

## РИТОРИЧНІ ФІГУРИ

До риторичних фігур уналежнюємо *емфатичні* та *патетичні фігури*, які надають мовленню виразності, емоційності, створюють ефектні образи, впливають на почуття аудиторії. Їх використання має тривалу історію й сягає античної риторики. Зазвичай згадують давньогрецького філософа Аристотеля (384–322 до н.е.), який у своєму трактаті “Про риторичне мистецтво” вивчав техніку переконливого мовлення та вперше формалізував поняття “риторичні фігури”. На його творчість (як і Демосфена, Цицерона, Діонісія Галікарнаського, Деметрія Фалерського, Квінтіліана) мав значний вплив нині мало згадуваний Ісократ (436–338 рр. до н. е.) – атинський ритор та письменник. Він навчався у філософа Протагора, ритора Горгія, вірив у силу слова та його значення для суспільної думки. Ісократ уважав, що риторика повинна слугувати загальній педагогіці, піднесенню моральності та вихованню громадян, бути носієм етичних і соціальних цінностей, досягати практичних цілей. Атинська риторика розвинула подальші теорії та практики красномовства. Атинські ритори удосконалювали різні техніки та стратегії задля впливу словом на слухачів, вивчали способи створення переконливих аргументів і риторичних фігур, організацію тексту промови та його адаптацію до аудиторії.

Після античності були різні етапи розвитку риторики. Важливі моменти можна спостерігати в кожному історичному проміжку. У середньовіччі церковні проповідники залучали риторичні фігури для пояснення догматичних істин, але не часто послуговувалися ними. У період Ренесансу в Європі інтерес до класичної античної спадщини знову

відродився. Ретельно вивчалися античні твори про мистецтво красномовства, що зумовило повернення класичних риторичних форм до орацій. Велику увагу митці приділяли імітації античних текстів, ретельно аналізували твори античних риторів і запозичували з них звороти, формуючи складні структури, які нагадували античний стиль. За допомогою риторичних фігур створювали яскраві поетичні образи, додавали до них риси індивідуальності й оригінальності.

Під час Просвітництва відбувається відхилення від складних риторичних законів, характерних для попередніх епох. Ритори вірять у першорядність логіки та інтелекту, тому відходять від античних норм, наголошуючи на чіткості та прозорості викладу. Вони уникають важкозрозумілих та риторично навантажених конструкцій, концентруються на реальному змісті виступів, на переконанні адресата в логіці аргументів та просвітницькій меті знань. Замість сильного емоційного впливу на слухача прогресивна риторика спрямована на світоглядні позиції. Література стає основою для передачі складних філософських концепцій, а риторичні фігури слугують засобом зручного та зрозумілого вираження цих ідей.

У XIX-XX ст. риторичні фігури зазнають змін під впливом технологій, науки та соціокультурних трансформацій. Однак навіть у контексті висхідного наукового підходу та технологічного прогресу, вони не втрачають значення. Мовці так само віддають їм перевагу, однак роблять це не лише для естетичного враження, а й щоб зазначати соціальні й/або моральні проблеми суспільства. У період модернізму (поч. XX ст.) письменники експериментують з мовою та структурою тексту, тому використовують риторичні фігури для новаторських, навіть неочікуваних, зв'язків.

У наш час риторичні фігури залишаються важливим засобом впливу в різних сферах життя. З розвитком інтернету, соціальних мереж, цифрових технологій вони є поширеним явищем у текстах блогів, відео, у постах та інших формах цифрової комунікації. У публічних ораціях – це органічний компонент комунікації, що як і раніше примножує ефективність і виразність промов. У політичному дискурсі – інструмент для переконливих аргументів, у новинах та журналістиці – знаряддя для надання текстам емоційного тону, акцентуації. У бізнес-комунікації вони вможливають створення ефективних презентацій. У мистецькій сфері – рухливий складник мови та мовлення, засіб досягнення дієвих контактів у різних соціальних та культурних контекстах. Тож інтерес науковців до риторичних фігур виправданий, адже в них виявляються функційно-стилістичні ресурси певних мовних і мовленнєвих засобів для побудови результативних текстів.

УДК 811.161.2'38:811.161.2'42

**Людмила Білоконенко***доктор філологічних наук, професор,  
професор кафедри української мови  
lessons1020@gmail.com*ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9329-1852>**ЕМФАТИЧНІ ФІГУРИ**

**1. ВСТУП.** Ефектні емфатичні конструкції застосовують, коли є потреба увиразнити певну думку. Вони надають текстам глибини й експресії, створюють ритмічність та приємний звуковий фон мовлення, викликають різні емоційні реакції. Їх залучають для формування особливого стилю мовлення, оскільки ці засоби роблять його більш оригінальним і вишуканим.

Аналіз емфатичних висловів у царині лінгвістики ґрунтований на низці аспектів. Їх вивчення дає змогу дослідникам зрозуміти, як структурувати та оформити текст, щоб він зреалізував задум автора (Н. Денисенко та Н. Мілько; Н. Іванотчак, О. Нефедченко [8; 18; 27]). У площині соціокультурних контекстів розкривають ті виміри мовлення, що зумовляють мовні звичаї та традиції нації чи епохи, організовуючи стилістичний пласт певної мови та передаючи особливості її культурного спадку (І. Білецька та Т. Грабова; А. Король і Д. Ладатко; Н. Таценко [2; 23; 36]). Емфатичні фігури актуальні з позиції бачення еволюції мови в часі: певні засоби зникають чи змінюються, що відбиває модифікації в культурі й суспільстві. Лінгвісти досліджують, як у часі ці конструкції функціонують у площині різних стилів / дискурсів (Г. Дідук-Ступ'як та А. Головата; О. Медвідь, М. Горобець та О. Сергієнко [10; 40]). З'ясування того, чому ці риторичні засоби

впливають на психічні процеси сприйняття та реакції людини, як мовлення взаємодіє з мисленням та емоціями, покладено в основу психолінгвістичного, лінгводидактичного, психолого-педагогічного поглядів (напр., праці І. Волковинської, Т. Торчинської [4; 37]). Ці та інші аспекти актуалізують значення емфатичних фігур для мови та мовлення.

Однак, попри значну кількість наукових розвідок, мусимо сказати, що є й певні проблеми у вивченні цих засобів, що зумовлені низкою причин. Зокрема, емфатичні вислови часто наділені суб'єктивним характером, тому різні люди сприймають їх не однаково, особливо це стосується емоційно забарвлених висловів. Особи можуть мати різний ступінь знань про ці засоби мови, що залежить від культурних, особистісних та соціальних характеристик. Можливе неточне розмежування емфатичних констукцій та синтаксичних особливостей певної мови. Значення та способи вживання емфатичних слів та фраз може змінюватися з часом, а то й під впливом моди й сучасних тенденцій розвитку мови. Деяким властива неоднозначність чи багатозначність. Або вони вирізняються за ступенем емфатії, і така градація спричиняє неправильне потрактування чи застосування. Емфатичні фігури мають відмінності в різних культурах і мовах, їх розуміння й використання передбачає глибоке усвідомлення лінгвокультурного контексту. Та й відтворення таких висловів засобами іншої мови може бути складним завданням, оскільки інтонацію, емоційність і контекст першотвору важко точно передати. Зважаючи на ці причини, висновуємо: вивчення емфатичних засобів мови передбачає комплексний підхід, в основі якого не лише теоретичне обґрунтування контекстного вживання, а й робота з

розвитку міжособистісної комунікації, культури та естетики мовлення.

**2. МЕТА НАУКОВОЇ ПРАЦІ** – аналіз наявних у мовностилістичному полі емфатичних фігур, окреслення принципів функціонування задля переконливості та ефективності комунікативного процесу. Мета передбачає реалізацію низки завдань: 1) аналітичний коментар основних теоретичних положень; 2) розгляд системи емфатичних фігур, їхнього впливу на експресивність висловлень, побудову текстів, які дають змогу досягти мети взаємодії між автором і респондентами; 3) характеристика лінгвостилістичної ролі емфатичних фігур у художньому дискурсі.

### **3. ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ.**

**3.1. 3 історії поняття.** Одним із перших, хто використав термін *емфаза*, був Марк Фабій Квінтіліан – римський оратор та учитель риторики (праця “Повчання ораторові”). Квінтіліан зазначав, що застосування емфатичних фігур може значно підсилити виразність виступу, уважав, що мовець повинен уміти послуговуватися різними риторичними засобами, які є “прикрасою” промови. Квінтіліан рекомендував надавати перевагу словам точним, емоційним, яскравим, вишуканим, щоб вони відповідали змісту виступу; доречно інтонувати та акцентувати, аби посилити емоційний вміст мови; обирати правильний ритм і темп мовлення. А найголовніше – залучати різні фігури для підсилення ефекту промови. Загалом Квінтіліан вірив у те, що ораторська практика – це мистецький комплекс, що містить дві взаємопов’язані площини: виразність та емфатичність. У цьому він наслідував Цицерона, адже той володів особливою майстерністю: його стиль був елегантний, гармонійний, а вміння впливати на аудиторію за допомогою емфатичних фігур вражало слухачів.

У Середньовіччі емпатичність сприймали як зайву прикрасу, позбавлену значення. Однак промови Василя Великого, Григорія Богослова (Назіанзіна), Іоанна Златоуста, Августина Аврелія, Фоми Аквінського, які заклали основи християнської проповіді, демонстрували силу слова примножену виразністю емоційного натхнення. Григорій Богослов мав власні літературні уподобання, схилявся до самовияву, відходив від “сухого” аскетичного мовлення. Іоанн Златоуст протягом життя відійшов від античних форм, тому вдавався до алегоричного тлумачення Писання та вчив обмірковувати його виклад, зважаючи на вишуканість та емоційність. Августин Аврелій більше зосереджувався на адресатові промови, ніж на риторичних хитрощах, тож у проповідницькій літературі з'явилися розважальні елементи аби зацікавити слухачів. У пізньому Середньовіччі розвивається практика “фігурального” мовлення, а в епоху Відродження елокуція знову стає основою риторичної майстерності.

В Україні античні, західноєвропейські й національні традиції зреалізувалися в діяльності митрополита Іларіона, Теофана Прокоповича, Григорія Сковороди, Костянтина Зеленецького, Михайла Максимовича, Володимира Антоновича, Михайла Драгоманова, Миколи Міхновського та інших. Зокрема, митрополит Іларіон володів складними фігурами візантійського красномовства, говорив пишно й оригінально; у тексті “Слова про закон і благодать” послуговувався різними емпатичними й патетичними фігурами. Теофан Прокопович не оминав увагою способи впливу на емоції аудиторії, жарти, іронію, тонко диференціював ті мовні засоби, які доречні в офіційних, весільних текстах, під час вручення подарунків, для привітання гостей тощо. Григорій Сковорода віддавав перевагу оригінальним художнім

прийомам, поміж якими й емпатичні (антитеза, оксиморон, парадокс). З сер. XVII ст. система емпатичних засобів стала надзвичайно широкою, і не лише тому, що їх було так багато, а й через паралельне застосування назв із латинської та грецької мов.

У XIX-XX ст. українська мова зазнавала постійних утисків, однак вистояла завдяки красному слову Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша, Панаса Мирного, Івана Франка, Миколи Вороного, Лесі Українки, Івана Нечуя-Левицького, Ольги Кобилянської, Остапа Вишні, Олександра Олеся, Володимира Сосюра, Андрія Головка, Олександра Довженка, Миколи Бажана та інших майстрів пера. Водночас різні засоби вираження емпози були властиві не тільки художнім текстам, а й публіцистичним, науковим та офіційно-діловим.

**3.2. Емпоза й емпатичні фігури: до питання про потрактування та класифікацію.** Попри те, що поняття *емпоза* фіксоване в теоретичних розвідках з часів античності, дотепер немає його комплексного пояснення, як немає й визнаної класифікації риторичних елементів, що є для цієї системи типовими. Слово “*emphasis*” у латинській і “*ἔμφασις*” (*emphasis*) у грецькій означає “показувати” або “виявляти”. З кінця XVI ст. термін *емпоза* отримав своє відбиття в англійській мові як “*emphasis*” і відтоді набув значення “інтенсивність вираження, особливе емоційне мовлення”.

У науковій сфері дотримуються думки, що **емпоза** – це виділення інтонуванням, повтором, синтаксичною позицією того чи того елемента в мовленні; риторична фігура, що надає складникам мовлення експресії та увиразнення [15: 1: 262]; об’єктно орієнтована одиниця мовлення, яка підсилює виразність речення або його окремої частини [6: 3]; спосіб виділення певного компонента



вислову задля підсилення того, про що хочемо сказати (емотивна емфаза), або щоб увиразнити контраст між чимось (контрастна емфаза) [38]; сукупність засобів мови, що здатні формувати або змінювати комунікативний зміст речення, створюючи умови для підсилення прагматичного ефекту [3: 57]. За словником СУМ-11 емфаза – це 1. літ. Підсилення емоційної виразності мови зміною інтонації і застосуванням різних риторичних фігур. 2. лінгв. Напруженість при вимові деяких звуків [31: 2: 479]. У словнику термінів і понять з риторики витлумачено емфазу в широкому (підсилення емоційної виразності мовлення інтонацією та риторичними фігурами) та вузькому (одна з риторичних фігур, емоційне та експресивне виділення частини висловлення чи слова) сенсі [25: 41]. За Oxford Dictionaries: 1) додаткова сила, яка надається слову чи фразі під час промови, щоб продемонструвати значущість; 2) спосіб написання слова (наприклад, малювання лінії під ним) аби показати, що воно важливе [41]. Як бачимо, окремі науковці, укладачі словників часто зосереджені на аспектах вияву емфази, подекуди вдаються до розмежування емфатичності та експресивності чи акцентують позицію комунікативних інтенцій мовця.

Щодо терміна **емфатичний**, то дослідники загалом послуговуються ним для характеристики компонента мови, якому властива надзвичайна сила та вага; вони не так визначають зміст його вияву, як способи подання, щоб прилаштувати промовця до мінливої чи специфічної уваги респондентів. У науковому полі наявні загалом не розбіжні трактування, як-от: вислів, який містить фігури, що мають своєю метою підкреслити якусь думку, змінити внутрішню логічну форму вислову, надати йому динамічних ефектів [11: 135]; особливо інтенсивне, велемовне висловлення [16: 75].

Визначення понять *емфаза* та *емфатичний* подекуди непослідовні, а то й схожі. Таку неузгодженість пояснюємо багатогранністю термінів і почасти злиттям ознак категорій *емфаза* / *емфатичний*. Щоб упорядкувати це питання, наголосимо: *емфаза* містить уявлення мовця про певну “шкалу цінностей”, тобто потенціал знаків мови, які особа визначає для себе за ознакою “норма інтенсивності → вище / нижче норми інтенсивності”, а *емфатичні засоби* втілюють цю “шкалу цінностей”, реалізують емфазу, вони не є порушенням чи відступом від мовних норм, а закономірним явищем в емоційно підсиленому мовленні.

**Емфатичні фігури** – різнорівневі засоби мови, що наділені особливою виразною силою, мають сміливу значеннєву фактуру, їх використовують для наголошення, підсилення змісту тексту, втілення надзвичайних почуттів, емоцій.

Ще одним дискусійним питанням є нечітке розпізнання емфатичних, експресивних (емоційних) засобів. Можливість розмежування емфатичних та експресивних елементів через деякі спільні риси та перетин функцій дійсно ускладнена. Вони водночас слугують для виділення чи підсилення мовлення, залучення уваги адресата, надання висловленню виразності, залежні від контексту, змінні у відтінках значень з часом. Н. Денисенко та Т. Коноваленко уточнили поняття *експресивність* та *емфатичність*, зазначивши, що перше є гіперонімом: емфаза завжди експресивна, а експресивність емфатичною буває не завжди; експресивність має ширшу та різноманітнішу лексичну систему вираження, а емфатичність – це різнорівневе явище (наприклад, графічні засоби, парцеляція тощо) [7: 82]. Уточнимо: експресивність передбачає вплив на адресата, а емфатичність – суб’єктивна категорія, це ставлення адресанта до змісту висловлення.

У стилістичній царині емфатичні фігури взаємодіють з іншими засобами, оскільки навіть розмежування стилістичних ресурсів мови важко теоретично викінчити [22: 15]. Наприклад, метафора надає текстові особливої виразності, привертає увагу, то чи можна говорити, що їй не властива емфатичність? Так само джерелом посилення є епітет, порівняння, метонімія, гіпербола, літота тощо. Але треба зважати, що тропи є образотворчими засобами, вони ґрунтовані на асоціації, і цю функцію головно виконують лексичні одиниці. Значні можливості підсилення виразності має й синтаксис, тобто фігури мови. Поділ засобів на підсилювальні й образотворчі умовний: тропи наділені експресивною функцією, а синтаксичні засоби можуть створювати образність. Тому й уважаємо, що емфатичні фігури – це контекстне поєднання одиниць різних рівнів мови, вони здатні актуалізувати й окремі компоненти висловлення, й інтенсифікувати все речення.

Попри всі складнощі науковці пропонують бачення того, які фігури треба вважати емфатичними. На початку ХХ ст. автор праці “Українська стилістика і ритміка. Українська поетика” В. Домбровський подає класифікацію стилістичних фігур, зважаючи на те, чи фігура змінює зовнішню, звукову, форму вислову чи внутрішню, логічну й синтаксичну будову [11: 102]. У його типології виокремлені три групи фігур, серед яких група “риторичні фігури”, розмежована на 1) емфатичні (антитеза, оксиморон, парадокс, ступенювання (градація), епексегеза, дієреза) і 2) патетичні (оклик, апострофа, риторичне запитання, сумнів, апокриза, апосиопеза, епанотроза) [11: 135–142]. Т. Прокопович поділяє риторичні фігури на три групи. І якщо співвідносити його та В. Домбровського класифікації, то названі останнім деякі емфатичні фігури (антитеза, оксиморон,

дієреза) Т. Прокопович зараховував до “фігур для прикрашування”, що “звеселяють душу і слух, прихильють до оратора вдячність і доброзичливість усіх, подають справи, які прикрашають, гарними і привабливими” [29: 163]. І сьогодні ми можемо бачити схожий підхід, напр., І. Коломієць уналежнює еліпс, замовчування, анафору, епіфору, тавтологію, плеоназм, градацію, парцеляцію до фігур поетичного синтаксису [33: 99].

Широку класифікацію стилістичних фігур подає І. Качуровський, зараховуючи антитезу, парадокс, епексегезу (експлікацію), про які говорить і В. Домбровський, до фігур мислення (поряд із контрастом, металеписом, апосіопеєю, плеоназмом, катафорою, еротемою, апокризою та ін.) [19]. О. Галич, В. Назарець градацію, антитезу, оксиморон відносять до фігур із відхиленням від певних логічно-сміслових норм оформлення фрази, а саме: фігур зіставлення та фігур протиставлення [5: 82]. А. Загнітко указує, що увиразнення досягається за допомогою різних стилістичних засобів [15: 1: 262], але у своєму Сучасному лінгвістичному словнику не розподіляє їх [16]. Водночас у потрактуванні термінів неодноразово зазначає “використовують для емпізи” чи “з метою емпізи” (алогізм, антиеліпс, надлишковість тощо).

Непоодинокі приклади, коли засоби емпіті диференціюють на лексичні, стилістичні, граматичні та графічні. Наприклад, до емпітичних лексичних засобів (емпітизаторів) Н. Денисенко й Н. Мілько включають лексичні посилювачі *справді, дійсно*; підсилювальні прислівники й частки *саме, якраз, же, лише, цілком, зовсім*, підсилювальні фрази *в біса, у чорта, заради Бога*; лексичні повтори, уточнення, ступені порівняння з префіксом *най*; також акцентують і графічні (курсив, шрифт, знак оклику тощо) [8: 62]. Вони висновують: найбільш

поширеними емфатизаторами є лексичні (слова різних частин мови) та вирази-посилювачі. До граматичних засобів дехто з науковців уналежнюють антитезу, оксиморон, перифраз, параномазію, проте І. Коломієць зазначає, що їхня сутність – у певних відношеннях саме між лексемами у складі цих конструкцій (антонімічні, синонімічні, звукова близькість), тому розглядає в системі лексико-семантичних ресурсів [33: 84].

Показово, що питання про класифікацію риторичних фігур є актуальним не лише в мовностилістичному полі. Наприклад, це проблема в музичному мистецтві, оскільки музична риторика запозичила терміни зі словесної. Про це говорить Н. Ключинська, пояснюючи: емфатичні риторичні фігури в музиці передбачають “мелодичний рух по звуках тризвуків (мінорних, мажорних почергово), тобто прийом *imitatio tubarum*”, гармонію, ритм і відзначаються, як і в мовленні, різким вирізненням з поміж супутнього музичного фону (дисонанс, пауза, “стрибки в мелодії”, музична імітація, хроматизм, зіставлення, протиставлення, клімакс тощо) [20: 84, 95, 115–116, 178]. Авторка наводить приклад *exclamatio*, стрибка на широкий інтервал, як емфатичної риторичної фігури, яка передає звертання “Сине” [20: 89–90] (Рис. 1).



Рис. 1. Емфатичний засіб у літургії М. Дилецького “Слава... Єдинородний”.

Отже, у цій праці ми головню ґрунтуємося на доробку В. Домбровського та розглядаємо в системі емфатичних фігур антитезу, оксиморон, парадокс, ступенювання й епексегезу.

**3.3. Антитеза.** Антитеза та оксиморон – види контрасту, семантичні опозиції, зумовлені особливим наочно-чуттєвим сприйняттям навколишнього світу. Однак між ними є відмінність: в антитезі зіставляють властивості, якості різних об'єктів, в оксимороні – взаємно суперечливі ознаки, що співвідносні з одним об'єктом.

**Антитеза** (походить від грецького слова “ἀντίθεσις” (antíthesis), означає “протиставлення” або “протилежність”) – це емфатична фігура, яка ґрунтована на контрасті між різними ідеями, поняттями або твердженнями задля підкреслення важливості обох сторін аргументу. Вона поєднує мовну реалізацію понять, образів тощо в одному контексті для досягнення особливого виражально-зображального ефекту [34: 11–12], тобто, “зіставлення контрастних слів або ідей (часто, але не завжди) у паралельній структурі” [39: 2]. Як риторичний прийом підсилює виразність промови, підкреслює різницю явищ чи понять, про які говорить оратор [25: 9].

Термін з'явився в античні часи. Аристотель говорив, що її використовують, щоб знайти аргумент для протилежних концепцій, наприклад: надлишок – поганий, оскільки його протилежність, помірність, – добре. Найбільш відомі приклади можна знайти у творчості саме античних філософів (Платон, Сократ, Цицерон, Гораций). Зокрема, у діалозі Платона “Федон” є фраза, у якій Сократ протиставляє життя (як вчення, розвиток) і смерть: *Той, хто вчиться жити, той насправді навчається померти. Або вислів Хто віддається філософії, мріє про мудрість; хто ж вже її має, той переймається лише нічим, де протиставлення між тим, хто прагне досягнути*

мудрості (через філософію), і тим, хто вже її має. Одним із найбільш обдарованих майстрів антитези був давньогрецький філософ Горацій. Яскравий зразок можна бачити в його відомому творі “Книга Од” (Carmina I.5), де Горацій протиставляє радість і смуток: *Щасливий той, хто якомога далі від справ, / як стародавні люди, / на батьківських полях він посе своїх биків, / звільнений від усіх зобов’язань*, порівнюючи дві концепції: безтурботне щасливе сільське життя та напружене міське, зі стресами і зловтіхами.

У період Відродження антитезою послуговувалися письменники, які акцентували конфлікти свого часу. Наприклад, Данте Аліґ’єрі у своїй “Божественній комедії” в частині “Пекло” за допомогою цієї фігури описує місця, де все нібито наповнене жахливими муками, але насправді вони мають ідеальний порядок і справедливість; у “Чистилищі” – процес очищення душ, де вони переживають біль і страждання, але ці муки відкривають шлях до духовного відродження і спасіння. Франческо Петрарка використовує антитезу у своїх сонетах, щоб протиставити земну любов божественній, а життя смерті. Франсуа Рабле в сатиричному романі “Гаргантюа та Пантаґрюель” засобами антитези створює гумористичний ефект. У романі “Дон Кіхот” Міґеля де Сервантеса антитеза стає важливим засобом діалектики персонажів і сюжетних ситуацій (стосунки між Дон Кіхотом та Санчо Пансо). Або “Лусіада” Луїша де Камойнша – епічна поема, ґрунтована на антитетичних описах португальських мореплавців та індійських раджив, морського походу до Індії як подорожі з темряви європейського середньовіччя до світла східної цивілізації, християнської віри португальців та язичницьких вірувань індійців.

Глибокі антитетичні вислови належать видатним філософам: Еммануїлу Канту (*Людина не думає при*

світлі про темряву, у щасті – про біду, у достатку – про страждання і, навпаки, завжди думає в темряві про світло, у біді – про щастя, у злиднях – про статки), Джону Локку (Ніщо настільки не прекрасне, як правда для розуму; ніщо настільки не потворне для розуму, як брехня), Девіду Юму (Схильність до радості та надії – справжнє щастя; схильність до побоювання та меланхолії – справжнє нещастя), Фрідріху Ніцше (Тільки той, хто будує майбутнє, має право бути суддею минулого; Усе, що має ціну, – не має цінності), Джону Дьюї (Ми не вчимося на досвіді, ми вчимося, розмірковуючи про досвід; Єдиний спосіб зупинити війни – звеличувати мир).

Ця фігура будує богословський трактат “Слово про закон і благодать” Іларіона Митрополита (Київського), де протиставлені “Закон” (Старий Заповіт – суворий, каральний) і “Благодать” (Новий Заповіт – милосердний, справжнє вчення Христа), смерть (наслідок гріха, що панує за Старим Заповітом) та життя (вічне, дароване Христом), рабство (гріх, якому підвладні люди за Старим Заповітом) і свобода від гріха (дарована Христом). Саме антитеза робить трактат глибоким і багатограним твором, допомагаючи краще розуміти сутність християнства та його роль у спасінні людства. Григорій Сковорода використовував антитезу, щоб підкреслити свої ідеї, висловити емоції, зробити твори більш динамічними; змусити задуматися над різними сторонами життя, напр., у Пісні 23 “Саду божественних пісень”: *Краще мить чесно жить, аніж день в мислях злих, / Краще в святі день пробуть, аніж безбожний рік* або в Пісні 28: *Що потрібне – легке, непотрібне ж – важке!*

У творах українських митців фігура завжди підкреслювала контрасти життя, складності людської душі, формуючи емоційно насичені філософські ідеї. Антонімічні пари покладено в основу багатьох образів



поеми “Енеїда” І. Котляревського, напр.: *Були пани і мужики, / Була тут шляхта і міщани, / І молоді, і старики; / Були багаті і убогі, / Прямі були і кривоногі, / Були видючі і сліпі, / Були і штатські, і воєнні, Були і панські, і казенні.* Потяг Т. Шевченка до антитез мотивував актуальність його образних висловлень, напр., у рядках поезії “Доля”: *Ми не лукавили з тобою./ Ми просто йшли; у нас нема / Зерна неправди за собою.* Філософська глибина думки досягається засобами антитези в поемах “Кавказ”: *І од глибокої тюрми та до високого престола – усі ми в золоті і голі та “Гайдамаки”: Все йде, все минає – і краю немає, / Куди ж воно ділось? відкіля взялось? / І дурень, і мудрий нічого не знає. / Живе... умирає... одно зацвіло, / А друге зав’яло, навіки зав’яло;* у вірші-посланні “До Основ’яненка”: *Слава не поляже; / Не поляже, а розкаже, / Що діялось в світі, / Чия правда, чия кривда / І чий ми діти.* На протиставленні побудований вірш Лесі Українки “*Contra spem spero!*”, де вона заперечує тужливий настрій, неприродний для молодості: *Ні, я хочу крізь сльози сміятись, / Серед лиха співати пісні, / Без надії таки сподіватись, / Жити хочу! Геть, думи сумні!*, або увиразнює соціальні проблеми у вірші “Давня казка”: *В мужика землянка вогка, / В пана хата на помості... / У мужички руки чорні, / В пані рученька тендітна.* Фігура також стає антитетичною образною основою вірша “Сідоглавому” Івана Франка, поезій Ліни Костенко “Страшні слова, коли вони мовчать” та “Кобзарю...”, збірки Сергія Жадана “Життя Марії”, публіцистичної статті Миколи Хвильового “Україна чи Малоросія?”, романів Марії Матіос “Солодка Даруся” й Оксани Забужко “Музей покинутих секретів”, промови Сергія Жадана на врученні Премії Миру “Чого ми, українці, хочемо найбільше?” тощо.

Антитеза є потужним інструментом у політичному дискурсі, важливим засобом, за

допомогою якого мовці прагнуть досягти сили переконання. Стилістичне протиставлення – улюблений прийом досвідчених ораторів, у цьому разі воно містить ідеї, що запам'ятовуються, і побудови таких фраз, що резонують з аудиторією. Фігура підкреслює мовні особливості, контекстуальні відтінки та риторичне значення промов.

Компонентами антитези можуть бути фразеологізми, оскільки вони акцентують багаторічний досвід народу, його ставлення до різних життєвих явищ, підсилюють емоційний вплив, їх легко запам'ятати: *Не бачив гіркого, не бачить і солодкого; Мудрий син радує батька, а дурний син – горе для матері; Краще недомовити, аніж переговорити; Краще з розумним у пеклі, як з дурним у раю; Казка – брехня, а пісня – правда; Важко піднятися – легко опуститися; Високо літає, та низько сідає.*

**За ступенем смислового протиставлення** є три типи антитез:

1) очевидна, тобто сильне протиставлення та простий і зрозумілий контраст; реалізується загальномовними антонімами (*Ти, брате, **любиш** Русь / За те, що гарно вбрана, – Я ж **не люблю**, як раб / Не любить свого пана* (І. Франко)). Цей тип різний в експресивних формах та яскраво виявляється в художньому дискурсі. Йому характерне чітке зіткнення значень слів-антонімів, що в реченні формують різку оцінність та гостроту, поєднану з образотворчою функцією;

2) прихована, визначається слабшим протиставленням і складним контрастом (*Від ніжного ноктюрна – / до громових симфоній. / Від буйного обурення – / до сміху саксофонів* (Л. Костенко)). У такому типі актуалізують емоційно-асоціативні ознаки слів, головно протиставляють нечіткі та невиразні ідеї, явища тощо;

3) контекстуальна, її створюють у певній мовленнєвій ситуації завдяки протиставленню авторських потенційних ідей (*І знову я в руках того сваїлля, / Що звершує колиска і труна* (Д. Павличко).

**Особливості антитези з сильним протиставленням:**

1) у структурі наявні загальномовні антоніми (*Є в коханні і будні, і свята; Є у ньому і радість, і жаль* (В. Симоненко);

2) контраст формується паралельними синтаксичними конструкціями; фігура може обіймати всю строфу, напр., вірш Л. Костенко “Комусь – щоб хліба скибка...”: *Всі голоси природи, / всі види й різновиди, / від голосу народу – / до писку індивіда*. Структури антитези, які реалізовані паралельною конструкцією, сильніші за фігури без паралелізму;

3) протиставлення головно представлене антонімами однієї частини мови, зокрема:

- іменниками (*Не можна його рівняти з нашими селами. Коли там хати, то тут будинки, коли там пияцтво, то тут здоровий відпочинок, коли там бруд, то тут зразкова чистота й зразковий порядок* (М. Хвильовий);

- прикметниками (*Я музу кличу не таку: / Веселу, гарну, молодую, – Старих нехай брика Пегас* (І. Котляревський); *Рання пташка росу н’є, а пізня – сльози лле*);

- дієсловами (*А люди, слухаючи їх, ридали / Не посміхались навіть крадькома; / Напевно, дуже добре пам’ятали, / Що здох тиран, але стоїть тюрма!* (Д. Павличко);

- прислівниками (*Роблячи собі якнайкраще, іншим якнайгірше, не переплутай адресу* (В. Голобородько).

**За структурою** розмежовують антитезу:

1) нерозгорнуту, характеризується мінімальним набором мовних засобів, елементарними синтаксичними структурами:

*Є вірші – квіти.*

*Вірші – дуби.*

*Є іграшки вірші,*

*Є рани.*

*Є повелителі й раби.*

*І вірші є – каторжани* (Л. Костенко);

2) розгорнуту, формується складними синтаксичними структурами: *В цьому цілому світі я бачу два світи <...> Світ **видний** та **невидний**, **живий** та **мертвий**, **цільний** та **розпадливий**. Цей є **риза**, а той **тіло**. Цей – **тінь**, а той – **дерево**. Цей **матерія**, а той – **іпостас**, себто основа, що утримує матеріальний бруд так, як малюнок тримає свою барву. Отже, світ у світі є то **вічність у тлінні**, **життя у смерті**, **пробуд у сні**, **світло у тьмі**, **у брехні правда**, **в печалі радість**, **у одчаї надія** (Г. Сковорода). Може розкриватися поряд з іншими стилістичними засобами (метафора, гра слів, градація, повтор, паралелізм, хіазм, порівняння тощо).*

Також структура фігури може бути ґрунтована на одній-двох антонімічних парах, двох неподільних словосполученнях чи лексемі й неподільному словосполученні, таку називають *проста антитеза*. Якщо застосовують понад дві антонімічні пари, зіставляють кілька понять, прямі та переносні значення слів, то це *складна антитеза*.

Про антонімічну іронію говорить І. Коломієць, пояснюючи, що це образно-стилістичний прийом, що полягає не в прямому, а в протилежному розумінні змісту контрастних явищ, таке протиставлення формує насмішку або глузування [33: 74–75] (*Така гарна пика, що як виглянула з вікна, то три дні*

*собаки твалтували; Такий сторож з вовка при вівцях, як з козла при капусті; Набожний, якби такий кожний, то б увесь світ догори ногами перевернули; Святий та божий – на чорта схожий; Наша Галя як краля, та тільки душа невмивана; Він там великий, де малі вікна).*

У художньому дискурсі семантика антитези завжди різноманітна, простежуємо тенденцію до багатоаспектного протиставлення. З'являються додаткові значеннєві контрасти, що супроводжують основне значення. Тож ця фігура “розширює межі людського мислення, світосприйняття, розкриває новий простір пізнання” [26: 368].

**3.4. Оксиморон.** Якщо є потреба схарактеризувати об'єкт чи явище за рамками звичності, застосовуючи яскраву, незвичну фігуру, удаємося до порушення логіко-сміслових зв'язків, дисонансу й формуємо образно-аналітичну структуру *оксиморон* (*оксюморон*). Він перериває звичне сприйняття предметів, наділяє несподіваною ознакою, тобто основою характеристики чогось стає не формальна, а уявна логіка, асоціація. Х. Ташин говорить, що ми існуємо у світі повному суперечностей, тому нам доводиться висловлюватися щодо неоднозначних ситуацій та вміти осягати значення у своєму житті [44: 140]. З семантичної позиції оксиморон – це відношення протиставлення між значеннями лексичних одиниць; його формують у межах лексичної системи, коли можна комбінувати ознаки різних семантичних опозицій. З позиції лінгвостилістики його аналізують неоднозначно: як стилістичну чи семантичну фігуру, фігуру протилежності або троп; акцентують схожість з метафорою й епітетом, порівнюють із парадоксом, визнають за особливий спосіб мислення.

**Оксиморон** (походить від грецьких слів “οξύς”, означає “гострий” або “кислий”, і “μωρός”, тобто

“нерозумний”) – це емпатична фігура мовлення, у якій використовують два протилежні або контрастні поняття, об’єднані в одній конструкції задля створення суперечності. Несумісність частин оксиморона є основою експресивного ефекту.

Попри грецьке походження, термін “оксиморон” увійшов у мистецьку традицію через римську літературу. Римські оратори, філософи, літератори (Цицерон, Горацій, Квінтіліан) у своїх творах послуговувались цією фігурою. Одним із найбільш відомих прикладів оксиморона в античній літературі є фраза *Dulce et decorum est pro patria mori* (Приємно й почесно померти за батьківщину), яка належить римському поетові Горацію. Саме цими словами звернувся до присутніх Михайло Грушевський 19 березня 1918 року, коли прощалися в Києві на Аскольдовій могилі зі студентами, які стали на захист батьківщини й полягати у тій боротьбі.

Сьогодні оксиморон продуктивний у різних жанрах мистецтва, ЗМІ, рекламі, політичних промовах тощо. Наприклад, цю емпатичну фігуру фіксуємо в назвах:

- творів художньої літератури (В. Стус “Веселий цвинтар”, А. Азімов “Кінець вічності”, Ю. Мушкетик “Жорстоке милосердя”, Ю. Смолич “Прекрасні катастрофи”; поезії: С. Йовенко “Така довга мить”, Л. Костенко “О, не взискуй гірко меду слави!”, В. Симоненко “Веселий похорон”, Г. Коваль “Такий на серці теплий сніг”;

- фільмів, телевізійних програм (фільми: “Назад у майбутнє” (“Back to the Future”, 1985 р.), “Правдива брехня” (“True Lies”, 1994 р.), “Із широко заплющеними очима” (“Eyes Wide Shut”, 1999 р.), “Темний світанок” (“The Darkest Dawn”, 2016 р.), серіал “Коли минуле попереду” (канал “Україна”, 2016 р.); дитяче шоу “Маленькі гіганти”, (канал “1+1”); проект “Реальна містика” (канал “Україна”);

- публіцистичних текстів (“Осягнути неосяжне” (“Голос України”));
- музичних творів (сингл другого альбому співачки Кері Перрі “Hot N Cold”);
- творів живопису, фотомистецтва (картина Маттіаса Стома “Blowing Hot, Blowing Cold”, картина Л. Купцової “Гаряче та холодно”, фотопроект К. Томаса “Оксиморони” (Рис. 2).



Рис. 2. Фотопроект Крістофера Томаса,  
“Оксиморон № 28”.

У мовознавстві переважає вивчення оксиморона в порівнянні з нейтральними мовними засобами, що не мають емоційного забарвлення й відповідають “нормі”. Але є потреба аналізувати його глибше, враховувати як індивідуальні особливості адресата та його емоційну сферу, так і спрямованість оксиморона на інакшу мовну реальність. Через те, що мова та мовлення змінюються, є фрази, які розглядали як оксиморон, але з часом вони позбулися свого парадоксального змісту. Такі процеси залежать від культурного та мовного контекстів. Чим активніше фігура функціонує в мовленні, тим швидше нівелюється її стилістичний і семантичний

потенціали. У стертих оксиморонах один з компонентів втрачає своє незвичне смислове наповнення, але експресивність частково зберігається. Наприклад, *тиша кричить* (об'єднано дві протилежності, але в контексті можемо сприймати як метафору або експресивне мовлення), *самотня компанія* (за ознаками є оксимороном через семантичну розбіжність слів *самотність* і *компанія*, але може описувати групу людей, які не спілкуються між собою), *світла темрява* (застосовують як метафору); *спокійний (мирний, тихий) бунт* (має суперечливість, однак і описує характер конфлікту чи суперечки). Цікавою є словосполучка *штучний інтелект*, що містить незвичність зіставляваного (*штучний* – це зроблений людиною, тоді як слово *інтелект* вказує на здатність лише людини мислити та розв'язувати певні питання). Цей термін застосовують для опису систем або технологій, що призначені для виконання завдань, які раніше вважалися виключно роботою людського розуму. Поняття викликає асоціацію з парадоксом через свою суперечливість, однак є оксимороном. Тож оксиморонні поєднання в рамках когнітивної лінгвістики мають дискусійні ознаки, потребують інтерпретації процесів їх розуміння в різних контекстах.

**За граматичним вираженням** оксиморони розмежовують на:

1) субстантивні. Як зазначає Л. Мацько, поєднання іменника з прикметником є найбільш продуктивним варіантом для утворення оксиморонів [26: 375]. Такі сполуки здатні компактно єднати суперечливі ідеї в одному виразі, вони можуть бути семантично більш експресивними та гнучкими, мають певний ритм, звучання, що робить їх ефективними для передачі емоцій. Словосполучення – майже ідеальна оксиморонна форма, яка не обмежує злиття



різних слів, організовуючи багатошарові та цікаві образи в усіх стилях мови (*відомий секрет, темний світ, щасливе нещастя, радість безрадісна, бідний багач, добровільне насильство, спекотна зима, німий оратор; Сини **отечества чужого*** (Т. Шевченко); *Німіє спів. **Несказані слова** /Тремтять понад стернистими полями* (Є. Маланюк).

Різновидом є структури з поєднанням іменників, між ними й з прийменниками (*німота багатослів'я, сила у слабкості, друзі-вороги; І друга вслід зайшла – та не плачем, а **реготом ридання*** (П. Тичина);

2) ад'єктивні (*виждано раптовий, винні без провини, царствено убога*);

3) дієслівні (*Я з ними теж **мовчанням говорю*** (Л. Костенко); *Нащо, справді, словесна ласка? /Ти **мовчанням** мені **кричи**. / **Говорю** я з тобою **мовчки**. / Тиша хмарою проплива* (В. Симоненко);

4) прислівникові (*безбожно побожно, вдвох наодинці, зрадливо вірно*).

Форми граматичного вираження трьох останніх груп головно властиві художньому мовленню (Т. Шевченко, П. Тичина, М. Вінграновський, Б. Олійник, О. Забужко, Д. Павличко, В. Стус, В. Симоненко, Л. Костенко та інші).

Частину оксиморонів утворюють сурядні сполуки (*плакати й сміятися, любити й ненавидіти, знане й незнане*).

**За синтаксичною будовою** розмежовують оксиморони:

1) співвідносні зі словосполученнями (*старий-новий Генпрокурор, щира неправда*), можуть функціонувати і як одиниці номінації, і входити до складу речення;

2) співвідносні з простими (односкладними, двоскладними) чи складними реченнями з різними видами зв'язку (*Сіракузи, Етна, Таорміна, / **Подаруйте вічність хоч на мить!*** (Л. Костенко).

У літературних текстах оксюморон виконує емоційно-експресивну та оцінну функції, відбиває особливості авторського світобачення, прагнення в небуденних формах схарактеризувати певний фрагмент дійсності. Фігура реалізує оригінальні та незвичні художні образи, демонструє креативне мислення й асоціативну свободу митців. Наприклад, індивідуально-авторські оксиморони в поезії Івана Драча “Таємниця буття”: *Деся там, у найвищих глибинах, / Деся там, у найглибших висотах; Уся – з найтемнішого світла, / Уся – з найсвітлішого змроку; Ген там з найгіркішого солоду, / Ген там з найсолодшого болю; Ген там, в холоднющій спекоті.* Тому під час вивчення художнього дискурсу є потреба завжди зважати на процес авторського подання оксиморонів, фокусуватися на несподіваних зв’язках між компонентами, що реалізовані і в контексті речення, і в культурному контексті.

Аналіз цієї емпатичної фігури в різних дискурсах вже був предметом дослідження (напр., С. Завалій [12; 13; 14], В. Сухенко [35]), що дає змогу узагальнити інформацію щодо **лексико-семантичних груп** оксиморонів, які характеризують:

1) зовнішність, поведінку, ознаки, характер, людини (*Йдеш і горда така, і негорда... / І не знати – чи любиш кого? / І гримлять, і ридають акорди / незбагненого серця мого* (В. Коломієць);

2) почуття та емоції людини, процес мовлення (*сухі сльози, кумедна печаль, щасливе горе, жаліслива байдужість, весело сумувати, німі розмови; Безсилий силою, я знав свою даремність* (М. Вінграновський); *Не втомляється спати і жертви, / На милицях за часом біжить. / Їй-право, не страшно вмерти, / а страшно мертвому жити* (В. Симоненко);

3) стан і властивості предметів, речей, об’єктів живої та неживої природи (*печена крига, гарячий лід, оригінальні копії, біла сажа, рідкі цвяхи, чорний сніг;*

*Ой, солоно в тій солоденній державі...* (П. Мовчан); *І ночі ніч. І темінь тьми. І **голосіння тиші*** (В. Стус); *Блаженна смерте!* (В. Стус); *Світали ночі, вечорили дні* (Л. Костенко);

4) абстрактні поняття (*Вітряк його підніме над землею, / і в **мить оту, прекрасну і страшну**, / у небі він згадає Дульсінею, / її згадає вроду неземну* (Є. Гуцало).

Оксиморони функціонують у прислів'ях і приказках (*Забажав печеної криги; На льоду гріється*) або мають у складі фразеологічні компоненти. С. Завалій описує оксиморонні синтагми з трансформованими фраземами, як-от: лексична заміна компонентів (*сміх буває плачем, дурість з розуму*), розширення складу (*не страшно на цьому страшному суді*), доповнення компонентом (*скупий Багатий Вечір*), контамінація (*Чому ми бідні? Бо багаті*); їх можуть сприймати як алюзії, афоризми (*В день такий на землі розцвітає весна і тремтить од солодкої муки...* (В. Сосюра); *Тому все завершиться тим, / що все почнеться спочатку* (С. Жадан) [13: 164–167].

Отже, оксюморон застосовують, коли контрастними семами в його складі хочуть нестандартно розкрити зміст певного об'єкта. Ця фігура, порівняно з іншими формами гри слів, спонукає адресата до творчої уяви та різних образних асоціацій.

**3.5. Парадокс.** Важливо пояснити різницю між оксюморonom і парадоксом. Обидві фігури – це суперечливі твердження, але парадокс – концепція, яка лише здається несподіваною й абсурдною, проте вповні може реалізуватися, “це майже правда, парадокс використовують, щоб описати щось істинне” [42: 666–667].

**Парадокс** (походить від грецького “*παράδοξος*”, що містить частку “*παρα*”, означає “проти” або

“навпаки”, і “δοξος”, перекладається як “слава”) – емфатична фігура мовлення, яка передає несподіване твердження, що нібито суперечить розсудливості, може викликати здивування, нерозуміння; її застосовують для вербалізації невлливої істини або непередбачуваних обставин, розв’язання складних проблем і створення цікавих думок, провокації роздумів або обговорення. Він може бути абстрактним у філософських чи логічних дискусіях. Для парадокса “характерна лаконічність, завершеність, що зближує його з афоризмом” [32: 39], у його основі часто поєднані антоніми, а “утворення потребує авторського таланту” [26: 65].

Парадокси з’явилися ще в античній філософії. Одним із відомих прикладів є “парадокс корабля Тесея” (*Чи залишається корабель, який постійно ремонтують та в якому замінили кожну дошку, тим само кораблем?*). Майстром парадоксів був давньогрецький філософ Евбулід з Мілета. Він сформулював низку логічних парадоксів: “парадокс брехуна” (*Говорить правду чи неправду людина, яка запевняє “Я брешу”?*), “парадокс купи” (*Якщо до зернятка додавати по зернятку, коли з’явиться купа?*), “парадокс лисого” (*Коли втрачаєш одну волосинку чи дві, не стаєш лисим; коли ж тоді з’являється лисина?*) чи “парадокс рогатого”, що вважають софізмом (*Що ти не втратив, ти маєш. Ріг ти не втрачав. Отже, ти рогатий*).

В епоху Відродження парадокси стали популярними в жанрі сатири. Наприклад, у політичній та соціальній сатири Томаса Мора “Утопія” є парадокси релігії, освіти, рабства, війни. У XVIII–XIX ст. парадокси часто з’являлися в романтичній літературі, зокрема, у творі “Франкенштейн, або Сучасний Прометей” Мері Шеллі парадокс дає змогу авторці дослідити природу добра і зла. Показовим явищем парадоксальності й

суперечливості є роман Оскара Вайльда “Портрет Доріана Грея”.

У ХХ ст. парадокси – частина модерністської та постмодерністської літератури. У творі “Улісс” Джеймса Джойса використаний парадокс, щоб проаналізувати природу свідомості. Прикладами символічного парадокса є романи “Чарівна гора” Томаса Манна, “Гра в бісер” Германа Гессе, “Сто років самотності” Г. Гарсія Маркеса.

Парадоксальність у сучасній українській літературі реалізована у творах: “Місце для дракона” Юрія Винничука, “Бот. Гуаякільський парадокс” Макса Кідрука, “Культ” Любка Дереша, “На запах м’яса” Люко Дашвар, “Депеш мод” Сергія Жадана, “Поклоніння ящірці” та “ЛСД” Ірен Роздобудько тощо. Письменниця Оксана Драчковська схарактеризувала “великий парадокс” сучасної літератури, зазначивши, що “література має бути вигадкою, але не може бути брехнею” (з інтерв’ю, 2023 рік).

Складність вивчення парадоксів зумовлена тим, що вони є багатоаспектним предметом дослідження і в природничих науках [43], і в гуманітарних дисциплінах [9; 21], і в мистецтві (напр., оптичні ілюзії, які визнають за парадокси зорового сприйняття (Рис. 3). Однак вони допомагають нам краще зрозуміти складні системи буття, розвивають критичне мислення, змушують замислюватися над чимось і шукати логічні помилки, дивитися на світ по-новому та генерувати нові ідеї.

У лінгвостилістиці дослідження сутності парадокса сконцентроване на функціях та ознаках (Г. Денискіна [9], Т. Ковальова [21]). Акцентують експресивну функцію, що в тексті створює сатиричний чи комічний ефект. На думку Г. Денискіної, це явище логіко-поняттєве, своєрідний спосіб мислення; як стилістичний прийом ґрунтоване на різних поглядах на культурні, історичні та літературні події [9: 182].



Рис. 3. Віктор Вазарелі та його картини з оптичними парадоксами.

Складним є питання про класифікацію парадоксів, оскільки таке багатогранне явище важко вкласти в якусь загальну систему. Назвемо деякі з найбільш відомих.

**За логіко-семантичною будовою** парадокси об'єктивують у двох типах:

1) прагматичні, описують явища, що нібито не можуть бути реальними (на підставі первинного враження); цей тип досить продуктивний, він є наслідком об'єктної та / або просторової алогічності (**Три смерті** – в цьому є щось фольклорне, міфологічне: **одна** – від Бога (природна), **одна** – від чорта (самогубство поета), **одна** – від людей (читацьке забуття). Над цією, третьою, ми все-таки владні – скасувати її, відродивши живого Тичину (О. Забужко). У таких домінують елементи, ґрунтовані на оксимороні, синекдосі, метафорі, логічній несумісності, омонімії, порівнянні, антитезі. За цією ознакою (який стилістичний прийом в основі)

виокремлюють антонімічні, оксиморонні, каламбурні, тавтологічні, перифразні, градаційні парадокси (І. Зорницька називає їх “стилістичні парадокси” [17: 199–200]);

2) семантичні, містять вказівку: щось не має певних якостей, треба знайти інший об’єкт, який ними володіє, тобто опис одного через інше; побудовані на акцентуванні важливих ознак об’єкта (*Люби кого завгодно, якщо відчуваєш при цьому приємність, але створюй сім’ю тільки з тією особою, яку б усією душою і тілом хотів мати за матір чи батька своїх дітей* (В. Винниченко). За цією ознакою розмежовують парадокси, ґрунтовані на зіставленні, протиставленні, перифразуванні.

#### **За генетичною позицією:**

1) загальномовні, головно реалізуються у фразеологічних одиницях (прислів’ях, приказках), побудованих на парадоксах (*Пішов батько навпростець – не скоро вернеться; Поволі ідеши – далеко заїдеши; Де сто доглядачок, там дитина крива; Кравець завжди без штанів, а швець без чобіт*). У таких через активність вживання суперечливість твердження нівелюється;

2) індивідуально-авторські, зберігають свою оригінальність, незвичність, мають авторство (*Світ, бачся, широкий, – / Та нема де прихилитись / В світі одиницею* (Т. Шевченко); *Випущені на волю, ми так і зостались невірниками – навіть у тих випадках, коли видряпуємось на самий вершечок соціальної драбини* (О. Забужко).

#### **За синтаксичною будовою:**

1) парадокси, що реалізують значення в межах художнього твору (напр., роман О. Вайльда “Портрет Доріана Ґрея” або роман “Невеличка драма” В. Підмогильного);

2) парадокси, які втілюють на рівні словосполучення, речення, кількох речень чи абзацу

(Він ненавидів, бо умів любити (М. Рильський); Не вір мені, бо я брехать не вмію, Не жди мене, бо я і так прийду (В. Симоненко).

**За тематикою та комунікативним ефектом:**

1) соціальні (Доборолась Україна / До самого краю. / Гірше ляха свої діти / Її розпинають. / Замість пива праведную / Кров із ребер точать (Т. Шевченко);

2) морально-етичні (Режисерові було поставлено завдання – наперед виправдати вбивство цього хлопчика (О. Забужко про О. Довженка); Хоч людина архітевр природи, / А злодюга — створіння вінець, / Але нащо ж робить такі шкоди... І навіть тягне гаманець?! (В. Самійленко);

3) сатиричні, іронічні, гумористичні (Якщо мій сусід б'є дружину щодня, а я ніколи, то за статистикою ми обидва б'ємо дружин через день (Дж. Б. Шоу), Чим менше думаєш, тим більше в тебе одностудців (В. Черняк).

**За функцією** називають філософські, історичні, характерологічні, сюжетні, іронічні тощо парадокси [21: 146], проте ця класифікація частково зливається з викладеною вище, а також між названими типами немає чіткого розмежування.

Отже, парадокс – важливий складник лінгвостилістичної організації тексту, що не лише відіграє важливу роль у системі художніх засобів, але й вможливає становлення соціально-філософського, художнього мислення особистості. Парадокси набувають особливого значення для розкриття індивідуальної картини світу письменника, тому потребують урахування структурних, лексико-стилістичних і комунікативно-прагматичних параметрів. Їх вивчення допомагає краще розуміти світ, у якому ми живемо, і навчитися критично мислити.



**3.6. Ступенювання (градація).** Хоча парадокс і градація – різні фігури, їх можна порівнювати. Якщо розглядати градацію як послідовне розташування ідей або елементів, що мають певний ступінь інтенсивності, то й парадокс може містити послідовність, яка виглядає суперечливою.

**Ступенювання**, або **градація**, (походить від латинського “gradatio”, означає “підвищення”) – емфатична фігура мовлення, яка полягає в поступовому нагнітанні засобів художньої виразності для підвищення (клімакс) або зниження (антиклімакс) їхньої емоційно-сислової значущості. Градація пов’язана з антонімічними та синонімічними відношеннями, але не ідентична їм. Унаслідок побудови градаційної шкали не порушують мовні чи логічні норми.

**Клімакс** (походить від грецького “κλίμαχ”, означає “шкала”, у переносному значенні “переломний момент”; слово “κλιμάκωσις” описує поступове зростання інтенсивності чогось) – висхідна градація, у якій кожна наступна частина висловлення посилює значення попередньої: *Отаке-то на сім світі /Роблять людям люде! /Того в’яжуть, того ріжуть, / Той сам себе губить...* (Т. Шевченко); *Треба, щоб ця дівчина сьогодні не тільки слухала бригадирові повчання, а сама бралась за книгу, за науку і на полі ставала дослідником, а не тільки робочою силою* (М. Стельмах).

**Антиклімакс** (від грецького “antiklíμαχ”, тобто “сходження”) – спадна градація, у якій кожна наступна частина висловлення послаблює значення попередньої: *Моя ти смерте, дай іще пожити / Хоч рік один, хоч день, хоч хвилину* (В. Самійленко);

*Отака біла-біла хата*

*Серед білого-білого цвіту.*

*Біла фата, як біла вата*

*На ранах білого світу...* (І. Драч).

Уже в давньогрецькій та давньоримській риториці фігуру знали як один з ефективних прийомів переконання та емоційного впливу. У своїх промовах Демосфен послуговувався градацією, щоб нарощувати інтенсивність мовлення, рухаючись від спокійних і розсудливих аргументів до більш емоційних і патетичних. Наприклад, у промові “Про вінець”: *Немає нічого більшого, нічого жахливішого, нічого ганебнішого, ніж зрада ... Це зло, яке не має ні виправдання, ні прощення*; у “Філіппіках”: *Він не просто ворог, він лютий ворог; він не просто суперник, він небезпечний суперник*; у промові “На смерть Олександра”: *Це не просто втрата, це катастрофа ... Це не просто привід для смутку, це привід для гніву*. Цицерон використовував градацію, щоб підкреслити важливість певних моментів промов. Він робив це, повторюючи ключові слова або фрази, чи застосовував все більш емоційно насичені образи, наприклад, у промові “Проти Катіліни”: *Він не просто ворог, він ворог у нашому домі ... Він не просто небезпечний, він небезпечний для нашого життя*; “За Мілона”: *Мілон не винен, він невинний, як я сам ... Він не просто не винен, він захищав Римську республіку ... Він не просто захищав республіку, він врятував її*; або “На захист Марка Целія Руфа”: *Целій несправедливо вигнаний з Риму ... Це не просто вигнання, це ганьба ... Це не просто ганьба, це трагедія для Римської республіки*. Градація була надзвичайно популярною в античності, оскільки цей ораторський засіб логічно аргументував ідею, вибудовував ланцюжок роздумів, робив промови витонченими, ритмічними.

Ступенювання в текстах різних стилів може виконувати різні функції, основна з яких – виразності. Додатковими стилістичними функціями градації вважають характерологічну, емоційно-підсилювальну, образотворчу, оцінну, видільну,

логічну, уточнення. Фігура властива першорядно художньому та публіцистичному стилям української мови, а також ораторській сфері. Застосування в офіційно-діловому, науковому й розмовному стилях має несистемний характер.

В українській літературі фігуру фіксуємо у творах Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, Панаса Мирного, Остапа Вишні, П. Тичини та інших митців: *Борітеся – поборете! / Вам Бог помагає! / **За вас правда, за вас слава / І воля святая!*** (Т. Шевченко); *Здалека йшла на село хмара куряви. Вона все **наближалась, росла, здіймалась до неба**, врешті, сонце пірнуло в неї і розсипалось рожевою млою* (М. Коцюбинський); *Сонце підпливало **все вище та вище*** (Панас Мирний); *На майдані **пил спадає, Замоває річ... Вечір. Ніч*** (П. Тичина); *І лиш попереду червоний вогник, / Мов поклик, **блимає, танує і мовчав...*** (С. Тельнюк).

**За значенням** В. Домбровський виокремлює ступенювання:

1) квалітативне, мова йде про якісні ознаки об'єктів: *Чого мені тяжко, чого мені нудно, / Чого **серце плаче, ридає, кричить**, / Мов дитя голодне* (Т. Шевченко);

2) квантитативне, кількісна характеристика об'єктів: ***Третій день, сьомий день** – / З липня в серпень тече і тече / Над Санжарами дощ ...* (Б. Олійник) [11: 138–139].

**За ступенем експресивності** є ступенювання:

1) раціонально-логічне; йому не властива експресивність, представлене в науковому, офіційно-діловому, публіцистичному стилях: *Творче майбутнє почалося недавно, коли з'явилася можливість організувати виставки **на міському, обласному та державному рівнях*** (З газ.). Логічна основа може бути нечітка, тож потребує від адресата асоціативного розпізнання;

2) експресивне, орієнтоване на функцію емоційного впливу: *А він **любив** мости. /О, **не любив** – **кохав**, /А **може, й вище*** (Б. Олійник).

Емотивність вирізняється ступенем вияву, адже емоції мають різні відтінки інтенсивності. Однак вираз інтенсивності якісного опису об'єкта може бути лише констатацією факту, позбавленою емоційної оцінки (*Гнів і жаль, огонь і холод, несамовита радість і гірка туга разом охопили Петрове серце* (Панас Мирний)).

**За синтаксичною будовою** градонаміями можуть бути:

1) окремі словоформи (***Найшли, налетіли, зом'яли, спалили, побрали*** /З собою в чужину весь тонкоголосий ясир (В. Стус);

2) словосполучення (*Вдень і вночі **зазіхають на бідну душу мою і про згубу мою постійно мислять*** (Мелетій Смотрицький). Такі компоненти можуть бути розташовані в ряду контактено або дистанційно;

3) речення: прості або складні (*Вивітрилась сіль, потемніла світлість, згасли світочі, здичавіли магістри, осліпли проводирі і в діл недбальства впали...* (Мелетій Смотрицький). У структурі речень можливі градаційні сполучники, які вказують на посилення чи послаблення значення попереднього члена ряду (*не лише... а й, не лише... але й, не просто... а й, не так... як, як... так і, якщо не... то, якщо не то... хоча* (б) (*Він не просто вилетів [з проекту каналу 1+1 "Танцюю для тебе" – Л.Б.] першим, **а ще й** образився (З газ.)*).

На морфологічному рівні градаційний ряд можна сформувати вищо-часовими формами дієслова (*Я поїхав, помчав, полетів. І переконався: треба було їхати, мчати, летіти раніше!* (З журн.); ступенями порівняння прикметників чи прислівників (*І не можна не погодитись з вдумливим спостереженням*

критика про те, що “ми **частіше** оперуємо обіймами літературних імен, **рідше** – назвами їхніх творів і **дуже рідко** – іменами героїв, що той чи той твір “представляють” (З газ.).

**За структурою** класифікуємо залежно від кількості членів ряду:

1) нерозгорнуте, характеризується мінімальною кількістю градонімів:

- двочленне (*Ходімо і **позбудемось** її, і **викорчуємо** із землі пам'ять про неї!* (Мелетій Смотрицький);

- тричленне (*Сидить Ягнич-вузлов'яз, **зачищає** кінці, **в'яже вузлом пам'яті** далеко і близьке, **єднає** минуле з теперішнім* (О. Гончар).

2) розгорнуте, яке втілюється на рівні чотирьох і більше членів ряду; між ними можуть бути і словосполучення, і різного типу речення (*Кого ж те більше доймає? Кому те більшого болю додає? Кого дошкульніше мучить? І кому небезпечніше життя готує?* (Мелетій Смотрицький).

Градація може вступати у взаємодію з іншими стилістичними прийомами (антитеза, оксиморон, ампліфікація, лексичний повтор, синтаксичний паралелізм, парцеляція, анафора, риторичне питання, риторичний вигук, інверсія тощо); напр., поєднання з антитезою: *Він **був сином кріпака і став володарем** в царстві духа. Він **був кріпаком і став велетнем** у царстві людської культури. Він **був самоуком і вказав нові і вільні шляхи професорам і книжним ученим** (І. Франко); *Страждаю, мучусь, **гину, а живу!** / Страждаю, мучусь, **і живу, і гину*** (Л. Костенко).*

Підсумуємо: ступенювання оприявнює певні сфери позамовної реальності, адже об'єктам навколишнього світу властива якість, кількість і міра вияву. З позиції мовця ознаки (дій, предметів, явищ) не є однорідними, тому мовці і градуують їх за різним ступенем інтенсивності.

**3.7. Епексегеза.** Термін походить від грецького “ἐπέξηγησις” – “пояснення”, “доповнення”. **Епексегеза** – емфатична фігура, що уточнює або розширює значення попереднього слова або фрази; подає характеристику загального через конкретне (*Він був людиною мудрою, **філософом**; Я дуже хотіла б вийти заміж, **щоб у мене був чоловік***). Для її формування приєднують інформацію, що не обов'язкова для висловлення, але вона робить фразу більш зрозумілою.

Епексегезу та експлікацію подекуди вважають схожими за своєю суттю. Зокрема, І. Качуровський говорить, що це так сама фігура мислення й вона є прикінцевим тлумаченням, авторським висновком: *Отак живіть, недоуки, / То й жить не остине* (Т. Шевченко) [19]. Проте, слідом за Г. Крохмальною [24], ми вважаємо: ці фігури мають відмінності. По-перше, епексегеза – риторична фігура, а експлікація – логічний прийом, що застосовують для розкриття змісту поняття або твердження, зазвичай його реалізують у формі дефініції. Епексегеза робить фразу більш зрозумілою та яскравою, а експлікація – більш чіткою. По-друге, епексегеза може бути неформальною, а експлікація зазвичай формальна. Неформальний характер епексегези означає, що фігура функціонує в усному мовленні, електронних листах, соціальних мережах, блогах, особистих записах тощо (*Я такий щасливий, **до нестями***). Вона часто не структурована виразно, як у формальних текстах. Експлікація зазвичай формальна, їй віддають перевагу в наукових і ділових текстах. Вона має чітку структуру, використовує термінологію певної галузі, поглиблює тему, мету або зміст фрази (*Цей договір укладений між компанією А та компанією Б, **у ньому викладені умови співпраці між двома компаніями**; Пошук формули вирішення цієї суперечності є, власне, мовною політикою держави. **Тобто, мовне питання стає питанням політичним*** (О. Майборода).

Епексегеза та експлікація – не конкуренти в мовностилістичному полі, оскільки функціонують, щоб запропонувати пояснювальний коментар, який головно додають всередині або в кінці речення чи як предикативну частину складного речення. Задля цього застосовують повторне називання чогось (але іншими лексико-граматичними засобами) та пояснювальні сполучники *тобто*, *себто*, *цебто*, *а саме*, *як-от*, *чи* (зі значенням *тобто*) (про це, напр., говорить С. Байдусь [1]): *Олег Святославович був онуком Ярослава, **тобто великого князя Київського*** (В. Шевчук).

Епексегезу застосовують у різних стилях мови, але продуктивною вона є в художньому (напр., твори Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, О. Гончара, О. Довженка, Остапа Вишні, В. Шевчука та інших: *Справді, я божественний, тобто **пришелепкуватий*** (В. Підмогильний); *То його батько був із Бессарабії, і батькова мати, **баба Анатолія Петрицького**, була циганка* (Остап Вишня), розмовному (*Він мені друг, **справжній***) та публіцистичному (*Хто ж з вас буде увінчувати його потім, як його не стане, **помре?*** (З газ.).

Епексегеза виконує низку **функцій**:

1) акцентує інформацію (*Він був людиною честі, **просто героєм***);

2) уточнює ознаку об'єкта, дії (*Вона купила сукню, **червоного кольору***);

3) конкретизує інформацію (*Він пішов у магазин, **по хліб і молоко***);

4) робить вислів більш витонченим, емоційно-експресивним (*Ми печально почали співати надгробних пісень, **власне, канон на відхід душі*** (В. Шевчук).

**За синтаксичною будовою** може бути сформована:

1) окремою словоформою (Отримані енергетичні характеристики дають змогу за відомим значенням випуску продукції розрахувати об'єктивне загальне та питоме споживання електроенергії, **норму** (З газ.);

2) словосполученнями (Одне слово, він мені фальш загнув, **“тухту” загнув** (Остап Вишня);

3) реченням або предикативною частиною складного речення (А ось при друку з поганою якістю або великим збільшенням видно похибки принтера, **картинку нам не видно** (З журн.)

Отже, епексегеза впливає на реалізацію прагматико-комунікативної настанови мовця. Фігура посилює емоційно-експресивну виразність мовлення, акцентує, доповнює інформацію, є прикінцевим тлумаченням чи авторським висновком.

**4. ВИСНОВКИ.** Емфаза реалізує об'єктивну властивість мовних одиниць передавати закладений в них предметно-логічний зміст із підвищеною виразністю, надавати висловленню необхідної ясності. Засоби емфазы виражають емоції, морально-етичний, психологічний стан особи за допомогою єдності експресивних засобів мови. Емфатичні конструкції стилістично марковані, критерієм емфатичності є співвідносна з нею в мові нейтральна структура, здатна передати ту саму інформацію, але без емоційної рельєфності. Немає підстав сумніватися в тім, що емфатичні компоненти формують індивідуальний авторський стиль у художньому дискурсі, реалізуючи особливий підхід до теми чи жанру твору. Вони організують атмосферу й настрій тексту, додають йому ритм і мелодію, забезпечують естетичний супровід, сприяють зв'язку з аудиторією. Дослідницькі погляди на їхню сукупність і характеристику доволі розбіжні: часто науковці зараховують до емфатичних фігур і різні стилістичні засоби мови, і неоднаково класифікують.



Ми характеризуємо в цій системі антитезу, оксиморон, парадокс, ступенювання й епексегезу – фігури, які становлять поважну ланку серед найсильніших риторичних засобів мовлення.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Байдусь С. А. Пояснювальні конструкції зі сполучником *тобто* (*себто*, *цебто*) у структурі неелементарного речення. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 10. Проблеми граматики і лексикології української мови*. 2007. Вип. 3. С. 86–91.

2. Білецька І., Грабова Т. Англійські лексичні та граматичні емфатичні конструкції та їх ознаки. *Вісник Українсько-туркменського культурно-освітнього центру*. Умань : ВПЦ “Візаві”, 2017. Вип. 1. Ч. II. С. 5–11.

3. Валько О. В. Емфаза як категорія комунікативної структури речення. *Наукові записки Національного університету “Острозька академія”*. Серія: Філологічна. 2016. Вип. 62. С. 56–58.

4. Волковинська І. В. Емфатичність і експресивність: сутність і співвідношення понять. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2015. Вип. 40. С. 12–15.

5. Галич О., Назарець В. Теорія літератури. Київ : Либідь, 2008. 488 с.

6. Денисенко Н. В. Відтворення емфази в англо-українських художніх перекладах : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.16. Київ, 2011. 20 с.

7. Денисенко Н., Коноваленко Т. Досягнення емфатичності в англо-українських художніх перекладах. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2015. Вип. 39. С. 81–85.

8. Денисенко Н. В., Мілько Н. Є. Емфаза як загальнолінгвістичне і перекладознавче поняття. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія*. 2015. Вип. 73. С. 61–64.

9. Денискіна Г. О. Реалізація парадоксальності як типу мовомислення у текстах есе (на матеріалі “3 мапи книг та людей: есеї” Оксани Забужко). *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 10: Проблеми граматики і лексикології української мови*. 2014. Вип. 11. С. 182–186.

10. Дідук-Ступ'як Г, Головата Л. Стильова параметризація засобів емотивності. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Сер. Мовознавство*. Тернопіль : Осадца Ю. В., 2019. Вип. 1(31). С. 38–45.

11. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поезика. Дрогобич : ВФ “Відродження”, 2008. 488 с.
12. Завалій С. Б. “Мій дім – в долонях світлої журби...” (описово-оцінна функція оксиморонних синтагм у поетичному словнику). *Лінгвістика*. 2019. № 2. С. 129–137.
13. Завалій С. Б. Оксиморонні синтагми із фразеологічними компонентами як засіб увиразнення поетичної мови. *Український смисл*. 2018. С. 161–170.
14. Завалій С. Б. Синтаксичні функції оксиморонних синтагм зі структурою речення в поетичному словнику. *Український смисл*. 2017. С. 209–221.
15. Загнітко А. Словник сучасної лінгвістики : поняття і терміни : у 3-х тт. Донецьк : ДонНУ, 2012.
16. Загнітко А. Сучасний лінгвістичний словник. Вінниця : ТВОРИ, 2020. 920 с.
17. Зорницька І. Типологія парадоксального: класифікація парадоксів у художньому тексті. *Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах*. 2012. № 26. С. 192–202.
18. Іванотчак Н. І. Емпатія в аспекті категорій градуальності, оцінки та норми. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Серія “Філологія”*. 2015. Вип. 16. С. 112–116.
19. Качуровський І. В. Основи аналізу мовних форм (стилістика). Фігури і тропи. Мюнхен – Київ, 1995. 235 с.
20. Ключинська Н. В. Історично інформоване виконавство та риторичні параметри сучасної інтерпретації української партесної музики (на прикладі творів М. Дилецького та І. Домарацького) : дис. ... доктора філософії : 025. Львів, 2022. 210 с.
21. Ковальова Т. П. Явище художнього парадокса в лінгвістичному аспекті (на матеріалі творів Бертольта Брехта). *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. 2021. Т. 32. № 3. С. 145–153.
22. Колоїз Ж. Харієнтизм у системі стилістичних ресурсів: троп чи стилістична фігура? *Мови та літератури світу*. 2022. Вип. 1. С. 13–27.
23. Король Л., Ладатко Д. Перекладацькі трансформації лексичних емпатичних конструкцій. *Grail of Science*. 2023. № 34. С. 208–213.
24. Крохмальна Г. Явище експлікації терміна в літературознавчому тексті (на матеріалі статті І. Денисюка). *Вісник національного університету “Львівська політехніка”. Серія “Проблеми української термінології”*. 2012. № 733. С. 193–195.
25. Макович Х. Я., Вербицька Л. О., Капітан Н. О. Словник термінів і понять з риторики. Львів, 2016. 140 с.

26. Мацько А. І., Сидоренко О. М., Мацько О. М. Стилістика української мови : підручник. Київ : Вища школа, 2003. 462 с.
27. Нефедченко О. І. Поняття емпатії в лінгвістиці. *Філологічні трактати*. 2016. Т. 8. № 1. С. 46–53.
28. Панченко О. І., Вотінцева М. А. Емфаза та її різновиди в англійській мові (на матеріалі творів Дж. Остен). *Вісник науки та освіти*. 2023. № 11 (17). С. 209–309.
29. Прокопович Т. Філософські праці. Вибране. Київ : Дніпро, 2012. 615 с.
30. Риторика : навч. посіб. / упор. Т. К. Ісаєнко, А. В. Лисенко. Полтава : ПолтНТУ, 2019. 247 с.
31. Словник української мови : в 11-и томах. Київ : Наукова думка, 1970–1980.
32. Стилістика мовних одиниць: лексична стиїстика, стиїстична фразеологія : навч.-метод. посіб. / укл. І. Коломієць. Умань, 2021. 108 с.
33. Стиїстика української мови (Теоретичні основи стиїстики. Художньо-виразові засоби мовлення) : навч.-метод. посіб. / укл. І. Коломієць. Умань, 2019. 242 с.
34. Стиїстика української мови. Короткий словник термінів / укл. В. Ірещук. Івано-Франківськ, 2023. 82 с.
35. Сухенко В. Г. Мовна картина світу українців крізь призму оксиморона. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2017. V (34), Вип. 124. С. 72–75.
36. Таценко Н. В. Реалізація емпатії в сучасному англійському дискурсі: когнітивно-синергетичний аспект : монографія. Суми : СумДУ, 2017. 356 с.
37. Торчинська Т. Лінгводидактичні та психолого-педагогічні засади засвоєння учнями молодшого шкільного віку виражальних мовних засобів у текстах різних стилів. *Психолого-педагогічні проблеми сучасної школи*. 2019. Вип. 2. С. 147–155.
38. Ушакова В. Т. Емфаза в науковому стилі. URL: <https://cutt.ly/UwZOvMDo> (дата звернення: 30.01.2024).
39. Green N. L. The use of antithesis and other contrastive relations in argumentation. *Argument & Computation*. 2022, May. N 14(1). P. 1–16.
40. Medvid O., Horobets M., Serhienko A. Emphatic means in the texts of political news (based on CNN). *Philological Treatises*. 2022. N 14(1). P. 91–102.
41. Oxford Dictionaries. URL : <https://cutt.ly/bwZOc4vZ> (дата звернення 30.01.2024).
42. Qasim S., Bushra. Towards an Analytical Study of Oxymoron. *Human Sciences Research Journal New Period / The Intl. Conference on New Advances in Humanities Post Pandemic University of Tehran, Iran 11th July 2022*. N 34. P. 655–665.

43. Rehder B., Davis Z. J., Bramley N. The Paradox of Time in Dynamic Causal Systems. *Entropy*. 2022. Vol. 24. Is. 7. P. 863.

44. Tahseen H. Hameed. Oxymoron in Day-to-Day Speech. *The Asian ESP Journal*. July 2020. Vol. 16. Is. 4. P. 140–152.

### REFERENCES

1. Baidus S. A. Poiasniuvalni konstruktsii zi spoluchnykom tobtu (sebito, tsebito) u strukturi neelementarnoho rechennia. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Serii 10. Problemy hramatyky i leksykologii ukrainskoi movy*. 2007. Vyp. 3. S. 86–91.

2. Biletska I., Hrabova T. Anhliiski leksychni ta hramatychni emfatychni konstruktsii ta yikh oznaky. *Visnyk Ukrainko-turkmenskoho kulturno-osvitnoho tsentru*. Uman : VPTs “Vizavi”, 2017. Vyp. 1. Ch. II. S. 5–11.

3. Valko O. V. Emfaza yak katehoriia komunikatyvnoi struktury rechennia. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu “Ostrozka akademiia”. Serii: Filolohichna*. 2016. Vyp. 62. S. 56–58.

4. Volkovynska I. V. Emfatychnist i ekspresyvnist: sutnist i spivvidnoshennia poniat. *Naukovi pratsi Kam'ianets-Podilskoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Ohienka. Filolohichni nauky*. 2015. Vyp. 40. S. 12–15.

5. Halych O., Nazarets V. Teoriia literatury. Kyiv : Lybid, 2008. 488 s.

6. Denysenko N. V. Vidtvorennia emfazy v anhlo-ukrainskykh khudozhnikh perekladakh : avtoref. dys... kand. filol. nauk : 10.02.16. Kyiv, 2011. 20 s.

7. Denysenko N., Konovalenko T. Dosiahnennia ematychnosti v anhlo-ukrainskykh khudozhnikh perekladakh. *Naukovi pratsi Kamianets-Podilskoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Ohienka. Filolohichni nauky*. 2015. Vyp. 39. S. 81–85.

8. Denysenko N. V., Milko N. Ye. Emfaza yak zahalnolinhvistychno i perekladoznaveche poniattia. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Serii: Filolohiia*. 2015. Vyp. 73. S. 61–64.

9. Denyskina H. O. Realizatsiia paradoksalnosti yak typu movomyslennia u tekstakh ese (na materialy “Z mapy knyh ta liudei: ese”) Oksany Zabuzhko). *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Serii 10: Problemy hramatyky i leksykologii ukrainskoi movy*. 2014. Vyp. 11. S. 182–186.

10. Diduk-Stup'iak H, Holovata L. Stylova parametryzatsiia zasobiv emotyvnosti. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu. Serii “Movoznavstvo ”*. Ternopil : Osadtsa Yu. V., 2019. Vyp. 1 (31). S. 38–45.

11. Dombrovskiy V. Ukrainska stylistyka i rytmika. *Ukrainska poetyka. Drohobych : VF “Vidrodzhennia”*, 2008. 488 s.

12. Zavalii S. B. “Mii dim – v doloniakh svitloi zhurby...” (opysovo-otsinna funktsiia oksymoronnykh syntahm u poetychnomu slovnyku). *Linhvistyka*. 2019. N 2. S. 129–137.
13. Zavalii S. B. Oksymoronni syntahmy iz frazeolohichnymy komponentamy yak zasib vyvraznennia poetychnoi movy. *Ukrainskyi smysl*. 2018. S. 161–170.
14. Zavalii S. B. Syntaksychni funktsii oksymoronnykh syntahm zi strukturoiu rechennia v poetychnomu slovnyku. *Ukrainskyi smysl*. 2017. S. 209–221.
15. Zahnitko A. Slovnyk suchasnoi linhvistyky : poniattia i termyny : u 3-kh tt. Donetsk : DonNU, 2012.
16. Zahnitko A. Suchasnyi linhvistychnyi slovnyk. Vinnytsia : TVORY, 2020. 920 s.
17. Zornytska I. Typolohiia paradoksalnogo: klasyfikatsiia paradoksiv u khudozhnomu teksti. *Humanitarna osvita u tekhnichnykh vyshchykh navchalnykh zakladakh*. 2012. N 26. S. 192–202.
18. Ivanotchak N. I. Empatiia v aspekti katehorii hradualnosti, otsinky ta normy. *Naukovyi visnyk mizhnarodnogo humanitarnoho universytetu. Serii “Filohiia”*. 2015. Vyp. 16. S. 112–116.
19. Kachurovskyi I. V. Osnovy analizu movnykh form (stylistyka). Fihury i tropy. Miunkhen – Kyiv, 1995. 235 s.
20. Kliuchynska N. V. Istorychno informovane vykonavstvo ta rytorychni parametry suchasnoi interpretatsii ukrainskoi partesnoi muzyky (na prykladi tvoriv M. Dyletskoho ta I. Domaratskoho) : dys. ... doktora filosofii : 025. Lviv, 2022. 210 s.
21. Kovalova T. P. Yavyshche khudozhnogo paradoksa v linhvistychnomu aspekti (na materiali tvoriv Bertolta Brekhtha). *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnogo universytetu imeni V. I. Vernadskoho*. 2021. T. 32. N 3. S. 145–153.
22. Koloiz Zh. Khariiientyzm u systemi stylistychnykh resursiv: trop chy stylistychna fihura? *Movy ta literatury svitu*. 2022. Vyp. 1. S. 13–27.
23. Korol L., Ladatko D. Perekladatski transformatsii leksychnykh emfatychnykh konstruktsii. *Grail of Science*. 2023. № 34. S. 208–213.
24. Krokmalna H. Yavyshche eksplikatsii termina v literaturoznavchomu teksti (na materiali statti I. Denysiuka). *Visnyk natsionalnogo universytetu “Lvivska politekhnika”. Serii “Problemy ukrainskoi terminolohii”*. 2012. № 733. S. 193–195.
25. Makovych Kh. Ya., Verbytska L. O., Kapitan N. O. Slovnyk terminiv i poniat z rytoryky. Lviv, 2016. 140 s.
26. Matsko L. I., Sydorenko O. M., Matsko O. M. Stylistyka ukrainskoi movy : pidruchnyk. Kyiv : Vyshcha shkola, 2003. 462 s.
27. Nefedchenko O. I. Poniattia empatii v linhvistytsi. *Filohichni traktaty*. 2016. T. 8. N 1. S. 46–53.

28. Panchenko O. I., Votintseva M. L. Emfaza ta yii riznovydy v anhliskii movi (na materialy tvoriv Dzh. Osten). *Visnyk nauky ta osvity*. 2023. N 11(17). S. 209–309.
29. Prokopovych T. *Filosofski pratsi. Vybrane*. Kyiv : Dnipro, 2012. 615 s.
30. Rytoryka : navch. posib. / upor. T. K. Isaienko, A. V. Lysenko. Poltava : PoltNTU, 2019. 247 s.
31. *Slovyk ukrainskoi movy: v 11-y tomach*. Kyiv : Naukova dumka, 1970–1980.
32. Stylistyka movnykh odynyts: leksychna stylistyka, stylistychna frazeolohiia : navch.-metod. posib. / ukl. I. Kolomiets. Uman, 2021. 108 s.
33. Stylistyka ukrainskoi movy (Teoretychni osnovy stylistyky. Khudozhno-vyrazovi zasoby movlennia) : navch.-metod. posib. / ukl. I. Kolomiets. Uman, 2019. 242 s.
34. Stylistyka ukrainskoi movy. Korotkyi slovyk terminiv / ukl. V. Greshchuk. Ivano-Frankivsk, 2023. 82 s.
35. Sukhenko V. H. Movna kartyna svitu ukraintsiv kriz pryzmu oksymorona. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2017. V (34). Vyp. 124. S. 72–75.
36. Tatsenko N. V. Realizatsiia empatii v suchasnomu anhlomovnomu dyskursi: kohnityvno-synerhetychnyi aspekt : monohrafiia. Sumy : SumDU, 2017. 356 s.
37. Torchynska T. Linhvodydaktychni ta psykhologo-pedahohichni zasady zasvoiennia uchniamy molodshoho shkilnogo viku vyrazhalnykh movnykh zasobiv u tekstakh riznykh styliv. *Psykhologo-pedahohichni problemy suchasnoi shkoly*. 2019. Vyp. 2. S. 147–155.
38. Ushakova V. T. Emfaza v naukovomu styli. URL : <https://cutt.ly/UwZOvMDo> (data zvernennia: 30.01.2024).
39. Green N. L. The use of antithesis and other contrastive relations in argumentation. *Argument & Computation*. 2022, May. N 14(1). P. 1–16.
40. Medvid O., Horobets M., Serhienko A. Emphatic means in the texts of political news (based on CNN). *Philological Treatises*. 2022. N 14 (1). P. 91–102.
41. Oxford Dictionaries. URL : <https://cutt.ly/bwZOc4vZ> (дата звернення 30.01.2024).
42. Qasim S., Bushra. Towards an Analytical Study of Oxymoron. *Human Sciences Research Journal New Period / The Intl. Conference on New Advances in Humanities Post Pandemic University of Tehran, Iran 11th July 2022*. N 34. P. 655–665.
43. Rehder B., Davis Z. J., Bramley N. The Paradox of Time in Dynamic Causal Systems. *Entropy*. 2022. Vol. 24. Is. 7. P. 863.
44. Tahseen H. Hameed. Oxymoron in Day-to-Day Speech. *The Asian ESP Journal*. July 2020. Vol. 16. Is. 4. P. 140–152.