

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**Кафедра української мови**

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

\_\_\_\_\_ Колоїз Ж. В.

Протокол № \_\_\_\_\_

«\_\_» \_\_\_\_\_ 2018 р.

Реєстраційний № \_\_\_\_\_

«\_\_» \_\_\_\_\_ 2018 р.

**СТИЛІСТИЧНІ РЕСУРСИ В ПОЕТИЧНОМУ МОВЛЕННІ  
ІВАНА АНДРУСЯКА**

Кваліфікаційна робота студента  
факультету української філології  
групи УАФ-м-17  
другого (магістерського) рівня  
спеціальності 014.01 Середня освіта  
Українська мова і література,  
додаткової спеціальності –  
англійська мова

**Халабуди Владислава Анатолійовича**

Керівник: доктор філологічних наук,  
доцент **Білоконенко Л. А.**

Оцінка:

Національна шкала \_\_\_\_\_

Шкала ECTS \_\_\_\_\_ Кількість балів \_\_\_\_\_

Члени комісії

_____	_____
(підпис)	(прізвище та ініціали)
_____	_____
(підпис)	(прізвище та ініціали)
_____	_____
(підпис)	(прізвище та ініціали)
_____	_____
(підпис)	(прізвище та ініціали)
_____	_____
(підпис)	(прізвище та ініціали)

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	4
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ СТИЛІСТИЧНИХ РЕСУРСІВ У ЛІНГВІСТИЦІ</b> .....	9
1.1. Поняття поетичної мови та її характеристика крізь призму стилістичних ресурсів.....	9
1.2. Наукова інтерпретація стилістичних ресурсів мови.....	14
Висновки до першого розділу.....	22
<b>РОЗДІЛ 2. ТРОПЕЇЧНІ ДОМІНАНТИ В ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТАХ ІВАНА АНДРУСЯКА</b> .....	24
2.1. Образність стилістичних конструкцій із метафорою.....	24
2.1.1. Метафори за ознакою вживання.....	25
2.1.2. Метафоризація за подібністю (джерелом уподібнення)...	26
2.1.3. Структурно-граматичні типи метафор .....	27
2.2. Семантико-стилістичне навантаження епітетів.....	31
2.2.1. Індивідуально-авторські та постійні епітети.....	32
2.2.2. Епітети за характером сприймання.....	33
2.2.3. Колористичні епітети .....	34
2.2.4. Граматичне вираження епітетів.....	38
2.3. Особливості застосування метонімії.....	40
2.3.1. Якісні метонімії.....	41
2.3.2. Кількісні метонімії.....	43
Висновки до другого розділу.....	46
<b>РОЗДІЛ 3. ФУНКЦІОНАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНЕ НАВАНТАЖЕННЯ ФІГУР ПОВТОРУ В ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ ІВАНА АНДРУСЯКА</b> .....	48
3.1. Дослідження стилістичних фігур повтору в науково-лінгвістичному дискурсі.....	48
3.2. Роль звукових (фонетичних) повторів.....	53

3.2.1. Алітерація.....	54
3.2.2. Асонанс.....	58
3.3. Лексико-синтаксичні повтори.....	60
3.3.1. Конструкції з анафорою та епіфорою.....	61
3.3.2. Анепіфора, епанафора, рефрен.....	65
Висновки до третього розділу.....	67
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>69</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....</b>	<b>73</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>80</b>

## ВСТУП

Одним із першочергових завдань сучасної української стилістики є системне вивчення організації стилістичних ресурсів у художніх текстах за окремими різновидами, групами та підгрупами.

Стилістичні ресурси – одиниці мови, які характеризуються усвідомленою обробкою мовного явища, що сприймається як певне відхилення від загальноновживаних норм передачі інформації. Стилістичні засоби вже протягом багатьох століть є основою творення поетичного мовлення.

Будь-який текст художньої літератури ґрунтується на використанні стилістичних тропів і фігур. Саме тому розуміння природи стилістичних ресурсів є важливим не лише для лінгвістів та літературознавців, а й для авторів художніх текстів, які є творцями відповідних мовних одиниць.

Вивченню стилістичних засобів мови взагалі й української зокрема приділено чимало наукових розвідок, у яких детально описано їхні семантичні, граматичні та структурні особливості (Л. Булаховський, В. Виноградов, В. Григор'єв, В. Калашник, Е. Ключев, Є. Курилович, М. Ласло-Куцюк, М. Лихошерст, О. Мороховський, Я. Мукаржовський, О. Потєбня та ін.). Щоправда, уважаємо прогалиною в розвитку української стилістики те, що функціонування стилістичних ресурсів крізь призму поетичного мовлення на сьогодні вивчено лише фрагментарно. До того ж складним та неоднозначним є питання класифікації стилістичних ресурсів (про це, наприклад, говорять В. Домбровський, Л. Мацько, Ф. Пустова, В. Чабаненко, Ю. Шерех та ін.).

Попри те, що стилістичні засоби вираження піддаються постійному науковому аналізу, потреба в їхньому дослідженні залишається актуальною, оскільки мова є динамічним явищем, тому стилістичні ресурси в художніх текстах постійно змінюються й модифікуються. Вітчизняні дослідники активно вивчають різноманітні стилістичні тропи та фігури, проте відсутні

спеціальні розвідки, що акцентують на необхідності якнайретельнішого дослідження стилістичних ресурсів у поетичній творчості талановитого сучасного поета, дитячого письменника, прозаїка, літературного критика, перекладача Івана Андрусяка.

**Актуальність нашої роботи** зумовлена потребою вивчення лексико-семантичних, граматичних та структурних особливостей стилістичних ресурсів на матеріалі збірок «Депресивний синдром», «Отруєння голосом», «Дерева і води» та «Повернення в Галапагос» І. Андрусяка, творчість якого досі не була предметом спеціального мовознавчого аналізу. З-поміж поетичного доробку митця збірки «Депресивний синдром», «Отруєння голосом», «Дерева і води» та «Повернення в Галапагос» потребують належної уваги, оскільки репрезентують багатий та різноманітний фактичний матеріал, який відкриває широкі можливості не лише для студіювання мовотворчості письменника, а й дає змогу простежити, як за допомогою тих чи тих лексичних одиниць автору вдається досягти бажаного стилістичного ефекту в розкритті змісту твору, у прагненні передати атмосферу та вплинути на читача за допомогою стилістичних тропів і фігур.

**Мета** дослідження полягає в тому, щоб з'ясувати лексико-семантичні, граматичні, структурні особливості найбільш активно використаних різновидів стилістичних ресурсів, а також їхню роль та функціонування в поетичному мовленні І. Андрусяка.

Для досягнення окресленої мети вирішено низку **завдань**:

- 1) розкрити зміст понять «поетична мова», «поетичне мовлення» «стилістичний троп», «стилістична фігура»;
- 2) дослідити основні принципи формування експресивності в поетичній мові;
- 3) визначити основні підходи до класифікації стилістичних ресурсів;
- 4) з'ясувати лексико-семантичні, граматичні та структурні особливості стилістичних ресурсів, передовсім метафор, епітетів та метонімій, у творчому доробку І. Андрусяка;

5) дослідити продуктивність фігур повтору в поетичній творчості І. Андрусяка та піддати їх лінгвостилістичному аналізу.

**Об'єктом** дослідження є стилістичні ресурси сучасного поетичного мовлення.

**Предметом наукової праці** є лексико-семантичні, граматичні та структурні особливості найуживаніших у поетичному мовленні І. Андрусяка тропів, зокрема метафор, епітетів та метонімії, а також стилістичних фігур повтору.

**Джерельною базою** послужили тексти поетичних збірок І. Андрусяка «Депресивний синдром», «Отруєння голосом», «Дерева і води» та «Повернення в Галапагос», а саме: Андрусяк І. М. Депресивний синдром / І. М. Андрусяк [Електронний ресурс]. – Режим доступу до тексту: <http://www.poetryclub.com.ua/metrs.php?id=257&type=tvorch>; Андрусяк І. М. Отруєння голосом / І. М. Андрусяк [Електронний ресурс]. – Режим доступу до тексту: <http://www.poetryclub.com.ua/metrs.php?id=257&type=tvorch>; Андрусяк І. М. Дерева і води / І. М. Андрусяк [Електронний ресурс]. – Режим доступу до тексту: <http://www.poetryclub.com.ua/metrs.php?id=257&type=tvorch>; Андрусяк І. М. Повернення в Галапагос / І. М. Андрусяк [Електронний ресурс]. – Режим доступу до тексту: <http://www.poetryclub.com.ua/metrs.php?id=257&type=tvorch>. Фактичним матеріалом стали понад сто текстів поезій І. Андрусяка, у межах яких кількісно зафіксовано близько трьохсот різноманітних стилістичних тропів та фігур повтору.

**Методи дослідження.** У роботі використано такі загальнонаукові методи: методи аналізу та синтезу (для ідентифікації складників поетичного тексту та поєднання їх в єдиний комплекс); критичний аналіз (дослідження проблеми класифікації стилістичних засобів); теоретичний синтез (узагальнення теоретичних відомостей про поняття «стилістичний троп» і «стилістична фігура» та їхній прояв у художньому творі); системний аналіз (добір фактичного матеріалу та його групування); метод індукції (для конкретизації загальних висновків); описовий метод (опис особливостей

вживання стилістичних ресурсів у зазначених поетичних збірках за їхніми диференційними ознаками); метод статистичних даних (виявлення продуктивності того чи того різновиду тропу чи фігури в поетичному мовленні).

Серед спеціальних лінгвістичних методів застосовано контекстно-інтерпретаційний та компонентний (для аналізу семантичної значущості та функційних особливостей мовних одиниць поетичних текстів).

Долучено й лінгвостилістичні методи, як-от: семантико-стилістичний (для виявлення співвідношення мовних засобів, якими експресивно виражається емоційний чи естетичний зміст тексту до змісту інформації); зіставлення (для добору мовних одиниць з однорідного або суміжного ряду).

**Наукова новизна роботи** полягає в тому, що вперше було здійснено спробу комплексного лінгвостилістичного аналізу поетичного доробку Івана Андрусика в контексті стилістичних домінант із наданням відповідних пояснень щодо застосування поетом того чи того засобу увиразнення мови; умотивовано природу й механізми функціонування стилістичних тропів та фігур; обґрунтовано підходи до класифікації стилістичних ресурсів мови з подальшим їх застосуванням та вдосконаленням за рахунок дотримання лише основних мотиваційних складників та відкидання неоднозначних, несуттєвих додаткових розгалужень.

**Теоретичне та практичне значення** магістерської роботи полягає в тому, що авторові вдалося поглибити, розширити лінгвостилістичну теоретичну думку, а результати досліджень магістерського проекту та фактичний матеріал сприятимуть подальшій розробці окреслених проблем, вони можуть бути використані вчителями для підготовки до уроків української мови та літератури, а також студентами філологічних факультетів під час вивчення стилістики, зокрема стилістичних засобів мови.

**Апробація результатів дослідження.** Окреслені результати дослідження було оприлюднено в доповіді на звітній студентській науковій конференції (Кривий Ріг, 2018 р.) (тема доповіді: «Стилістичні ресурси в

поетичному мовленні І. Андрусяка»); представлено у статті: Халабуда В. Особливості функціонування метафор та епітетів у поетичному мовленні Івана Андрусяка / В. Халабуда // Матеріали студентських наукових читань: зб. праць / [ред.: Ж. В. Колоїз (відп. ред.), Білоконенко Л. А., Вавринюк Т. І. та ін.]. – Кривий Ріг, 2017. – Вип. 2. – С. 130–144.

Автор праці також використав певні положення та результати дослідження в конкурсній роботі для Всеукраїнського конкурсу студентських наукових робіт (II етап) на тему: «Відображення соціальних суперечностей українського життя в ранній ліриці Івана Андрусяка: лінгвостилістичні домінанти».

**Структура й обсяг роботи.** Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, супроводжуваних висновками, загальних висновків, списку використаної літератури (73 позиції) та списку використаних джерел (4 найменування). Повний обсяг роботи – 80 сторінок, з яких – 72 сторінки основного тексту.



# РОЗДІЛ 1

## ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ СТИЛІСТИЧНИХ РЕСУРСІВ У ЛІНГВІСТИЦІ

### 1.1. Поняття поетичної мови та її характеристика крізь призму стилістичних ресурсів

До пояснення природи стилістичних ресурсів, на чому вже наголошувалося у вступі, зверталось чимало дослідників. Оскільки стилістичні ресурси набувають свого вияву в поетичній мові, маємо за необхідне розглянути поняття поетичної мови загалом та в контексті стилістичних засобів вираження.

Поетичною мовою у традиційному розумінні вважають мову всієї художньої літератури, а не тільки мову віршів. До головних характеристик поетичної мови зараховують особливу виразність та емоційність, своєрідну організованість, орієнтованість на естетико-емоційний вплив, чим вона й має вирізнятися від мови звичайної, «непоетичної» [46, с. 34].

Поетичну мову, як окремий об'єкт наукового вивчення, починають досліджувати із другої половини ХІХ ст., із появою праць О. Потебні [45, 46]. У ХХ ст. особливу увагу мовознавців привернула плідна діяльність у цій царині Л. Булаховського, В. Виноградова, Є. Куриловича, М. Ласло-Куцюк, Я. Мукаржовського та ін. [8, 11, 12, 30, 33, 39].

Для початку звернімося до потрактування поетичної мови О. Потебнею. Концепція дослідника, яка ґрунтується на зіставленні мови і слова з художнім твором, висуває на передній план саме мову – прообраз узагалі творчої діяльності. Твір словесного мистецтва, на думку вченого, становить нерозривну єдність образу та ідеї, аналогічну до єдності образу та значення у слові. Учений уважав художню творчість такою ж діяльністю, як і мовна. Науковець вбачав поетичність у тому, що поданий у творі образ завжди менший від значення, що кількість художніх образів твору не

дорівнює великій кількості можливих значень. О. Потебня акцентує увагу на таких особливостях поетичної мови як можливість «репродукції вражень», тропеїчність, асоціативність, контрастність. Поетична мова для нього завжди має полісемантичний характер. Звідси й положення про багатозначність змісту художнього твору, і думка про активний, творчий характер сприйняття поетичної мови і твору загалом, і висновок про динамічний план, рухомість, суперечливість і довговічність творів словесного мистецтва [46, с. 86].

Питання про співвідношення понять «мова» й «поетична мова» є одним з найважливіших у теорії поетичної мови. Ідея символічності поетичного слова О. Потебні має велике значення для його висвітлення. Ґрунтуючись на понятті внутрішньої форми слова, ця ідея трактує поетичне слово як двопланове, як таке, що, з одного боку, співвідноситься з лексичною системою загальної мови й матеріально нібито збігається з її елементами, а з іншого, – внутрішньою формою, своїм поетичним смислом і змістом спрямоване на символічну структуру художнього твору загалом. У цьому О. Потебня якраз і вбачає основу поетичного мовлення, своєрідність поетичної мови як обов'язкової форми художнього твору. Зміст, смисл, ідея розглядаються як словесно-структурний елемент, який виявляється в аналізі твору внаслідок глибокого проникнення в його мовну поетичну форму. Уважаючи поезію способом мислення, а слово ембріональною її формою, О. Потебня підкреслює, що поезія є всюди, де говорять і думають [46, с. 232].

Власне лінгвістичний аспект вивчення поетичної мови є головною метою ряду досліджень В. Григор'єва – прихильника і пропагандиста спеціальної філологічної дисципліни – лінгвопоетики. Предметом лінгвістичної поетики вчений вважає творчий аспект мови, а основним об'єктом – поетичну мову, що є складною ієрархією всіх відомих підсистем національної мови у творчому вираженні всіх мовних та стилістичних засобів. Оскільки мова поетичного твору не може бути ординарною, дослідження її незвичності є основним завданням мовознавця. Дослідник

наголошує на необхідності наповнення лінгвістичним змістом таких опозицій як стандарт – творчість, патологія – норма, традиція – новаторство. У монографії «Поетика слова» він актуалізує потребу й закономірність принципового переходу від розуміння поетичної мови як мови поезії / художньої літератури до усвідомлення поетичної мови як знаряддя поетичного мислення, засобу формування й розвитку «поетичного світу». Визначаючи поетичну мову як мову з настановою на естетично значущу творчість, В. Григор'єв виходить зі зв'язків поетичної мови як найбільш широкого поняття, мови художньої літератури як частини першого й літературної мови як певної частини (ядра) обох понять [17, с. 74–75].

Викладені вище основні положення концепції поетичної мови В. Григор'єва значною мірою продовжують відповідні ідеї таких відомих мовознавців як Я. Мукаржовський та М. Ласло-Куцюк. Зокрема, представник Празького лінгвістичного гуртка Я. Мукаржовський ще на початку 30-х років ХХ ст. відзначав, що для теорії поетичної мови головним об'єктом є відмінність між літературною та поетичною мовами, а для теорії літературної мови – в основному схожість між ними [39, с. 406]. Поетична мова, підкреслював він, не може розглядатися як різновид літературної мови, але цим не заперечується тісний зв'язок між обома мовами, оскільки літературна мова для поетичної є тим фоном, на якому здійснюється естетично усвідомлена деформація мовних (літературних) норм. Науковець особливо наголошує на функціональній відмінності поетичної й літературної мов: якщо перша потребує максимальної актуалізації мовного висловлення, то друга в чистому своєму вигляді взагалі уникає актуалізації.

На цих же позиціях стоїть і дослідниця лінгвістичних основ української поезики М. Ласло-Куцюк, яка відхід від норми, актуалізацію окремих засобів у поетичній мові розглядає в контексті пристосування літературної мови до нових умов і постійного збагачування її експресивних можливостей [33, с. 89]. До проблеми співвідношення між поетичною мовою й мовою стандарту вона підходить з позиції, корисної для поетичної мови.

У площині загального розвитку літературної мови розглядав поетичну мову Л. Булаховський, який приділяв багато уваги естетичному напрямкові мовного розвитку, пов'язуючи з ним процес формування й постійного збагачування поетичних засобів вислову. Так звані словесні «повстання» письменників він зараховував до явищ творчого порядку. Учений співвідносив досягнення художника на цьому шляху з рівнем його таланту й загальними тенденціями мови до того, щоб із розвитком суспільства ставати все досконалішим засобом спілкування й передачі культурних цінностей [8, с. 446–470]. З тих же позицій оцінюється мова як мистецтво, зокрема й мова художньої літератури, в академічному курсі сучасної української літературної мови [57, с. 44–51]. У працях Л. Булаховського використано також поняття художньо-белетристичного стилю як таке, що найближче стоїть до теорії поетичної мови й поезики. Оскільки функціонування мови у сфері художнього пізнання дійсності, спеціалізація її в цій сфері має інший характер, ніж у будь-якій нехудожній сфері, художньо-белетристичний стиль не повинен ставати в один ряд із функціональними стилями. Послугуватися відповідним поняттям слід з обов'язковим урахуванням творчого характеру поетичної мови.

Концепції дослідників поетичної мови, які були зазначені вище, знайшли високу оцінку у спеціальних працях В. Виноградова. Саме в його дослідженнях найбільш повно пояснено суть поняття поетичної мови, схарактеризовано основну проблематику теорії поетичної мови й поезики.

Об'єктом науки про поетичну мову, на думку лінгвіста, має бути «не сама мова, як особливе суспільне явище, а поняття про її особливе функціональне застосування, створене під певним естетичним кутом зору» [12, с. 29]. До поняття поетичної мови в такому разі вчений зараховує, крім загальних ознак мови як основи словесної художньої творчості, обов'язково й переважно також специфічні ознаки поетичної мови як об'єкта й знаряддя словесного мистецтва. У цьому разі важливим є застереження, що виявлення своєрідності поетичної мови не має нічого спільного ані з механічним

перенесенням на мову художню елементарних властивостей і структурних ознак загальнолітературної мови з її соціально-діалектними розшаруваннями, ані з апіорними вигадками, відірваними від живої тканини самої художньої мови й від структури поетичних творів. В. Виноградов прихильник позиції, що однією з найважливіших і найхарактерніших рис та ознак поетичної мови є «поетична функція мови, яка не збігається з функцією мови як засобу звичайного спілкування, а подається її своєрідним ускладненням» [12, с. 390]. Водночас він наголошує на тому, що у структурі художнього твору втілюється зв'язок письменника з літературною мовою своєї епохи, авторське ставлення способів перетворення й поетичного використання мови. Конкретні проблеми образності в поетичній мові, внутрішньої системності й динамічності стилю окремих творів і авторів у працях В. Виноградова органічно поєднувалися з ідеєю дослідження, тонкого й точного виявлення конкретно-історичних мовних і стилістичних особливостей літературних напрямків, специфіки видів і жанрів словесного мистецтва. На цьому шляху плодотворною й перспективною видавалася дослідникові тенденція до об'єднання лінгвістичних і літературознавчих концепцій художнього змісту і художньої форми на основі вивчення смислу, ідеї, авторського задуму як словесно-структурного елемента художнього цілого [11, с. 104].

Характеризуючи поетичну мову як своєрідну лінгвістичну категорію, ми повинні виходити з естетичної природи, специфічності й неповторності мови в художньому творі. До того ж було б неправильно відривати розвиток поетичної мови від розвитку мови літературної. Не тільки як лінгвістичний, а й як естетичний об'єкт, поетична мова потребує розгляду в усій її складності, неоднорідності й суперечливості, діалектичній єдності всіх її компонентів. Адже «роздвоєння єдиного й пізнання суперечливих частин його є одна з «сутностей», одна з основних особливостей або рис діалектики» [30, с. 298]. На цій методологічній основі має здійснюватись як теоретичне дослідження поетичної мови, так і конкретний аналіз тих чи тих мовних ресурсів, у нашому разі стилістичних.

## 1.2. Наукова інтерпретація стилістичних ресурсів мови

Учення про стилістичні ресурси започатковане ще в античній класичній риторичі, відколи Аристотель з'ясував, що є скорочені («приховані») силогізми – тропи або ж фігури, які є результатом мислинневих операцій і виявляються в мовленні, зокрема у поетичному. Спочатку всі стилістичні засоби охоплювалися поняттям «троп». Цицерон і Квінтіліан розділили їх на власне тропи та фігури [37, с. 63].

Паралогічність, або фігуральність, зосереджується чи то в одному-двох словах, чи то в конструкції чи цілій структурі тексту. У першому разі фігурами називали слова, у другому – цілі конструкції або структури, які кваліфікували як фігури думки. За фігурами слова закріпилася назва «троп», за фігурами думки – «риторичні фігури». І перші, і другі характеризуються перенесенням значень або їх трансформацією, нарощуванням, на основі чого виникає образність, тому у стилістиці вони об'єднуються під загальною назвою «стилістичний ресурс» [37, с. 65].

Стилістичні засоби пропонувалося використовувати для того, щоб підкреслити, виділити основну думку, аби приховати небажані й непристойні думки, для збагачення й облагородження мови, для орнаментальних прикрас. У тропях і фігурах виявляється творча індивідуальність автора. Ритори XVIII ст. вважали, що не можна зрозуміти автора, не знаючи особливостей стилістичних фігур і тропів його текстів.

Від Аристотеля й далі класична риторика намагалася дати чітку класифікацію й вичерпний опис стилістичних ресурсів. Це породило велику й різнотлумачну термінологію художніх засобів мови, але вичерпного їхнього опису навіть на сьогодні ми ще не маємо.

Наголосимо на тому, що стилістичні ресурси вивчалися вітчизняними та зарубіжними мовознавцями з різних позицій: структурного оформлення, граматичного вираження, стилістичних особливостей. Учені розглядали специфіку функціонування стилістичних тропів і фігур у текстах різних

стилів. Сучасні наукові розвідки накреслюють перспективу розширення функціонального апарату цих засобів.

Для початку дамо витлумачення стилістичному тропу та проаналізуємо наукові розвідки відомих мовознавців, які досліджували це питання. За основне нами були взято визначення тропу О. Потебні: троп (грец. τρόπος – «зворот, повертати») – слово, уживане в переносному значенні для характеристики будь-якого явища за допомогою вторинних смислових значень, актуалізації його «внутрішньої форми» [45, с. 41]. Повертаючи (змінюючи) значення слова, автор «творить» стилістичний троп.

Тропи формують експресивність будь-якого типу тексту, у якому вживаються, слугують засобом вираження ставлення мовця до змісту чи об'єкта повідомлення, орнаментують висловлення, поглиблюють семантику виразу, конденсують, компресують багато значень у межах одного поняття, деформують значення, утворюють нове, інтимізують мовлення, здійснюють вплив на різні ментальні сфери індивіда.

О. Мороховський убачає появу вторинної номінації в тенденції до економії мовних засобів й аналітичній діяльності людського мислення, які спричиняють те, що в будь-якому мовному колективі широко послуговуються вже наявними словами та словосполученнями вже пізнаних, відомих явищ [38, с. 162]. Учений називає тропи «фігурами заміщення».

Тропіка має виразний експресивний потенціал. Здебільшого процес формування тропу є свідомим, цілеспрямованим, умотивованим. Але якщо несвідоме відхилення лише поверхово бентежить мовне чуття слухача (читача), дратує його й викликає в нього естетичний спротив, то свідоме, стилістично задане відхилення глибоко вражає, приносить естетичне задоволення, збуджує інтелект людини, говорить В. Чабаненко [65, с. 135].

Семантичною основою тропу є відношення різного роду суміжності й подібності або, навпаки, протилежності, що встановлюється у свідомості при зображенні дійсності, зазначено в енциклопедії «Українська мова» [64, с. 693].

На думку Е. Ключова, загальний принцип, який лежить в основі будь-якого тропу, є паралогічне застосування логіки, зокрема аналогії [27, с. 218]. Тропеїчні операції зі значенням слова передбачають зміну правил аналогії, «поєднання принципово непоєднуваного» [там само]. Укладачі Літературознавчого словника-довідника наголошують, що ці засоби розкривають багатство асоціативних відтінків мовлення, посилюють та увиразнюють його емоційне й оцінне забарвлення, динамізують семантичні поля, указують на домінантні ознаки авторського стилю [35, с. 696].

Як зазначає О. Ємельянова, для тропів характерна нерегламентованість мовної форми, вони можуть бути оформлені одним словом, групою слів, реченням, групою речень. Дослідниця також акцентує увагу на тому, що різні тропи можуть бути представлені в одній мовній одиниці, у результаті чого виникають: метафоричний епітет, метафоричне уособлення, гіперболічний епітет, гіперболічне порівняння тощо [56, с. 559]. Однак далеко не завжди вдається однозначно розмежувати стилістичні тропи та фігури мови, оскільки нове значення одиниці здатне зреалізуватися в новій для неї синтаксичній конструкції та, окрім того, можливі переходи між деякими видами тропів і фігур мови [64, с. 693].

Науковці говорять про те, що тропи не є застиглими, «навічно» усталеними мовними одиницями, вони є динамічною, відкритою системою, яка реагує на політичні, економічні та інші види змін у суспільстві (екстралінгвальний характер динаміки тропів), змінюються й під впливом еволюції літературної мови (мовний характер змін) [напр., про це: 64 с. 693]. З часом особливе виражальне й естетичне значення тропів може стиратися, тоді вони залишаються звичайними переносними значеннями мовних одиниць [там само].

Безперечно, тропіка – це не тільки «складені номінативно-характеристичні знаки, внутрішня форма яких зберігає колективний досвід чуттєвого сприйняття реальних об'єктів із різним ступенем виразності» та «мовні одиниці з експлікованим виражально-зображальним ефектом,



сформованим на основі переносного значення слова», як говорить О. Шаповал [67, с. 10], а й експресивний ретранслятор великого спектра афектів, емоцій, почуттів людини, її суб'єктивного ставлення до навколишнього світу і вираження нею оцінного ставлення до описуваних явищ дійсності.

Уважаємо за необхідне розглянути й сутність поняття «стилістична фігура». У сучасній лінгвістичній науці функціонує широке та вузьке трактування природи стилістичної фігури. Широке витлумачення передбачає зарахування до цього стилістичного явища будь-яких мовних засобів, які утворюють та посилюють виразність мовлення, за цього підходу до них можна віднести і тропи, і фігури, і прийоми [29, с. 687].

Стилісти, зокрема О. Сковородников та Г. Копніна, обстоюють думку про вузьке тлумачення стилістичної фігури лише як синтагматичного засобу виразності, відзначають характерну особливість цього засобу – відносно формалізований характер (наявність синтагматичної схеми, моделі) [29, с. 687]. Упорядники енциклопедії «Українська мова» говорять, що нерідко під фігурами мови розуміються будь-які стилістично-виражальні засоби мови, зокрема, і тропи [64, с. 509].

На думку Т. Матвеевої, фігура – своєрідна «мовленнєва» поза компонентів висловлення, відмінна від звичайної, стандартної, подібно до того, як той чи той елемент гімнастичних вправ відхиляється від звичних рухів [36, с. 509]. Ми розглядаємо стилістичну фігуру у вузькому її значенні, вважаємо цей засіб результатом заздалегідь спланованого порушення викінченого, усталеного синтаксичного ладу мовлення задля його увиразнення, надання йому експресивності, впливовості, вражальності.

Автори «Літературознавчого словника-довідника» Р. Гром'як, Ю. Ковалів та В. Теремко зазначають, що фігури вживаються в мовленні задля його оздобы; альтернативним терміном на позначення стилістичної фігури є «фігура поетичного мовлення» [35, с. 656].

Деякі дослідники, наприклад Є. Бусуріна, відзначають й «емоційну насагу» стилістичних фігур, підкреслюючи, що при студіюванні стилістичних фігур необхідно звертати увагу на семантику, оскільки засоби кодують у незвичну синтаксичну форму чи ретранслюють емоційний світ автора, його відчуття, переживання, тією чи тією мірою семантичний ореол характерний для більшості стилістичних фігур [9, с. 79, 109].

Стилістичні ресурси завжди були в центрі уваги вчених, які досліджували художні тексти, але й досі єдиної чіткої загальновизнаної класифікації стилістичних засобів мови немає. Тому маємо за мету зупинитися на найбільш вдалих класифікаціях стилістичних ресурсів.

Більшість дослідників у класифікації стилістичних засобів визначає фігури мовні, фігури слова і фігури думки. Різниця між ними в тому, що фігура слова, виразу фіксується тільки в тотожних, або аналогічних, дуже близьких мовних виразах (це стилістичні тропи), а фігура думки (власне стилістичні фігури) може функціонувати в кількох видах виразів, не тільки в одному, хоча не можна не визнати, що кожна фігура думки все ж має якийсь один основний тип реалізації.

Ще в античній риториці розмежовували фігури думки та фігури слова. За Цицероном, *фігури думки* є такі, що з'ясовують:

- зміст предмета – визначення, уточнення, антитеза;
- стосунок до предмета – від власної особи, уособлення від іншої;
- контакт зі слухачами – звернення чи запитання; словесне вираження їх посилювалося або ампліфікацією, або фігурою замовчування [цит. за: 37, с. 327].

*Фігури слова* (за Цицероном) диференційовано на види:

- фігури накопичення;
- повтори;
- синонімічні «підкріплення»;
- багатосполучниковість;
- фігури уникнення – еліпс, силепс, безсполучниковість;

– фігури переміщення (розміщення, конструкції) – інверсія, різні види паралелізму [цит. за: 37, с. 328].

Сюди ж, на думку М. Гаспарова, можна долучити фігури переосмислення – тропи, зокрема:

- з перенесенням значення (метафора, метонімія, синекдоха, іронія);
- звуження значень (емфаза);
- посилення значень (гіпербола);
- деталізація значень (перифраз) [56, с. 426].

Отже, подекуди тропи вважають одним із різновидів фігур.

М. Гаспаров зауважує, що домінування в тексті певних типів фігур визначає особливості стилів, які притаманні тому чи тому тексту.

Грунтовну спробу класифікації стилістичних засобів мовлення зафіксовано в латиномовних українських підручниках з риторики й поезики XVII–XVIII століть. З того часу до нас дійшли переважно посібники з риторики професорів Києво-Могилянської академії, а також віднайдений О. Горбачем поміж рукописів Австрійської національної бібліотеки у Відні посібник із риторики для студентів Карловецької слов'яно-латинської колегії (видання 1736 року).

У всіх цих підручниках центральною частиною є теорія словесного вираження. Її зміст узагальнено можна подати так: загальні спостереження над різними граматичними формами й конструкціями (речення, фраза, період); опис і класифікація риторичних фігур; судження про основні характеристики стилю та його різновиди. Класифікація фігур і тропів – предмет особливої турботи авторів латиномовних посібників. Відповідно до традиції, що бере початок від Цицерона, фігури поділяють на два великі класи: *фігури думки* (*figurae sententiarum, schemata*) і *словесні фігури* (*figurae verborum*) [37, с. 326]. Основна різниця між цими класами полягає в тому, що фігури думки залежать виключно від уявлення або зміни думки: фігура залишається такою самою, навіть якщо в ній змінити всі слова (наприклад, *просопопея*), а фігури слів, навпаки, зникають у разі зміни слів, залежать від

них. Словесні фігури поділяють на три різновиди: *фігури додавання* (наприклад, *анафора, антистрофа, або конверсія, анадиплосис, синонімія, градація* тощо); *фігури пропуску* (наприклад, *еліпс, асиндетон, ад'юнкція, диз'юнкція* тощо); *фігури подібності* (наприклад, *парономасія, ізоколон, антитезис, дубітація, вагання*, тощо) [37, с. 331]. Словесні й смислові фігури репрезентовано в посібниках із детальними поясненнями, теорію підкріплено прикладами, як це звичайно буває у шкільній практиці.

Як бачимо, тропом автори латиномовних українських посібників із риторики й поезики називають перенесення прямого значення слова або виразу на інше задля досягнення краси. Українські вчителі красномовства поділяють тропи на дві групи: словесні й смислові. До словесних тропів належать: *метафора, синекдоха, метонімія, антономазія, ономапопея, катахреза, металепис*. Смислові тропи, або тропи думок, – це *алегорія, іронія, перифраза, гіпербатон, гіпербола* [64 с. 517]. Повний список тропів у риторів виявляється дуже довгим, подано ґрунтовне тлумачення кожного тропу з аналізом усіх його різновидів і наведенням численних прикладів.

Засвідчений у латиномовних українських посібниках із риторики й поезики підхід до класифікації мовностилістичних засобів було використано та вдосконалено у працях учених, які продовжили розвиток лінгвостилістичної думки. Зокрема, В. Домбровський теж розмежовує поняття «фігура» і «троп». Він витлумачує троп як: «такий вислів, у якому для «унаочнення» образу одне слово, одна назва якогось предмета змінена іншим на основі асоціативного зв'язку, за допомогою якого дотичні відображення об'єднуються в нашій свідомості» і наводить характеристику семи тропів та їхніх підвидів: *епітет, порівняння, метафора (персоніфікація і алегорія), метонімія (перифраза й евфемізм), синекдоха (гіпербола, літота, алюзія), іронія, катахреза* [20]. Таке представлення засвідчує, що акцентується здебільшого на тих же самих тропях. Диференціація фігур у В. Домбровського теж має спільні риси із класифікацією латиномовних посібників. Зокрема, він систематизує фігури відповідно до того, чи остання

змінює тільки зовнішню, звукову форму вислову, чи внутрішню, логічно-синтаксичну його будову.

Таке розмежування стилістичних засобів на фігури й тропи підтримують також сучасні вчені. Щоправда, на відміну від авторів XVII–XVIII століть, сучасні філологи не розрізняють понять «словесний троп» і «смісловий троп». *Алегорія, гіпербола, евфемізм, епітет, катахреза, літота, метафора, метонімія, порівняння, синекдоха, плеоназм* тощо – усе це в сучасних посібниках і підручниках тропи без виокремлення тих чи тих різновидів [64, с. 526].

На наш погляд, найбільш вдалу й доцільну класифікацію стилістичних фігур, яка, безперечно, має чимало спільного із класифікацією латиномовних авторів, пропонує Ю. Шерех [69, с. 148–156]. Він диференціює *фігури накопичення (плеоназм, ампліфікація, градація, анафора, епіфора, анадиплоза)*; *фігури недоговорення (еліпс, апосіопеза, анаколют)*, *фігури ритмізації (синтаксичний паралелізм, хіазм)*, *фігури діалогізації (риторичне питання, риторичний оклик, риторичне звертання, антиципаційне запитання)*. У зв'язку з цим дослідник зауважує: «На Україні науку про синтаксичні фігури впроваджено у XVII–XVIII ст., особливо в Києво-Могилянській академії. Не охоплюючи загалом цю дуже широку тему, подамо тут коротку характеристику деяких найцікавіших стилістичних фігур» [69, с. 148]. Отже, учений, безумовно, використав напрацювання латиномовних українських підручників, при цьому дещо відредагувавши та вдосконаливши їх. Нам імпонує його класифікація, вона досить чітка та виважена, тому ми будемо послуговуватися нею під час свого подальшого дослідження. У нашому дослідженні ми обмежимося лише найбільш продуктивними в поетичному мовленні І. Андрусика стилістичними тропами, серед яких метафора, епітет та метонімія, а також детально розглянемо фігуру повтору.

## Висновки до першого розділу

У сучасній лінгвістиці вивчення поетичної мови має нерозривний зв'язок із виражальними засобами мови – стилістичними ресурсами. Вони репрезентують творчий аспект мови, її експресивне забарвлення.

Більшість науковців наголошує, що наявна функціональна різниця між мовою поетичною й літературною, оскільки їхнє стилістичне наповнення має суттєві відмінності. У багатьох теоретичних працях термін «поетична мова» вживається як синонім до термінів «художня мова», «мова художньої літератури», однак сучасні лінгвісти, зокрема ті, які посилено займаються проблемами стилістики, вказують на суттєві диференційні ознаки між поняттями, підкреслюючи при цьому самодостатність терміна «поетична мова».

Серед дослідників лінгвостилістичного осередку (В. Домбровський, Л. Мацько, Ф. Пустова, В. Чабаненко, Ю. Шерех та ін.) спостерігається розбіжність тверджень і при витлумаченні поняття «стилістичний ресурс». До його диференційних ознак здебільшого зараховують перенесення значень або їх трансформацію, нарощування, на основі чого виникає образність. Мовознавці вивчали стилістичні ресурси з різних позицій: структурного оформлення, граматичного вираження, лексико-семантичних особливостей. Учені розглядали специфіку функціонування стилістичних тропів і фігур у текстах різних стилів, серед яких вирізняється художнє мовлення.

На сучасному етапі вивчення стилістичних ресурсів простежується високий ступінь розробленості питань у сфері їх диференціації, сучасні наукові розвідки накреслюють перспективу розширення функціонального апарату цих засобів, однак на сьогодні немає єдиного класифікаційного принципу, з яким могли б погодитися всі дослідники цього питання, адже відсутній загальноновизнаний та універсальний набір категорійних ознак. Класифікаційну схему стилістичних ресурсів вибудовують переважно з урахуванням структурних та лексико-семантичних ознак.

І хоча проблема класифікації стилістичних ресурсів мови є досить гострою та неоднозначною, варто зауважити, що окремі тропи та фігури визначають, систематизують та описують майже всі науковці. Тому в наступних розділах нашої праці ми звертаємося до аналізу саме таких лінгвостилістичних засобів: метафора, епітет, метонімія та фігура повтору, схарактеризувавши їхню роль у творенні поетичного мовлення І. Андрусяка.

## РОЗДІЛ 2

### ТРОПЕЇЧНІ ДОМІНАНТИ В ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТАХ ІВАНА АНДРУСЯКА

Кожен письменник, ким би він не був – чи то поетом, чи то прозаїком, – так чи так використовує у своїй творчості засоби, які увиразнювали б його мову, виокремлювали б його індивідуальний стиль, – стилістичні ресурси.

Мовна особистість Івана Андрусяка дуже цікава. Він виробив власну впізнавану поетичну манеру, ґрунтовану на метафоризмі, яку чимало критичних видань називали «плаваючою семантикою». Це письменник із незвичайною творчою манерою, що приваблює читача використанням оригінальних творчих засобів увиразнення мови, різноманітних стилістичних прийомів та ефектів. Цікавим є те, що поет майже не використовує у своїх творах розділові знаки, що дає змогу читачеві самому розставити акценти там, де він вважатиме за потрібне.

Іван Андрусяк уміло послуговується для продукування того чи того поетичного тексту найрізноманітнішими стилістичними засобами, основне призначення яких – актуалізувати увагу читача, долучити його до поетичного осмислення дійсності, вплинути на нього. З усього розмаїття дібраного фактичного матеріалу ми зупинимось на трьох найбільш продуктивних стилістичних засобах, як-от: метафора, епітет та метонімія.

#### 2.1. Образність стилістичних конструкцій із метафорою

Як відомо, у стилістиці під *метафорою* розуміють різновид стилістичних тропів, побудованих на основі вживання слів і виразів у переносному значенні [37, с. 328].

Метафора на сьогодні – один із найпопулярніших і найуживаніших стилістичних засобів, до якого застосовують безліч теорій та підходів. Мабуть, жоден з інших тропів не заслуговував на таку увагу науковців.



Розподіл метафори на види практично не обмежений через те, що кожен дослідник пропонує своє бачення та відстоює свою позицію, оскільки сукупність видів метафори часто представляється невпорядкованою.

Своєрідність метафори як стилістичного тропу полягає в тому, що вона є особливим видом порівняння, члени якого настільки злилися, що перший – референт (те, що порівнюється) витісняє й майже повністю заміщає другий – корелят (те, з чим порівнюється) [65, с. 194].

Уживання метафори є одним зі способів створення експресії, оскільки вона, здебільшого, пов'язана з семантичними зсувами, що сприяє появі додаткової експресивної насиченості тексту загалом [57, с. 89].

Особливе значення для лінгвостилістичного дослідження мають твори художньої літератури, спеціальний аналіз яких допомагає оцінити їхню художню цінність, забарвленість і виразність не на довільному, інтуїтивному рівні, а на основі усвідомлюваного сприйняття стилістичних ресурсів мови.

У досліджуваних творах Івана Андрусяка метафора представлена найбільш широко. Дібраний фактичний матеріал дав нам змогу класифікувати метафору за ознакою вживання, подібністю, структурою та граматичним вираженням.

**2.1.1. Метафори за ознакою вживання.** Найчисельнішими й найбільш поширеними в поетичних збірках митця є індивідуально-авторські метафори, наприклад: *Поводирі Великого Сліпця / на попелі Великої Руїни / Тремтять побожно зігнуті коліна / слізьми бандур ілюзії дзюрчать* (1); *кирпата безодня розплющує губи / сміється і плаче над погаром неба / сплелися до танцю венера і врубель / під білих колон гомеричний молебень* (1).

Як бачимо, автор використовує не властиві ознаки перенесення для традиційних, власне мовних метафор. Він вдається до нестандартних прийомів поєднання в одній метафорі кількох смислових нашарувань або їхніх значенневих відтінків, наприклад: *сплітаються пальці сплітаються очі і голови / на стоптаний пляц виповзають картаті слова / а ми*

*залишаємось голими голими голими / ключиця сідниця коліно кулак голова (1);  
проколює сонце дротинами променів гострими/ понуре терпіння обмацує  
зором далінь / а ви мовчите ув останньому відчаї господи / в самотньому  
небі вас нікому зняти з петлі... (1).*

Безперечно, що в поезіях митця індивідуально-авторські метафори є основою, візитівкою його неповторної творчої манери та стилю. Часто для передачі глибоких вражень він ніби грається відтінками значень слів, словосполучень, при цьому дещо порушуючи усталену подібність до чогось, наприклад: *сірники готові генерале / зупинився час як обеліск / п'яні зорі на губах розтали / з-під повік поволі капле віск...(1); і за хвилину розтане труна / ніби сльоза що загублена потай / плаче за спинами той сатана / що народився у хліві навпроти (1)*. Саме через надання такого великого значення індивідуально-авторським метафорам митець майже повністю нівелює використання традиційної метафори, що є характерним проявом його унікальності як поета. Традиційна метафора фігурує лише зрідка в певних контекстах.

**2.1.2. Метафоризація за подібністю (джерелом уподібнення).** Як свідчить дібраний фактичний матеріал, Іван Андрусяк оригінально використовує перенесення подібності з одного предмета, дії, явища на інші. Тож маємо за необхідне розглянути, якими саме видами метафоричних перенесень послуговується письменник у своєму творчому доробку.

#### 1. Подібність за призначенням

Найбільший пласт охоплює подібність за призначенням, наприклад: *А ми поволі падали в траву / підклавши сон під голови патлаті / І так виразно, ніби наяву / у нас в очах світилися квадрати (1); говорімо... та ні стоїмо як дерева / і останнім зусиллям ковтаємо муку / супокійно підходить бліда королева / для цілунку сухотну протягує руку (1)*. Для цього різновиду важливим є контекст, у якому функціонують метафори, оскільки поза ним вони просто не сприймаються. Це пояснюється тим,

що письменнику за допомогою саме такого виду перенесення найбільш зручно передавати свою переживання та почуття від отриманих вражень.

## 2. Подібність за формою

Не останнє місце в метафоричних конструкціях письменника посідає подібність за формою, наприклад: *ховаємо очі за висхлими бляклими плівками / ховаємо в жмені маленьких драглистих синів / а ви не приходите згорблений відчаєм лікарю / лиш тихе тремтіння повільно повзе по струні* (1); *під місячний мармур ввіходжу останнім / ворухаться пальці в кулак захололі / а ви залишаєтесь еллінська панно / за вічним бар'єром містичної долі* (1). За допомогою таких метафор посилюється асоціативність передачі інформації, зміст змальованих митцем картин набуває певної візуалізації, що покращує сприйняття твору.

## 3. Подібність за кольором

Що стосується метафор із подібністю за кольором, то вони в аналізованих поетичних збірках поета мають свою специфіку. Здебільшого вони тяжіють до колористичних епітетів, але в деяких контекстах функціонують і окремо, наприклад: *табунами блукають отари і несть їм числа / по найвищих деревах як дзвони гойдаються пастирі / по незвіданих нетрищах душі виходять на злам / і спалахує небо червоною мічене пастою* (1); *сонце ворухиться / сон червоніє / де Ти Господи / янголи де ви / озовися / Діво Маріє...* (1). Проілюстровані контексти демонструють, що в митця досить часто фігурує перенесення на основі червоного кольору, що неодмінно створює відтінок враження від прочитаного, певне нагнітання описуваних явищ. На нашу думку, автор використовує подібність за кольором задля того, щоб надати твору атмосферності, створити певний настрій, посилити наочність.

**2.1.3. Структурно-граматичні типи метафор.** Варто, очевидно, говорити про те, що метафори, якими послуговується письменник, характеризуються й різноманітними формально-граматичними

особливостями. Проаналізований фактичний матеріал дав змогу диференціювати за структурними особливостями метафору класичну та розгорнуту.

### 1. Класична одночленна метафора

Така метафора, яка за своєю структурою має лише один референт та один корелят, використовується поетом, як нам видається, значно рідше, ніж розгорнута, оскільки не є характерною для стилю митця, наприклад: *А сни виходять, і по них / ні сліду не лишається, ні крові...*(2), де **сни** – референт, **виходять** – корелят; *їм сниться по ночах бетону зов / підземної стіни точений барельєф* (2), де **зов** – референт, **бетону** – корелят. Але попри це, вона досить часто фігурує в невеликих за обсягом поезіях, де автор намагається мінімізувати завуальованість задля більш чіткої передачі ідеї та смислу, наприклад: *застигли крики оддалік / обнявшись посмерти. за ними / плебей пальцями по шклі / виводять рими рими рими* (1), де **крики** – референт, **застигли** – корелят; *живемо під чортом неначе під богом / і вправно жонглюємо словами / в яких від глибин від прасуті святого / немає ні грама* (1), де **словами** – референт, **жонглюємо** – корелят. Подібна структурна модель має широку реалізацію в парах лексичного узгодження, є основою доволі складних, але зрозумілих образів, що відбивають подібність між явищами і предметами об'єктивної дійсності в їх звичних відношеннях.

### 2. Розгорнута метафора

Зупинимося на розгорнутій метафорі для більш детального її розгляду. Безперечно, що така метафора є найпоширенішим різновидом відповідного тропу в досліджуваній поезії, наприклад, читаємо: *на дамбу не вийду там губи злюбваних слив / погруддя лілей герметична плутонна судома / яри за ярами там замшевий дощ настелив / та неба немає і я залишаюся вдома...*(2). Саме завдяки їй поетичні твори поета набувають унікальних стилетворчих особливостей, як-от: *без перекуру маримо під інесм / про кругли глеки синього вина / а сонний час іде до нас колінами / і тихо нас застиглих промина* (2); *меж зламаних бажань колишеться як змії /*

*нірванний листопад нічного банування / прощання - дотик шкла до вилинялих вій / і течія вікон і терція овальна...*(2). Автор використовує відразу кілька корелятивів, що підсилюють та увиразнюють головний референт, створюють калейдоскопічний ефект. Такі розгорнуті метафори вказують на особливий творчий підхід і широкі горизонти уяви митця. Вони є виявом креативності та самотності письменника.

За граматичним вираженням метафори розподіляємо за належністю референта, головного слова в метафоричній конструкції, до тієї чи тієї частини мови.

### 1. Іменникові метафори

У творах поета широко представлені дво-, тричленні іменникові метафори, як-от: *це тікають в портрети огорнуті ковдрою прірви / де на струнах завис побілілий шматок язика / то Небесний Бухгалтер визбирує шкалки дзеркал / і оранжеві френзлі на випуклих скронях обірве* (2), де *прірви* та *шматок язика* – іменникові референти; *витисне короткий ніби сік / голос череватого паперу / розкидає дзвони по росі / і церкви роздмухує як пера* (2), де *голос* – іменниковий референт. Часто в конструкціях фіксуємо однорідні словоформи або такі, де іменна метафора узгоджується та взаємодіє з дієслівною: тоді дієслівна метафора ускладнює зміст іменної частини, поширює її та стає однією смисловою єдністю з нею.

### 2. Атрибутивні метафори

Таку метафору автор застосовує головню у структурі метафори іменникової, дієслівної або в певному контексті, який репрезентує абстрактний чи конкретний денотат. Наприклад: *ховаємо очі за висхлими бляклими плівками / ховаємо в жмені драглистих синів / а ви не приходите згорблений відчаєм лікарю / лиш тихе тремтіння повільно повзе по струні* (1), де *драглистих* – атрибутивний референт; *і час – лиш перелюб лиш крадений келих вина / де зморений солод на на синьому вітрі гірчить / прощай гаутамо я вип'ю цей замок до дна / а море зачиню і небо зачиню і цить* (2), де *зморений* та *(на) синьому* – атрибутивні референти. Такі

метафори в письменника здебільшого реалізуються за допомогою прикметників, але в окремих контекстах можуть створюватися на основі прислівників та дієприкметників, наприклад: *це розчавлені арфи – есенція ладану з мороком / де на лобі кайлом поцілунок воскресє / заїжджають планети – одна за одною – по-мокрому / і зшиває їх мізкі сумний потойбічний професор* (2), де *розчавлені* – атрибутивний референт, виражений дієприкметником, а *по-мокрому* – атрибутивний референт, виражений прислівником. Науковці також прирівнюють атрибутивну метафору до так званого «метафоричного епітета», оскільки в певних контекстах вона має властивості, що характерні й для епітета, тому правильно визначати троп, який перед нами постає, іноді викликає певні труднощі.

### 3. Дієслівні метафори

Дієслівні метафори хоч і не мають такого широко застосування в поетичному мовленні І. Андрусика, як іменникові й атрибутивні, та, вважаємо, що вони також заслуговують на увагу, оскільки за допомогою них посилюється наочність та асоціативність передачі образів, наприклад: *ласки вкритих блідою шкірою / недоторкані вийдуть в сад / я губами тебе вимірюю / кожную матрицю дописав* (2), де *вимірюю* – дієслівний референт; *так форелі в судинах минають лягають на дно/так новітні мерці обзираються що за потвора / я щодругої ночі навщент роздираю вікно / аби хата вдихала повітря споруджене вчора* (2), де *роздираю* та *вдихала* – дієслівні референти.

Проаналізувавши структуру дієслівних метафор, фіксуємо кілька їх типів: метафоричні структури, у яких дієслівна словоформа поєднується з граматично залежним іменником у формі непрямих відмінків; конструкції з орудним відмінком, коли конкретизується, унаочнюється зображуване; метафоричні ряди однорідних дієслів. Метафори зі стрижневим дієсловом свідчить про швидкий, активний, рухливий характер поезій, зумовлений мінливістю навколишнього світу.

Отже, у мовотворчості Івана Андрусяка проілюстровано оригінальні зразки метафоричних перенесень, що відбуваються на основі різних ознак, найчастіше – за подібністю. Такі метафори є різноплановими не лише за семантичними, але й за структурно-граматичними особливостями.

Однак, як уже попередньо наголошувалося, не тільки метафора засвідчує оригінальність індивідуально-авторського стилю. Досить продуктивно письменник використовує стилістичний потенціал епітетів та метонімії.

## 2.2. Семантико-стилістичне навантаження епітетів

Епітетом у мовознавчій науці називають художнє образне означення, що підкреслює характерну рису, визначальну якість явища, предмета, поняття, дії [37, с. 338]. Він, як і метафора, є одним із найуживаніших загальновідомих словесних художніх засобів. Епітет формується як образний естетично маркований атрибут, що на лексичному і граматичному рівнях має образно-означальне наповнення, свою формально-граматичну структуру (епітет-дистрибут) і відповідає на питання граматичного означення *який? як?* [37 с. 340].

В. Чабаненко свого часу зауважував: «Одним із найдійовіших засобів посилення картинності й емоційності мовлення є епітет. Так називається слово або кілька слів, які додаються до звичайної назви предмета, щоб посилити її виразність, підкреслити у предметі одну з його ознак – саме ту, яку в даному випадку важливо висунути на передній план, свого роду привернути до неї особливу увагу читача» [65, с. 253].

Арсенал мовних виражальних стилістичних засобів, що успадковується від попередніх епох, з часом постійно трансформується, модифікується. Це простежується на багатьох стилістичних ресурсах, зокрема й на епітеті. Його семантична еволюція значно розширила образні функції в тексті, семантичні поля дистрибутів, лексико-граматичні моделі вираження. Особливо еволюція

епітета простежується в поетичній творчості Івана Андрусяка, яка надзвичайно багата на епітети різних видів та форм.

Дібраний фактичний матеріал дав нам змогу класифікувати епітети за ознакою вживання, характером вираження ознаки, граматичним вираженням, фактором сприймання, а також звернемо особливу увагу на колористичні епітети.

**2.2.1. Індивідуально-авторські та постійні епітети.** Для творчості І. Андрусяка є характерним використання індивідуально-авторських епітетів, наприклад: *я обмию тебе лавандовим сміхом / а тоді візьму в руки твою терлигу* (2); *буркун волосатий / ти маєш державну оскому / ти маєш нектар перевтілення / в ідольний камінь* (2); *та потягнувся в сад епідемічний слід / і грива зазіхань сягнула горизонту / а брід усе ще є ще не розмитий брід* (2).

Проілюстровані контексти переконливо засвідчують, що автор виокремлює не постійну – супровідну, канонізовану ознаку предмета, явища чи дії, а таку рису, яка видається характерною за певних обставин у тому конкретному контексті, у якому про цей предмет, явище чи дія згадується, наприклад: *блукають нендзи поскрибовані / із кельменець у бійвці / на голову як в улоговину / лягли понуро дві вівці* (2); *а як із-під одеж почувш дивні схлипи / і сила возведе мій світанковий герб / і звуться вінок до леготу жалив* (2).

Індивідуально-авторські епітети є переважною прикметою високого поетичного стилю, який вимагає від читача розвинутої уяви й асоціативного мислення, тому значення таких епітетів досить часто складно пояснити.

Письменник водночас послуговується й постійними (традиційними) епітетами, щоб розбавити свої поетичні твори високою насиченістю індивідуально-авторських епітетів задля кращого розуміння читачем змісту поезії, її образного наповнення, наприклад: *від трьох каріятид до золотої риби / ілюзія казок дівоча ненасить / в них невсипущий мох опричником сидить / і на сумних митців чатують древні глиби* (2); *в їдкім повітрі слів*



*відлунює вода / самотній шансоньє порипує в шамоту / чому з колишніх лат у зморщеній утробі / переступила нас беззучна самота (2).*

Наведені контексти демонструють, що постійні епітети традиційно супроводжують означення предметів, дій, явищ, закріплюючись за ними постійно в межах певного художнього стилю, наприклад: *яворова річейка / золота кладойка / зійди свароже / ясен стежиною / тай до господойки (2); холодно питатися / про матіолу / обітована земля / не прийме обітниця (2).* Такі епітети, на відміну від індивідуально-авторських, вирізняються тим, що виокремлюють характерну рису не конкретного предмета, дії, явища, про які йдеться «саме зараз» і «саме тут», а предмета, дії, явища взагалі, безвідносно до особливостей контексту, де про нього згадується. Постійний епітет при цьому вказує на таку характерну рису, яка водночас з-поміж інших його рис здається найбільш сталою, загальнозрозумілою.

**2.2.2. Епітети за характером сприймання.** У поетичних творах І. Андрусика представлені й епітети внутрішньочуттєвого сприймання. Вони передають відчуття та переживання ліричного героя поезії, особисті чи суспільні, що можуть переплітатися з настроями природи або суголосно, або контрастно. Такі епітети відбивають внутрішні ознаки і властивості предметного світу або такі, що уявно «приписуються» природі, предметам, явищам [37, с. 348].

Серед внутрішньочуттєвих епітетів диференціюємо одоративні й емотивні.

#### 1. Одоративні епітети

Ці епітети характеризують предмет за запахом, смаком, дотиком. Наприклад: *очима проталин / тонкими губами проталин / сонцем підталим / ловлю тобі **рибок вологих** / тремтливе аж біле / повітря тобі ловлю (2),* де епітет *вологих* характеризує предмет за дотиком; *і щоби цей маленький павучок / тобі на граблі вистрибнув з-під листя / вдихнув на повні груди **прілий запах** / і здивувався: ось уже й весна (1),* де епітет *прілий*

характеризує предмет за запахом; *а тоді в одвічній насторожі / пилом оливаючись **зірким** / грицики стрибають по дорозі/лузають вишневі кісточки* (2), де епітет **зірким** характеризує предмет за смаком; *я націдив тобі останню шклянку оцту / і роздобув тобі **солоний огірок*** (2), де епітет **солоний** характеризує предмет за смаком; *а може просто мак обтруситься із віт / і випорсне на діл зело твоє червоне / **розпечених дзеркал** знедолений привіт* (2), де епітет **розпечених** характеризує предмет за дотиком. Письменник, про що свідчать проілюстровані контексти, значно частіше послуговується одоративними епітетами дотику й смаку.

## 2. Емотивні епітети

Переважно більшу групу серед внутрішньочуттєвих епітетів у поезії митця займають емотивні (почуттєві) епітети. Це закономірно, оскільки автор у такий спосіб не тільки виражає свої почуття, а й намагається передати свій поетичний світ одухотворено в почуттєвому сприйманні для інших, наприклад: *тужно і ніжно / світить аврора / коням і людям / в місті тобос* (1); *за овидом терпне **самотній сумний рамадан**/ уже осипається мерва з чернечої брами* (2); *за слідами чорної лисиці / у понуру **букову мечеть** / де монгол в утробі удовиці / третє літо знічено мовчить* (2); *по околиці блукає тінь з очима авіценни / і рахує на задвірках **перелякані зірки*** (2). Наявність таких епітетів створює самодостатню мистецьку якість, поезію узагальненої поетичності, коли на сполучуваності окремо взятих слів виникають свіжі, невідомі до цього образи.

**2.2.3. Колористичні епітети.** На особливу увагу заслуговують колористичні епітети, які в поезії письменника представлені найбільш широко. Івана Андрусика по праву можна називати майстром кольору. Поет використовує у своїй творчості найрізноманітніші варіації кольорів і відтінків.

Використання колористичних епітетів в українському поетичному мовленні є традиційною рисою української літературної мови. Лексеми зі

значенням кольору є здебільшого полісемантичними. Вони здатні розвивати переносні значення, у яких виникають образи, й окремі з них закріплювати як символічні. Семантичний обсяг лексеми кольору визначається кількістю назв предметів, що є носіями такого кольору, і становить її парадигму [37, с. 344].

У досліджуваному поетичному мовленні, лексеми кольору є емоційно наповненими, зі смисловим та естетичним прирощенням і від того експресивним, наприклад: *затягне одержимо білу фугу / і опаде звиваючись на дно / і доки кавалерам все одно / танцюють дами по блідому кругу* (1); *я буду помирати восени / коли розчервонілий капельмейстер / не кобуру одягне а капейстру / і сплющений оркестр кріпосний* (1).

У взаємодії з іншими поетичними засобами колір у поетичних текстах письменника рідко збігається з об'єктивною кольоровою ознакою реалії. Наприклад: *застрягнуть в жовтому піску / сніги зелені здоокола / струпата вилиняла гола / дорога скапує в ріку* (1); *і місяць як кольє стискає плоть червону / і венам золотим розлитись не дає* (2). Частіше колір «живе» в кольористичному образі, що формується не лише значенням кольору, а й іншими лексемами, використання яких залежить від індивідуального осмислення кольорів. У такий спосіб виникає так званий «художній колір».

Лексико-семантична категорія кольору в поезії Івана Андрусика представлена двома шарами слів: слова першого порядку: *білий, чорний, жовтий, червоний, синій*, які становлять основу всієї категорії; слова другого порядку, як-от: *білявий, блідий, пурпуровий, розчервонілий, калиновий*, що семантично об'єднуються навколо перших.

Кожен колір, відтінок відіграє важливу роль у творенні необхідного образу, який, своєю чергою, передає атмосферу та настрій поезії. Традиційно білий колір символізує красу, ніжність, світлі почуття, але це помітно лише в деяких контекстах, наприклад: *прийде зоря і стане на порозі чужого дому / і янголята білі голі босі прийдуть потому* (2); *ласки вкритих білою шкірою / недоторкано вийдуть в сад / я губами тебе вимірюю / кожную матрицю дописав* (2). Здебільшого білий колір у поезії письменника набуває дещо

інших смислових відтінків, не пов'язаних із ніжністю та красою, наприклад: *про білі вежі я в дитинстві чув / а котрі з них залишилися цілі (1); це тікають в портрети огорнуті ковдрою прірви / де на струнах завис побілілий шматок язика (2); ми плекаємо зустріч під білими нігтями мозку / та сліди під порогом постійно змиває вода (2); над косовом сміється білий сип / яка заангажована принада (2)*. Звідси, відповідно, білий колір набуває негативних значень, відтінку смутку та приреченості, що традиційно не є для нього характерним.

Водночас із білим кольором автор досить часто послуговується блідим відтінком, що певним чином створює атмосферу приреченості, рутинності існування, наприклад: *ідеши і бачиши / голос білявого хлопця / в блідім кашкеті (1); я останній прозаїк блідих поколінь / я останній пророк мегаполісу / де червоною ниткою в календарі / інтроспекція власного голосу (2)*.

Важливе місце в образотворенні посідає чорний колір, який традиційно є символом злих сил, нещастя, трагізму, наприклад: *Я все прощу, бо нині я помер / Я довго знав, що буду жити довше / І чорний плащ облизує підощви / і чорний місяць перерізав нерв (2); Вже опадає чорна самота / під покривало щирої молитви (2); стару одягу в чорній бочці солимо / і виясняєм хто з нас більший звір (2); перестріне на валу і гаркаво засміється / гляньте юному ослу чорна жриця віддається (2)*. Автор нагромаджує відповідну кольорову гаму, аби накласти відбиток настрою на емоційно-психологічне сприйняття читача.

Варто зауважити, що символіка білого кольору в поезії митця фігурує на контрасті з чорним, створюючи певний симбіоз трагічності зі світлою стороною життя, як-от: *і чорно-біла кішка шелестить / краплинами пелюстками травною / мед на губах і голос над губою / рожеву тишу облизнула мить (2); тому воно повторюється вічно / за білим чорне і за чорним біле / в по білім білій вишитій сорочці / в свитині що наопаши – чорній-чорній (2); це дуже повагом – і дуже чорно-біле / осмислення усього*

що збулося / тому що не могло ніяк позбутись / своїх найголовніших почуттів (2).

Цікавою в ряді колористичних епітетів поета є символіка жовтого кольору, поруч із яким стоять оранжевий та золотий, наприклад: **Жовтий вечір. Оранжеві свічі** / Кварта вицвілого вина / Ти вина моя перша і вічна / Ти єдина моя вина (1); *тобі вже не намариться фундамент / а тільки жовтий висохлий курай* (1); *то Небесний Бухгалтер визбирує шкалки дзеркал / і **оранжеві френзлі** на випуклих скронях обірве* (2); *на горло саду покарай / на тінь понуру на карету / на **золотих підніжках** в лету / перегортається цей край* (2); *І тільки кадуб **жовтої труни** / і під ногами миші яворові* (2). Епітети цієї кольорової гами мають суперечливе значення, оскільки, з одного боку, уособлюють світло, тепло, з іншого, – є символом чогось містичного, потойбічного, віщують розлуку, іноді смерть.

Червоний колір, що традиційно символізує кохання та пристрасть, у поетичній мові Івана Андрусика, як не дивно, має тлумачення негативної оцінки – хаосу та розбрату, наприклад: *лиш ніч помилує плечем / посіє мак в дворі палацу / і на могилу пертурбацій / **червона мряка** потече* (1); *надходить гаспидна пора / **червоні цяточки** латини / лягли на горду пектораль* (2). Таке не властиве застосування кольору свідчить про новаторський підхід письменника у створенні поетичних образів.

Наостанок розглянемо епітети на позначення синього спектра кольорів. Вони створюють переважно відчуття спокою, гармонії, заглиблюють в атмосферу відчуження від реалій буденного існування, наприклад: *утікатиму в **синій грот** / щоб не бачити ким я став / дві дороги на ешафот / подаруйте мені христа* (2); *ці **трелі голубі** на заячій губі / цей геральдичний дар гінцеві саваоту* (2); *і час – лиш перелюб лиш крадений келих вина / де зморений солод на **на синьому вітрі** гірчить / прощай гаутамо я вип'ю цей замок до dna / а море зачиню і небо зачиню і цить* (2).

Отже, епітети, представлені у творчості Івана Андрусика, засвідчують особливості його художньої манери спілкування. Їх системний характер

виявляється в опозиційному протиставленні та симбіотичному поєднанні денотатів з основними компонентами, що створюють художній ефект у поетичному мовленні митця.

**2.2.4. Граматичне вираження епітетів.** Епітети, засвідчені у творчому доробку І. Андрусяка, характеризуються й особливостями граматичного вираження. Епітет як образний, естетично маркований атрибут має в поезії митця дві основні граматичні категорії свого формування та вираження: прикметник із граматичною функцією присубстантивного означення та якісно-означальні прислівники з граматичною функцією придієслівного означення – обставиною способу дії. Переважна частина – це епітети, виражені прикметниками.

Найбільш поширеними, про що свідчить дібраний фактичний матеріал, є епітети, виражені прикметниками, наприклад: *це просто скали – решту все здалось / вітри безбожні безпритульні зими / мінливий світ скиталище незримо / і час коли навідається хтось* (2); *солом'яний настил у тростяній колибі / розламаний на двох неперебутній хліб / і на тугих вустах такий лякливий німб /неначе півйого ще звечора я випив* (2). Це пояснюється тим, що прикметник є основним категорійним засобом вираження епітетів, оскільки, по-перше, має семантику статичної ознаки (якості, властивості, відношення), по-друге, взаємодіє з іменником, предметність якого він конкретизує через свою атрибутивну семантику.

У цьому плані Л. Мацько зауважує: «Можливості прикметника виступати епітетом збільшуються ще й за рахунок того, що один і той самий прикметник може поєднуватися з кількома різними іменниками, а іменник може мати при собі різні прикметники, конкретизувати свій значеннєвий обсяг за рахунок прикметника, здатного до розвитку вторинних функцій» [37, с. 351]. Наприклад: *цих сіл уже немає – час тугий / украв їх невидючим шаром болю / твердим як наст холодним і сипучим / як потерть що її лишила шашіль* (2), де іменниковий денотат *шаром* має при собі залежні

епітети, виражені прикметниками *невидющим, твердим, холодним, сипучим*. Варто також зауважити, що епітетна роль прикметника посилюється й тим, що він не тільки лексично, а й синтаксично майже завжди є атрибутом до іменника. Зафіксовано також варіанти використання епітетів, виражених складним словосполученням, рядом однорідних прикметників.

Менш продуктивною є група епітетів, виражених дієприкметником, наприклад: *там мешкають самотні павуки / вони крізь **дах проломлений вітрами** / за місяцем вночі спостерігають / і доплітають павутину хмар (2); **ошалілий комівояжер** / на блідій долоні короваю / вибирає з двох великих жертв / ту котра пелюстки обриває (2)*. Проілюстровані контексти переконливо демонструють, що в такій ролі виступають здебільшого пасивні дієприкметники минулого часу, рідше – активні дієприкметники минулого часу. Такі епітети найчистіше вказують на процесуальність, причинно-наслідкові відношення, посилюють образність, наприклад: *під пастораллю жінки що була / вражливою допоки сіль не з'їла / пересити розкішного жала / над берегом **розплетеного тіла** (2); є **ілюзія втоплена** в білім вині / і обов'язок бути радим / а кому це потрібно тобі чи мені / чи винові що знає правду (2)*.

Епітети, виражені прислівниками, трапляються поодинокі, хоч у деяких контекстах мають яскраво виражені експресивні властивості, наприклад: *заїжджають планети – одна за одною – **по-мокрому** / і зшиває їх мізки сумний потойбічний професор (1); **карбідом** жовтого жала / перегортає датська осінь / докруз акустики доносів / **хтось тихо виплюне** люблю (2); *що за всім оцим палеолітом / біла пава як зоря чужа / **холодно вгризається у бітум** / а тобі ні крапельки не жаль (2)*. Вони виступають виразниками динамічної ознаки, виконують образно-процесуальну функцію в поетичному тексті.*

Епітети, якими послуговується автор, головню є логічними й виваженими за значенням. Різні за характером сприймання вони завжди виокремлюють основну ознаку об'єкта, явища, події, стану тощо.

### 2.3. Особливості застосування метонімії

Метонімія (від гр. *μετωνυμία* – перейменування) – це троп, основу якого складає заміна одних назв іншими на ґрунті суміжності значень [37, с. 335]. Метонімія (як одна з лінгвостилістичних універсалій) є типом семантичного зсуву, перенесення назви одного предмета на інший за ознакою суміжності асоціацій.

Аналізуючи природу та функціональність метонімії, Д. Шмельов підкреслює: «Численні факти, які подаються як наслідок метонімічних змін значень, насправді такими не є» [72, с. 220]. Дослідник відстоює думку, що метонімічні зсуви в більшості випадків пов'язані зі скороченням словосполучень, тобто зовнішньо подібні до тих змін у значеннях, які зумовлені контекстуальними зв'язками слів. «Сам факт існування в мові «метонімічних формул» – потреба розв'язання питання про доцільність словникових тлумачень, які подані широкими групами слів, у зв'язку з виділенням для них самостійних, метонімічних за своєю сутністю значень» [73, с. 24]. Д. Шмельов беручи до прикладу регулярну та нерегулярну полісемію розвиває думку про те, що регулярність – це риса, яка притаманна саме метонімії. Науковець також зазначає, що на характер класифікації метонімії впливає сфера функціонування мови.

Перша спроба класифікації метонімії належить Г. Паулю, який визначив її як «перенесення назви на основі просторових, часових або каузальних зв'язків» [40, с. 247].

Загалом більша частина класифікацій метонімії ґрунтується переважно на логіко-психологічних засадах, що зумовлює чималу кількість типів метонімічного перенесення, які можна виокремлювати. Б. Томашевський взагалі зауважив, що типів метонімії настільки багато, що «було б безглуздо їх класифікувати» [62, с. 40]. Дійсно, науковцями було здійснено чимало спроб покласифікувати метонімії, через що виникало чимало спірних питань та неоднозначних поглядів.



У поетичних текстах Івана Андруссяка метонімія цікава тим, що ніби вихоплює й висвітлює найважливіше слово, фокусує на ньому увагу: *до негра як до пристрою / підключимося ще / населення не приросту / а простору рече* (4); ... *що **королям** на цілий вечір / **розтасувати короля** / що скатертиною предтечі / живе і крутиться земля* (4). Відразу впадає в око, що митець у такий спосіб залучає читача до подвійних контекстів, де, як ми можемо помітити, звична лексема **король** вжита у множені задля того, щоб посилити наступну метонімічну конструкцію **розтасувати короля**, що означає таку собі гру суспільних верхівок у карти, де **король** тепер – це одна з найкращих карт колоди, що надає певні привілеї у цій суспільній «грі».

Тож у нашому дослідженні ми будемо спиратися на класифікацію, запропоновану Г. Поспеловим, оскільки вважаємо її найбільш узагальненою, виваженою та чіткою. Її суть полягає в поділі метонімії на дві основні групи: якісної (власне метонімія) до якої належить метонімія місця і простору, часу, «матеріал-виріб» та метонімія належності, інша група – кількісна (традиційно синекдоха), яка розподіляється на такі метонімічні перенесення, як «частина-ціле», «одне-багато» [44, с. 56]. Зауважимо, що до другої групи автор зараховує синекдоху, вважаючи її різновидом (складовою) метонімії, а не окремим стилістичним тропом, тому ми підтримуємо й відстоюємо цю позицію в нашій праці.

**2.3.1. Якісні метонімії.** Вважаємо за необхідне зупинитися на найбільш продуктивних видах метонімії поетичного мовлення І. Андруссяка, які належать до першої групи. Поетичні тексти митця насичені чималою кількістю якісних метонімії місця і простору, наприклад: *як вороги на вежі проростуть / і вкриє порох стигми паперові / солодкий запах встояної крові / усьому місту не дає заснуть* (4), де лексема **місто** означає мешканців міста, яким не дають заснути; *нам пити повільно ми випари п`єм / сльоза упира перестрибне колону / поет не прощає **прострації трону** / його **пантеону** не шкодить об`єм* (4), де метонімічний вираз **прострації трону** є вказівкою на

дію влади через конкретне місце – трон, на якому, зазвичай, сидить очільник влади, а **пантеон** (алюзія до однієї із сакральних споруд грецької архітектури) означає «духовний храм», який знаходиться всередині людини.

Об'єктно-просторові метонімії дають змогу автору закодувати в поетичні рядки більш глибокий зміст, при використанні відносно невеликої кількості лексичних одиниць, зберігаючи при цьому необхідний віршовий розмір і темпоритм, наприклад: *проповідає листя і смолу / могилу теплу стеле перегноєм / і кожному пропащому ослу / заповідає жити під горою* (4), де метонімічний вираз **жити під горою** можна трактувати як заклик жити якомога далі від небезпеки, уникаючи неприємностей, вести скромне життя; *міра життя – золотий порошок з аптеки / маска життя – поет від цементу сивий / може вже цього літа мене проклянуть ацтеки / кваптеся до світанку випити мою силу* (4), де **цемент** є прямим натяком на місто, яке створює враження сірої буденності, стомленості, виснаженості, що посилюється характерологічним епітетом *сивий*.

Наступним продуктивним метонімічним типом є метонімія за належністю, що в поетичній творчості І. Андрусика, як правило, апелює до людської природи, її унікальності або ж, навпаки, типовості, наприклад: *і будеш ти як провидець ділити свій отчеш / на біле і на червоне на страх і на суєту / і вірити в очевидне що демон є серед нас / та він забажає інших неволити в цю слоту* (4), де назва загальновідомої молитви «Отче наш» подана єдиною лексичною одиницею, яка посилюється присвійним займенником **свій**, аби вказати на те, що для кожного ця молитва індивідуальна та унікальна, вона відтворює неповторність людської душі та її підсвідомості; *і просиш пучок прощення і воду на груди ллеш / за іншими трумни носиш над іншими б'єш хрести / і кажеш що очевидно наш демон тонкий спориш / чие хутірне насіння у роті не донести* (4), де метонімічна лексема **демон**, що посилюється присвійним займенником **наш**, вказує на загальнолюдські вади, які притаманні більшості.

Варто також звернути увагу на не менш продуктивні індивідуально-авторські контексти метонімічних перенесень на зразок «матеріал-виріб», у яких автор активно використовує лексему **ребра** на позначення бездушності, втрати людиною духовної оболонки, наприклад: *білий бог над губами / і янголів камерний хор / і розчинені вщертъ / хуторів засмальцьовані ребра* (4), де метонімічний вираз набуває також об'єктно-просторових відтінків, що дає змогу авторові створити більш глобальну картину, посилити враження від образу; *код бездоріжжя: ребра і вино / триматися як поручень на кризі / за те що доручити не дано / своїй останній невмирущій книзі* (4), де автор навмисно за допомогою лексем **ребра і вино**, замість тіло і кров, як ті основні частини, з яких «вироблена» людина, намагається майже повністю нівелювати прояв людської одухотвореності.

Серед інших метонімічних перенесень цього типу фіксуємо контексти зі схожими відтінками, що дозволяє говорити про дотримання автором важливих стильових домінант у досліджуваних збірках, наприклад: *хто тебе нині ісусе до вітру виведе / хто нагодує шаленців осколком житнім / не говори не турбуйся я все вже вивідав / м'ясо зійшло з води і воно ненаситне* (4), де метонімічна одиниця **м'ясо**, як матеріал на основі якого побудоване людське тіло, створює різко негативний узагальнений образ людей, які обмежені лише своїми фізіологічними потребами; *легше терпіти муку вона виглядає старшою / її благородні стегна прикриті траурним шовком / я привітаю кожного кому дорога ця лажса / доки його в підземному не проковтне тусовка* (4), де **траурний шовк** як матеріал, з якого вироблений траурний одяг, надає рядкам більшої експресивності, сприяє поетизації та створенню відповідного настрою.

**2.3.2. Кількісні метонімії.** Маємо за мету також розглянути метонімії другої групи – кількісні, що в мовотворчості поета охоплюють досить об'ємний пласт, який потребує опрацювання. Тож зупинимось більш

детально на першому типі кількісних метонімічних перенесень за моделлю «частина-ціле», головна роль яких полягає у функціональному розширенні понять та явищ, сприяє розвитку навичок фантазування та домислу, наприклад: *лузає сім`я плодить бацили / ходить по колу лається ямбом / я не приніс тобі славу і силу / тільки маленьку жовту троянду* (4), де метонімічний вираз *лається ямбом* означає частину (ямб як віршовий розмір) від цілого (вірш, поезія); *облогою тримає за рукав / і в'ється молодими батогами / і на щиті чисісь монограми / малює ошелешений триглав* (4), де метонімічний вираз *облогою тримає за рукав* може пояснювати вияв частини від цілого у значеннях локальному (рукав як частина одягу біля руки) та у глобальному (не дає всьому тілу поворухнутись).

Помітним є те, що метонімії типу «частина-ціле» в поетичних рядках автора найчастіше використовуються у причетності до людини, її зовнішніх та внутрішніх якостей, наприклад: *замісити краплю на дощі / тонко як ікону замісити / посеред обори три плачі / кожен з них із олова відлитий* (4), де метонімічний вираз *три плачі* (частина) означає три людини (ціле); *оказія заснути під кущем / плече стелити вкритися плечем / обкорувати пересохле тіло / розбещена осиплеться вода / солоний вовк забризне по слідах / і крайні упадуть під страхом звіра* (4), де метонімічні вирази *плече стелити* і *вкритися плечем* (плече як частина людського тіла) означають тілесну взаємодію людини, здатність тіла пристосовуватися до умов середовища; *уже стирає курява / корону й ширину / і свастика накульгує / на ніженьку єдну*, де метонімічний вираз *свастика накульгує* означає ототожнення нацистської символіки (частина) з самою людиною (ціле), яка причетна до відповідної ідеології. Таке застосування метонімії пояснюються тим, що для І. Андрусяка людина є центром, навколо якої відбуваються всі події, і саме людина здатна вплинути на них, змінити світ на краще або на гірше.

Окремою ланкою серед метонімії цього типу виокремлюємо вирази з центральною лексемою *душа*, оскільки автору важливо показати контраст значень у, здавалося б, звичних контекстах, наприклад: *питво солодке а провадить сушу / на рушникове листя тихо ша / таку плитку таку **холодну душу** / витравлює **споряджена душа** (4); *здиміє раптово і напружено / в реверанси зношених осель / те що **перетравлюване душами** / хлюпотіло й пінилось (4); і мжичить сонний лоск під образами / позлітка заліпила образи / а ця **душа** попукана так само / як кошниця зі свіжої лози (4)*, де вирази на позначення «частина-ціле» (душа-людина) помітно вирізняються своїми відтінками, підкреслюючи антонімічні, зіставні властивості.*

Другий тип кількісних метонімії – «одне-багато», представлений у поезіях митця менш широко, ніж перший, без окремих розгалужень на ланки. Проте метонімічні перенесення цього типу не позбавлені сенсу, вони відіграють важливу роль у побудові структури поетичних рядків. Їхнє застосування дозволяє поету дотримуватися необхідного віршового розміру, зберігати темп та ритм, не втрачаючи при цьому рими, наприклад: *викришиться білим по червоному / на солодку **паморозь листа** / агіографічними іконами / заростуть покинуті міста (4)*, де метонімічний вираз *паморозь листа* означає рослинність загалом; *ми голосно вдягнули самоту / шахтарських брухтом завтрашньої маски / регіно поверни мене будь ласка / на висходи в яких ланує **тур***, де метонімічний вираз *ланує тур* узагальнено вказує одразу на багатьох звірів, а не на одного; *а якщо зупинитись щоб хмара за хмару зайшла / де сумні упирі договорять про волю і віру / омела доросте до вікна до руки до стола / і потреба любити прокинеться й **листю і звіру***, де метонімічні одиниці *листю і звіру* означають рослинний і тваринний світи загалом. З наведених контекстів помітним є те, що на відміну від метонімії першої групи, які здебільшого звернені до людини, метонімії другої групи в поетичному мовленні митця пов'язані з флорою та фауною.

Отже, поетична мова Івана Андрусяка насичена чималою кількістю метонімій, які ми розподілили на дві групи та проаналізували їхні семантичні особливості. Серед них перша (якісні метонімії) за частотою вживання переважає над другою (кількісні метонімії), оскільки має більш розгалужений поділ на окремі підтипи та більш яскраво відбиває ідіостиль письменника.

### **Висновки до другого розділу**

Творчий доробок Івана Андрусяка є тією джерельною базою, на основі якої можна досліджувати потужні стилістичні ресурси поетичного мовлення. З-поміж усього розмаїття стилістичних тропів ми виокремили, передовсім, метафору, епітет та метонімію, якими активно послуговується письменник та які засвідчують оригінальність його індивідуально-авторського стилю.

По-перше, Іван Андрусяк використовує як загальномовні, так і індивідуально-авторські метафоричні перенесення, останні, цілком закономірно, є продуктивнішими й оригінальнішими. Митець застосовує в поетичному тексті не тільки класичні, однокомпонентні зразки, які складаються лише з одного референта та корелята, а й багатоконпонентні, що містять у собі кілька референтів та корелятів, які ми кваліфікуємо як розгорнуті метафори. У плані граматичного вираження найбільший пласт охоплюють іменникові та атрибутивні метафори; дієслівні представлені також, але непродуктивно.

По-друге, у поетичному доробку письменника фіксуємо й різні види епітетів, з-поміж яких, власне, так само вирізняються індивідуально-авторські. Традиційні (постійні) епітети відіграють функцію відображення фольклорного впливу у творчості митця. За граматичним вираженням переважають прикметникові й дієприкметникові епітети, оскільки вони не тільки лексично, а й синтаксично майже завжди виконують функцію атрибута до іменника. Епітети, виражені прислівниками, трапляються

подекуди. За фактором сприймання розрізняємо внутрішньочуттєві епітети, які, своєю чергою, поділяємо на одоративні та емотивні. З-поміж одоративних епітетів найбільшу групу складають одиниці на позначення дотику та смаку. Серед внутрішньочуттєвих епітетів переважають емотивні, адже письменник у такий спосіб намагається передати свій поетичний світ у почуттєвому сприйманні для читача.

На особливу увагу заслуговують колористичні епітети, за допомогою яких автор посилює зорові враження від прочитаного, надає образам наочної виразності. Символічного значення набуває поєднання білого та чорного кольорів. Продуктивним є також використання відтінків жовтого, червоної та синьої кольорової гами.

По-третє, поетичне мовлення Івана Андрусика насичене чималою кількістю метонімії, які ми схарактеризували за двома класифікаційними ознаками. Перша група представлена якісною (власне метонімією), до якої належить метонімія місця і простору, часу, «матеріал-виріб» та метонімія належності. Найпродуктивнішими серед них є метонімія місця і простору, метонімія належності та на позначення «матеріал-виріб», які відіграють важливу роль у розширенні контексту, надають поетичним рядкам глибини, образності. Метонімії другої групи – кількісні, вони в мовотворчості поета зверненні насамперед до людської природи, а вже потім – до рослинного і тваринного світів. Ця група представлена метонімічними перенесеннями двох типів: «частина-ціле» та «одне-багато», де перша помітно переважає над другою, враховуючи розгалуження на окремі ланки.

Аналіз поетичного доробку Івана Андрусика дає змогу зробити висновок, що письменник здебільшого послуговується індивідуально-авторськими тропами з розгорнутою структурою та розширеним значеннєвим наповненням, що свідчить про креативність і своєрідність його авторського стилю.

## РОЗДІЛ 3

### ФУНКЦІОНАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНЕ НАВАНТАЖЕННЯ ФІГУР ПОВТОРУ В ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ ІВАНА АНДРУСЯКА

#### 3.1 Дослідження стилістичних фігур повтору в науково-лінгвістичному дискурсі

Ресурси поетичної мови надзвичайно багатогранні, вони виявляють стилістичні можливості, вирізняються емоційністю та експресивністю, а отже, стилістичною значущістю. Явищами стилістичного синтаксису є стилістичні фігури, у яких поєднуються особливості синтаксичної будови конструкції, специфіка її лексичного наповнення і спосіб інтонування.

Досить часто в поетичному мовленні того чи того поета поряд з іншими художніми засобами трапляється такий помітний для читачів елемент поетичного синтаксису, що допомагає піднести емоційність мови, підкреслити значення окремих слів, як *повтор* – фігура мови, в основі якої – свідоме повторення в певній послідовності елементів мови: звуків, морфем, слів, словосполучень або ж речень, зазначає О. Пономарів [43, с. 43].

Повтор належить до тих стилістичних фігур, що є художнім засобом індивідуально-авторського естетичного та емоційного вираження дійсності. Основна функція повторів – це передача додаткової інформації емоційності, експресивності та стилізації.

У лінгвістичній літературі повтор як об'єкт дослідження розглядається в різних аспектах. У період античності фігуру повтору розглядали як об'єкт риторики, пов'язаний із поетичною семантикою, що розумілася як відхилення від норми, через прості типи синтаксичних структур.

Повтор як стилістична фігура нерідко привертає увагу дослідників, зокрема, до цієї проблеми у своїх працях звертаються В. Домбровський, С. Єрмоленко, Т. Жук, А. Загнітко, О. Потєбня, А. Ткаченко та ін. [20; 22; 24;



25; 45; 61]. І це не випадково, оскільки саме використання повтору в поетичному тексті часом може мати настільки сильний стилістичний ефект, що увага читача зосереджується саме на провідних мотивах та фундаментальних положеннях, оскільки повтор, як правило, концентрує в собі головну думку, висловлену автором.

Особливе значення повтору теоретично обґрунтував О. Потебня, наголосивши на тому, що збільшення частоти вживання певного слова дає нове значення, об'єктивне або суб'єктивне [46].

У своїх лінгвостилістичних розвідках О. Шахматов пов'язував явище повтору з вираженням граматичної семантики, зауваживши, що повторенням слів у мові можна виражати підсилювальні підвиди недоконаного й доконаного виду.

Різні визначення повторів знаходимо у словниках літературознавчих та мовознавчих термінів. Літературознавці вбачають у використанні повтору передусім його естетичне призначення. У цьому разі чимало дослідників вважали повтор суто стилістичною категорією. «Повторення слова в тій самій формі в межах одного речення найчастіше має емоційне значення (зазначено в «Курсі сучасної української літературної мови» за редакцією Л. Булаховського). У таких випадках повторення є об'єктом вивчення стилістики, а не синтаксису» [8, с. 120]. Проте в цій праці зауважується: «Оскільки здебільшого повторення виконує й певну синтаксичну роль, то на нього варто звертати увагу і при розгляді синтаксичних явищ» [8, с. 122].

Цю саму думку висловлює й І. Чередниченко: «Повтори – це один з естетичних прийомів, який посилює художньо-зображальні властивості синтаксичних одиниць і, разом із тим, служить засобом контекстуальної організації висловлення» [66, с. 381].

«Повтор – фігура мови, що полягає у дво- або кількарізному використанні в межах контексту в певній послідовності тотожних чи подібних (як у формальному, так і в семантичному аспектах) звуків, слів або їх частин, синтаксичних конструкцій, ужитих компактно або дистантно, для

досягнення відповідного виражального чи виражально-зображального ефекту» [16, с. 255].

Є різні погляди на класифікацію цієї стилістичної фігури. О. Бекетова пропонує розмежовувати фігури повтору на фонормологічні, лексико-синтаксичні й текстологічні, які, у свою чергу, поділяє ще на фігури когезії та композиційні [5, с. 32]. О. Сковородников у межах лексичного повтору визначає такий його різновид як позиційно-лексичний, який передбачає однорідність повторюваних синтаксичних позицій і тотожність їх лексичного наповнення [54, с. 72].

Залежно від належності повторюваної одиниці до певного рівня мови І. Астаф'єва виокремлює звукові, лексичні та синтаксичні повтори [4, с. 1]. Нам імпонує саме ця класифікація, оскільки вона є узагальнено чіткою та виваженою. Враховуючи класифікаційні особливості, звукові, або як ще їх називають – фонетичні повтори, представлені асонансом та алітерацією, у свою чергу серед лексико-синтаксичних повторів, залежно від місця розташування повторюваних елементів у тексті розрізняємо анафору, епіфору, симплоку, епаналепсис, рефрен та інші види повтору, які ми маємо за мету більш детально розглянути на основі поетичної творчості І. Андрусика далі в нашому дослідженні.

У сучасних лінгвостилістичних працях повтор розглядають як засіб посилення емоційності та експресивності оповіді. Текстові повтори служать для розвитку думки і, відповідно, розвитку семантичного простору тексту. Повтори не тільки об'єднують текст, але й роблять його динамічним, наприклад: ***я винен** вина моя стиснена в правій руці / **я винен** у тому що я не подібен на себе / **я винен** у тому що горобці / склювали усіх без винятку зебрів (1); хай тобі стане важче від неї / гордих жінок у холоднім палаці / **вчити** закону **вчити** ідеї / **вчити** важкої любовної праці (4).*

Сутність повтору як стилістичного засобу виявляємо в його особливому підсиленому впливові логічного або емоційного характеру на читача. Ці стилістичні фігури можуть служити засобом вияву здебільшого

логічного начала в мовленні (у такій ролі вони функціонують у науковому й публіцистичному стилях, значно рідше – у діловому) [16, с. 257].

Приєм повтору сприяє кращому розумінню закладеного в тексті повідомлення, оскільки в першу чергу читач звертає увагу на нову інформацію, а вже відоме виступає фоном, необхідним для кращого сприйняття нового матеріалу, наприклад: *над глинищем тривкої меланхолії / над тугою, що млосна і туг / над берегом, що **твориво** спотворює / і **твориво** ж таки оберіга (1); на ліктях вже не мозолі / на ліктях п'яти / на золотисто-жовтім тлі / зринаєш п'ятим (1).*

У художньому тексті повтор виконує естетичну функцію. Повтор тематично близьких слів активізує сприйняття читача й реалізує естетичні принципи автора. Повторюваність фраз на асиметричних позиціях тексту підтримує канву художнього оповідання, служить організації композиційної структури тексту, наприклад: *вона – **ріка**, і це не перемелеться / не перетреться, що вона – **ріка** / під білі руці горнеться і стелиться / і над овиддям горнім не зника (3); і притча з долину про листяну війну / про мітки на стіні, обмочені у хвою – / про **трою**, що її врятовано до сну / аби на денці сну поруїнувати **трою** (3).*

Різноманіття властивих повтору функцій особливо сильно виражено в поезії. Деякі автори навіть вважають повтори стилістичною ознакою поезії, що вирізняє її від прози.

Особливе значення у творенні повтору в поетичному тексті відіграє ритм. Повтор створює в ліриці «враження емоційного напруження, ліричного згущення переживань» [23, с. 199]. Віршовані повтори утворюють між собою деяку семантичну парадигму, входження до якої розкриває зміст кожної з частин тексту зовсім інакше, ніж повтори, які виявляються при ізольованому розгляді. Внутрішня організація поетичного тексту створюється ритмом, а ритм вибудовується на основі повтору, наприклад: *і ростуть тумани, наче яблука, / і пантрують ласо кожен звук / **я б тебе, та я б тебе, та я б тебе** / нині вже не випустив із рук (3); **уже** сториця тінями в підвалах / **уже***

*зайшлася гоном кацання / і тільки далі незборимо далі / тебе мізерна пташка не спиня (3).*

На основі повтору мовних одиниць у художньому тексті формуються нові естетичні знаки – так звані ключові слова чи фрази, лейтмотиви. Вторинна поява фрази відправляє читача до першого її вживання, викликаючи переосмислення, виявляючи відмінності в значенні. Одним із засобів визначення лейтмотиву в тексті твору є наскрізний фразовий повтор, який формує архітектоніку тексту. Фразовий повтор є «інструментом формального і смислового структурування тексту» [15, с. 111]. Лейтмотив може повторюватися в тексті кілька разів, і кожного разу може набувати варіативність. Наскрізні фразові повтори, розташовуючись дистанційно, сприяють збагаченню сенсу, емоційної напруги, підводячи до кульмінаційного моменту у творі, наприклад: *...Ми лишилися там, де ридає Господь / І мовчить Гуцулія... / ...Ми лишилися там. Наші долі криві / як дорога на Пістинь... / ...Ми лишилися там, де простуджений день / як розсерджений кальвін... / ...Ми лишилися там, де осінній туман / Нас ніколи нема. Нас давно вже не має (1).*

Повтор є основою формування естетичних знаків не тільки в рамках конкретного, окремо взятого тексту, а й у рамках цілої культури, оскільки повторюваність – це фундамент для народження символів, крилатих виразів. Повторюване слово або фраза виділяє якусь тему, ідею, і завдяки повтору ця тема чи образ набувають символічного значення, наприклад: *тут майже мокро, майже відчуття / присилени на кільчику життя / присилувани майже відчувати, / що крик сови, що папороть, що плоть, / що десь на небі сіється Господь / тонким дощем останньої відплати (3).* У кожній національній культурі є свої слова і фрази-символи, які завдяки повтору стають впізнавани й отримують численні варіації [53].

Основне місце вживання стилістичних фігур повтору – це художні тексти, де вони служать не так засобом логічного виділення і впорядкування,

як прийомом посилення, увиразнення мовних засобів, поглиблення у смисл художнього тексту.

Іван Андрусяк – саме той поет, який змушує поглянути на світ під іншим кутом зору, він шокує, проникає в підсвідомість, підіймає чималу кількість суспільних проблем, викриває сучасні суперечності, які мають відображення в реальному житті. Неабияка емоційна насиченість та глибока змістовність знаходять своє відбиття в поетичному мовленні митця, особливо в конструкціях із повтором.

### **3.2. Роль звукових (фонетичних) повторів**

Кожен художньо-поетичний текст є певним мовленнєвим конструктом з упорядкованою звуковою послідовністю, з якої вибудовується послідовність слів, речень і сам текст повідомлення. Звуковий план поетичного мовлення має бути насиченим, естетично дієвим, аби виділятися та звертати на себе увагу.

Зауважимо, що сприйняття звукової «оболонки» мовлення великою мірою відбувається автоматизовано, оскільки слухач або читач сприймає лише смисл висловлення, не відокремлюючи при цьому часткові звукової «оболонки» та смислові ядра. Проте в багатьох випадках саме звукова сторона слова або висловлення відіграє провідну роль у сприйнятті художнього тексту.

До таких належать так звані фігури «фонетичного висунення» окремих елементів із текстового потоку, що виокремлюють одні одиниці тексту серед інших, надаючи при цьому відповідний акцент. Потужний корпус стилістичних фігур звукового повтору сучасного художньо-поетичного мовлення становлять алітерація та асонанс. Ці художні засоби піддавалися аналізу в роботах вітчизняних та зарубіжних дослідників (напр., І. Арнольд, І. Гальперін, В. Кухаренко, О. Мороховський та ін.) [3, 15, 32, 38].

Лінгвістичні та літературознавчі кола суголосні: звукові повтори (алітерація та асонанс) притаманні здебільшого поетичним творам, проте й не відкидається їх наявність у прозових художніх текстах, де продуктивність цих засобів, як правило, мінімальна. Наприклад, В. Кухаренко говорить про асонанс та алітерацію відповідно як про повтор приголосних в ініціальній позиції в словах та повтор голосних у наголошених словах, проте розглядає їх майже виключно в контексті поетичних творів [32, с. 6–7], тоді як О. Мороховський висловлює тезу про те, що алітерація та асонанс є основними фонетичними засобами стилістики і у прозі, і в поезії [38, с. 50]. У художніх текстах алітерація та асонанс слугують засобами звукової організації висловлення, які значно підвищують його виразність, естетичну цінність [38, с. 51].

Ми вважаємо, що названі вище засоби звукового повтору в поетичній творчості І. Андрусика становлять особливий інтерес для нас, оскільки ми помітили, що в багатьох контекстах вони використовуються автором свідомо для надання необхідного стилістичного ефекту.

**3.2.1. Алітерація.** Перш ніж перейти до розгляду алітерацій у поетичному доробку автора зазначимо, що є кілька підходів до визначення самого поняття «алітерація». Одні мовознавці визначають алітерацію як повтор приголосних звуків на початку слова або їх безпосередньої близькості один до одного [14, с. 119]. На противагу цій точці зору інші лінгвісти вважають алітерацію повтором як приголосних, так і голосних звуків на початку близько розташованих наголошених складів [3, с. 221].

У нашому дослідженні ми послуговуємося визначенням І. Гальперіна, який вважає, що алітерація – це фонетичний стилістичний прийом, сутність якого полягає в повторі подібних приголосних звуків, які знаходяться в безпосередній текстовій близькості з урахуванням різних позиційних варіантів: на початку сусідніх слів – ініціальний, у середині слів – медіальний, у кінці – фінальний [15, с. 126].

Безперечно, алітерація надає поетичним рядкам різноманітних відтінків настрою, що досягається завдяки використанню автором відповідних приголосних звуків, наприклад: *неСила Судити Соком хіба що Сухим Стеблом / іСторія завиСоко і гоСпода замело / і місяць як паралітик кульгає серед золи / і ти мені кажеш квіти такі самі як воли* (4), де спостерігаємо ініціальну та медіальну алітерації «С», серед яких переважає ініціальна, що надають рядкам сумних, похмурих настроїв, від чого складається враження загального відчаю: *переживемо Хвилей сонниХ / на прю по вежаХ гриХ і страХ / у короля на підвіконні / Холодним моХом сніг(Х) пропаХ* (4), де яскраво простежується превалювання фінальної алітерації звуку «Х», що створює певне хвилювання, відчуття легкого страху, збентеження.

Вважаємо за необхідне зупинитися на найбільш поширених випадках алітерацій у поезіях І. Андрусяка, першу сходинку серед яких посідає алітерація «П», наприклад: *Прирощуєш тонку Погорду крил / до тіла що живе собі Півкроку / за Пил Потоку стоПтуючи Пил / чужого безПросвітного Потоку* (4); *сірники готові генерале / зупинився час як обеліск / П'яні зорі на губах розтали / з-Під Повік Поволі каПле віск* (4); *нам Пити Повільно ми виПари П`єм / сльоза уПиря Перестрибне колону / Поет не Прощає Прострації трону / його Пантеону не шкодить об`єм* (4), де в усіх попередньо зазначених контекстах спостерігаємо превалювання ініціальної алітерації с поодинокими вкрапленнями медіальної. Таке стилістичне застосування може пояснювати динамічний, постійно змінюваний, подекуди квапливий характер поезії митця.

Алітерація «Р» знаходиться майже на однаковому рівні з попередньо зазначеною алітерацією, створюючи характерний ефект нагнітання та надаючи оповіді бадьорості, впевненості, проривного настрою, наприклад: *і погляду Розтуленим огРомом / зРиваєш Ринви кРоплених дощів / не знаючи що спРавжній шлях додому / РозРубаний дРімає на мечі* (4), де наявна панівна медіальна алітерація; *РозенкРанце зі сцени стаРий канделябР забиРай / гільденстеРне жени за куліси Розгнуздану свиту / покоління*

майстРів відчиняє воРота у Рай / а стаРий азозелло веде під вінець маРгаРиту (1) – медіальна алітерація з поодинокими випадками ініціальної.

Варто також зазначити, що досить часто в поетичних рядках спостерігаємо взаємодію алітерацій «П» та «Р», які гармонійно поєднуються між собою, при цьому доречно доповнюючи та посилюючи одна одну, наприклад: *ПРОповідуєш безвість як ніч ПРОповідує сПРагу / місце скРиПу води оПовите нічийним дощем / споконвічна гоРа з–Під каміння ПРОсочує бРагу / а до кого та бРага до кого та сПРага тече* (4); *що видихся що ПЕРесилив / себе самого ПЕРебив / Поріз ПРисох ПокРився Пилом / а тільки все одно болить* (4), де і в першому, і в другому випадках простежується ініціальна алітерація з поодинокими вкрапленнями медіальної.

На думку І. Гальперіна, алітерацію загалом потрібно розглядати як музичний супровід ідей автора, що занурює їх у певну звукову атмосферу, яку кожен читач інтерпретує на свій лад [15, с. 127]. Підтвердження цієї думки знаходимо в наступних рядках: *Ми не Маски Ми стигМи тих Масок що вже відійшли / Ми не стіни Ми стогін іМен що об стіни розлучені / ідеМо до людей у вінках недоспілих олив / у простертих долонях несеМо гріхи як окрушини* (1); *ополченці виходять хМараМи / заМикаючи гирла вод / Ми не віриМо Ми не МариМо / Ми саМі собі цей народ* (4), де ініціально-медіальні алітерації «М» створюють хоч і сумну, проте досить ритмічну мелодію на позначення змін у соціальному середовищі; або ж: *цей витвір неЧалі ці Чари за Чару / неЧально гойдати приЧинну поЧвару / платня невелика та й ціни помірні / отак на землі й розплодились невірні* (4); *є місце де вода не приживається / гаряЧа цвіль не втраЧує слова / як Чорний танець Чемного китаЙця / його неЧаль по Череву сплива* (4), де ініціально-медіальні алітерації «Ч» фігурують з образом печалі, насичуючи текст відповідним звуковим обрамленням.

У контексті таких звукових повторів О. Мороховський розглядає звукопис як відповідність фонетичного складу висловлення тій картині, що ним зображується. Мова йде про багаторазове свідоме вживання звуків та



їх комбінацій, які, зі свого боку, імітують природні звуки. Найчастіше цей прийом втілюється саме за допомогою алітерації [38, с. 52], наприклад: *і просиШ пучок проЩення і воду на груди ллеШ / за інШими трумни носиШ над інШими б'єШ хрести / і кажеШ Шо очевидно наШ демон тонкий спориШ / чие хутірне насіння у роті не донести (4)*, де очевидним є переважання фінальної алітерації «Ш», що тяжіє до імітації шуму, шепоту, проявів потойбічного; *Як мені хотілося поВірте / на Вітрах проВорно пелехатих / і Вдихати Вас немоВ поВітря / і немоВ поВітря Видихати (1)*, де спостерігаємо позиційно змішану алітерацію «В», що тяжіє до імітації вітру, подиху, свіжості.

Алітерація сприяє посиленню естетичного ефекту від висловлення, особливо коли є хоча б найменший внутрішній зв'язок зі змістом висловлення. Між тим І. Гальперін зауважує, що в тих випадках, коли вибір слів цілковито ґрунтується на принципі алітерації, страждає не лише точність висловлення, але і його смисл [15, с. 127], наприклад: *та НиНі Немає Ні трупів Ні сил / сиНіє у звивиНах тиша паНічНа / я сам супокою цього Напросив / Навіщо питаю Не зНаю НавічНо (4)*, де наявна позиційно змішана алітерація «Н», що має суто ритмотворчий характер, без нашарування додаткового смислу; *Так повинна прийТи і піТи / кожна лінія саду господнього / не довідавшись Ти чи не Ти / сТерегТи і не вТраТиТи жодного (4)*, де також присутня позиційно змішана алітерація, яка не має конкретного зв'язку з текстом та підтекстом.

Варто відзначити наявність у поетичному доробку письменника ще одного різновиду звукового повтору на приголосний – консонансу, хоча не всі дослідники визначають його як окремий засіб та часто розглядають в контексті алітерації. Консонансом називають кілька- або багаторазове використання не тільки однакових, але й подібних за певними показниками приголосних у будь-якій частині слова, наприклад: *і КрихТи КоТяТься зпивоКа / КаТегоричні як сліди / ТаКа вона мораль пророКа / усТань і йди в усТа води (4)*, де приголосні «К», «Т» гармонійно співіснують між собою,

створюючи характерне явище консонансу; *КРону диктує – КоРінь зів`ється / КуРва, наРод наш безмежно щасливий / в наРноКопитному воРКу пРовидця / Все пРоКидається з люті зливи* (4), де взаємодія приголосних «К», «Р» надає оповіді бадьорого, проривного настрою.

**3.2.2. Асонанс.** Маємо за необхідне розглянути й асонанси, продуктивність яких є дещо меншою від алітерацій, проте нами зафіксовано чимало цікавих контекстів, які варто було б дослідити.

Спершу звернемося до наукової думки щодо визначення самого поняття. І. Арнольд виокремлює асонанс як самостійний стилістичний прийом, пропонуючи розглядати його як вокалічну алітерацію. Під асонансом розуміється повтор наголошених голосних всередині фрази, хоча й підкреслюється переважна притаманність асонансу віршованим літературним формам [3, с. 234]. Зауважимо, що І. Гальперін не визначає асонанс як окремий стилістичний прийом.

Нам імponує визначення О. Мороховського, за яким асонанс – це свідомий багаторазовий повтор однакових або акустично схожих голосних звуків у близькій послідовності з метою звукової та смислової організації висловлення з урахуванням різних позиційних варіантів [38, с. 52], наприклад: *і самотИ береговИзна / і ніч докрИшена в укїс / душа прИвИділась і вИсне / як закрИвавлений поріз* (4), де медіальний асонанс «И» надає поетичному мовленню своєрідного подовження; *це там де чатують дерева і води розхристані / де звУжені бильця бадьоро вилизУє сУм / згортаЮчи карУ як зношенУ ласкУ насвистУє / як зимУ цЮ сам по вітрУ візьмУ й рознесУ* (4), де спостерігаємо поступовий перехід асонансу «У» з медіальної позиції на фінальну, що надає рядкам певної протяжності, емоційного наростання.

Звернемося до найбільш продуктивних зразків асонансу, серед яких асонанс «О» вирізняється найпоширенішим застосуванням, наприклад: *якщО ніхтО якщО нікОгО / якщО нікОму дОведеш / щО вОрОги пливуть дО бОга /*

як *пОцілунки на манеж* (4); *пОпід зОряним рОєм / де Обійм спОвиття / нас зОстанеться двОє / і пОчнеться життя* (3), де позиційно змішані асонанси «О» заповнюють майже кожне слово в рядку, що сприяє створенню єдиної звукової атмосфери.

Варто також звернути увагу на випадки використання подвійного асонансу «О», наприклад: *непОвтОрність пОтвОри (не за гОнчарем) / рОзгОртання із білОгО в пОле / я накрию тебе як сухий Очерет / щО кОлОтима а не вкОле* (4); *а щО сОбі пОпрОсять вОрОги / яка тОбі дО тОгО непОкОра / ця хвОра віть не відала щО хвОра / і вилила сОбОю на сніги* (4); *не мОлОтОм не лОмОм не кайлОм / не пОмелОм на кОЛО вітрОгОну / ми прОстО утекли від забОбОну / в Останнє недОступне ремеслО* (4), де всі вище зазначені контексти за допомогою такого частотного використання асонансу надають рядкам унікального звучання, мелодійності, цілісного сприйняття зображуваного.

Асонанс знаходиться і в полі зору К. Долініна в контексті питання фонетичної вмотивованості слова. І хоча науковець термінологічно не виокремлює фонетичні засоби стилістики, він усе ж говорить про них із позицій семіотичного підходу.

Фонетична вмотивованість асонансів у розумінні К. Долініна набуває цікавого трактування: «Художнє мовлення (художній текст) не так використовує потенційну експресивність фонетично вмотивованих слів (стосовно яких усе ж можна говорити про певний зв'язок між значенням та звучанням), як надає їм свою, вторинну вмотивованість. Асонанси, які досить часто зустрічаємо у художньому мовленні, через читацьку установку сприяють реалізації потенційної експресії слова» [19, с. 112], наприклад: *бАнда грАла нАвиліт тА рося(А)ні коси губилА / нА колосся(А) пАдучі викАнувАв пристрїт гїркий / що сьогодні чекАє товАришу степ чи могила / чи порАненА птАхА припАде до гирла руки* (4), де асонанс «А» за допомогою свого голосного звучання концентрує в собі бадьорий, навіть бойовий настрій всього виразу, хоча при цьому й не повністю збігається у плані

семантики: *Є покiрнЕ прощЕння розсиплЕних в назви iмЕн / що ужЕ нЕ зiйдуться бЕзсилi повiрити в тЕбЕ / цЕ усЕ самота що вiд нЕї й люцифЕр помЕр / бо як бога нЕма то хiба цЕ комусь iщЕ трЕба* (4), де асонанс «Е» ритмізує мовлення, при цьому ніби наголошує на найважливіших «ударних» словах: їх автор намагається підкреслити для кращого сприйняття інформації, яку він закодує у своїх поетичних рядках.

У цілому багаторазове повторення звуку або комбінації звуків незалежно від їх власної символічної значущості сприймається як знак або образ смислу того сегмента мовлення, у якому воно зустрічається, що робить цей сегмент відповідно експресивним, тобто фонетично вмотивованим, наприклад: *а мИ як вiтражI застИгли в лонI стIn / I довгI як жИття мИнають катехИзмИ / кохана вiдрвIm погуслI гливи тIл / а тIлькИ хто за нас дIждеться тут вIтчИзни* (2); *ВИзволь з домовИНИ цИх квартИр / маргIнальнI пестоцI. А далI? / ГралI слiв. СумнI салоннI кралI. / Голуб на бантИнI. Не пустИ...* (4), де комбінація асонансів «I» та «И» зливається в одне звучання, що відтворює ніжний меланхолійний настрій у поєднанні з легким переживаннями та занепокоєнням.

### 3.3. Лексико-синтаксичні повтори

У поезії І. Андрусика повтор надає текстам експресивності виразності, особливої ритмомелодики, що увиразнює композиційну будову й підкреслює завершеність думки.

Аналіз поетичних текстів дає нам змогу виокремити найбільш вживані лексико-синтаксичні фігури повтору, а саме: анафору, епіфору, симплоку, епаналепсис, рефрен, які ми вважаємо за потрібне розглянути в нашому дослідженні більш детально.

**3.3.1. Конструкції з анафорою та епіфорою.** Однією з продуктивних фігур повтору в поезіях І. Андрусюка є такий потужний засіб увиразнення поетичного мовлення як анафора (єдинопочаток), суть якого полягає в тому, що слова, словосполучення чи речення повторюються на початку віршованого рядка чи строфи. Анафора – це «фігура мови, що утворюється повторенням певних звуків, слів, виразів, синтаксичних конструкцій на початку суміжних мовних одиниць» [35, с. 31].

Анафори, якими послуговуються поет, допомагають пов'язати поетичні рядки в цілісну смислову єдність, сприяють досягненню належного експресивного забарвлення: *не покину своє ім'я за намовою батька / не покину свого учня вчителя ради / не покину филистимлян порубаних / через ідею де скрізь листи винограду (2); я останній прозаїк блідих поколінь / я останній пророк мегаполісу / де червоною ниткою в календарі / інтроспекція власного голосу (2).*

Помітним є то, що початковий повтор ніби «задає» рух мовлення, його настрої. Письменник у той час, коли виносить слова, що повторюються, на початок поетичного рядка, наділяє їх змістоувиразнювальною та ритмоутворювальною функціями, що актуалізує увагу читача, наприклад: *може завтра на голе дно / ляжуть неводи або води / може завтра а може згодом / може зрештою – все одно (2); так кирпато живуть і так ніжно стікають по шиї / так нап'ються води і раптово вертають назад / тільки в камері смертників – довгій дубовій машині – / виростає холодний сад (2); тризна острова втята в страх / знову з бруньок вилазять оси... / знову корчаться дні слуті... / знову губи вусатих ям (2).*

У досліджуваних текстах анафори представлені словами різної частиномовної належності. Стилістично виразними є випадки використання повтору займенників *я, ти, ви*, які крізь призму авторського бачення вказують на багатьох осіб, на узагальнений образ соціуму, до якого звернена мова. Підтвердження цієї думки знаходимо в наступних поетових рядках: *ви такі ж як і я наївні / ви такі ж як і я довірливі / на бантинах спите як півні*

/ і встаєте щоранку з півнями (1); гей **ти**, буркун волосатий / **ти** маєш державну оскому / **ти** маєш нектар перевтілення / в ідолний камінь (2).

Дієслівні анафори, що здебільшого використовуються у фольклорних жанрах, надають поезіям І. Андрусяка відповідної стилізації, динамізму оповіді, наприклад: **нема мені** стогону в цій країні / **нема мені** острова де одужання не живе / знайду собі фіговий посох з чотирма суками / на один **повішу** одержу, на другий дівчину / на третій **повішу** листок смоківниці, а на останній себе (2); **ховаємо** очі за висхлими бляклими плівками / **ховаємо** в жмені маленьких драглистих синів / а ви не приходите згорблений відчаєм лікарю / лиш тихе тремтіння повільно повзе по струні (3).

Розповсюдженими є прислівникові анафори, роль яких полягає в посиленні об'єктно-просторових образів, створенні настрою нагнітання, наприклад: цей синій як туман передостанній світ / **де** дзвоник цвітуть на неродючих землях / **де** засіваєш плоть а виростають зерна / **де** кожен могікан задивлений в софіт (2); **там** в труну підстеляють подушку / **там** готують салати з кропиви / **там** лиш скрипка простить і послушно / піде жебрати грошей на пиво (2).

Словесні анафори у творчості поета часто виражені службовими частинами мови, що надає поетичним текстам певних емоційно-сміслових відтінків, наприклад: прощай гаутамо я нині до замку дійшов / корона спітніла на лобі опалому в дріж / **на** босих дорогах знайдеться мій ликавий шов / **на** горлі старому відчиниться лаковий ніж (2); **щоб** плакала по темних ебонітах / форель у партитурі забобон / **щоб** засвітився танець дядька віта / червоним і коричневим обом (2).

Приклади прийменникової анафори знаходимо в наступних поетичних рядках: **на** горло саду покарай / **на** тіль зелену на карету / **на** золотих підніжках в лету / перегортається цей край (2); **на** ліктях вже не мозолі / **на** ліктях п'яти / **на** золотисто-жовтім тлі / зринаєш п'ятим (3). У наведеному уривку прийменникова анафора вказує на просторові відношення, які посилюють сприймання, зорові враження.

Використання синтаксичної (розширеної) анафори, що є також характерним для поетичного мовлення І. Андрусика, сприяє стилізації поезії, надає текстам відтінків фольклорних, обрядових та містичних, наприклад: *ти видовище до тебе / хліб роздали і вино / вовк повинен бути вбитим / вовк повинен бути винен / вовк також колись повинен / почуватись кабаном* (2); *панночко з блакитними очима, / панночко з блакитними сльозами, / як мені хотілося навчитись / бути з вами і не бути з вам* (1).

Іноді автор вдається до нав'язування певних образів або ж навіть магії чисел задля посилення містичного ефекту, наприклад: *одинадцять тисяч звірів проливають кров на сцені / одинадцять тисяч люду вивергають матюки / по околиці блукає тінь з очима авіценни / і рахує на задвірках перелякані зірки* (2).

У праці «Лексичний повтор як засіб реалізації семантичної зв'язності тексту» І. Синиця зауважує, що «повтор, крім того, що структурно організовує текст, є ще засобом актуалізації нових контекстних відтінків значення» [52, с. 57]. Прикладом на підтвердження цієї думки можуть слугувати наступні рядки поетової творчості: *ідеши і бачиши / колючі груди / ідеши і бачиши / голос білявого хлопця / в червоному кашкеті / ідеши і бачиши / дорогу яка не веде* (1); *лежиши і чуєши / тріпоче камінь / лежиши і чуєши / солодке вологе тепле / котиться зліва / лежиши і чуєши / усмішку винного* (1). За допомогою такого прийому кожна наступна анафора більш глибоко розкриває попередню, надаючи при цьому нових смислових відтінків.

Досить близькою до анафори за семантикою і водночас протилежною їй щодо синтаксичної будови виступає епіфора (єдинокінцівка) – фігура мови, що утворюється повтором певних мовних елементів у закінченнях суміжних віршованих рядків, строф, речень, абзаців, розділів твору [16, с. 108], що забезпечує цілісне звукове тло всієї ліричної поезії, наприклад: *тоді я впишу терлигу / в печеру під синім проваллям / і слухатиму як терлига / троцтитиме цю печеру* (2); *і загорнувшись в листя і в сушу / в гори і води / в сад і зело / виригну душу / виплюну душу / все відлягло* (3).

Припускаємо, що І. Андрусак використовує у своїй поезії епіфору з метою підсилення, увиразнення й виділення цих складників поетичного. Вони, як ми можемо побачити, можуть формувати стильові тенденції твору, концентрують увагу на його провідній думці.

Посилення вагомості в тексті повтору як стилістичної фігури зумовлене кратністю повторення мовних одиниць у поетичному ряду. Художньо вмотивованою в досліджуваних текстах може бути різна кількість повторюваних елементів, наприклад: повторення двох елементів маркованих словоформ: *беладонна - мумія на двох / **стен** уквив і **стен** не переоре / **бог** уквив - хай покорує **бог** / піднебіння що на жінку хворе (2); о недоречна прадавня буколіка / казка приречена / **доброго вечора** черепа йорика **доброго вечора** (2); **затуркані розтуркані затуркані / розтуркані** зубами догори / свистали ми забитими форсунками / і по одному утікали з гри (2). Коли кратність наростає (три- і багаторазовий повтор), то, як правило, зростає й експресія повтору, наприклад: *сплітаються пальці спітаються очі і голови / на стоптаний пляц виповзають картаті слова / а ми залишаємось **голими голими голими** / ключиця сідниця коліно кулак голова (1); і **знову** дощ і **знову знову знову** / ми мовчимо і **знову** мовчимо / і знову не наважисось немов / глумливий дощ підслухає розмову (1); **потім знову мовчати мовчати мовчати** / доки нерви не стверднутья сіткою дроту / і ховати в очах нуклуїдні карати / **чи** то крові **чи** сліз **чи** наруги **чи** поту (1).**

Безперечно, що цілісність тексту та його частин зумовлені повторювальною функцією детермінанта, який, поєднуючи речення, усуває розрив семантичних зв'язків між дистантними елементами. Дистантний повтор може охоплювати весь поетичний текст, об'єднуючи його фрагменти, виконує текстотвірну функцію, забезпечуючи зв'язок із провідною темою та лейтмотивом усього вірша.



**3.3.2. Анепіфора, епанафора, рефрен.** Наші спостереження над фактичним матеріалом дають нам змогу також стверджувати, що, крім згаданих вище видів повтору, важливу роль в організації поетичних текстів митця відіграє й анепіфора.

Анепіфора (гр. *анеріфора*), або кільце строфи, – це стилістична фігура, що поєднує в собі анафору та епіфору: повторення однакових елементів на початку і в кінці декількох паралельних відрізків висловлення з різною серединою [16, с. 232]. Наприклад: *кидаю слово на вітер / нехай розіб'ється об мур / кидая камінь на вітер / нехай розітреться в пісок / кидая пісок на вітер / нехай почезне з очей / але все одно / хочу тебе ненавидіти (2); є бестіарій чистого дощу / на зламі часу збитого до купи / я чув тебе як голос воду чув / не зустрічай мої роздуті трупи (2); шептатиме що є лише обов' / -язок перед людиною – не більше – / – і навіть вірші – боже – навіть вірші – / – усе що хочеш тільки не любов (1)*. Завдяки такому словорозташуванню митець створює необхідний контраст для реалізації ідейно-тематичного та художньо-образного задуму.

Одночасне застосування анафори й епіфори в деяких контекстах набуває особливого смислового навантаження, наприклад: *мистецтво – насилля над світом що нас за людей / тримає донині а нам аби гризти краї / а день на тім боці такий як і нинішній день / рої на тім боці такі ж як і наші рої (2); хрест на тобі / хрест на мені / хрест на вікні... / кров на тобі / кров на мені / кров на вікні (2)*. Такий прийом надає поезії своєрідного обрамлення, що фокусує думку на ключових положеннях; виконує функції, подібні до попередньо нами згаданих, – це посилення, виділення ключових компонентів змісту, зв'язності окремих частин поетичного тексту.

Не менш важливу роль у досліджуваних збірках виконує композиційний стик або ж епанафора (гр. *епанафора*) – стилістична фігура поетичного мовлення, що ґрунтується на повторенні в наступному віршовому рядку, переважно на його початку, слів, фраз або їх частин, якими закінчувався попередній [43, с. 238]. Наприклад: *як мені хотілося, повірте, /*

на вітрах проворно пелехатих / і вдихати вас, **немов повітря**, / і, **немов повітря**, видихати (1); ти погладь заразу по голій печінці / і віддай заразі початки і **кінці** / **кінці** пов'язати початки згубити / все одно не знати бити чи не бити (2); турнути першим турнути другим / най перемелю **камінну тугу** / **камінну тугу** білу говерлу / най перемелю та й вам поверну (2). Помітно, що наступна стикова фігура ніби підхоплює, посилює та розгортає зміст попереднього рядка. Застосування цієї стилістичної фігури надає аналізованам поетичним текстам фольклорних відтінків.

Суттєвою стилістичною ознакою поетичного мовлення І. Андрусяка є також рефренність. Рефрен – це фігура у якій повторюється рядок або кілька рядків, що закінчують строфу або кілька строф у вірші [16, с. 285]. Рефрен допомагає тіснішому об'єднанню компонентів поетичного ряду й виокремлює окремий аспект поетової думки, наприклад: *онімію мов старенька рахва / виляють лютики охри / ця дороги горбиться як брахма / до гори козаче догори... / хай чекає може так і треба / ще зоря не витекла з нори / та дірява дідова колиба / до гори козаче догори...* (2).

Рефрен виступає яскравим зразком власне синтаксичного повтору, який реалізується у формі однорядкового та дворядкового, наприклад: *за оводом терпне самотній сумний рамадан / уже осипається мерва з чернечої брами / віддам тобі перстень і палець а сніг не віддам / нехай він тяжіє між нами тяжіє між нами... / то сни менелая нехай осміє менелай / багнети юдоли нехай четвертує волами / займай україну але тільки сніг не займай / нехай він тяжіє між нами тяжіє між нами...* (2) – однорядковий рефрен; *від трьох каріятид до золотої риби / ілюзія казок дівоча ненасить / чого не вкажеш сад який їм око вибив / чого не розідреш цю пасторальну мить / ментальність візантій похмура бронзи гідь / усе сповзлось на цю ілюзію садиби / чого не вкажеш сад який їм око вибив / чого не розідреш цю пасторальну мить* (2) – дворядковий рефрен. Як бачимо, рефрен виконує виразну емоційну й зосереджувально-сміслову функції, а також підкреслює думку, на якій автор хоче зацентуватися.

## Висновки до третього розділу

За останні роки у вітчизняній науці накопичено багатий матеріал у галузі дослідження повтору, який потребує осмислення та певного узагальнення. До цього часу, попри стабільну зацікавленість у питанні повтору, констатуємо недостатню розробленість питання про його розуміння як одного з елементів ідіостилю поета або стилістичного прийому в межах певного періоду в літературі.

Використання повтору зумовлене тим, що ця стилістична фігура посилює емоційний вплив висловлення, увиразнює його зміст, творить специфічну ритмомелодику, задає особливий темп мовлення. Думка, висловлена у формі стрункої, ритмомелодійної фрази, краще запам'ятовується, глибше хвилює.

Серед арсеналу стилістичних засобів, зокрема стилістичних фігур, чільне місце в поезії Івана Андрусика посідає повтор, утворений спеціальним нагромадженням певних мовних елементів у формі повторного їх уживання в одному або ряді висловлень. Повторюватися можуть як окремі звуки, комбінації звуків, слова, так і синтаксичні конструкції, що забезпечують нове сприймання повторюваного слова чи словосполучення.

Серед фігур звукового повтору алітерація та асонанс є надзвичайно ефективними у виділенні елементів поетичного тексту, оскільки їх використання – це свідомий стилістичний вибір автора. Саме за допомогою цих засобів поетичні тексти митця наділяються характерною мелодійністю, певною звуковою атмосферою, що сприяє появі вторинної вмотивованості та посилює враження від прочитаного. При виокремленні алітерації та асонансу ми враховували різні позиційні варіанти: на початку сусідніх слів – ініціальний, у середині слів – медіальний, у кінці – фінальний та змішаний варіант. Ініціальна позиція переважно притаманна алітераціям, асонанси ми визначили в цілому як позиційно змішані. Позиційна належність звукових

елементів створює своєрідне обрамлення поетичних рядків, надає тексту поезії цілісності та вмотивованості.

Лексичні та синтаксичні повтори, серед яких ми виокремили анафору, епіфору, симплоку, епаналепсис та рефрен, у стилістичному плані є дуже виразними: вони уповільнюють або пришвидшують темп, впливають на ритм, виступають композиційними та архітектонічними одиницями. За умови використання таких повторів зростає динамічність і смислова насиченість вірша, вони стають емоційно-експресивними центрами поетичного тексту. Окремій диференціації піддалися анафори, оскільки дібраний фактичний матеріал засвідчив високу продуктивність цієї фігури, що дало нам змогу знайти додаткові розгалуження.

Отже, у поетичному мовленні Івана Андрусяка повтор створює певний ритмомелодійний та інтонаційний контури тексту, враження емоційного нагнітання та переживання, які є важливими для автора художнього твору.

## ВИСНОВКИ

Поетична мова – одне з актуальних понять лінгвістичної науки, яке завжди привертає увагу багатьох дослідників. У мовознавстві явище поетичної мови часто ототожнюють із поняттями «художня мова» та «мова художньої літератури». Унаслідок цього в сучасній українській лінгвістиці є різні підходи до тлумачення відповідного поняття.

Стилістичні ресурси – одиниці мови, визначальними ознаками яких є переносність значень або їхня трансформація, нарощування, образність. Вони набувають свого безпосереднього вияву в поетичній мові, є основними засобами створення експресивності, виконують функцію увиразнення лексичного наповнення тексту.

У науковій літературі засвідчені різноманітні підходи до класифікації стилістичних ресурсів. Це пояснюється тим, що їх поділ на тропи та фігури є неоднозначним, великою мірою залежить від структурних і лексико-семантичних особливостей стилістичних одиниць та позиції, яку обстоює науковець, його індивідуальних поглядів на розмежування категорійних ознак.

Дібраний фактичний матеріал дає змогу виокремити найпродуктивніші стилістичні тропи поетичному доробку Івана Андрусика, як-от: метафора, епітет та метонімія. Письменник уміло послуговується як загальномовними, так і індивідуально-авторськими метафорами, останні, цілком закономірно, є продуктивнішими й оригінальнішими. Він використовує в поетичному тексті не тільки класичні, однокомпонентні зразки, які складаються лише з одного референта та корелята, а й багатоконпонентні, що передбачають кілька референтів та корелятів, кваліфікуються нами як розгорнуті метафори. У плані граматичного вираження найбільший пласт – це іменникові та атрибутивні метафори, дієслівні представлені поодинокі.

Досліджувані тропи є системою, що складається з певних видів та підвидів, компоненти яких тісно пов'язані між собою спільністю лексико-семантичного простору.

Важливою у творенні стилістичних одиниць є роль референта, при визначенні структурних особливостей метафор, і денотата – в епітетах, що виступають «фундаментом», на якому відбувається корелятивне нашарування експресивних відтінків.

Особливої уваги заслуговують колористичні епітети, які в нашому дослідженні піддалися ґрунтовній градації на окремі гами та відтінки. Найпродуктивнішим є символічне поєднання чорного з білим. Великого стилістичного значення автор надає жовтій кольоровій гамі, а також червоному та синьому кольорам із їхніми відтінками.

Метонімії також посідають значне місце в мовотворчості поета, оскільки займають левову частку у вираженні авторського ідіостилю. Більшість метонімії представлена комплексними поширеними виразами метафоричної основи, проте трапляються й поодинокі метонімічні одиниці. Якісні метонімії, які зараховуємо до першої групи, помітно превалюють, що зумовлене їх ширшим розподілом за типами. Проте й серед кількісних метонімії знаходимо чимало цікавих контекстів, які часто є вирішальними компонентами структури поетичних рядків, що дають авторові більші можливості, свободу в побудові тексту.

Загалом індивідуально-авторські тропи становлять майже 70% від загальної кількості стилістичних ресурсів у поетичних творах, що є однією з визначальних стильових рис письменника, до яких також можна зарахувати використання розгорнутих, багатокomпонентних тропеїчних конструкцій та застосування, так званої, «плаваючої семантики» лексичних одиниць.

У системі стилістичних фігур поетичної творчості Івана Андрусяка домінантне місце посідає повтор. У поетичних текстах митця ця стилістична фігура виявляється на трьох рівнях: звуковому, лексичному та синтаксичному, кожен з яких у повному обсязі розкриває свої функціональні

особливості. Повтор виконує такі основні функції: композиційну (зв'язує частини тексту); емоційно-експресивну (підсилює й увиразнює певні компоненти або й усе висловлення загалом); асоціативно-образну (сприяє виділенню характерних ознак художнього образу та мотиву); стилістичну (виступає художнім засобом індивідуально-авторського освоєння дійсності). Подекуди повтори в поетичній творчості митця насичують тексти фольклорними відтінками.

Варто відзначити, що одним із головних аспектів організації поетичного тексту постає власне-семантичний критерій, що спирається на вербальний, на вибір переваги слів і своєрідність їх узаєморозташування, де повтор може відігравати вирішальну роль. У поетичних творах митця фігури повтору не функціонують окремішньо: вони, як правило, вводять читача в ширшу (семантичну, стилістичну) структуру, формулюючи домінанту образно-художнього тексту.

Увага до цієї стилістичної фігури в художніх творах останнім часом поступово зростає, що пояснюється посиленням інтересу до вивчення майстерності письменника, вияву його індивідуального стилю, а також широким спектром функціонування стилістичних фігур із повтором у сучасному поетичному мовленні.

Стилістичні ресурси в межах поетичних збірок І. Андрусика «Депресивний синдром», «Отруєння голосом», «Дерева і води» та «Повернення в Галапагос» є невичерпним джерелом для дослідження духовного, культурного та мистецького потенціалу нашого народу. Вони відтворюють надбання інтелектуальної й естетичної думки, відображають знання про навколишній світ.

Система стилістичних ресурсів сучасної української мови має невичерпні резерви для безперервного розвитку та збагачення. Основними джерелами такого вдосконалення слугують індивідуально-авторські утворення, які привертають увагу читачів, вносять цікавий елемент новизни,

викликають певний емоційний стан, розширюють кругозір та збільшують лексичний запас мовців.

Стилістичні ресурси у творчому надбанні Івана Андрусяка – це потужне джерело експресивно забарвленої лексики та індивідуально-авторських новотворів, що потребує подальшого детального дослідження і літературознавців, і мовознавців.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антологія української поезії : у 6-и томах / упоряд. М. Острик. Т. 5. – Київ, 1985. – 509 с.
2. Аристотель Риторика. Поетика / Аристотель. – Москва : Лабиринт, 2005. – 253 с.
3. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык / И. В. Арнольд. – Москва : Флинта, Наука, 2002. – 384 с.
4. Астафьева И. М. Виды синтаксических повторов, их природа и стилистическое использование (на материалах современного английского языка) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / И. М. Астафьева ; 1-й Моск. гос. пед. инст. языков. – Москва, 1964. – 14 с.
5. Бекетова О. В. Фігури повтору та організаційні форми аргументації в текстах публічної мови / О. В. Бекетова // Мовознавство. – К., 1997. – №4–5. – С. 32–37.
6. Беллерт И. Об одной условии связности текста / И. Беллерт // Новое в зарубежной лингвистике. – Москва : Прогрессе, 1978. – Выпуск 8. – С. 172–207.
7. Бондар О. І. Сучасна українська мова. Фонетика. Фонологія. Орфоепія. Графіка. Орфографія. Лексикологія. Лексикографія : [навчальний посібник] / О. І. Бондар, Ю. О. Карпенко, М. Л. Микитин-Дружинець. – Київ : Академія, 2006. – 368 с.
8. Булаховський Л. А. Виникнення і розвиток літературних мов / Л. А. Булаховський // Булаховський Л. А. Вибрані праці : у 5-и т. – Т. 1. – Київ : Наукова думка, 1973. – 332 с.
9. Бусурина Е. В. Функционирование эрративов в виртуальной и реальной коммуникации / Е. В. Бусурина : материалы IV Междунар. Конгресса исследователей русского языка [«Русский язык : исторические судьбы и современность»], (Москва, 20–23 марта 2010 г.) – Москва, 2010. – С. 109.

10. Валгина Н. С. Теория текста : учебное пособие / Н. С. Валгина. – Москва : Логос, 2004. – 280 с.
11. Виноградов В. В. О языке художественной литературы / В. В. Виноградов. – Москва : АН СССР, 1959. – 656 с.
12. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. – Москва : АН СССР, 1963. – 256 с.
13. Волянська Ю. Типологічні різновиди повтору в сучасній думці / Ю. Ю. Волянська // Лінгвістичні студії. – 2010. – Випуск 21. – С. 188–191.
14. Гальперин И. Р. Стилистика английского языка / И. Р. Гальперин – Москва : Высшая Школа, 1981. – 316 с.
15. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин, изд. 5-е, стереотипное / И. Р. Гальперин. – Москва : КомКнига, 2007. – 144 с.
16. Голянич М. І. Лінгвістичний аналіз тексту : словник термінів / [Голянич М. І., Іванишин Н. Я., Ріжко Р. Л., Стефурак Р. І.]; за редакцією М. І. Голянич. – Івано-Франківськ : Сімик, 2012. – 392 с.
17. Григорьев В. П. Поэтика слова / В. П. Григорьев. – Москва : Наука, 1979. – 327 с.
18. Гуцуляк І. Г. Повтор як засіб посилення експресивності тексту і його ритмізації в українській бароковій поезії / І. Г. Гуцуляк // Записки з українського мовознавства : зб. наук. пр. – Одеса : Астропринт, 2009. – Вип. 18. – С. 336–345.
19. Долинин К. А. Стилистика французского языка / К. А. Долинин. – Москва : Просвещение, 1987. – 303 с.
20. Домбровський В. Ф. Українська стилістика й ритміка. Українська поезика [Електронний ресурс] / В. Ф. Домбровський. – Режим доступу : <http://www.twirpx.com/file/1002948/>.
21. Дудик П. С. Стилiстика української мови / П. С. Дудик. – Київ : ВЦ «Академія», 2005. – 368 с.

22. Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності : Стилістика та культура мови / С. Я. Єрмоленко. – Київ : Довіра, 1999. – 431 с.
23. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский – Санкт-Петербург, 1977. – 409 с.
24. Жук Т. В. Лексичний та синтаксичний повтор в українській народній творчості : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Т. В. Жук. – Київ, 2005. – 18 с.
25. Загнітко А. П. Лінгвістика тексту : теорія і практикум : науково-навчальний посібник / А. П. Загнітко. – Донецьк : ДонНУ, 2006. – 289 с.
26. Калашник В. С. Особливості слововживання в поетичній мові : [навч. посібник] / В. С. Калашник. – Харків : ХДУ, 1985. – 68 с.
27. Клюев Е. В. Риторика (Инвенция. Диспозиция. Элокуция) : [учеб. пособие] / Е. В. Клюев. – Москва : «ПРИОР», 2001. – 272 с.
28. Кочан І. М. Лінгвістичний аналіз тексту : [навч. посібник] / І. М. Кочан. – Київ : Знання, 2008. – 423 с.
29. Культура русской речи : энциклопедический словарь-справочник / под. ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова, Е. Н. Ширяева и др. – Москва : Наука, 2003. – 840 с.
30. Курилович Е. Очерки по лингвистике / Е. Курилович. – Москва : Изд-во иностранной литературы, 1962. – 446 с.
31. Курс сучасної української літературної мови / за ред. Л. А. Булаховського. – Київ : Радянська школа, 1951. – 407 с.
32. Кухаренко В. А. Практикум зі стилістики англійської мови / В. А. Кухаренко. – Вінниця : Нова книга, 2000. – 160 с.
33. Ласло-Куцюк М. Питання української поезики / М. Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критеріон, 1974. – 208 с.
34. Лесик В. В. Стилістичні фігури / В. В. Лесик // Література в школі. – Київ, 1962. – №1. – С. 18–30.
35. Літературознавчий словник-довідник / [авт. кол. : Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко]. – Київ : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.

36. Матвеева Т. В. Полный словарь лингвистических терминов / Т. В. Матвеева. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2010. – 562 с.
37. Мацько Л. І. Стилїстика української мови : [підручник] / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько ; за ред. Л. І. Мацько. – Київ : Вища школа, 2003. – 462 с.
38. Мороховський А. Н. Стилїстика англійського язика : [учебник] / А. Н. Мороховський, О. П. Вороб'єва, Н. І. Лихошерст, З. В. Тимошенко. – Київ : Вища школа, 1984. – 248 с.
39. Мукаржовський Я. Литературний язик и поетический язик / Я. Мукаржовський // Мукаржовський Я. Пражский лингвистический кружок. – Москва : Наука, 1967. – С. 404–408.
40. Пауль Г. Принципы истории языка / Г. Пауль. – Москва : Издательство иностранной литературы, 1960. – 500с.
41. Позігун Д. О. Лексичні засоби зв'язності у перекладі англійських науково-технічних текстів [Електронний ресурс] / Д. О. Позігун. – Режим доступу : [http://www.rusnauka.com/13\\_EISN\\_2013/Philologia/6\\_137011.doc](http://www.rusnauka.com/13_EISN_2013/Philologia/6_137011.doc).
42. Пономарів О. Д. Стилїстика сучасної української мови : підручник / О. Д. Пономарів. – Київ : Либідь, 1993. – 248 с.
43. Пономарів О. Д. Стилїстика сучасної української мови : підручник / О. Д. Пономарів. – 3-тє вид., перероб. і доповн. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2000. – 248 с.
44. Поспелов Г. Н. Художественная речь : лекции по курсу «Введение в литературоведение» / Г. Н. Поспелов. – Москва : Издательство Московского государственного университета, 1974. – Вып. 4. – 237 с.
45. Потєбня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потєбня. – Москва : Высшая школа, 1990. – 320 с.
46. Потєбня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потєбня. – Москва : Искусство, 1976. – 284 с.

47. Пришляк Л. Б. Повтор як засіб експресивного синтаксису поетичного мовлення 60-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Л. Б. Пришляк. – Донецьк, 2002. – 22 с.

48. Пришляк Л. Б. Функціонування синтаксичних конструкцій з повтором у поетичному мовленні Ліни Костенко // Лінгвістичні студії : зб. наук. праць / Загнітко А. П. (наук. ред.) та ін. – Вип. 5. – Донецьк, 1999. – С. 162–164.

49. Пустова Ф. Д. Тропіка в художньому творі / Ф. Д. Пустова. – Донецьк : Райдуга, 1972. – 124 с.

50. Святовець В. Ф. Словник тропів і стилістичних фігур / [укладач В. Ф. Святовець]. – Київ : ВЦ «Академія», 2011. – 176 с.

51. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля. – К., 2006. – 716 с.

52. Синиця І. А. Лексичний повтор як засіб реалізації семантичної зв'язності тексту / І. А. Синиця // Мовознавство. – 1994. – № 2–3. – С. 56–60.

53. Синтаксический стилистический повтор как средство изобразительности в художественном тексте [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://xreferat.ru/31/4672-1-sintaksicheskiiy-stilisticheskiiy-povtor-kaksredstvo-izobrazitel-nosti-v-hudozhestvennom-tekste>.

54. Сковородников А. П. Позиционно-лексический повтор как стилистическое явление / А. П. Сковородников // Филологические науки. – 1984. – №5. – С. 71–76.

55. Солганик Г. Я. Стилистика текста : [учеб. пособие] / Г. Я. Солганик. – 9-е изд. – Москва : Флинта: Наука, 2009. – 256 с.

56. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. – [2-е изд., испр. и доп.]. – Москва : Наука, 2006. – 696 с.

57. Сучасна українська літературна мова. Стилїстика / за заг. ред. І. К. Білодіда. – Київ : Наукова думка, 1973. – 583 с.

58. Тавтологічний повтор як засіб вираження категорії зв'язності в художньому тексті [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://bokov.net.ua/index.php?pages=1&act=10&id=13067>.

59. Тараненко О. О. Метонімія як шлях змін векторних відношень у семантиці (на рівні лексичних і синтаксичних одиниць) / О. О. Тараненко // Мовознавство. – 1984. – № 1. – С. 32–41.

60. Теорія літератури : [підручник] / за ред. О. А. Галича. – 2-е вид. – Київ : Либідь, 2005. – 488 с.

61. Ткаченко А. О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) : підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів / А. О. Ткаченко. – 2-е вид., випр. і доп. – Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.

62. Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение : курс лекций / Б. В. Томашевский. – Ленинград : Учпедгиз, 1959. – 535 с.

63. Тупиця О. Особливості організації поетичної картини світу [Електронний ресурс] / О. Тупиця. – Режим доступу : <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/1110/1/Tupitsa.pdf>.

64. Українська мова : Енциклопедія / [редкол. В. М. Русанівський, О. О. Тараненко, М. П. Зяблюк та ін.]. – 2-е вид., випр. і доп. – Київ : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2004. – 824 с.

65. Чабаненко В. А. Стилїстика експресивних засобів української мови : [монографія] / В. А. Чабаненко. – Запоріжжя : ЗДУ, 2002. – 351 с.

66. Чередниченко І. Г. Нариси з загальної стилїстики сучасної української мови / І. Г. Чередниченко. – Київ : Радянська школа, 1962. – 386 с.

67. Шаповал О. В. Комунікативно-стильові параметри вторинної номінації в газетно-журнальній публіцистиці 80-90-х років ХХ столїття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / О. В. Шаповал. – Дніпропетровськ, 2003. – 19 с.

68. Шевчук С. В. Сучасна українська літературна мова : [навч. посіб.] / С. В. Шевчук, О. О. Кабиш, І. В. Клименко. – Київ : Алерта, 2011. – 544 с.
69. Шерех Ю. В. Нарис сучасної української літературної мови / Ю. В. Шерех. – Мюнхен : Молоде життя, 1951. – 402 с.
70. Шиманович Г. М. Метафора як когнітивний механізм номінації та її роль у мовній картині світу / Г. М. Шиманович // Культура народів Причорномор'я. – 2007. – № 107. – С. 35–38.
71. Шкуратяна Н. Г. Сучасна українська літературна мова / Н. Г. Шкуратяна, С. В. Шевчук. – Київ : Літера, 2000. – 688 с.
72. Шмелев Д. Н. Очерки по семасиологии русского языка / Д. Н. Шмелев. – Москва : Просвещение, 1964. – 243 с.
73. Шмелев Д. Н. Проблемы семантического анализа лексики / Д. Н. Шмелев. – Москва : Наука, 1973. – 280 с.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрусяк І. М. Депресивний синдром : [поезії] [Електронний ресурс] / І. М. Андрусяк. – Режим доступу до текстів : <http://www.poetryclub.com.ua/metrs.php?id=257&type=tvorch>.
2. Андрусяк І. М. Отруєння голосом : [поезії] [Електронний ресурс] / І. М. Андрусяк. – Режим доступу до текстів : <http://www.poetryclub.com.ua/metrs.php?id=257&type=tvorch>.
3. Андрусяк І. М. Дерева і води : [поезії] [Електронний ресурс] / І. М. Андрусяк. – Режим доступу до текстів : <http://www.poetryclub.com.ua/metrs.php?id=257&type=tvorch>.
4. Андрусяк І. М. Повернення в Галапагос : [поезії] [Електронний ресурс] / І. М. Андрусяк. – Режим доступу до текстів : <http://www.poetryclub.com.ua/metrs.php?id=257&type=tvorch>.



## АНОТАЦІЯ

Халабуда В. А. Стилістичні ресурси в поетичному мовленні Івана Андрусяка / В. А. Халабуда. – Рукопис. – Кривий Ріг, 2018. – 80 с.

У кваліфікаційній праці досліджено структурно-граматичні та семантико-стилістичні особливості тропів та стилістичних фігур, засвідчених у творчому доробку Івана Андрусяка, зокрема, розкрито зміст понять «поетичне мовлення» та «стилістичний ресурс», окреслено підходи до класифікації стилістичних ресурсів у мовознавстві, визначено основні принципи формування експресивності в поетичній мові, з'ясовано функціонально-стилістичне навантаження та семантичну специфіку найбільш продуктивних художніх засобів вираження (метафора, метонімія, епітет, фігура повтору) на матеріалі збірок І. Андрусяка «Депресивний синдром», «Отруєння голосом», «Дерева і води», «Повернення в Галапагос».

*Ключові слова:* поетичне мовлення, стилістичний ресурс, троп, експресивність, метафора, метонімія, епітет, фігура повтору, традиційні та індивідуально-авторські засоби, Іван Андрусяк.