

**СУЧАСНИЙ ХУДОЖНІЙ ДИСКУРС:
МОВНОСТИЛІСТИЧНИЙ ВИМІР**

The background of the page is a solid light blue color. In the lower half, there are several thin, white, wavy lines that curve across the page, creating a sense of movement and depth. The lines are more densely packed in some areas and more sparse in others, giving the impression of a stylized landscape or a dynamic graphic element.

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

**СУЧАСНИЙ ХУДОЖНИЙ ДИСКУРС:
МОВНОСТИЛІСТИЧНИЙ ВИМІР**

**Кривий Ріг
Видавець Роман Козлов
2025**

УДК 811.161.2'81'38:81'42
С 91

РЕЦЕНЗЕНТИ:

Голобородько К. Ю., доктор філологічних наук, професор, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди.

Ковпик С. І., доктор філологічних наук, професор, Криворізький державний педагогічний університет.

Юрчук О. О., доктор філологічних наук, професор, Житомирський державний університет імені Івана Франка.

Рекомендовано до друку Вченою радою
Криворізького державного педагогічного університету
(протокол № 16 від 27.06.2024 р.).

Сучасний художній дискурс: мовностилістичний вимір :
С91 колективна монографія ; за заг. ред. проф. Ж. Колоїз.
Кривий Ріг : Видавець Р. А. Козлов, 2025. 408 с. URL :
<https://elibrary.kdpu.edu.ua/handle/123456789/10680>

ISBN 978-617-8096-29-8

Колективну монографію присвячено питанням теоретичної й практичної стилістики загалом і мовностилістичному виміру сучасного художнього дискурсу зокрема. Важливий акцент зроблено на осмисленні сучасних наукових здобутків відповідної галузі знань, репрезентовано традиційні й інноваційні підходи, окреслено здобутки та перспективи розвитку наукової царини. Узагальнено наукові підходи стосовно тих чи тих стилістичних фігур (евфонічних (фонетичних / ітеративних), синтаксичних, риторичних) і стилістичних тропів, їх окремих типів, з'ясовано особливості їх функціонування у сучасних текстах художньої літератури. Представлено лінгводидактичний аспект фонетичної стилістики як складник категорії мовної особистості.

Рекомендовано здобувачам вищої освіти всіх рівнів, хто здійснює науково-дослідницькі пошуки в царині стилістики художньої літератури, а також усім, хто цікавиться стилістичними ресурсами тропіко-фігурального змісту, які увиразнюють художнє мовлення.

УДК 811.161.2'81'38:81'42

ПЕРЕДМОВА

Вивчення мови в конкретних комунікативно-прагматичних ситуаціях уможлиблює глибше проникнення в її системність. А відтак значна увага сучасних як вітчизняних, так і зарубіжних лінгвістів зорієнтована передусім на дослідження функціонального аспекту мови як засобу вербальної комунікації. Причому джерельною базою таких досліджень доволі часто слугують художні твори видатних митців того чи того періоду, які зробили відповідний внесок не лише в мовотворчий процес, але й у розбудову мовної системи. І це цілком закономірно, адже справжні українські письменники, сповідуючи свободу художньої творчості, творче самовираження, культурний плюралізм, пріоритети загальнолюдських цінностей, завжди стояли на сторожі національної мови.

Задля того, аби художнє мовлення вирізнялося вишуканістю, кожен митець прагне не лише до лінгвального освоєння дійсності, але й до розширення мовностилістичної палітри українського слова, ретельно продумує потенційні “мовленнєві ходи” і “мовленнєві партії”, які сприяли б увиразненню тієї чи тієї мовленнєвої ситуації, того чи того художнього тексту, з одного боку, а з іншого, – засвідчували б лінгвокреативний потенціал його автора.

Незаперечним є твердження про те, що сучасний художній витвір мистецтва має відповідати запитам свого часу, відображати ментальність своєї епохи, її естетичні цінності й пріоритети. За інших умов будь-які письменницькі спроби вплинути на внутрішній духовний світ адресата будуть безуспішними. Цим, власне, і зумовлено те, що в мовно-естетичній системі сучасного художнього дискурсу впродовж кількох десятиліть відбулися суттєві модифікації, які стосуються передовсім

оновлення стильового різноманіття, пошуку нових прийомів образності. Сучасний художній дискурс спрямований на естетичну трансформацію мовних засобів, посилення їх зображально-виражального навантаження задля мисленнєво-мовленнєвого “розкріпачення” сучасного адресата, якого приваблюють тексти, густо насичені образними засобами, системою тропів і фігур.

Колективна монографія постулює тропіко-фігуральний підхід до аналізу сучасного художнього дискурсу. Запропонована праця репрезентує здобутки стилістики як наукової царини і як навчальної дисципліни, простежує еволюцію стилістичних досліджень, інтерпретує ключові поняття, оприявнює дискусійні моменти класифікації стилістичних ресурсів, зокрема тропів і фігур (*Жанна Колоїз*), маніфестує лінгводидактичний аспект фонетичної стилістики як складник категорії мовної особистості (*Зінаїда Бакум*). Автори монографії, орієнтуючись на тропіко-фігуральний підхід, удаються до всебічного мовностилістичного виміру сучасного художнього дискурсу крізь призму стилістичних ресурсів: 1) евфонічних (фонетичних / ітеративних) фігур (*Тетяна Мішеніна, Наталя Березовська-Савчук*); 2) синтаксичних фігур (*Наталія Малюга*); 3) риторичних (емфатичних / патетичних) фігур (*Людмила Білоконенко, Світлана Бузько*); 4) тропів (*Ганна Асмаковська, Наталя Шарманова*).

Науковці не є категоричним у своїх міркуваннях, зазвичай прагнуть до окреслення тих чи тих проблемних моментів і закликають до їх публічного обговорення. Авторський колектив чітко усвідомлює й постійно актуалізує думку про те, що суб’єктивні й об’єктивні чинники суттєво модифікували засади і художнього стилю, і теоретичної та практичної стилістики, зокрема й стилістики художньої літератури.

УДК 811.161.2'38

Жанна Колоїз

*доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри української мови*

koloiz.zv@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3670-2760>

УКРАЇНЬСЬКА СТИЛІСТИКА: ЗДОБУТКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВОЮ НАУКОВОЇ ЦАРИНИ

1. ВСТУП. Мовознавці різних часів і народів віддавна прагнуть пізнати мову в усій її складності й багатогранності, з'ясувати її сутність, будову, функціонування й розвиток. Наразі не викликає жодних спростувань твердження про те, що мовознавство являє собою організовану й внутрішньо диференційовану систему, яка впродовж тривалого історичного розвитку суттєво модифікувалася і в кількісному, і в якісному плані: традиційні, найбільш узвичаєні мовознавчі галузі, виокремлювані за типом мовних одиниць, на зразок фонетика, фонологія, лексикологія, фразеологія, морфеміка, дериватологія, морфологія, синтаксис тощо чи то отримали низку відгалужень, які свого часу оформилися в інноваційні лінгвістичні царини, чи то, реагуючи на суспільні виклики, змінили спектри категорійних виявів відповідних мовних одиниць.

Українська стилістика загалом і лінгвостилістика зокрема мають давні, багатовікові традиції, щоправда, найпродуктивніший етап її розвою припадає на другу половину ХХ ст., а впродовж двох крайніх десятиліть ХХІ ст. науковий інтерес до стилістичних проблем лише употужнився і продовжує зростати, про що свідчить неабияка кількість наукових доробків різного гатунку, які сприяли не лише становленню стилістики як науки, але й її розбудові, зміні вектора

наукових пошуків, появі інноваційних наукових парадигм, переорієнтації теоретико-методологічного підґрунтя тощо. Наразі не викликає жодних заперечень те, що українська лінгвостилістика відбулася як наука й посідає чільне місце в системі як загальносередньої, так і вищої освіти. Ефективні й результативні науково-дослідницькі пошуки дали змогу з'ясувати сутність вузлових стилістичних понять, випрацювати типологічні принципи, детально схарактеризувати ті чи ті зразки стилістичних, зокрема й мовностилістичних, ресурсів і т. ін. Проте, без жодних сумнівів, стилістична теорія не є викінченою, деякі моменти продовжують залишатися дискусійними, подекуди вимагають нових підходів, переосмислення, доповнення, конкретизації, інакше кажучи, подальших наукових досліджень, які стосуються, наприклад, диференціації стилістичних засобів і прийомів, стилістичних тропів і фігур мовлення, що ставали об'єктом наукових студій як “в історичному перерізі”, так і з урахуванням здобутків сучасної наукової парадигми.

2. МЕТА НАУКОВОЇ ПРАЦІ – репрезентація здобутків стилістики як наукової царини і навчальної дисципліни, простеження еволюції стилістичних досліджень, інтерпретація ключових понять, оприявлення дискусійних моментів у класифікації стилістичних ресурсів, зокрема тропів і фігур.

3. ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ.

3.1. Наукова інтерпретація понять “стиль” і “стилістика”. З огляду на те, що основним поняттям стилістики вважають *стиль*, її осмислення і як наукової царини, і як навчальної дисципліни зазвичай розпочинають з потрактування й генези відповідної лексеми: *стиль* (лат. *stilus* < грец. *stylos* – “паличка для письма”) [67: 861]. Як відомо, стародавні греки загостреним кінцем стиля (*stylum*) писали на повощеній дошці, а тупим витирали для поправок,

про що свідчить латинський вислів *saepe vertere stylum* (буквально “частіше обертати стиль”, тобто частіше виправляти написане) [47: 311].

Слово *стиль*, найімовірніше, уперше з'являється в реєстрі перекладного (“малорусько-німецького”) словника Є. Желехівського та С. Недільського (1886): *стиль*, г. -лю, м. Stil, м. Schreib [44: 919]. Словникова стаття передбачає окремі граматичні характеристики й іншомовні відповідники. І лише двадцять років по тому “Словарик” В. Доманицького (“Пояснення чужих та не дуже зрозумілих слів” (1906)) репрезентує слово *стиль*, подаючи його тлумачення: 1) спосіб писання кожного письменника; 2) прикмети будівлі в різних народів; 3) старий або новий стиль у календарі [64: 114]. Відтоді здебільшого саме словники іншомовних (“чужих”) слів фіксують і пояснюють значення, а подекуди й походження лексеми *стиль* і похідних від неї дериватів, які В. Доманицький залишив поза увагою.

Упорядники “Словаря чужих слів” (1910) З. Кузеля та М. Чайковський доповнюють словникову статтю первинним значенням слова і ремаркою, що вказує на його походження, як-от: **СТИЛЬ**, гр. – рильце, яким колись писано на табличках, покритих воском; спосіб писання кожного письменника; прикмети будівлі в різних народів; означення часу [65: 287–288]. Окрім того, у межах словникової статті наявні й спільнокореневі одиниці на зразок *стильовий*, *стилізація*, *стилізувати*, *стиліст*, *стилістика*. Подібні потрактування зафіксовані і в інших лексикографічних доробках першої половини ХХ ст., де реєстрове слово *стиль* займає окремішню позицію, а його потрактування здебільшого містять несуттєві відмінності мовного (чи то технічного) оформлення. Так, наприклад, З. Пиптенко замінює розмовне слово *рильце* (“видовжена передня частина чого-небудь”) на словосполучення загострена паличка,

а значення, пов'язане зі “способом писання кожного письменника”, увиразнює синтагмою “його індивідуальна манера викладу” [70: 82]. Пояснення О. Скалозуба (“Словник чужомовних слів, виразів і приповідок, що вживаються в українській мові” (1933)) майже повністю дублює позицію його попередників З. Кузеля та М. Чайковського [63: 375].

Лексикографічні доробки другої половини ХХ ст. і початку ХХ ст. демонструють, що їх автори прагнуть подекуди вносити ті чи ті корективи, зміщуючи певні акценти. Лексему *стиль* супроводжують чи то ремаркою лат. [6: 402; 66] (лат. *stilus* < грец. *stylos*) [67: 861]), чи то фр. (фр. *style* із грец. *stylos* [49: 372]) чи то франц. (франц. *style* від лат. *stylus* [78: 602]). Про запозичення слова *стиль* з французької і (з початковим ш (*штиль*)) з німецької мов наголошують і упорядники “Етимологічного словника української мови” (2006) [21: 415]. На передньому плані з'являються семи, які актуалізують літературознавчий аспект, наприклад: *стиль* – 1) у літературі – особливість, манера, спосіб викладу своїх думок, властива певній добі, класі або певному письменникові [6: 402]; 1) мистецькі особливості в творчості письменника або іншого митця; 2) спосіб мистецького вислову; 3) ознаки й характеристичні риси письменства чи іншого мистецтва певної доби чи групи митців [49: 372].

О. Мельничук, мабуть, один із перших, хто запропонував витлумачення стилю у широкому (“у літературі та мистецтві – єдність змісту, образної системи й художньої форми, що склалася за конкретних суспільно-історичних умов і властива різним історичним періодам і епохам у розвитку літератури й мистецтва”) і вузькому значеннях (“індивідуальна манера, своєрідні, неповторні ідейно-художні особливості творчості митця”) [66]. Окрім того, науковець здійснює переорієнтацію на

мовознавчий аспект, зауважуючи, що стиль “у мові” – це “сукупність мовних засобів і прийомів, вибір яких зумовлений змістом, характером і метою висловлення” [66].

Приблизно в цей же період відбувається втрата метафоричних і метонімічних зв'язків між основним і похідними (переосмисленими) значеннями слова *стиль*, що спричинило появу окремих мовних одиниць, здатних вступати в омонімічні відношення (*стиль¹*, *стиль²*, *стиль³*) [69: 698], де одне зі значень багатозначного слова (*стиль¹* – “сукупність прийомів у використанні засобів мови, властива якому-небудь письменникові або літературному творові, напряму, жанрові і т. ін.”) стало першорядним для провадження лінгвостилістичних досліджень, для розбудови вітчизняної лінгвостилістики, яка наразі успішно оперує поняттям “стиль”, дефініціюючи його як “функційний різновид літературної мови (мовлення)” [67: 861; 5: 512; 27: 391] або як “різновид, видозміна літературної мови; манера мовного вираження у різних сферах, умовах, формах (усній і писемній) спілкування; мистецтво слова” [78: 602]. Очевидним є те, що з появою в лексиконі українських словників реєстрової одиниці *стиль* починають формуватися певні засади її лексикографічного опису.

Окрім того, українські словникарі роблять загалом успішні спроби певним чином інтерпретувати й відповідні спільнокореневі зразки, дериваційною базою для яких послужило чи то безпосередньо, чи то опосередковано слово *стиль*, як-от, наприклад, *стилістика*.

Дериват “*стилістика*” належить до продуктивного, використовуваного у спеціальній термінології, словотвірного типу з суфіксом -ик-а (-ік-а) (наприклад, *лінгвістика*, *софістика*, *схоластика*, *фольклористика* і т. ін.). Такі одиниці актуалізують

насамперед значення “галузь науки, науковий напрям, сфера занять певної особи” [71: 87] і демонструють регулярні відношення з номемами на позначення осіб: *лінгвістика* ← *лінгвіст*; *софістика* ← *софіст*; *схоластика* ← *схоласт*; *фольклористика* ← *фольклорист* і, відповідно, *стилістика* ← *стиліст*, де *стиліст* – “той, хто володіє мистецтвом літературного стилю, майстер літературного стилю” [69: 697]. Пор.: *стиліст* – “письменник, що пише гарно” [65: 288]; “письменник, що пише гарною літературною мовою” [63: 374]; “людина, що пише гарним стилем” [6: 402]; “письменник або промовець, що володіє засобами літературного стилю” [49: 372] і т. ін. А відтак зрозумілим стає віддавнє зацікавлення традиційним об’єктом стилістики – мовою художньої літератури.

Уже з перших, зокрема й згадуваних вище, лексикографічних праць стає очевидно, що лексему “стилістика” віддавна уналежнювали до полісемічних. Пор.: *стилістика* – це “наука про правильний уклад гадок на письмі; наука про стиль” [65: 288]; “наука про стиль, про склад мови” [70: 82]; “наука про літературну мову; наука про стилі” [63: 374]; “наука про стиль” [6: 402]; “1. наука про способи мистецького вислову, про стиль; 2. відділ поетики, що розглядає ознаки поетичного вислову (мови)” [49: 372]) тощо. Цілоком закономірно, що такі потрактування здебільшого є схематичними, репрезентують поняття в основних, загальних рисах, без деталізації, у спрощено-узагальненому вигляді. З одного боку, якщо *стилістика* – це наука про стиль, а *стиль* – це, наприклад, “спосіб писання кожного письменника”, то, імовірно, за такого підходу стилістику варто було б витлумачувати як “науку про спосіб писання кожного письменника”. З іншого, – “спосіб писання кожного письменника”, що актуалізує площину художньої літератури, водночас спроектований на правильність,

відповідність нормам, закріпленим у писемності, літературі, тобто на літературну мову (“наука про літературну мову; наука про стилі”) – вироблену форму загальнонародної мови, яка має певні норми у фонетиці, лексиці, граматиці і т. ін.

У науковому обігові першої половини ХХ ст. з’являється й прикметниковий дериват на зразок *стилістичний* (← *стилістика*), використовуваний у значенні “правильно й гарно написаний; літературний” [63: 375]¹. Окрім того, у відповідний період лексеми “стилістичний” та “стильовий” диференційовані за значенням: *стильовий* (← *стиль*) – “збудований, зроблений відповідно до вибраного стилю” [63: 375]. Пор.: *стильовий* – “правильно і гарно написаний або збудований” [65: 288]. Натомість академічні лексикографічні праці другої половини ХХ ст. і початку ХХІ ст. ототожнюють відповідні поняття, пояснюючи значення прикметників “стилістичний” і “стильовий” як тотожні й апелюючи до іменника “стиль” [11: 1392; 69: 698].

Починаючи з другої половини ХХ ст., у лексикографічних працях різного ґатунку доповнено, конкретизовано, увиразнено словникові статті з реєстровою одиницею “стилістика”. Стилістику витлумачують і як розділ мовознавства, що “вивчає сутність і специфіку стилів мови, їх

¹ У 1924 році у Львові вийшла друком праця І. Огієнка, у назві якої наявний прикметник “стилістичний” (“Український стилістичний словник” з додатковою назвою “Підручна книжка для вивчення української літературної мови”), що також опосередковано засвідчує тогочасне значення відповідного слова. У передмові автор зазначає, задля чого він вдався до створення такого словника і що ним керувало: “бажання дати до рук нашого широкого громадянства працю корисну, котра навчила б його справді чистої, – на власних основах збудованої, – літературної мови, а тим самим навчила б його більше любити та реально шанувати мову свою рідну, цю найпершу підвалину життя Народу як окремої нації” [48: 11].

розвиток та суспільне призначення”, і як розділ теорії літератури, “що вивчає особливості літературного викладу” [66]. Причому літературознавчий аспект потрактування відходить на другий план², поступається першістю мовознавчому. Пор.: *стилістика* – це 1) розділ мовознавства, що вивчає в межах національної мови суть і специфіку стилів мови; 2) розділ теорії літератури, що вивчає стилі літературно-художніх творів; 3) сукупність виражальних засобів мови якого-небудь художнього твору, письменника, літературної школи і т. ін. [69: 697].

Попри з’яву в науковому просторі диференційованих атрибутивних словосполучень на зразок “мовознавча стилістика” / “літературознавча стилістика” [75: 39] у спеціальних лексикографічних доробках на кшталт “Літературознавчий словник-довідник” (1997) [41] поняття “стилістика” залишається поза увагою. Щоправда, слово “стилістика” десятиліття по тому уведено до реєстру “Літературознавчої енциклопедії” (2007), де кваліфіковано як “розділ філології, сформований у ХІХ ст., що вивчає способи представлення мови, закономірності її існування, структурну організацію за різних умов та форм комунікації” [40: 431].

Окрім назви “стилістика”, мовознавці починають активно послуговуватися терміном “лінгвостилістика”, використовуючи його для позначення відповідного

² Лише зрідка натрапляємо на витлумачення слова “стилістика”, де першочергове значення має літературознавче скерування, наприклад: *стилістика* (франц. *stylistique*) – 1) розділ теорії літератури, що вивчає художнє мовлення; 2) галузь мовознавства, яка вивчає способи використання мовних одиниць і категорій у різних мовних стилях, а також функціональну стилєву систему літературної мови в її сучасному стані та в діячоронії (67: 861; 43: 207). Друге значення як основне (і єдине) використане для витлумачення поняття “стилістика” у “Словнику лінгвістичних термінів” Д. Ганича, І. Олійника [15: 290].

розділу, що вивчає: “а) закономірності існування і структурну організацію суспільно зумовлених різновидів мови – функціональних стилів; б) мовні одиниці з погляду додаткового експресивно-стильового забарвлення; в) цілеспрямований вибір мовних засобів, що відповідає стильовим і стилістичним нормам” [78: 600]. Причому у спеціальних лексикографічних працях мовознавчого характеру поняття “стилістика” та “лінгвостилістика” репрезентовані як абсолютно тотожні, ідентичні, що засвідчує їх потрактування й представлення в межах однієї словникової статті³. У термінологічній енциклопедії “Сучасна лінгвістика” О. Селіванова кваліфікує “стилістику” прямо-таки як “галузь лінгвістики, що вивчає принципи використання різнорівневих мовних засобів, спрямованих на досягнення певного прагматичного результату залежно від особливостей сфери спілкування” [59: 580]. Водночас у деяких доробках *лінгвістична стилістика* отримує й доволі загальне потрактування, подане в основних рисах, без деталізації, у спрощено-узагальненому вигляді, як-то, наприклад: “мовознавча наука про стилі, стилістичні засоби мови і прийоми їхнього використання” [27: 374]; “розділ науки про мову; лінгвістичне вчення про функціонування й використання мови” [20: 365].

³ Пор.: **Стилїстика** (лат. *stilus* від грецьк. *stylos* – загострена паличка для письма) / **Лїнгвостилїстика** – за своїм основним призначенням постає суто функційною і теоретичною наукою, що вивчає: а) закономірності існування й структурну будову суспільно зумовлених різновидів мови – функціональних (функційних) стилів, стиль у різноманітних лінгвістичних смислах (стиль мови, функційні стилі, індивідуальний стиль); б) мовні одиниці щодо їхнього додаткового експресивно-стильового забарвлення; в) взаємодію різних рівнів словесно-виразових засобів у конкретному тексті, зв'язок їх із позамовними чинниками; г) типологію стильової специфіки текстів [27: 373].

Упадає в око те, що у словникових статтях із реєстровим словом “стилістика” під час витлумачення відповідного поняття актуалізовані здебільшого семи на кшталт “наука” (“мовознавча наука”), “розділ” / “галузь” (“мовознавства” / “лінгвістики”). Натомість у підручниковій літературі, зокрема й у спеціальних додатках на зразок коротких термінологічних словників, стилістику починають кваліфікувати не лише як науку, але й як навчальну дисципліну⁴, важливу для професійної підготовки майбутніх учителів-словесників: *стилістика* – “лінгвістична наука і навчальна дисципліна, що досліджує і вивчає стилістичну систему мови: стилі й підстилі мови та мовлення, жанрові й індивідуальні стилі, стилістичні засоби” [45: 450; 88: 5]. У сучасних власне наукових доробках натрапляємо на позицію, згідно з якою стилістику розглядають не лише як лінгвістичну (загальномовознавчу), але і як загальнофілологічну дисципліну, яка “виникла на межі граматики та вивчення мови художньої літератури” й “об’єднує інтереси як мовознавців, так і літературознавців” [60: 11]. Примітним є те, що і в першому, і у другому разі її вважають “своєрідною вершиною дослідження мови” [45: 71], адже вона “ніби проростає через усі рівні мовної структури й обирає матеріал стилістично маркований або такий, що має стилістичні потенції” [45: 3]. Теоретичні підвалини української стилістики

⁴ Пор.: **Стилістика** – наука і навчальна дисципліна, що досліджує і вивчає: функціонально-стильову систему літературної мови в її сучасному стані та діахронії (стилі мови й мовлення, підстилі, їх жанрову диференціацію та структурну організацію, експресивні та індивідуальні стилі, колоритно-стилістичні вияви), стилістичний інвентар мови (стилістичні ознаки мовних одиниць усіх рівнів), способи використання мовних одиниць для експресії інтелектуального, емоційного та естетичного змісту мовлення; а також показує комунікативно-виражальні можливості мови, її багатство і красу [50: 147].

(і як науки, і як навчальної дисципліни) формувалися впродовж тисячоліть зусиллями зарубіжних (Sh. Balli, E. Black, U. Clark, J. Gardes-Tamine, J. Haynes, H. Kurkowska, J. Marouzeau, R. M. Meyer, S. Skorupka, T. Skubalanka, H. Steintal та ін.) і вітчизняних (Н. Бабич, В. Бадер, С. Бибик, Л. Булаховський, В. Ващенко, Г. Волкотруб, А. Ганжа, В. Домбровський, С. Дорошенко, П. Дудик, С. Єрмоленко, З. Куньч, О. Курило, І. Кучуровський, А. Коваль, І. Коломієць, Т. Коць, К. Лучаковський, Л. Мацько, І. Огієнко, М. Пентилюк, О. Пономарів, А. Попович, О. Потебня, О. Рижко, Е. Семененко, К. Серажим, О. Сидоренко, Г. Сюта, Б. Ткаченко, О. Фінкель, В. Чабаненко, І. Чередниченко, О. Черемська, Л. Шевченко, Ю. Шерех, Н. Шульжук та ін.) науковців філологічних (мовознавчої та літературознавчої) царин. На початку ХХ ст. були створені всі необхідні умови для її становлення й розвою.

3.2. Еволюція стилістичних досліджень.

У сучасних лінгвістичних доробках здебільшого акцентують на тому, що стилістика як наука сформувалася на початку ХХ ст., чому великою мірою сприяла активізація уваги з боку мовознавців до проблем стилістичних явищ у мові та мовленні, зокрема й з'ява в науковому просторі знаменитого трактату зі стилістики французької мови швейцарського лінгвіста Ш. Баллі ("Traité de stylistique française" (1909)⁵, де, чи не вперше було сформульовано предмет і завдання стилістики як лінгвістичної дисципліни. Хоч сам термін "стилістика" в науковий обіг, найімовірніше, входить ще у другій половині ХІХ ст.: у 1866 році в журналі з проблем етнічної психології та лінгвістики опублікована наукова стаття Г. Штейнталя "Zur Stylistik" ("Про

⁵ Зазначеному трактатові передувала інша праця мовознавця, зокрема "Précis de stylistique" (1905) ("Основи стилістики").

стилістику”)⁶. Раніше мовознавець уже оприявнював свою позицію стосовно наукової галузі, яка повинна студіювати використання мови в різних жанрах літератури. Щоправда, позиція Г. Штенталя є досить суперечливою: з одного боку, він вважає, що “предметом лінгвістики є не тільки форма мови, але й її характер і стиль, вироблений у її літературі; і тут лінгвістика стає естетичною”, з іншого, – зауважує, що “в історії літератури є лінгвістичний елемент, і дуже важливий, але він не є частиною мовознавства за сукупністю своїх завдань і досягнень”, інакше кажучи, стиль залежить не стільки від мови, скільки від “від розташування і зв’язку самих ідей”, а тому його дослідження має відбуватися в межах історії літератури, а не мовознавства, яке, безумовно, має значний вплив на “літературну історію” [95: 140]. Такі твердження стали передумовою того, що мовознавство і літературознавство отримали

⁶ Інтерес до дисципліни зарубіжні дослідники, вочевидь, виявляють значно раніше. Так, скажімо, В. фон Гумбольдт у праці “Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung” (1830) (“Про Шиллера та перебіг його інтелектуального розвитку”), осмислюючи творчий шлях видатного німецького письменника, який “висловив у власний індивідуальний спосіб те, що його німецькість вклаала в нього, що резонувало з ним із глибин мови, таємниці якої він чудово відчував і вмів використати так майстерно”, оперує поняттям “стиль”, зауважуючи: “Те, що я тут кажу про стиль Шиллера, стосується ще більш стислого сенсу тих його віршів, які передусім присвячені розвитку філософських ідей. Вони створюють ідею, а не просто слугують її поетичною прикрасою. Тим самим вони виконують вимоги цього жанру поезії. Читач переконується, що подана йому ідея лежить по той бік прірви, над якою розуміння не може звести міст, яку може перетнути лише поетично натхненна уява. Поет, який завжди створює тільки те, що він сам відчуває, повинен спочатку створити в собі відповідний настрій, щоб досягти цього переконання, він повинен мати силу, щоб ідея, як думка, була поглинена чисто поетичним уявленням; веде його матеріал у сферу нескінченного, де тільки, а не в царині розуміння, поетичні сили зустрічаються з когнітивними” [92].

стилістику, що стала своєрідним мостом “між двома доменами”. Згодом Г. Штенталь робить два важливі зауваження, які все ще відсутні в його попередніх роботах. Перша заувага (лінгвістичну частину аналізу практичного стилю в історичній перспективі можна об’єднати в історію мови) виявилася слушною для історії мовознавства, друга – для теоретико-стильових міркувань у лінгвістичній системі. У першому разі вчений проектує лінгвістичну історію як історію використання мови або як історія стилів видатних письменників, в іншому – стверджує теоретичну основу практичного аналізу стилю, а отже, і літературознавства, як завдання загального мовознавства або “філософії мови” [94: 34]. Іншими словами, теорія стилю має стати завданням загального мовознавства, хоч і практичним. Визначенню “місця розташування” теорії стилю присвячена вже згадувана праця “Про стилістику”, у якій акцентовано на тому, що так звана безтеоретична практика стилістики повинна бути доповнена через теорію стилю (“теорію раціонального стилю”), зокрема й у контексті категорійних понять [97: 470; див. також: 96: 285–352].

Оприявлення й систематизацію низки стилістичних понять уже на початку ХХ ст. здійснив німецький філолог Р. Меєр у праці “Deutsche Stilistik” (1906). Літературознавець намагався перебудувати систему стилістики, яку він ототожнював із системою поетичного синтаксису (“стилістика, зрештою, є не що інше, як порівняльний синтаксис”; “німецька стилістика – це вчення про художнє використання німецької мови”; “стилістика має справу з художнім оформленням слів” [93: 3–5]), на основі даних загального мовознавства та психології мови. Його спробу закласти наукове підґрунтя для подальшої розбудови німецької стилістики вважають невдалою, оскільки дослідник обмежився розумінням

стилістичних форм на тому чи тому ступені культурного розвитку і повністю, так би мовити, ігнорував їх вплив на адресата. У рамках чотирнадцяти розділів (двісті дванадцяти параграфів) учений схематично репрезентує не лише питання, що стосуються теорії чи історії стилістики, але й певні стилістичні явища у проекції на “форму та зміст”, наприклад, слова у формальному значенні (розділ 2); слова за змістом (розділ 3); сполучення слів у формальному значенні (розділ 4); словозв'язок за змістом (розділ 5); речення у формальному значенні (розділ 6); речення за змістом (розділ 7); типи речень (розділ 8); зв'язок речень у формальному значенні (розділ 9); зв'язок речення за змістом і т. ін. Щоправда, структурування матеріалу не вирізняється чіткістю, виразністю, логічною впорядкованістю.

І лише через три роки з'являється популярний трактат зі стилістики французької мови Ш. Баллі, у якому науковець, виступаючи проти дослідження експресивів через індивідуальні стилі окремих письменників, засвідчив оригінальний підхід до вивчення виражальних засобів мови: експресивність мови являє собою системне явище, експресивні тенденції взаємодіють між собою, утворюючи в нашій свідомості експресивну систему мови, вивчення якої і є завданням стилістики як окремої науки [89: 184]. Згідно з позицією Ш. Баллі, стилістика повинна б стати “усезагальною” лінгвістичною дисципліною, що охоплювала б усі мовні рівні, усі засоби, використовувані мовою для вираження думок і почуттів. Такий підхід засвідчив новітню концепцію у стилістичній царині й заклав міцне наукове підґрунтя для розвою лінгвостилістичних учень загалом та українськомовних зокрема.

Українська стилістика, увібравши в себе кращі світові здобутки, пройшла свій історичний шлях

розвитку, ознаменований певними віхами і позначений іменами видатних особистостей.

Оприлюднення академічного видання на кшталт “Сучасна українська літературна мова. Стилїстика” (1973) дало підстави говорити про те, що лїнгвостилїстика в 70-ї роки ХХ ст. “стала одним із плїдних напрямків українського мовознавства” [75: 12]. Здебільшого зосереджують увагу на таких ключових моментах, як-от:

1) 50–60-ї роки ХХ ст. (стилїстику виокремлюють у самостійну галузь наукового вивчення мови, простежують її тїсний зв’язок з історією літературної мови, культурою мови, семасіологією, історією національної культури, психологією, соціологією);

2) 60–70-ї роки ХХ ст. (розвиток лїнгвостилїстики в межах інших галузей мовознавства, зокрема лексикології, граматики, історії літературної мови; розмежування практичної і загальної (теоретичної) стилїстики);

3) кінець 70-х років ХХ ст. і донині (зосереджують увагу на дослідженні сучасних функціональних стилїв в аспекті історії української літературної мови; вивчення функціонування будь-якої мовної структури крізь призму стилїстичних значень, виявлення особливостей використання мовних засобів у практиці спілкування) [24: 112–115].

З огляду на те, що теоретико-методологічними підвалинами сучасної стилїстики є риторика й поетика, її витoki сягають ще староукраїнського періоду. Стаття “**О образѣхъ**” у “Збірнику Святослава” (1073) [82] являє собою переклад візантійського трактату Георгія Хіровоска “Про поетичні тропи” (VI ст.), що його (трактат) вважають першою (і єдиною до початку ХVIII ст.) пам’яткою в історії книжно-писемних культур народів Slavia Orthodoxa, у якій наявні відомості із теорії тропів і фігур. До оригінальних грецьких слів перекладач, прагнучи забезпечити їх мотивованість, зрозумілість внутрішньої форми,

добирає відповідники шляхом словотвірного (побудова терміна за грецькими словотвірними моделями, наприклад, *Ἀλληγορία* алегорія (*ἄλλος* ‘інший’, *ἀγορεύω* ‘говорити’) – **инословник**) чи то семантичного калькування (виникає внаслідок переосмислення вже наявних слів і надання їм спеціального значення, наприклад, *Πλεονασμός* плеоназм – **изобилік**). У праці наявна інформація про 27 стилістичних (у сучасному потрактуванні) тропів і фігур, як-от: **прѣводъ** (метафора), **напотрѣвник** (катахреза), **възвратъ** (анастрофа), **съпригатиик** (синекдоха), **отъименик** / **отъименек** (метонімія), **сънатиик** (силепсис), **именотвориик** / **иматвориеник** (ономатопея), **лихорѣчык** / **лихновьнок** (гіпербола), **окроугословиик** / **съвратословиик** (перифраза), **изобилиик** (плеоназм), **нестатъкъ** (еліпсис), **сътвориеник** / **сътвориенок** (порівняння), **въименимѣстьство** / **въспатъсловиик** (антономазія), **въспатъсловиик** (антифраза) тощо.

На початку XVIII ст. з'являється праця (десять книг) Феофана Прокоповича “Про риторичне мистецтво” (1706), де четверта книга (“Про стиль”) актуалізує питання про тропи і фігури (“риторичні фігури”) загалом та особливості їх використання залежно від типів мовлення зокрема. Як зауважує видатний діяч епохи бароко, найзначущим здобутком викладу є “прикрашений” стиль, що передбачає використання “риторичних фігур”, до яких він уналежнює й тропи. Науковець зауважує: “Фігурами греки називають *schemata*, тобто образи, бо як фарби надають привабливішого вигляду картині, а картини – стіні, так вони прикрашають мовлення; тому фігурою називають будь-який спосіб вираження, що відрізняється від звичайного у сенсі більшої вишуканості та витонченості” [55: 235]. Окрім того, ритор диференціює фігури на три основні різновиди

відповідно до “тroyкого обов’язку оратора” – повчати, насолоджувати, збуджувати почуття, як-от:

I. *Фігури, що слугують для повчання*: 1) алойоза; 2) аналепсис; 3) антизевгменон; 4) аподіокса; 5) апостаса; 6) характеризм; 7) діазевгменон, або роз’єднання; 8) епаналепсис; 9) епанод; 10) енергія; 11) етологія; 12) горизм; 13) гіпотипоза, або опис; 14) пролепсис, або попередження; 15) прогіпергасія, або параскеве; 16) гнома, або вислів; 17) раціонація, або діалогізм; 18) перехід.

II. *Фігури, що сприяють насолоді*: 1) анаклаза; 2) антитеза; 3) антитетон, або синереза; 4) антономазія; 5) харієнтизм; 6) хлеуазм; 7) дієреза, або членування; 8) діаліза, або безсполучниковість; 9) діафора; 10) епанортоза; 11) етопея; 12) гомеоза, або порівняння; 13) гіпербат; 14) метафора; 15) алегорія; 16) метонімія; 17) оноματοпея; 18) оксиморон; 19) паліндромія; 20) парембола; 21) парономазія; 22) паронімія; 23) перифраза; 24) синекдоха; 25) синоійкіоза.

III. *Фігури, що сприяють збудженню почуттів*: 1) анакойноза; 2) анадиплоза; 3) антгіпофора; 4) антисагога, або відшкодування; 5) антифраза; 6) антистрофа; 7) афоризм, або діоризм; 8) апорія, або діапореза; 9) апосіопеза; 10) апострофа; 11) клімакс; 12) кенота; 13) деєсис, або заклинання; 14) емфаза; 15) епанафора; 16) епідіортоза; 17) епімона; 18) епіфонема; 19) епітропа; 20) гіпербола; 21) парентеза; 22) патопея; 23) продіортоза; 24) плока; 25) полісиндетон; 26) просопопея; 27) протропа; 28) сарказм; 29) солют; 30) синхореза [55: 235–267].

Примітним є те, що ті чи ті “риторичні фігури”, осмислювані Ф. Прокоповичем, привертають увагу сучасних дослідників [36] й уведені до реєстру сучасних лексикографічних праць зі стилістики з відповідним потрактуванням, як-от, наприклад: **анадиплосис** (гр. *anadiplocis* ‘здовоєння’) – різновид

повтору, повтор кінцевого слова однієї частини речення на початку нової частини, однієї строфи – на початку іншої [72: 9]; **апорія** (гр. *aporia* ‘перебування у складних обставинах’) – фігура сумніву, ускладнення, переривання мовлення внаслідок сумнівів і роздумів (як навмисна їхня демонстрація) [72: 13]; **апосіопеза** (гр. *aposiopese* ‘умовчання’) – фігура, основним призначенням якої є створення відчуття незакінченості, обірваності вислову з навмисним натяком на замовчування певного факту [72: 14]; **емфаза** (гр. *emphasia* ‘виразність’) – повторення певного слова (найчастіше початкового) в реченні для його значеннево-емоційного, стилістичного виділення, акцентування [72: 27]; **епанафора** (гр. *epanaphora*, від *epi* ‘на, ‘над’ і *anaphora* ‘піднесення, повторення’), інакше **композиційний стик** – конструкція, у якій наступний уривок синтаксичної одиниці починається тим, чим закінчується попередній [72: 28]; **епімона** (лат. *epimona* ‘затримування над чимось’) – 1) висловлення, у якому для підсилення певного нюансу думки затримується мовлення й на ньому зосереджується увага (за допомогою паузи); 2) повтор того самого слова або словосполучення із невеликими варіаціями [72: 28]. Цілком закономірно, що сучасні дефініції є модифікованими, удосконаленими як за формою, так і за інформаційним наповненням. Пор.: у Ф. Прокоповича: *анадиплоза* – коли одне й те ж слово під впливом будь-якої ми подвоюємо, по-латині “подвоєння”, по-грецьки “палілогія” [55: 259]; *апорія*, або *діапореза*, по-латині “сумнів” – коли нам доводиться сумніватися, звідки почати, де закінчити, або ми говоримо, що не знаємо, які докази нам навести [55: 260]; *апосіопеза* наявна тоді, коли, починаючи про що-небудь говорити, ми зупиняємося, аби продемонструвати силу почуття, зокрема обурення [55: 260] і т. ін.

Не залишився осторонь, так би мовити, стилістичних проблем і О. Потебня. У праці “Изъ записокъ по теоріи словесности” (1905), виданій після смерті видатного науковця, згруповані матеріали, що стосуються не лише питань диференціації поезії й прози, поетичного й міфологічного мислення загалом, але й певних тропів і фігур зокрема. Учений оперує термінологічним сполученням “словесна фігура” (пор.: “починаючи від давніх греків і римлян і за небагатьма винятками до нашого часу визначення словесної фігури взагалі без розрізнення тропу від фігури не обходиться без протиставлення мови простої, вживаної у власному, *природному*, первинному значенні, та мови прикрашеної, образної” [54: 201]. Керуючись загальним твердженням, що будь-яке мистецтво є образним мисленням, тобто мисленням за допомогою образу, О. Потебня констатує: “Образ заміняє множинне, складне, важко вловиме через віддаленість, невиразність чимось відносно одиничним і простим, близьким, визначеним, наочним. Отже, світ мистецтва складається з відносно малих і простих знаків великого світу природи й людського життя. У царині поезії цієї мети досягають через складні твори внаслідок того, що її досягають і окремим словом” [54: 207]. Оприлюднивши власну позицію стосовно тропів і фігур узагалі, дослідник робить акценти на таких основних їх різновидах, як-от: 1) синекдоха й епітет [54: 209–233]; 2) метонімія [54: 233–260]; 3) метафора [54: 260–273]; 4) порівняння [54: 273–299]; 5) гіпербола й іронія [54: 355–394]. Окрім заявлених моментів, у межах тих чи тих підрозділів можна почерпнути інформацію й щодо *алегорії, алюзії, анафори, антономазії, апострофи, епіфори, сарказму* тощо. Причому О. Потебня все ж таки прагне подекуди відмежувати тропи від фігур, наприклад, осмислюючи іронію як фігуру, яка “не є засобом пізнання властивостей явищ” [54: 381], він

зауважує, що іронія не є однорідною з тропами на зразок синекдохи, метонімії, метафори, оскільки, з одного боку, на відміну від них, може взагалі бути безобразною; а з іншого, – подекуди маніфестує й тропи, може демонструвати антономазію, метафору, алегорію. Пор.: “Іронія – фігура. Вона може обходитися взагалі без тропів <...>; може містити троп: *вона у нас процвітає, як макуха під лавою*” [54: 386].

Подібний підхід до висвітлення питання “родів літератури” (передовсім поезії та прози), тропів і фігур обирає для своєї праці “Начерк стилістики, поетики і реторики” (1917)⁷ К. Лучаковський. Уже в першому розділі під назвою “Стилїстика” наявні примітивні витлумачення понять “стиль” і “стилїстика”, як-от: *стиль* – це спосіб висловлення думок як у поезії, так і у прозі; *стилїстика* – наука, що “охоплює приписи і правила до того” [42: 7]. Тут же натрапляємо й на потрактування тропів і фігур: *троп*, або *тропа*, – зворот мовний, у якому одне поняття замінюється іншим задля унаочнення висловленої думки; *фігура* – “незвичайний уклад слів”, через який висловлена думка набирає більшої сили [42: 8]. З-поміж тропів автор виокремлює такі основні різновиди: 1) порівняння; 2) метафора; 3) синекдоха; 4) метонімія; 5) іронія [42: 9–17]. У межах кожного з них представлені певні підвиди, які, щоправда, подекуди диференційовані за різними критеріями, наприклад, порівняння сполучникове, безсполучникове, змішаного типу, поширене (“розширене”, “широко розведене”). До різновидів метафори зараховує прозопопею (*personificatio*); синекдохи – гіперболу (пересаду); іронії – евфемію та літоту.

⁷ Як зазначено в передмові “Від видавництва”, запропонований матеріал (без додатків) уперше було оприлюднено у вигляді вступної частини до читанки для учнів п'ятого класу середніх шкіл у Галичині, а згодом у 1894 році побачив світ як окрема розвідка, з якої і зроблено відповідний передрук.

К. Лучаковський одним із перших удається до диференціації фігур на: 1) граматичні (з'являються внаслідок пропуску або повтору одного або кількох виразів); 2) риторичні (з'являються внаслідок ступенювання, протиставлення, вставлення слів). До найбільш уживаних *граматичних фігур* дослідник зараховує: а) асиндет (безсполучник); б) полісиндет (багатосполучник); в) еліпса (пропуск); г) апосіопеза (замовчування); ґ) повтор; д) питання для вираження сумніву, заперечення або зворушення; е) виклик (*exclamatio*) для вираження жалю або радості, заклику до дії; є) апострофа (заклик) [42: 18–21]. Найважливішими *риторичними фігурами* вважає такі: а) оноματοпоея; б) парономазія; в) антитеза (протиставлення), яку творять “оксимора” й “парадокса”; г) ступенювання; ґ) інверсія [42: 21–23].

Важливою подією для розбудови стилістичної теорії, систематизації ключових стилістичних понять стала з'ява праці “Українська стилістика і ритміка” (1923) В. Домбровського, де автор, витлумачивши суть поняття “стилістика”⁸ (“наука про виражальні засоби, якими людина послуговується для висловлення своїх думок і почуттів” [18: 15]), окреслює її прадавнє підґрунтя, зазначаючи, що виникла вона у Греції “десь у IV ст. до Хр. як частина риторики – науки про способи бесідування, яку давні греки і римляни цінували дуже високо, вважаючи, що вона дає освіту, достойну людини [18: 15].

Побудова монографії, її інформаційне наповнення великою мірою зумовлені тогочасним

⁸ Пор.: “Стилїстика – це наука про стилі. <...> шляхом перенесення значення слово *стиль* отримало широкий сенс – як вираження думок на письмі. У цьому значенні розуміємо під стилем піднесений на вищій ступінь ясности й виразности спосіб вислову, характерний для певних творів і письменників. Так, напр., говоримо про стиль Шевченка, Квітки, Марка Вовчка або іншого письменника, розуміючи під цим їхню мову, склад речі і спосіб зображення” [18: 14].

потрактуванням слова “стиль” у так званій прив’язці до письменницької творчості, до “зовнішніх форм і внутрішніх можливостей літературної діяльності”. Дослідник виокремлює низку загальних вимог до літературного (художнього) стилю, як-от: ясність, правильність, чистота, точність, милозвучність тощо.

Цілком закономірним і передбачуваним є розділ, присвячений тропам і фігурам, що їх, на думку науковця, “модерна стилістика” розглядає як явища мови, які “постали й розвинулися на основі тих самих законів, що й сама мова, та назва, дана їм давніми вчителями риторики, за ними залишилася” [18: 54]. Витлумачення тропу набуває чіткіших обрисів: *троп* – “вислів, у якому для унаочнення образу слово, назва якогось предмета замінена іншим на основі асоціативного зв’язку, яким дотичні уявлення об’єднані в нашій свідомості” [18: 54].

Така заміна може виявлятися у трьох аспектах (відповідно до законів асоціації уявлень), що дає змогу розрізнати три різновиди тропів, “якими можна охопити майже всі стилістичні мовні явища, що послуговуються перенесенням слова для унаочнення поетичного образу” [18: 54], а саме: 1) метафора; 2) метонімія; 3) синекдоха. Щоправда, учений переконливо заявляє, що разом із тропами варто розглядати й ті “способи піднесення наочности й картинности, які в давнину відносили то до тропів, то до фігур, хоч за своєю суттю вони не є ні тим, ні тим” [18: 54]. Ідеться передовсім про епітети й порівняння як “первісні поетичні образи”. Окреміше місце серед тропів у В. Домбровського посідає іронія, ґрунтована на асоціації протилежних уявлень, що “послуговується контрастом для характеристики особи або речі такими прикметами, яких у неї якраз немає, щоб у такий спосіб підняти її на сміх” [18: 98]. Окрім оригінальних власне потрактувань (наприклад, “метафору називають скороченим порівнянням, хоч це не зовсім

правильно, бо коли порівняння ставить поруч два подібні предмети А і В, затримуючи нашу увагу за чергою на обох, то метафора одразу переносить ознаку С порівнювального предмета В на порівнювальний предмет А, об'єднуючи ці уявлення в один образ, або й просто підставляє *comparatum B* за *comparandum A*" [18: 69–70]), кожен аналізований троп отримує внутрішню диференціацію, подекуди передбачає й так звані "відміни", як-от: 1) відміни метафори: а) оживотворення – персоніфікація; б) алегорія; 2) різновиди метонімії: а) перифраза; б) евфемізми; 3) відміни синекдохи: а) гіпербола; б) літота; в) алюзія.

На відміну від попередників В. Домбровський інформаційно наснажує й витлумачення поняття "фігура", називаючи нею "заміну форми вислову або правильного синтаксичного ладу чи то під впливом почуття, чи то для сильнішого підкреслення одного слова або цілої думки" [18: 101]. Запропонована класифікаційна схема стилістичних фігур передбачає три основні різновиди з подальшою їх диференціацією. Схематично це можна представити так (Рис. 1-4):

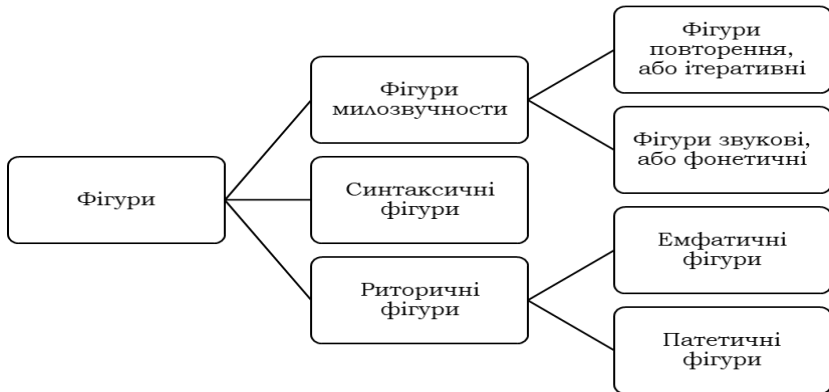


Рис.1. Загальна класифікація фігур
(за В. Домбровським [18: 102]).



Рис. 2. Класифікація фігур милозвучності (за В. Домбровським [18: 102–124]).



Рис. 3. Класифікація синтаксичних фігур (за В. Домбровським [18: 126–135]).



Рис. 4. Класифікація риторичних фігур
(за В. Домбровським [18: 135–151]).

Результати наукових пошуків видатних діячів філологічної царини 20–30 рр. ХХ ст. стали міцними й непорушними підвалинами для розбудови стилістики на лінгвістичній основі. У цей період з'явилося чимало розвідок зі стилістики та культури української мови, які розглядали ті чи ті синтаксичні явища в контексті лексикології, фразеології, граматики. З-поміж їх авторів вирізняють і представників Харківської філологічної школи, як-от: О. Курило, О. Синявський, С. Смеречинський, Б. Ткаченко, О. Фінкель та ін., у працях яких стилістичні проблеми порушені здебільшого принагідно⁹. До цієї когорти належали й

⁹ Праці О. Курило “Уваги до сучасної української літературної мови” (1920), О. Синявського, “Норми української літературної мови” (1931), С. Смеречинського “Нариси з української синтакси (у зв’язку з фразеологією та стилістикою)” (1932), М. Сулими “Українська фраза. Коротенькі начерки” (1928), окрім основної проблеми, зазвичай синтаксичної, актуалізують ті чи ті стилістичні моменти.

ті, хто безпосередньо виявляв зацікавлення стилістикою, її чи то теоретичним, чи то практичним аспектом. Ідеться передовсім про О. Фінкеля, Б. Ткаченка та Л. Булаховського.

“Короткий вступ до теоретичної стилістики” (1927) [79], “Семантико-стилістичні етюди” (1929) [80] – статті, самі назви яких оприявнюють стилістичні інтереси їх автора – професора О. Фінкеля. Учений обирає традиційний, апробований його попередниками, шлях аналізу: з’ясовує сутність ключових понять “стиль” (“індивідуальне естетичне слововживання”) і “стилістика” (“наука про мову”). Мову ж науковець розглядає не лише як засіб висловлення думки, пізнання й спілкування, а й витвір мистецтва. До того ж у її системі розрізняє явища *конструктивні*, спрямовані на виконання комунікативних функцій, вважаючи, що саме їх повинна вивчати граматики, та *естетичні*, які, власне, і має досліджувати стилістика. Характеристиці саме цих явищ і приділено основну увагу в першій статті [26: 140]. Друга стаття стала її продовженням і маніфестує авторське бачення щодо зміни семантики слова, її причин, а також стилістичних фігур, які є результатом відповідних модифікацій (евфемізм, іронія, ономасія і т. ін.).

Важливим здобутком кінця другого десятиліття ХХ ст. став своєрідний посібник (лекторій) для заочників державних курсів українознавства “Нариси української стилістики” (1929) Б. Ткаченка за редакцією Л. Булаховського. У лекціях обґрунтовано статус стилістики як окремої навчальної дисципліни й необхідність її студіювання, запропоновано підходи до наукового аналізу складних і багатовимірних стилістичних явищ, осмислено низку термінологічних понять, серед яких “стиль” (“це відмінна маніра писати чи говорити” [76: I: 1]) і “стилістика” (“вивчає індивідуальну мову з семантичного погляду”, тобто

“добір (систему) висловних засобів, властивих мовній одиниці чи мовній групі в їх розмаїтих мовних функціях” [76: I: 6–8]). Учений модифікує семантику лексеми “стиліст” – “це той, хто має своїм завданням вивчати семантику індивідуальної мови”, що, звичайно, “не може поминути й зверхньої її сторони”, яка “є для нього лиш матеріал дослідження”¹⁰ [76: I: 6]. Звідси, відповідно, і сформульовані основні завдання стилістики: 1) вивчати мову і стиль мовних одиниць; 2) вивчати мову і стиль мовних груп; 3) вивчати мову і стиль у зв’язку з різними мовними функціями- переважно в межах тісніших мовних групувань. Окрім того, учений висловлює міркування й стосовно літературної мови, індивідуальної мови, літературної норми, групових стилів, функціональних відмін тощо [85].

Його погляди суголосні з поглядами Л. Булаховського, якого вважають основоположником науки про функціональні різновиди мови, оскільки саме він уперше використав термін “лінгвостилістика”, обґрунтував доцільність вивчення граматики в поєднанні зі стилістикою, ініціював створення курсу зі стилістики і, очоливши

¹⁰ Пор.: “Людська мова являє собою процес двобічний. Певний зміст мислення т і є ї л ю д и н и, що м о в и т ь, виявляється в певних зверхніх символах і викликає якийсь відповідний (але не однаковий) зміст у мисленні т і є ї л ю д и н и, що с п р и й м а є ц е м о в л е н н я. Стиліст має перед собою в своїй роботі тільки посередню, матеріальну частину цього процесу; від неї він може йти в той і в інший бік: “що мав у думках той, що мовив? Як має сприйняти його мову той, що слухає або ж читає?” Як видно, стилістові випадає тут вельми делікатна робота; найпершою в ній опорною є для нього самоаналіза. При цім, щодо автора мови, він може ставити собі подвійного роду питання: 1) “ч о м він так сказав і що саме м а в у мислях?” 2) “д л я ч о г о він так сказав і що саме х о т і в цим висловити?”. Другий погляд придається найбільше до тих форм людського вислову, де свідомо воля відіграє взагалі першорідну ролю – насамперед до вислову літературного” [76: I: 7].

відповідний проєкт, сприяв появі згаданої вище праці Б. Ткаченка, а згодом увів матеріал про соціальну зумовленість стилю, індивідуальну творчість, стилістичні засоби мови і т. ін. до лекцій із “Основ мовознавства” (1931) [9], а згодом і до “Нарисів із загального мовознавства” (1955). Л. Булаховський, добре розуміючи те, що “вивчення мовного стилю має за собою велику давність”, бо “ним цікавився і чимало корисного для його пізнання зробив античний світ”, констатував: “Проте підхід античних теоретиків не залишив по собі спадщини, що могла б тепер розцінюватися як зразки, гідні наслідування. Закиди у формалізмі, тобто в звертанні уваги на зовнішні особливості творів, без з’ясування їх близького зв’язку зі змістом, відсутність плідного шукання внутрішніх коренів застосування відповідними письменниками художніх прийомів, були і залишаються справедливими і відносно науки давнього світу, і тих наукових течій давнього часу, які у своїх намаганнях повторювали манеру наукової роботи античних теоретиків” [8: 85]. А відтак, цілком закономірно, апелює до праць так званого естетичного напрямку, представники якого внесли певне “освіження в прийоми вивчення мови художніх творів” і сприяли появі лінгвостилістики як наукової дисципліни, основним завданням якої стало “по-новому зв’язувати ниті між літературою і мовою, ниті, що були розірвані романтиками, які в ім’я поезії звільнили мовний аналіз від літератури” [8: 85]. Згідно з позицією ученого, кожна лінгвостилістична настанова, як її уявляли собі ті, хто вкладав у поняття лінгвостилістичного аналізу щось специфічне, відмінне від просто лексики і граматики, з одного боку, і літератури, з іншого, має забезпечити глибше розуміння їх зв’язку між собою в конкретних фактах, що ними репрезентуються у відповідному аналізованому науковцем тексті [8: 85–86].

Ю. Шерех “Нарис сучасної української літературної мови” (1951) не уналежнює стилістику (лінгвостилістику) до головних мовознавчих дисциплін, однак упевнено заявляє, що норми літературної мови “не є щось абсолютно нерухоме”: вони “припускають коливання в певних межах, щоб забезпечити **стилістичну** гнучкість”, усі варіанти в межах норм вивчає **стилістика**, а такий підхід до явищ мови, при якому “звертається увага на те, з якою метою використовуються ті чи ті варіанти норм літературної мови, зветься підходом стилістичним” [87: 10–11]. Донині залишається актуальним його твердження про те, що добре володіє мовою тільки той, хто знає всі її стилістичні можливості і вміє завжди добирати найвідповідніші. Керуючись відповідною настановою, автор праці по змозі поєднує нормативний підхід зі стилістичним. У розділі “Речення (Синтакса)” наявний підрозділ “Елементи стилістичної синтакси”, у якому викликає неабияке зацікавлення параграф “Синтаксичні фігури”, що їх автор праці кваліфікує як засоби, що “виходять поза межі граматики і належать уже цілковито до стилістики” [87: 148]. Не охоплюючи “в цілості цієї дуже широкої теми”, науковець подає коротку характеристику деяких найцікавіших, на його думку, синтаксичних фігур¹¹, які дають змогу “надати викладові того чи того характеру: то плінно-ритмічного, то переривчасто-діалогічного; підкреслити окремі слова або спосіб зв’язку між

¹¹ Завершуючи розділ інформацією про літературу з відповідної проблеми, учений констатує: “Про синтаксичні фігури новітніх праць дуже мало. Має значення стаття В. Цебенка “Синтаксичні фігури в поезіях Т. Шевченка” (“Учені записки Харківського педагогічного інституту”, т. I, 1940). Цікавий матеріал можна знайти в книзі Richard M. Meyer. Deutsche Stilistik. Мюнхен, 1913, а особливо в написаній сербохорватською мовою книзі Л. Зима. Фигуре у нашем народном пјесництву с њиховом теоријом. 1880” [87: 161].

ланками тексту” [87: 156]. Схематично їх можна представити так (Рис. 5):



Рис. 5. Класифікація синтаксичних фігур (за Ю. Шерехом [87: 148–156]).

Праця Ю. Шереха вийшла за кордоном (Мюнхен, Німеччина). У тогочасній Україні активізація уваги до теоретичних і практичних стилістичних проблем припадає на кінець 50-х – 60-і роки ХХ ст. Результати наукових пошуків оприлюднено у вигляді низки монографічних доробків, як-от: “Стилістичні явища в українській мові” (1958), “Стилістика речення в українській мові” (1968) В. Ващенко, “Особливості мови і стилю української радянської художньо-історичної прози” (1958) Л. Скрипник, “Нариси з загальної стилістики сучасної української мови” (1962) І. Чередниченка, “Практикум з курсу стилістики української мови” (1967) С. Дорошенка, “Практична стилістика сучасної української мови” (1967) А. Коваль та ін. З’ява таких студій переконливо засвідчила, що стилістика української мови відбулася не лише як наука, але й навчальна дисципліна.

Так, скажімо, В. Ващенко у вступній частині посібникового видання для студентів філологічних факультетів зауважує, що “мовознавча наука не може оминути такого важливого відгалуження як лінгвістична стилістика”, оскільки “високу культуру мови завершує складна стилістична організація” [10: 3], а нехтування стилістичних засобів призвело б до послаблення самої основи, до зниження комунікативної функції мови. Звідси, відповідно, і його витлумачення літературної мови у стилістичному аспекті (“як комплекс різноманітних стилів, органічно поєднаних, чітко організованих, історично зумовлених, виправданих живою комунікацією” [10: 4] і пояснення значення стилістики для вивчення літературної мови загалом (“конкретний вияв літературної мови мислимий лише в її стилістичній організації, у її стилістичних різновидах, реально існуючих, незалежно оформлених, функціонально навантажених, сприйнятих у загальнонародному мовленні” [10: 4]). На глибоке переконання дослідника, аж ніяк не можна ігнорувати стилістичні властивості мови, бо це викривить наші уявлення про неї, знебарвлюватиме й вихолощуватиме її, перешкоджатиме правильному розумінню мовної структури. Учений констатує: “Недооцінка стилістичних факторів у житті мови тим більш неприпустима, що вони особливо активно розвиваються і поширюються. Окремі стилістичні засоби сучасної мови часто переростають у яскраві стилістичні формули, своєрідні норми, що стали крилатими, загальновідомими в літературно-мовній практиці” [10: 5]. Його праця стала загалом успішною спробою створити системний курс граматичної стилістики української мови, ґрунтований в основному на осмисленні граматичних (морфолого-синтаксичних) мовностилістичних особливостей художнього стилю. Щоправда, один із розділів

(перший) присвячено оприявненню фонетико-стилістичних засобів мовлення. Насамкінець В. Ващенко висловлює певні зауваги щодо деяких стилістичних прийомів, як-от: словоповтор та вживання тавтологічних зворотів. Кожен із розділів наповнений розмаїтим фактичним матеріалом із творів української художньої літератури XIX – початку XX ст.

Через чотири роки в науковому обігові з'являється монографія І. Чередниченка “Нариси з загальної стилістики сучасної української мови” (1962) [84], а ще через п'ять – підручник А. Коваль “Практична стилістика сучасної української мови” (1967) [33], який перевидавався ще двічі (1978, 1987) [34; 35]. Обидві праці можна вважати значущими, фундаментальними доробками, у яких скрупульозно систематизований матеріал відображає тогочасні стилістичні особливості української мови. І в першому, і у другому разі виразно окреслено аспекти взаємодії теоретичних відомостей із практичним застосуванням стилістичних засобів у різних функціональних стилях і на різних мовних рівнях, оприявлено безпосередній зв'язок стилістики з культурою мови.

Як свідчить сама назва доробку І. Чередниченка, науковець робить спробу диференціювати стилістику: *загальну* стилістику як “учення про виражальні мовні засоби і використання їх у різних стилях і стилістичних колоритах мови” він протиставляє *частковим* стилістикам, що “призначені для висвітлення питань окремих стилів” [84: 12]. Окрім того, учений послуговується терміном “лінгвостилістика”, окреслює перспективу розширення об'єктів її вивчення: дослідження історії становлення й розвитку стилів української мови; визначення методів стилістичного дослідження; розмежування лексичного, граматичного і стилістичного аналізу мовних явищ.

Курс практичної стилістики як дисципліни, що має прикладний характер (“на зразках доцільного використання мовних засобів у різних стилях і формах мови вона навчає мовної майстерності, свідомого і критичного ставлення до власного мовлення і до мови оточення” [35: 5]), на думку А. Коваль, “повинен продовжувати і завершувати лексико-фразеологічне і морфолого-синтаксичне вивчення мови”, тому в запропонованому підручнику “майже відсутні загальні відомості про лексичні та граматичні явища” [35: 3], вони отримують лише стилістичну характеристику.

Опис п’яти стилів (офіційно-ділового, наукового, газетно-публіцистичного, художнього, розмовного) у підручнику здійснено відповідно до лексико-фразеологічного, граматичного рівнів і в межах кожного функціонального стилю подано низку специфічних, екстралінгвальних і власне стильових особливостей, згрупованих навколо лексичних, фразеологічних, словотвірних, морфологічних, синтаксичних засобів стилістики. Причому, зауважимо, ні в першому, ні у другому виданні дослідниця не говорить про фонетичні (фонологічні) засоби стилістики, а відомості про них з’являються лише у третьому виданні в межах розділу VIII “Фоностилістика”, який посідає місце після розділу “Стилістичні фігури”¹², що їх вона уналежнює до явищ стилістичного синтаксису, у яких поєднані особливості синтаксичної будови конструкції,

¹² Інформація про “Тропи” та “Стилістичні фігури” у першому виданні відсутня, вона наявна лише у другому (1978), а згодом і у третьому виданнях (1987) аналізованого підручника. Авторка праці вдається до часткової модифікації назв деяких розділів, наприклад: “Стилістична диференціація словникового складу української мови” замінено на “Лексичні засоби стилістики”; “Стилістичне використання фразеології” – на “Фразеологічні засоби стилістики”; “Стилістичне використання засобів синтаксису” – на “Синтаксичні засоби стилістики”.

специфіка її лексичного наповнення і способів інтонування і які, зокрема в художніх текстах, “служать не стільки засобом логічного виділення і впорядкування, скільки прийомом посилення, увиразнення мовних засобів твору” [35: 301]. З-поміж стилістичних фігур авторка праці вирізняє такі основні, як-от: 1) повтори (звичайні, посилювальні повтори, анафору, епіфору, кільце строфи, епанафору (композиційний стик)); 2) антитезу; 3) інверсію; 4) еліпси; 5) замовчування; 6) риторичні питання; 7) звертання і вигуки; 8) асиндетон; 9) полісиндетон; 10) період.

Місце тропів (слів і словосполучень, ужитих у переносному значенні задля створення образу [35: 23]) авторка праці визначає в розділі, де здійснює аналіз лексичних засобів стилістики. Вона акцентує на таких різновидах, як-от: 1) епітет; 2) порівняння; 3) метафора; 4) метонімія; 5) синекдоха; 6) гіпербола; 7) лігота; 8) іронія; 9) алегорія; 10) персоніфікація; 11) перифраз.

І “Нариси з загальної стилістики української мови” І.Чередниченка, і “Практична стилістика сучасної української мови” А. Коваль демонструють наявність у вітчизняній лінгвістиці насамперед стилістики мовних засобів (мовних ресурсів) або рівневої стилістики, яка, “оперуючи одиницями конкретних мовних рівнів (лексичного, граматичного, словотвірного) і застосовуючи власне стилістичні методи дослідження, репрезентує опис стилістичної системи української мови” [24: 113].

Розгляду стилістичної системи української мови в її писемній та усній формах присвячена п'ята книга академічного видання “Сучасна українська літературна мова. Стилістика” (1973). Наукова студія засвідчує зразок рівневої стилістики, передбачає стилістичний аналіз лексичних, фразеологічних, фонетичних, морфологічних, словотворчих і

синтаксичних засобів із “урахуванням специфіки функціонування основних категорій мови і мовлення в художньо-белетристичному, науковому, публіцистичному й офіційно-діловому стилях української літературної мови” [75: 3]. Авторський колектив (Д. Баранник, І. Білодід, В. Ващенко, С. Єрмоленко, Г. Іжакевич, В. Коптілов, А. Лагутіна, В. Перебийніс, М. Пилинський) апелює передовсім до основоположних, конститутивних, ключових питань теоретичної та практичної стилістики як наукової дисципліни, як-от: основні поняття стилістики, поняття мовного стилю, предмет, обсяг, структура і завдання стилістики, зв’язок стилістики з іншими дисциплінами, стилістика і культура мови (І. Вступ).

У крайніх трьох розділах репрезентовано теоретичні відомості про ритмомелодіку мови і мовлення, зокрема й усного (VIII. Ритмомелодика), стильову диференціацію усного мовлення (IX. Стилiстика усного мовлення), схарактеризовано функціональні стилі (X. Характеристика функціональних стилів). Решта розділів актуалізують питання різнорівневих мовностилістичних ресурсів. Інформація про тропи (метафору, епітет, метонімію, синекдоху, гіперболу, літоту (мейозис), порівняння [75: 139–145]) розпорошена в підрозділі про стилістичний потенціал окремого слова (II. Лексичні засоби стилістики). Автори праці зараховують фігури до категорій стилістичного синтаксису (VII. Стилiстичний синтаксис), називають їх стилістичними фігурами й витлумачують як “особливі побудови, що відхиляються від звичайного синтаксичного типу й дають оригінальну форму для образного вираження думок і почувань людини” [75: 357]. Серед фігур, що є “об’єктом власне стилістичного синтаксису” розглядають: 1) еліпсис; 2) умовчання; 3) повтор і полісиндетон; 4) плеоназм і тавтологія; 5) ампліфікація; 6) градація; 7) анафора;

8) епіфора [75: 357–369]. На той час у науці вже утвердилося поняття “стилістична система національної мови”, що охоплювало як різновиди літературної мови, використовувані в різних сферах суспільної мовної комунікації, так і стилістичні засоби всіх мовних рівнів¹³, які завдяки паралельному чи синонімічному вживанню здатні передавати інтелектуальні й експресивні відтінки висловленого змісту [75: 22].

Терміносполученням “стилістичні фігури”, як і попередники А. Коваль, В. Ващенко (автор підрозділу “Фігури” академічного видання за редакцією І. Білодіда), послуговується й О. Пономарів у підручнику “Стилістика сучасної української мови” (1992), кваліфікує їх як стилістичні засоби “організації тексту в синтаксичному плані”, як “особливі синтаксичні конструкції, що відзначаються оригінальністю форми” і які використовують задля “логічного виділення і впорядкування тексту” [53: 235]. Здійснено побіжний аналіз таких різновидів, як-от: 1) еліпс; 2) замовчування; 3) повтор; 4) анафора; 5) епіфора; 6) анепіфора, або кільце строфи; 7) епанафора, або композиційний стик; 8) ампліфікація; 9) градація; 10) плеоназм; 11) тавтологія; 12) антитеза; 13) риторичне питання; 14) асиндетон; 15) полісиндетон; 16) парцеляція; 17) рефрен; 18) лейтмотив. Вочевидь, варто зауважити, що композиційна структура аналізованого підручника мало чим відрізняється від другого видання підручника А. Коваль. Осмисливши основні

¹³ Із 80-х рр. ХХ ст. з'являються студії, що маніфестують відомості про стилістичні засоби української літературної мови на одному з мовних рівнів. Таке спрямування характерне для посібників “Граматична стилістика української мови” (1985) С. Дорошенка [19], “Лексичні засоби стилістики української мови” (1995), “Фразеологічні засоби стилістики” (1996) К. Серажим [61; 62] та ін.

поняття стилістики, О. Пономарів маніфестує можливості української мови в різних структурно-функціональних стилях (офіційно-діловий, науковий, публіцистичний, художній, розмовний) на лексичному, фразеологічному, морфологічному, синтаксичному рівнях. На відміну від своєї попередниці вчений значну увагу приділяє нормам літературної мови, зокрема орфоепічним та акцентуаційним, а також уводить до підручника розділ, пов'язаний зі стилістичним використанням етимології слова, стилістичними можливостями його внутрішньої форми.

Місце тропів передбачуване – у межах лексичних засобів стилістики. Суголосним є потрактування поняття “троп” у проєкції до образності (“передача загального поняття через конкретний словесний образ” [53: 41]) і словесного образу (“використання слів у таких сполученнях, які дають можливість посилити лексичне значення додатковими емоційно-експресивними та оцінними відтінками” [53: 41]). Автор праці вважає за доцільне акцентувати на таких зразках, як-от: 1) порівняння; 2) епітет; 3) метафора; 4) метонімія; 5) синекдоха; 6) персоніфікація; 7) гіпербола і літота; 8) алегорія. Примітним є й те, що науковець, окрім переносних значень слів, зараховує до елементів створення образності також граматичні засоби, алітерацію, мелодико-ритмічні особливості.

Нетрадиційний за формою і змістом, відмінний від попередніх видань, навчальний посібник “Стилiстика експресивних засобiв української мови” (1993) В. Чабаненка, у якому по-новому представлено лiнгвостилiстичнi питання, аналіз виражально-зображальних засобiв здiйснено не у стосунку їх до того чи того мовного рiвня, а у зв'язку з тими основами, на яких вони постають у вiдповiдних мовленнєвих практиках. Попри те, що вчений важливий акцент робить на стилiстицi експресивних

засобів, орієнтованій на дослідження елементів мови стосовно їх здатності виражати різні емоції, оцінки й асоціації [83: 3], не лише рівневий, але й тропіко-фігуральний підхід залишені без уваги.

Важливе значення для розбудови стилістичної теорії й практики мали також праці С. Єрмоленко [25], І. Качуровського [31; 32], М. Пентилюк [51], що побачили світ у 90-х рр. ХХ ст.

Кінець ХХ – початок ХХІ ст. позначений сплеском різножанрових (дисертації, підручники, навчальні посібники, статті і т. ін.) стилістичних доробків¹⁴, що оприявнили нові вектори науково-дослідницьких пошуків у царині вітчизняної стилістики, більш виразно окреслили її статус як науки про функціональний аспект мови та навчальної дисципліни. У цьому плані заслуговують на увагу підручник “Стилiстика української мови” (2003) за редакцією Л. Мацько та навчальний посібник “Стилiстика української мови” (2005) П. Дудика. Саме в першому разі вдало поєднані тропіко-фігуральний і структурно-рівневий (фоностилістика, лексична стилістика, фразеологічна стилістика, граматична стилістики) підходи. Окрім теоретичних проблем вітчизняної стилістики, методології її дослідження, авторський колектив робить екскурс в історію виникнення й формування лінгвостилістики як науки і навчальної дисципліни, з'ясовує суть ключових категорійних понять, жанрово-стильові особливості кожного зі стилів, доповнюючи традиційну класифікаційну схему конфесійним та епістолярним різновидами.

Відомості про “фігури мови”, до яких уналежнено і власне фігури, і тропи, подані в

¹⁴ Низку бібліографічних джерел, як і систему ключових понять, репрезентовано у праці “Українська лінгвостилістика ХХ – початку ХХІ століття: система понять і бібліографічні джерела” (2007) [77].

передкрайньому розділі “Стилістичні засоби (ресурси) української мови”. Не можемо не погодитися з думкою про те, що хоч “тропи завжди були в центрі уваги вчених, які досліджували художні тексти, але й досі єдиної чіткої загальноприйнятої класифікації фігур мови немає” [45: 318]. Попри те, що в аналізованому підручнику наявний підрозділ “Класифікація тропів і фігур”, говорити про її викінченість наразі не доводиться. Згідно з авторською позицією поняття “фігури” охоплюють три типи виражальних засобів мови, як-от: 1) фігури заміни, або заміщення (тропи); 2) фігури сумісності; 3) фігури протилежності. Подальша диференціація стосується хіба що першого різновиду. Схематично це має такий вигляд (Рис. 5):

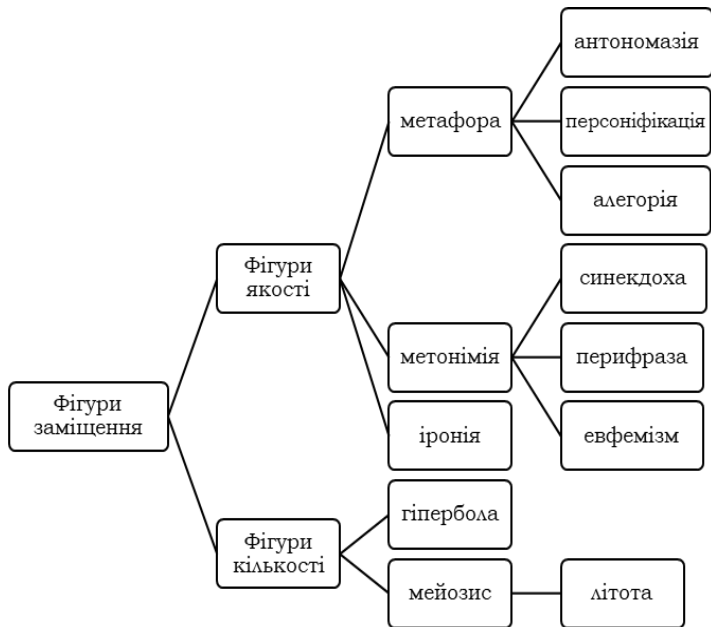


Рис. 5. Класифікація фігур заміщення
(за Л. Мацько, О. Сидоренко, О. Мацько [45: 328]).

З-поміж усього розмаїття фігур на окремішню дослідницьку увагу заслуговує метафора [45: 328–338]. Окрім неї, виокремлено епітети, порівняння, період. Щодо “інших тропів і фігур” (їх представлено в однойменній рубриці), то їх розглянуто побіжно й у довільному порядку. Ідеться передовсім про такі чи то фігури, чи то мікрофігури, як-от: 1) антитеза; 2) парцеляція¹⁵; 3) паліндром; 4) оксюморон; 5) параномазія; 6) метатеза; 7) анаграма; 8) анномінація; 9) антономазія; 10) персоніфікація; 11) алегорія; 12) іронія; 13) пародія. Примітним є й те, що в колективній праці наявна дефініція поняття “фонетичні фігури” (“система словесної інструментовки з уживанням однакових або схожих звуків, завдяки яким створюються певні звукові образи, дуже близькі до тих, що сприймаються на слух у реальному житті” [45: 35]), розглядувані в межах “Фоностилістики”.

Навчальний посібник П. Дудика так само містить загальні відомості зі стилістики загалом і фонетичної, лексичної, фразеологічної, граматичної стилістик зокрема, актуалізує поняття про стилі, жанри, форми мови і комунікативні якості мовлення. Упадає в око те, що автор посібника дуже рідко послуговується термінами “троп” і “фігура”. Наприклад, коли подає загальну характеристику лексичної стилістики, акцентує на теорії і практиці використання тропів, “слів і сполучень слів, ужитих образно, переносно – метафор, метонімії, синекдох, епітетів” [20: 140]; апелюючи до стилістичного значення полісемії, подає відповідну дефініцію

¹⁵ Парцеляцію кваліфіковано як “прийом стилістичного синтаксису, що полягає в розчленуванні цілісної змістово-синтаксичної структури на інтонаційно та пунктуаційно ізольовані комунікативні частини – окремі речення” [45: 369], хоч у підручнику наявний спеціальний підрозділ (“Стилістичні прийоми” [45: 380]).

“мовностилістичний засіб, який полягає у вживанні слова або сполучення слів у непрямому, переносному значенні” [20: 155]), суголосну з потрактуванням у “Короткому термінологічному словнику” [20: 366], додатку до навчального посібника. У цьому ж додатку у витлумаченнях лише деяких термінів наявна семема “троп”, скажімо побіля *парафрази*, *персоніфікації*, *порівняння*, *синекдохи*. Такі витлумачення мають своєрідний конкретизатор на кшталт *парафраза* – це “троп, стилістична фігура” [20: 361], *персоніфікація*, *порівняння* – це “троп, стилістичний прийом” [20: 362] тощо. За таким зразком потрактовані й терміни, що їх зазвичай кваліфікують як стилістичні фігури, наприклад: *градація* – художній прийом, фігура, яка полягає в поступовому нагнітанні певних засобів виразності, у переході від одного до іншого, від нижчого ступеня до вищого чи навпаки [20: 256]. Автор праці здебільшого уникає атрибутивного словосполучення “стилістична фігура”¹⁶ у витлумаченні термінів, які при тропіко-фігуральному підході містять його у своїй структурі. Пор.: *антитеза* – мовний зворот [20: 353], *гіпербола* – стилістичний прийом [20: 354], *еліпс* – семантична й синтаксична нестача [20: 355], *іронія* – прихований глум [20: 356], *літота* – один із засобів увиразнення мовлення [20: 358] тощо. Натомість у посібники з’являються й інші атрибутивні поширювачі на кшталт “поетична фігура” (*алітерація*) [20: 124], “реченнева фігура” (*питання риторичне*) [20: 362].

На сучасному етапі розвитку вітчизняної лінгвістичної науки не виникає жодних сумнівів, що стилістика є однією з провідних її царин, розбудова якої зумовлена передусім національним відродженням України. Упродовж останніх десятиліть

¹⁶ Відповідне атрибутивне словосполучення наявне лише при витлумаченні *періоду*, *повтору* [20: 362], *градації* [20: 354].

активно вчені розробляють як загальні питання теоретичної й практичної стилістики (Н. Бабич [1], В. Бадер [2], Н. Бондарєва [7], Г. Волкотруб [13], І. Голубовська [17], С. Єрмоленко [22; 23], М. Зарицький [28], А. Капелюшний [30], І. Коломієць [37; 74], Г. Конторчук [38], А. Попович, Л. Марчук [73], О. Рижко [56], Е. Семененко [60], Н. Шульжук [88]), так і часткові, ті, що пов'язані чи то з тим чи тим функціональним стилем (С. Сабліна [58]), чи то з певними стилістичними ресурсами, зокрема й тропіко-фігуральними, на матеріалі відповідних суспільно зумовлених різновидів мови (М. Вінтонів, Т. Вінтонів, Ю. Мала [12], О. Переломова [52], В. Святовець [68], Г. Черемхівка [86]), чи то з методичним забезпеченням навчання стилістики у школі (І. Кучеренко [39], Л. Ходанич, П. Ходанич [81]). Чимало зроблено, аби утвердити статус стилістики (чи то, пак, стилелогії) як учення про стилі й жанри сучасної української літературної мови, про мовленнєву культуру і комунікативно-стилістичні якості мовлення (правильність, образність, яскравість, виразність, етичність, естетичність, багатство, доречність тощо), як складну науку про якнайдоцільніше, найумотивованіше й усвідомлене послуговування мовними одиницями всіх рівнів.

Можна з упевненістю констатувати: стилістика посідає чільне місце в системі традиційних розділів науки про мову та отримала власне розгалуження. У різних працях можна натрапити на диференціацію стилістики мови, або структурної стилістики, стилістики мовлення, стилістики художньої літератури, випрацювання теоретичних засад загальної, часткової, індивідуальної стилістик, запропонованих французьким мовознавцем Ш. Баллі. Виокремлюють і студіюють також порівняльну, зіставну, синхронну, історичну і т. ін. стилістики. Як слушно, наприклад, зауважує С. Бибики, “побудова

цілісної концепції історії української літературної мови неможлива без напрацювань *історичної стилістики як напряму загальної лінгвостилістики* (курсив наш – Ж. К.), яка у процесі свого методологічного розвитку дає широкий матеріал для моделювання динаміки національної лінгвокультури” [4: 61].

Науковці відділу стилістики, культури мови та соціолінгвістики Інституту української мови НАН України (С. Бирик, А. Ганжа, С. Єрмоленко, Т. Коць, Г. Сюта) вважають перспективною розбудову академічної лінгвостилістики як “міждисциплінарної галузі, пов’язаної з теорією загального мовознавства, з актуалізацією в певні періоди розвитку науки різних дефініцій мови, передовсім таких: мова – знакова система, мова – діяльність, мова – філософія пізнання” [22: 18]. Як вітчизняні, так і зарубіжні сучасні дослідження, скеровані на вивчення тенденцій розвитку мови як комунікативної діяльності в різних сферах суспільної діяльності, інструмента пізнання світогляду народу й орієнтування його національної ідентичності, сприяють оновленню лінгвостилістичного інструментарію, занурюють у міждисциплінарну рецепцію мовної діяльності і сприяють появі нових стилістичних відгалужень на зразок комунікативна [16; 57], когнітивна [14; 91], прагматична [3; 90], мультимодальна [29], інтерактивна [46], авторська [52] і т. ін. стилістика. Наукові студії порушують актуальні проблеми щодо термінологічної найменування тієї чи тієї дисципліни, взаємозв’язку інноваційного та традиційного аспектів стилістики, засади формування й ключові теоретичні положення відповідної модерної галузі, а також питання комунікативного, когнітивного, прагматичного і т. ін. вивчення стилістичних ресурсів, стилістичних прийомів тощо.

Такі підходи засвідчили плідність і перспективність застосування комплексних

міждисциплінарних тенденцій у вивченні великої кількості дискусійних проблем вітчизняної стилістики, сприяють провадженню нових наукових пошуків і формуванню нових наукових позицій, нових теорій, що слугуватимуть міцним підґрунтям для нових принципів і методів аналізу стилістичних категорій. Причому, зауважимо, здобутки традиційної стилістики були, є і будуть своєрідною точкою відліку для всіх подальших досліджень проблем стилістики, охоплюють лише незначну частину всього спектру можливостей стилістичної науки, а в сучасних реаліях оновлення бази, так би мовити, класичних стилістичних знань новими даними є неминучим, неодмінним, невідворотним, бо це лише збагачує теоретичний і практичний корпус стилістики як наукової й навчальної дисципліни.

Глобалізаційні процеси, які впливають і на модифікацію мовної системи й лінгвістичної наукової парадигми, переконливо засвідчують те, що загальновідомі традиційні положення на кожному етапі розбудови кожної науки здебільшого є недостатніми для успішного розв'язання окремих проблем, яке вимагає комплексного підходу до будь-якого мовного явища і розглядає його в контексті динамічного (функціонального) аспекту мови. Інтегративні методи і прийоми надзвичайно важливі у плані системної реалізації ключових ідей і принципів, скажімо, когнітивістики, прагматики, дискурсології і т.ін., оскільки дадуть змогу модифікувати, розширити, доповнити традиційні знання про стилістичні явища і відкриють перспективи для подальших досліджень дискусійних моментів функціонального аспекту мови і мовлення.

4. ВИСНОВКИ. У будь-якому разі аспекти функціональної стилістики й стилістики мовних ресурсів взаємодіють і взаємодоповнюють один одного: з одного боку, репрезентація функціональних

стилів передбачає визначення їх стильових доміант і виявлення мовностилістичних ресурсів; з іншого, – дослідження стилістичних ресурсів спроектовані на той чи той функціональний різновид мови. Стилістика мовних ресурсів зазвичай зорієнтована на вивчення всіх мовних рівнів з погляду додаткових стилістичних значень елементів мовної системи. Натомість тропіко-фігуральний підхід у межах стилістики художньої літератури хоч і викликав та й викликає неабияке зацікавлення науковців, проте є найбільш уразливим місцем. Виразальні засоби художнього мовлення досліджують на матеріалі або окремих текстів, або окремих авторів, або безсистемно розглядають певні тропи й фігури. На сьогодні залишається ще чимало нез'ясованих проблем, пов'язаних із кваліфікацією поняттєво-категорійного апарату, установленням чіткіших диференційних ознак між структурними елементами тропіко-фігуральної системи, побудовою виразніших класифікаційних схем, зі з'ясуванням прийомів, технік і механізмів продукування стилістичних ресурсів і т. ін.

Модерні стилістичні дослідження прагнуть скерувати увагу науковців у русло вербальної репрезентації стилю як мотивованого мовного вибору через установлення взаємозв'язку функціонування мови, наприклад, з когнітивними структурами, комунікативно-прагматичним аспектом. Відповідно до окресленого ракурсу перспективним є розвиток лінгвостилістики, яка зосереджуватиме увагу не на стилях мови, а на стилях мовців, що вочевидь, істотно скоротить дистанцію між тими, хто вивчає мову, і тими, хто нею послуговується.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабич Н. Д. Практична стилістика і культура української мови : навч. посіб. Львів : Світ, 2003. 432 с.
2. Бадер В. І. Стилістика української мови : навч. посіб. Луганськ : Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2006. 204 с.

3. Безугла А. Р. До питання розмежування прагматики, стилістики та прагматистіки. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2014. Вип. 1102. С. 6–10.

4. Бирик С. Исторична стилістика – інструмент дослідження культурної пам'яті слова. *Stylistyka*. 2019. Вип. XXVIII. С. 55–65.

5. Бирик С. П., Сюта Г. М. Словник іншомовних слів: тлумачення, словотворення та слововживання / за ред. С. Я. Єрмоленко. Харків : Фоліо, 2006. С. 512.

6. Бойків І., Ізюмов О., Калишевський Г., Трохименко М. Словник чужомовних слів. 2-ге вид. випр. Нью-Йорк : Вид-во Михайла Борецького, 1955. 532 с.

7. Бондарева Н. О. Стилістика української мови : навч. посіб. Київ : Четверта хвиля, 2010. 248 с.

8. Булаховський А. А. Вибрані праці : у 5-и томах. Т. 1: Загальне мовознавство. Київ : Наукова думка, 1975. 495 с.

9. Булаховський А. А. Основи мовознавства. Лекція II. Соціальна природа мови. Харків, 1931. С. 21–42.

10. Ващенко В. С. Стилістичні явища в українській мові. Харків : Вид-во Харківського університету, 1958. 227 с.

11. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел. Київ–Ірпінь : ВТФ “Перун”, 2009. 1736 с.

12. Вінтонів М. О., Вінтонів Т. М., Мала Ю. В. Синтаксичні засоби експресивізації в українському політичному дискурсі. Вінниця : ТОВ “ТВОРИ”, 2018. 336 с.

13. Волкотруб Г. Й. Практична стилістика української мови : навч. посіб. Тернопіль : Підручники і посібники, 2004. 256 с.

14. Воробйова О. П. Когнітивна поетика : здобутки і перспективи. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2004. Вип. 635. С. 18–22.

15. Ганич Д. І., Олійник І. С. Словник лінгвістичних термінів. Київ : Вища школа, 1985. 360 с.

16. Глінка Н. В. Місце комунікативної стилістики художнього тексту серед інших наук про текст. URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/47223687.pdf>

17. Голубовська І. В. Практична стилістика української мови : навч.-метод. посіб. Житомир : Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2010. 124 с.

18. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика. Дрогобич : ВФ “Відродження”, 2008. 488 с.

19. Дорошенко С. І. Граматична стилістика української мови. Київ : Радянська школа, 1985. 200 с.

20. Дудик П. С. Стилістика української мови : навч. посіб. Київ : ВЦ “Академія”, 2005. 368 с.

21. Етимологічний словник української мови : у 7-и томах. Київ : Наукова думка, 2006. Т. 5: Р–Т. С. 415.

22.Єрмоленко С. Я., Бибик С. П., Коць Т. А., Сюта Г. М., Ганжа А. Ю. Сучасна українська академічна лінгвостилістика: стратегії інтегративного розвитку. *Українська мова*. 2021. № 4. С. 3–23.

23.Єрмоленко С. Я. Від стилістики мовних засобів до інтегративної стилістики. *Українська мова*. 2019. № 1. С. 3–17.

24.Єрмоленко С. Я. Лінгвостилістика : основні поняття, напрями й методи дослідження. *Мовознавство*. 2005. № 3–4. С. 112–125.

25.Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності (стилістика та культура мовлення). Київ : Довіра, 1999. 431 с.

26.Жовтобрюх М. А. Нарис історії українського радянського мовознавства (1918–1941). Київ : Наукова думка, 1991. 260 с.

27.Загнітко А. Словник сучасної лінгвістики : поняття і терміни : у 4-х томах. Т. 3: П–С. Донецьк : ДонНУ, 2012. 426 с.

28.Зарицький М. С. Стилістика сучасної української мови : навч. посіб. Київ : Парламентське вид-во, 2001. 156 с.

29.Іваненко Д. О. Мультимодальна стилістика: становлення та перспективи розвитку. *Учені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2020. Т. 31 (70). № 4. Ч. 2. С. 84–89.

30.Капелюшний А. О. Практична стилістика української мови : навч. посіб. Львів : ПАІС, 2007. 400 с.

31.Качуровський І. В. Основи аналізу мовних форм (стилістика). Мюнхен-Ніжин, 1994. 135 с.

32.Качуровський І. В. Основи аналізу мовних форм (стилістика) : Фігури і тропи. Мюнхен-Київ, 1995. 234 с.

33.Коваль А. П. Практична стилістика сучасної української мови : підручник. Київ : Вид-во Київського ун-ту, 1967. 400 с.

34.Коваль А. П. Практична стилістика сучасної української мови : підручник. 2-ге вид., доп. і перероб. Київ : Вища школа, 1978. 375 с.

35.Коваль А. П. Практична стилістика сучасної української мови : підручник. 3-тє вид., доп. і перероб. Київ : Вища школа, 1987. 350 с.

36.Колоїз Ж. В. Харієнтизм у системі стилістичних ресурсів: троп чи стилістична фігура? *Мови й літератури світу*. Кривий Ріг, 2022. Вип. 1. С. 13–27.

37.Коломієць І. І. Стилістика української мови : навч.-метод. посіб. Умань : ПП Жовтий, 2011. 146 с.

38.Конторчук Г. Стилістика сучасної української мови: практичний курс : навч. посіб. Житомир : Рута, 2012. 219 с.

39.Кучеренко І. А. Вивчення стилістики у старшій школі : навч.-метод. посіб. Умань : ПП Жовтий, 2007. 118 с.

40.Літературознавча енциклопедія : у 2-х томах / уклад. Ю. І. Ковалів. Т. 2. Київ : ВЦ “Академія”, 2007. 624 с.

41. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : ВЦ "Академія", 1997. 752 с.
42. Лучаковський К. Начерк стилістики, поетики і реторики : з додатком про красу і будову вірша. Вінніпег : Українська видавнича спілка, 1917. 64 с.
43. Мала філологічна енциклопедія / уклад. О. І. Скопненко, Т. В. Цимбалюк. Київ : Довіра, 2007. 478 с.
44. Малорусько-німецький словар : у 2-х томах / С. Желехівський, С. Недільський. Т. 2: П-Я. Львів, 1886. 632 с.
45. Мацько Л. І., Сидоренко О. М., Мацько О. М. Стилістика української мови : підручник. Київ : Вища школа, 2003. 462 с.
46. Непійвода Н. Інтерактивна стилістика. *Стиль і текст*. 2003. Вип. 4. С. 6-18.
47. Огієнко І. Етимологічно-семантичний словник української мови : у 4-х томах. Вінніпег, 1994. Т. 4: П-Я. С. 311.
48. Огієнко І. Український стилістичний словник. Львів, 1924. 496 с.
49. Ореп А. Словник чужомовних слів: у 3-х частинах. Ч. 2: Л-С. Нью-Йорк, 1964. 388 с.
50. Основні лінгвостилістичні поняття і категорії (словник-довідник філолога) / уклад.: І. І. Коломієць. Умань : ВПЦ "Візаві", 2015. 202 с.
51. Пентиліюк М. І. Культура мови і стилістика. Київ : Вежа, 1994. 240 с.
52. Переломова О. С. Авторська стилістика : навч. посіб. Суми : Вид-во СумДУ, 2014. 108 с.
53. Пономарів О. Д. Стилістика сучасної української мови : підручник. Київ : Либідь, 1992. 248 с.
54. Потєбня О. Изъ записокъ по теоріи словесности. Поэзія и проза. Тропы и фигуры. Мышленіе поэтическое и мифическое. Приложенія. Харьковъ : Паровая Типографія и Литографія М. Зильбербергъ и С-въя, 1905. С. 199-394.
55. Прокопович Ф. О стилє. Книга IV. *Об исскустве риторическом десять книг*. Москва-Санкт-Петербург : Альянс-Архео, 2020. С. 200-272.
56. Ришко О. М. Практична стилістика : навч. посіб. Київ : НАУ, 2010. 320 с.
57. Рожко С. В. Основні поняття комунікативної стилістики тексту. *Учені записки Таєрвійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2014. Т. 27 (66). № 4. Ч. 2. С. 144-147.
58. Сабліна С. В. Історія стилів української мови : навч.-метод. посіб. Запоріжжя : ЗНУ, 2023. 103 с.
59. Селіванова О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля-К, 2006. 716 с.

60.Семененко Е. А. Стилїстика як лїнгвїстична та загальнофїлологїчна дисциплїна. *Актуальнї напрями лїнгвостилїстики. Предмет і проблематика. Записки з українського мовознавства* : зб. наук. пр. 2004. Вип. 14. С. 10–17.

61.Серажим К. С. Лексичнї засоби стилїстики української мови : навч.-метод. посїб. Львїв : УАД, 1995. 105 с.

62.Серажим К. С. Фразеологїчнї засоби стилїстики : навч.-метод. посїб. Кїїв : КНУ іменї Тараса Шевченка, 1996. 96 с.

63.Скалозуб О. Словник чужомовних слїв, виразїв і приповїдок, що вживаютьсЯ в українській мовї. Коломия : Вид-во "Рекорд", 1933. 480 с. URL : <https://archive.org/details/skalozub1933/page/n373/mode/2up>

64.Словарик. Пояснення чужих та не дуже зрозумїлих слїв / В. Доманицький. Кїїв : Друкарня С. А. Борисова, 1906. 128 с.

65.Словар чужих слїв : 12000 слїв чужого походження в українській мовї / З. Кузеля, М. Чайковський. Чернївцї, 1910. 365 с. URL : <https://archive.org/details/chsliv/page/n145/mode/2up>

66.Словник їншомовних слїв / за ред. О. С. Мельничука. Кїїв : УРЕ, 1974. 775 с. URL : <https://126.slovaronline.com/>

67.Словник їншомовних слїв / уклад. Л. О. Пустовїт, О. І. Скопненко, Г. М. Сїута, Т. В. Цимбалюк. Кїїв : Довїра, 2000. 1018 с.

68.Словник тропїв і стилїстичних фїгур / автор-укладач В. Ф. Святовец. Кїїв : Академїя, 2011. 176 с.

69.Словник української мови : в 11-и томах. Кїїв: Наукова думка, 1978. Т. 9. С. 697–698.

70.Словник чужих слїв, що вживаютьсЯ в українській мовї / З. Пиптенко. Кїїв : Поступ, 1918. 255 с.

71.Словотвїр сучасної української лїтературної мови : монографїя. Кїїв : Наукова думка, 1979. 406 с.

72.Стилїстика української мови. Короткий словник термїнів / уклад. : В. Грещук. Івано-Франкївськ : НАІР, 2023. 82 с.

73.Стилїстика української мови : навч.-метод. посїб. / упоряд. : А. С. Попович, Л. М. Марчук. Кам'янець-Подїльський : Кам'янець-Подїльський нац. ун-т іменї Івана Огїєнка, 2017. 172 с.

74.Стилїстика української мови (Теоретичнї основи стилїстики. Художньо-виразовї засоби мовлення) : навч.-метод. посїб. / уклад. : І. І. Коломїєць. Умань : Візавї, 2019. 240 с.

75.Сучасна українська лїтературна мова. Стилїстика / за заг. ред. І. К. Білодїда. Кїїв : Наукова думка, 1973. 588 с.

76.Ткаченко Б. Нарис української стилїстики / за ред. Л. Булаховського. Харкїв, 1929. Лекцїя І. С. 1–20. Лекцїя ІІ. С. 1–19. Лекцїя ІІІ. С. 1–21. Лекцїя ІV. С. 1–17. Лекцїя V. С. 1–18.

77.Українська лїнгвостилїстика ХХ – початку ХХІ столїття: система понятїв і бїблїографїчнї джерела / уклад. : С. П. Бибик,

Т. А. Коць, С. Г. Чемеркін та ін.; за ред. С. Я. Єрмоленко. Київ : Грамота, 2007. 146 с.

78.Українська мова: енциклопедія / редкол.: В. М. Русанівський, О. О. Тараненко та ін. Київ : Вид-во "Українська енциклопедія" ім. М. П. Бажана, 2000. 750 с.

79.Фінкель О. Короткий вступ до теоретичної стилістики. *Наукові записки Харківської науково-дослідчої кафедри мовознавства*. 1927. № 1. С. 111–121.

80.Фінкель О. Семантико-стилістичні етюди. *Наукові записки Харківської науково-дослідчої кафедри мовознавства*. 1929. № 2. С. 97–112.

81.Ходанич Л. П., Ходанич П. М. Стилiстика в профiльнiй школi: метод. посiб. для вчителя. Ужгород : ЗiППО, 2021. 85 с.

82.Хоу́ровська Георгина. *О образъхъ*. Историческая христоматія церковно-славянскаго и древне-русскаго языковъ / составена Ф. Буслаевымъ. Москва : Въ университетской типографъи, 1861. С. 267–273.

83.Чабаненко В. А. Стилiстика експресивних засобiв української мови : навч. посiб. Ч. I. Запорiжжя : ЗДУ, 1993. 216 с.

84.Чередниченко І. Г. Нариси з загальної стилістики сучасної української мови. Київ : Радянська школа, 1962. 495 с.

85.Черемська О. С. Нариси зі стилістики Бориса Ткаченка в контексті харківських лінгвістичних студій 20 – початку 30 рр. XX ст. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія "Філологія"*. 2017. Вип. 77. С. 123–131.

86.Черемхівка Г. Є. Тропи і фігури у медіатекстах початку XXI ст. : дис. ... канд. філол. наук. Кривий Ріг, 2015. 212 с.

87.Шерех Ю. Нарис сучасної української літературної мови. Мюнхен: Молоде життя, 1951. 396 с.

88.Шульжук Н. В. Стилiстика сучасної української літературної мови : навч.-метод. посiб. Рівне – Острог : Вид-во Національного ун-ту "Острозька академія", 2012. 304 с.

89.Bally Ch. *Traité de stylistique française*. Heidelberg : C. Winter, 1909. 330 p. URL : <https://archive.org/details/traitdestylist01ball/page/n7/mode/2up>

90.Black E. *Pragmatic Stylistics*. Edinburgh : Edinburgh University Press. 2006. 166 p.

91.*Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis* / Ed. by E. Semino and J. Culpeper. Amsterdam; Philadelphia : John Benjamins, 2002. 333 p.

92.Humboldt W. von. *Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung*. URL : <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Humboldt,+Wilhelm+von/Ueber+Schiller+und+den+Gang+seiner+Geistesentwicklung>

93. Meyer R. M. Deutsche Stilistik. Muenchen : C. H. BECK'sche VERLAGBUCHHANDLUNG OSKAR BECK, 1906. 237 c.
94. Steinthal H. Abriß der Sprachwissenschaft. Bd. I: Einleitung in die Psychologie und Sprachwissenschaft. Berlin, 1881. 496 s. URL : <https://archive.org/details/b28047503/page/496/mode/2up>
95. Steinthal H. Grammatik, Logik und Psychologie, ihre Prinzipien und ihr Verhältnis zueinander. Berlin, 1855. 392 s. URL : <https://archive.org/details/grammatiklogikun00stei/page/392/mode/2up>
96. Steinthal H. Poesie und Prosa. *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* 6. 1869. S. 285–352.
97. Steinthal H. Zur Stylistik. *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* 4. 1866. S. 465–480.

REFERENCES

1. Babych N. D. Praktychna stylistyka i kultura ukrainsoi movy : navch. posib. Lviv : Svit, 2003. 432 s.
2. Bader V. I. Stylistyka ukrainsoi movy : navch. posib. Luhansk : Vyd-vo SNU im. V. Dalia, 2006. 204 s.
3. Bezuhla L. R. Do pytannia rozmezhuвання prahmatyky, stylistyky ta prahmastylistyky. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina*. 2014. Vyp. 1102. S. 6–10.
4. Bybyk S. Istorychna stylistyka – instrument doslidzhennia kulturnoi pam'iaty slova. *Stylistyka*. 2019. Vyp. XXVIII. S. 55–65.
5. Bybyk S. P., Siuta H. M. Slovyk inshomovnykh sliv: tlumachennia, slovotvorennia ta slovovzhyvannia / za red. S. Ya. Yermolenko. Kharkiv : Folio, 2006. S. 512.
6. Boikiv I., Iziunov O., Kalyshevskiy H., Trokhymenko M. Slovyk chuzhomovnykh sliv. 2-he vyd. vypr. Niu-Iork : Vyd-vo Mykhaila Boretskoho, 1955. 532 s.
7. Bondarieva N. O. Stylistyka ukrainsoi movy : navch. posib. Kyiv : Chetverta khvyliia, 2010. 248 s.
8. Bulakhovskiy L. A. Vybrani pratsi : u 5-y tomakh. T. 1: Zahalne movoznavstvo. Kyiv : Naukova dumka, 1975. 495 s.
9. Bulakhovskiy L. A. Osnovy movoznavstva. Lektsiia II. Sotsiialna pryroda movy. Kharkiv, 1931. S. 21–42.
10. Vashchenko V. S. Stylistychni yavyscha v ukrainsoi movi. Kharkiv : Vyd-vo Kharkivskoho universytetu, 1958. 227 s.
11. Velykyy tlumachnyi slovyk suchasnoi ukrainsoi movy / uklad. i hol. red. V. T. Busel. Kyiv-Irpin : VTF "Perun", 2009. 1736 s.
12. Vintoniv M. O., Vintoniv T. M., Mala Yu. V. Syntaksochni zasoby ekspresyvizatsii v ukrainsoi politychnomu dyskursi. Vinnytsia : TOV "TVORY", 2018. 336 s.

13. Volkotrub H. Y. *Praktychna stylistyka ukraïnskoi movy : navch. posib.* Ternopil : Pidruchnyky i posibnyky, 2004. 256 s.
14. Vorobiova O. P. *Kohnityvna poetyka : zdotutky i perspektyvy. Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina.* 2004. Vyp. 635. S. 18–22.
15. Hanych D. I., Oliynyk I. S. *Slovyk lnhvistychnykh terminiv.* Kyiv : Vyshcha shkola, 1985. 360 s.
16. Hlinka N. V. *Mistse komunikatyvnoi stylistyky khudozhnoho tekstu sered inshykh nauk pro tekst.* URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/47223687.pdf>
17. Holubovska I. V. *Praktychna stylistyka ukraïnskoi movy : navch.-metod. posib.* Zhytomyr : Vyd-vo ZhDU imeni Ivana Franka, 2010. 124 s.
18. Dombrovskiy V. *Ukrainska stylistyka i rytmika. Ukrainska poetyka. Drohobych : VF "Vidrodzhennia", 2008. 488 s.*
19. Doroshenko S. I. *Hramatychna stylistyka ukraïnskoi movy.* Kyiv : Radianska shkola, 1985. 200 s.
20. Dudyk P. S. *Stylistyka ukraïnskoi movy : navch. posib.* Kyiv : VTs "Akademiia", 2005. 368 s.
21. *Etymolohichni slovnyk ukraïnskoi movy : u 7-y tomakh.* Kyiv : Naukova dumka, 2006. T. 5: R–T. S. 415.
23. Yermolenko S. Ya. *Vid stylistyky movnykh zasobiv do intehratyvnoi stylistyky. Ukrainska mova.* 2019. N 1. S. 3–17.
24. Yermolenko S. Ya. *Linhvostylistyka : osnovni poniattia, napriamy y metody doslidzhennia. Movoznnavstvo.* 2005. N 3–4. S. 112–125.
25. Yermolenko S. Ya. *Narysy z ukraïnskoi slovesnosti (stylistyka ta kultura movlennia).* Kyiv : Dovira, 1999. 431 s.
26. Zhovtobriukh M. A. *Narys istorii ukrainskoho radianskoho movoznavstva (1918–1941).* Kyiv : Naukova dumka, 1991. 260 s.
27. Zahnitko A. *Slovyk suchasnoi lnhvistyky : poniattia i terminy : u 4-kh tomakh.* T. 3: P–S. Donetsk : DonNu, 2012. 426 s.
28. Zarytskyi M. S. *Stylistyka suchasnoi ukraïnskoi movy : navch. posib.* Kyiv : Parlamentske vyd-vo, 2001. 156 s.
29. Ivanenko D. O. *Multymodalna stylistyka: stanovlennia ta perspektyvy rozvytku. Ucheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Seriya: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii.* 2020. T. 31 (70). N 4. Ch. 2. S. 84–89.
30. Kapeliushnyi A. O. *Praktychna stylistyka ukraïnskoi movy : navch. posib.* Lviv : PAIS, 2007. 400 s.
31. Kachurovskiy I. V. *Osnovy analizu movnykh form (stylistyka).* Miunkhen-Nizhyn, 1994. 135 s.
32. Kachurovskiy I. V. *Osnovy analizu movnykh form (stylistyka) : Fihury i tropy.* Miunkhen-Kyiv, 1995. 234 s.
33. Koval A. P. *Praktychna stylistyka suchasnoi ukraïnskoi movy : pidruchnyk.* Kyiv : Vyd-vo Kyivskoho un-tu, 1967. 400 s.

34. Koval A. P. *Praktychna stylistyka suchasnoi ukrainskoi movy* : pidruchnyk. 2-he vyd., dop. i pererob. Kyiv : Vyshcha shkola, 1978. 375 s.
35. Koval A. P. *Praktychna stylistyka suchasnoi ukrainskoi movy* : pidruchnyk. 3-tie vyd., dop. i pererob. Kyiv : Vyshcha shkola, 1987. 350 s.
36. Koloiz Zh. V. Khariientyzm u systemi stylistychnykh resursiv: trop chy stylistychna fihura? *Movy y literatury svitu*. Kryvyi Rih, 2022. Vyp. 1. S. 13–27.
37. Kolomiets I. I. *Stylistyka ukrainskoi movy* : navch.-metod. posib. Uman : PP Zhovtyi, 2011. 146 s.
38. Kontorchuk H. *Stylistyka suchasnoi ukrainskoi movy: praktychnyi kurs* : navch. posib. Zhytomyr : Ruta, 2012. 219 s.
39. Kucherenko I. A. *Vyvchennia stylistyky u starshii shkoli* : navch.-metod. posib. Uman : PP Zhovtyi, 2007. 118 s.
40. *Literaturoznavcha entsyklopediia* : u 2-kh tomakh / uklad.: Yu. I. Kovaliv. T. 2. Kyiv : VTs "Akademiia", 2007. 624 s.
41. *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk* / R. T. Hrom'iak, Yu. I. Kovaliv ta in. Kyiv : VTs "Akademiia", 1997. 752 s.
42. Luchakovskiy K. *Nacherk stylistyky, poetyky i retoryky* : z dodatkom pro krasu i budovu virsha. Vinnipeg : Ukrainska vydavnycha spilka, 1917. 64 s.
43. *Mala filolohichna entsyklopediia* / uklad. O. I. Skopnenko, T. V. Tsybaliuk. Kyiv : Dovira, 2007. 478 s.
44. *Malorusko-nimetskyi slovar* : u 2-kh tomakh / Ye. Zhelekhivskiy, S. Nedil'skyi. T. 2: P-Ia. Lviv, 1886. 632 s.
45. Matsko L. I., Sydorenko O. M., Matsko O. M. *Stylistyka ukrainskoi movy* : pidruchnyk. Kyiv : Vyshcha shkola, 2003. 462 s.
46. Nepyivoda N. *Interaktyvna stylistyka*. *Styl i tekst*. 2003. Vyp. 4. S. 6–18.
47. Ohienko I. *Etymolohichno-semantychnyi slovnyk ukrainskoi movy* : u 4-kh tomakh. Vinnipeg, 1994. T. 4: P-Ia. S. 311.
48. Ohienko I. *Ukrainskyi stylistychnyi slovnyk*. Lviv, 1924. 496 s.
49. Orel A. *Slovnyk chuzhomovnykh sliv*: u 3-kh chastynakh. Ch. 2: L-S. Niu-Iork, 1964. 388 s.
50. *Osnovni linhvostylistychni poniattia i katehorii (slovnyk-dovidnyk filoloha)* / uklad.: I. I. Kolomiets. Uman : VPTs "Vizavi", 2015. 202 s.
51. Pentyliuk M. I. *Kultura movy i stylistyka*. Kyiv : Vezha, 1994. 240 s.
52. Perelomova O. S. *Avtorska stylistyka* : navch. posib. Sumy : Vyd-vo SumDU, 2014. 108 s.
53. Ponomariv O. D. *Stylistyka suchasnoi ukrainskoi movy* : pidruchnyk. Kyiv : Lybid, 1992. 248 s.

54. Potebnya O. Iz zapisok po teorii slovesnosti. Poeziya i proza. Tropi i figuri. Mishlenie poeticheskoe i mificheskoe. Prilozheniya. Kharkov : Parovaya Tipografiya i Litografiya M. Zilberberg i S-vya, 1905. S. 199–394.
55. Prokopovich F. O stile. Kniga IV. Ob isskustve ritoricheskomo desyat knig. Moskva-Sankt-Peterburg : Alyans-Arkheo, 2020. S. 200–272.
56. Ryzhko O. M. Praktychna stylistyka : navch. posib. Kyiv : NAU, 2010. 320 s
57. Rozhko S. V. Osnovni poniattia komunikativnoi stylistyky tekstu. *Ucheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Seriya: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii.* 2014. T. 27 (66). N 4. Ch. 2. S. 144–147.
58. Sablina S. V. Istoriia styliv ukrainskoi movy : navch.-metod. posib. Zaporizhzhia : ZNU, 2023. 103 s.
59. Selivanova O. Suchasna linhvistyka : terminolohichna entsyklopediia. Poltava : Dovkillia-K, 2006. 716 s.
60. Semenenko E. A. Stylistyka yak linhvistychna ta zahalnofilolohichna dystsyplina. Aktualni napriamy linhvostylistyky. Predmet i problematyka. *Zapysky z ukrainskoho movoznavstva* : zb. nauk. pr. 2004. Vyp. 14. S. 10–17.
61. Serazhym K. S. Leksychni zasoby stylistyky ukrainskoi movy : navch.-metod. posib. Lviv : UAD, 1995. 105 s.
62. Serazhym K. S. Frazelohichni zasoby stylistyky : navch.-metod. posib. Kyiv : KNU imeni Tarasa Shevchenka, 1996. 96 s.
63. Skalozub O. Slovnyk chuzhomovnykh sliv, vyraziv i prypovidok, shcho vzhyyvaiutsia v ukrainskii movi. Kolomyia : Vyd-vo "Rekord", 1933. 480 s. URL : <https://archive.org/details/skalozub1933/page/n373/mode/2up>
64. Slovaryk. Poiasnennia chuzhykh ta ne duzhe zrozumilykh sliv / V. Domanytskyi. Kyiv : Drukarnia S. A. Borysova, 1906. 128 s.
65. Slovar chuzhykh sliv : 12000 sliv chuzhoho pokhodzhennia v ukrainskii movi / Z. Kuzelia, M. Chaikovskiy. Chernivtsi, 1910. 365 s. URL : <https://archive.org/details/chsliv/page/n145/mode/2up>
66. Slovnyk inshomovnykh sliv / za red. O. S. Melnychuka. Kyiv : URE, 1974. 775 s. URL : <https://126.slovaronline.com/>
67. Slovnyk inshomovnykh sliv / uklad. L. O. Pustovit, O. I. Skopnenko, H. M. Siuta, T. V. Tsybaliuk. Kyiv : Dovira, 2000. 1018 s.
68. Slovnyk tropiv i stylistychnykh fihur / avtor-ukladach V. F. Sviatovets. Kyiv : Akademiia, 2011. 176 s.
69. Slovnyk ukrainskoi movy : v 11-y tomakh. Kyiv: Naukova dumka, 1978. T. 9. S. 697–698.
70. Slovnyk chuzhykh sliv, shcho vzhyyvaiutsia v ukrainskii movi / Z. Pyptenko. Kyiv : Postup, 1918. 255 s.

71. Slovo tvir suchasnoi ukrainskoi literaturnoi movy : monohrafiia. Kyiv : Naukova dumka, 1979. 406 s.
72. Stylistyka ukrainskoi movy. Korotkyi slovnyk terminiv /uklad.: V. Greshchuk. Ivano-Frankivsk : NAIR, 2023. 82 s.
73. Stylistyka ukrainskoi movy : navch.-metod. posib. / uporiad.: A. S. Popovych, L. M. Marchuk. Kam'ianets-Podilskyi : Kam'ianets-Podilskyi nats. un-t imeni Ivana Ohienka, 2017. 172 s.
74. Stylistyka ukrainskoi movy (Teoretychni osnovy stylistyky. Khudozhno-vyrazovi zasoby movlennia) : navch.-metod. posib. / ukklad.: I. I. Kolomiets. Uman : Vizavi, 2019. 240 s.
75. Suchasna ukrainska literaturna mova. Stylistyka / za zah. red. I. K. Bilodida. Kyiv : Naukova dumka, 1973. 588 s.
76. Tkachenko B. Narys ukrainskoi stylistyky / za red. L. Bulakhovskoho. Kharkiv, 1929. Lektsiia I. S. 1–20. Lektsiia II. S. 1–19. Lektsiia III. S. 1–21. Lektsiia IV. S. 1–17. Lektsiia V. S. 1–18.
77. Ukrainska linhvostylistyka XX – pochatku XXI stolittia: systema poniat i bibliografichni dzherela / ukklad.: S. P. Bybyk, T. A. Kots, S. H. Chemerkin ta in.; za red. S. Ya. Yermolenko. Kyiv : Hramota, 2007. 146 s.
78. Ukrainska mova: entsyklopediia / redkol.: V. M. Rusanivskyi, O. O. aranenko ta in. Kyiv : Vyd-vo "Ukrainska entsyklopediia" im. M. P. Bazhana, 2000. 750 s.
79. Finkel O. Korotkyi vstup do teoretychnoi stylistyky. *Naukovi zapysky Kharkivskoi naukovo-doslidchoi katedry movoznavstva*. 1927. N 1. S. 111–121.
80. Finkel O. Semantyko-stylistychni etyudy. *Naukovi zapysky Kharkivskoi naukovo-doslidchoi katedry movoznavstva*. 1929. N 2. S. 97–112.
81. Khodanych L. P., Khodanych P. M. Stylistyka v profilnii shkoli: metod. posib. dlia vchytelia. Uzhhorod : ZIPPO, 2021. 85 s.
82. Khourovska Georgii. O obrazakh. *Istoricheskaya khristomatiya tserkovno-slavyanskago i drevne-russkago yazykov / sostavena F. Buslaevim*. Moskva : V universitetskoi tipografii, 1861. S. 267–273.
83. Chabanenko V. A. Stylistyka ekspresyvnnykh zasobiv ukrainskoi movy : navch. posib. Ch. I. Zaporizhzhia : ZDU, 1993. 216 s.
84. Cherednychenko I. H. Narysy z zahalnoi stylistyky suchasnoi ukrainskoi movy. Kyiv : Radianska shkola, 1962. 495 s.
85. Cheremska O. S. Narysy zi stylistyky Borysa Tkachenka v konteksti kharkivskykh linhvistychnykh studii 20 – pochatku 30 rr. XX st. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriia "Filolohiia"*. 2017. Vyp. 77. S. 123–131.
86. Cheremkhivka H. Ye. Tropy i fihury u mediatekstakh pochatku XXI st. : dys. ... kand. filol. nauk. Kryvyi Rih, 2015. 212 s.

87. Sherekh Yu. *Narys suchasnoi ukrainskoi literaturnoi movy*. Miunkhen: Molode zhyttia, 1951. 396 s.

88. Shulzhuk N. V. *Stylistyka suchasnoi ukrainskoi literaturnoi movy : navch.-metod. posib. Rivne – Ostroh : Vyd-vo Natsionalnoho un-tu “Ostrozka akademiia”*, 2012. 304 s.

89. Bally Ch. *Traité de stylistique française*. Heidelberg : C. Winter, 1909. 330 p. URL : <https://archive.org/details/traitdestylist01ball/page/n7/mode/2up>

90. Black E. *Pragmatic Stylistics*. Edinburgh : Edinburgh University Press. 2006. 166 p.

91. *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis* / Ed. by E. Semino and J. Culpeper. Amsterdam; Philadelphia : John Benjamins, 2002. 333 p.

92. Humboldt W. von. *Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung*. URL : <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Humboldt,+Wilhelm+von/Ueber+Schiller+und+den+Gang+seiner+Geistesentwicklung>

93. Meyer R. M. *Deutsche Stilistik*. Muenchen : C. H. BECK'sche VERLAGBUCHHANDLUNG OSKAR BECK, 1906. 237 c.

94. Steinthal H. *Abriß der Sprachwissenschaft*. Bd. I: *Einleitung in die Psychologie und Sprachwissenschaft*. Berlin, 1881. 496 s. URL : <https://archive.org/details/b28047503/page/496/mode/2up>

95. Steinthal H. *Grammatik, Logik und Psychologie, ihre Prinzipien und ihr Verhältnis zueinander*. Berlin, 1855. 392 s. URL : <https://archive.org/details/grammatiklogikun00stei/page/392/mode/2up>

96. Steinthal H. *Poesie und Prosa*. *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* 6. 1869. S. 285–352.

97. Steinthal H. *Zur Stylistik*. *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* 4. 1866. S. 465–480.

ЕВФОНІЧНІ ФІГУРИ, АБО ФІГУРИ МИЛОЗВУЧНОСТІ

Мистецький поступ у використанні евфонічних фігур спостерігаємо протягом розвитку українського письменства часів давньої, середньої й нової доби.

Український фольклор характеризує ладогармонійна й метро-ритмічна будова, оригінальне епічно-панорамне відображення дійсності. Звукові (*анномінація, асонанс, алітерація, паронوماзія, звукопис*) й ітеративні (*анафора, епіфора, епаналепса, епанастрофа, епімона, рефрен*) фігури окреслюють сюжетно-образні лінії, визначають традицію метро-ритмічної будови, жанрово-ритмічної формули. Віршоване складання фольклорної оповіді через алітерування в поєднанні з паралелізмом, асонанція як основа пісенної основи (з якої пізніше витворюється рима шляхом переміщення звукової фігури в останній склад рядка) й музично-виражальний засіб; посилення алітерування й асонанції на тлі паронوماзії й ономапоетії; ітерації, здатні вибудовувати лірико-драматичні сюжетні лінії, – знайшли послідовний розвиток у літературній творчості дальших періодів.

Система віршування з діахронного погляду еволюціонує від силабічної (прикметною рисою є точний вимір числа складів) до силабо-тонічної (застосування принципу вирівнювання наголошених і ненаголошених складів, їх чергування, ритмічних наголосів у віршованому рядку).

Сучасне українське письменство засвідчує розвиток у використанні звукових, або фонетичних фігур. До алітерування й асонування звуків звертаються на рівні метро-ритмічних структур задля підсилення евфонічного звучання, увиразнення темпоритму, творення інтонаційного малюнка,

вокалічних / консонантних поєднань, з одного боку, актуалізації шляхом суположення слів з однаковими / подібними за акустичними характеристиками звуками нових семантичних відтінків відповідно до задуму автора, експресивізації мелодійних ліній, мелодизації поетичного тексту шляхом уведення внутрішньої рими, – з іншого. Фігури алітерація й асонанс мають естетичний вимір, сучасне їх подання становить мистецький формат із позиції форми того чи того жанру і змістових реалізацій.

Мистецьке осмислення явищ звуковідтворення і звуконаслідування полягає в естетизації мовного матеріалу, здатного відтворити звуки довкілля; розширенні функцій оноματοпоетичних слів у художньому мовленні, можливості моделювання художньо-музичних образів. Акустичні й артикуляційні якості звуків української мови визначають звукове обрамлення оноματοпоетичних одиниць.

Еволюція у використанні рими полягає в органічному поєднанні з іншими звуковими й ітеративними фігурами. Активно функційною є рима, побудована на використанні іншомовних слів, що, одного боку, репрезентує інноваційні рішення авторів у римуванні, з іншого, – значною мірою інтелектуалізує текст. Спостерігаємо тенденцію до поступового зміщення семантичного ядра текстової тканини до непрямой рими.

Ітеративні фігури в сучасному письменницькому дискурсі становлять стилістичну прикмету: стилізують українську народну пісню, оприявнюють творчі пошуки письменників. Сучасна літературна пісня репрезентує подвійне застосування ітерацій, уведення ремінісценції через прецедентні рядки з українського фольклору, варіації в моделюванні рефрену.

Ітерації в поетичному тексті здатні винюансовувати пейзажні й портретні деталі через анафорну, епіфорну й епанастрофну побудови, на

формально-граматичному рівні застосовуваним є анномінаційний виклад ітерацій. Епанастрофа (композиційний стик) може бути представленою через паронімієне обрамлення, що вможливає віднайти додаткові семантичні стягнення.

Звернення сучасних письменників до інтегрованого формату використовуваних фігур милозвучності у творенні художнього тексту є показовим. Тенденцією є посилення однієї ітеративної фігури іншою або паралельне функціонування ітеративної і звукової фігур, що сприяє ладогармонійній виразності тексту, зацентує на внутрішній формі повторюваного слова (слів).

Мистецьким здобутком майстрів слова є витворення синестезійного відчуттєвого тла на основі застосованих ітеративних фігур. Синестезійне прочитання значення досягається на основі одночасного поєднання мовних одиниць на позначення двох і більше відчуттів або метафоричного розгортання. Констатовано розвиток значення слів, зумовлений метафоричним стягненням суголосних ознак чи дій. Імпресійні мотиви засвідчують новий ракурс оприявлення художнього тексту через поєднання інтонаційного малюнка й ітерації, що загалом говорить про психологізацію сучасного поетичного мислення.

Рефрен у поетичній матерії не лише використано задля стилізації української пісні, але також змістового насичення основного викладу, що досягається через складні поєднання ітерацій. Варіативність в ословленні рефрену (одно-, дво-, три- і чотиривірша) вказують на мистецьке омислення приспіву та його ролі в сюжетному викладі твору, побудові лірико-драматичних ліній, створенні ритмо-мелодійної палітри.

УДК 801.632:[811.161.2:003.3]

Тетяна Мішеніна

доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри української мови
t.mishenina@gmail.com

ORCID:<https://orcid.org/0000-0002-5992-4035>**ФОНЕТИЧНІ, АБО ЗВУКОВІ, ФІГУРИ**

1. ВСТУП. Звукокомплекс зі стилетвірного погляду актуалізує асоціації, пов'язані зі внутрішньою формою слова, з одного боку, розкривають злагодженість поетичного мовлення, сприяють розкриттю художнього образу через ладо-ритмічний рельєф, становлять варіаційний засіб художньої виразності, – з іншого. Звукова синестезія виконує естетичну й сугестивну функції, причому звукова будова мови безпосередньо впливає на когнітивно-емоційний відгомін читача, апелює до естетичної рефлексії в чуттєвому пізнанні художньої матерії (В. Соколова, А. Ткаченко, В. Чабаненко).

Узаємозв'язок звукової будови і виражальних можливостей мовних одиниць у художньому вимірі визначає рівень їх семантичного навантаження, стилетвірний потенціал; розширює уявлення про тенденції розвитку віршування в національному письменстві (М. Голянич, Н. Гаврилюк, А. Гуляк, І. Качуровський, В. Кушнерик, А. Орел, І. Савченко, Л. Шевченко). Образна система поетичного твору, ґрунтована на звуковій основі, моделює естетично вагомий фоносемантичний малюнок, ладо-ритмічне варіаційне інтонування, що створює художній ефект (В. Домбровський, М. Кабиш, К. Тищенко, Н. Рябуха).

Фономатерія вияскравлює художні образи, розкриває звуковиражальні можливості фонем, становить засіб звукового інструментування, а також

уможливає розвиток музично-художнього тла в українському письменстві.

Художній текст через мовленнєво-мисленнєвий досвід оприяває естетику образів, побудованих на основі знакового матеріалу – мовних одиниць; спонукає до духовно-ініціативного осмислення проблематики витвору мистецтва через культурні конструкти. Інтонаційний узаємозв'язок між ритмомелодійними вирішеннями й акустичними характеристиками звуків мовної системи визначає метро-ритмічний розвій системи віршування, окреслює новітні розв'язки в передаванні матерії звучання. Звукообрази здатні через вокалічно-консонантні комплекси актуалізувати додаткові значеннєві відтінки, окреслювати емоційно-когнітивні позиції. З огляду на те, що мистецька форма естетично вартує і варіюється залежно від застосовуваного мовного матеріалу, звукове моделювання в літературній творчості здатне поєднати через авторські витвори оригінальний образ, імпровізаційно-варіантний ритмічний звукопис і моно- й поліфонію музичного тла.

2. МЕТА НАУКОВОЇ ПРАЦІ – розкриття стилетвірних можливостей фонетичних, або звукових, фігур у сучасному українському письменстві.

3. ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ.

3.1. Алітерація й асонанс у смисловому, інтонаційному й метро-ритмічному вимірах поетичного тексту. Досягнення естетичного ефекту милозвуччя, варіаційного способу відтворення виразності художнього тексту через повторення однотипних звуків чи їхніх сполук уможливлене шляхом застосування фонетичних фігур – алітерації й асонансу. Звернення до довідкової літератури дає змогу висновкувати, що **алітерація** (лат. *ad* – до, *littera* – літера) полягає в “повторенні однотипних приголосних або їхніх сполук” [6: 112–113; 7: 126],

тому може бути віднесеною до звукового повтору. Зі статистичного погляду, тобто частотного вживання повторюваних звуків, алітеруванням є повторення у двох чи більше словах, причому в поетичному мовленні приголосні звуки можуть бути повтореними в одному, двох чи кількох рядках поспіль. Розгляданий поетично-стилістичний прийом увиразнює текст, зацентровуючи на саме на словах, до складу яких входять повторювані приголосні звуки, у такий спосіб внутрішня форма слова набуває додаткових асоціацій: “стилістичний прийом, що базується на повторенні однакових приголосних звуків чи звукосполучень у вірші, реченні, строфі з метою посилення, підвищення *інтонаційної виразності* (виділено нами), емоційності, значеннєвої важливості” [24: 8]. Окрім того, необхідно зважати на акустичні характеристики повторюваних приголосних звуків. Приголосні звуки мають активну виразність, тому залежно від семантики слів і частоти такого повтору той самий звук може пов’язуватися з різними асоціативними віднесеннями, створювати художньо-естетичний лад, реалізовувати ідею твору. З огляду на викладене, можемо говорити про символні потенції звуків. Безумовно, звукове тло, створюване повторюваними приголосними або голосними, увиразнюють поняття, зацентровують на ідейно-художньому втіленні, формують нові надсмисли, виконують функцію смислового членування тексту.

Розмірковуючи над тим, наскільки задум митця може бути суголосним із рефлексією читача, підкреслимо, що актуалізація на інформативності слів зі звуковим повтором апелює до переосмислення денотативного значення, осмислення того синергійного, синестезійного взаємозв’язку між описуваними об’єктами, процесами, явищами через застосування саме тих чи тих слів. Художній текст є

витвором мистецтва, де знаковий матеріал застосовано задля моделювання художньої реальності, де створені художні образи відтворюють гармонію змісту і форми, декларують цінності. Відповідно, задля трансляції художніх асоціацій читач має виявляти особливу увагу до значень слів, уведених до контексту, аби зрозуміти, що саме алітерування уможливає філософсько-художнє стягнення повторюваних мовних одиниць. Наша думка збігається з думкою І. Качуровського [11: 146–147] про те, що індивідуальне ставлення до звуку значною мірою впливає на спроможність здійснити аналіз художнього твору, віднайти власні екзистенції.

Прикладом може слугувати алітерування щілинного свистячого [с], щілинного шиплячого [ш], глухих [п], [т], [к] [х], сонорного дрижачого [р] звуків: **Приш**ерхла **ти**ша – **сі**ра **ми**ша – / У жовто-білих **ко**мишах, / І **по**пелясто від **ко**шар / Вівці **ко**питце землю **пи**ше (2: 263). У наведених поетичних рядках пропонуване алітераційне стягнення ґрунтоване на аудіальних і хроматичних асоціаціях, що відтворюють вечір в українському степу. Тиша асоційована з шелестінням очерету, яке автор відтворює через свистячі і шиплячі звуки. Темнаво-сірий колір землі подібний до зеленово-сірого очерету; пил, який постійно підіймається, описано через опис глухого тупотіння-цокотіння (сміслові підведення з допомогою алітерування [ц]) овець у кошарі. Повтори звукосполуки [ми] у словах **ми**ша / **ко**мишах актуалізує на спектральних і аудіальних характеристиках, стягуючи до спільного знаменника звук від рухів тварини, шелестіння рослини. Використання губного [м] створює ефект заколисання.

У художньому тексті алітерація реалізує фоніко-ритмічний механізм, тому асоціації між словами залежно від послідовності їх поєднання, введення в

контекст, частоти повтору. Порівняно з наведеним вище поетичним фрагментом наводимо дворяд, де щільний передньоязиковий шиплячий [ш], глухі [п], [т], [к] мають інше естетико-художнє навантаження – відтворити вечір, коли людство, чесно попрацювавши, відпочиває і “має таємничі жадання”: ***Тиша тишу по імені кличе, / Пахне пилом і потом Землі*** (2: 72). Через актуалізацію звукового асоціативного зв'язку поет захоплюється працею людей, виказує жадання жити.

Внутрішній монолог, відчуття невимовного болю спостерігаємо у стягненні слів *душа / гіркіша*, де алітерований шиплячий приголосний [ш] апелює до осмислення життєвої путі, асоціативний ряд ґрунтований на густативних відповідностях (*полін* – *Artemisia Absinthium*, L.). Трав'яниста або напівкущова рослина родини складноцвітих із міцним запахом і гірка на смак [17: 7 : 68]): *Усе складаю в душу, як в шкатулку. / Уже душа гіркіша полину* (3: 108).

Зображально-експресивну функцію алітерування приголосного [р] та консонантних звукосполук [кр], [гр] (поряд і розподільчо) віднаходимо у стягненнях, що відтворюють психо-емоційний стан: ***Кривавим градом плаче горобина. / Пливе туман, як білий лебедик*** (3: 103). Описано подорож Марусі Чурай до Прощі, викладено її думки про життя, історію народу, долю людини-митця, каяття за скоєний злочин. Прикметник *кривавий* асоційований із відчаєм, втратою, смертю тощо, іменник *град* – вказує не лише на кількість плодів, але також на глибинний біль людини, яка спостерігає горобину, саме кількість вказує на глибинність переживання болю; іменник *горобина* – Дерево з оранжево-червоними ягодами, які ростуть гронами [17: 2: 135]; дієслово на позначення фізичної дії, виниклої в результаті сильних душевних переживань або

потрясінь. Друга частина дворяду реалізує протилежне значення, ґрунтоване на спектральних асоціаціях (сонорні [л], [м], [н]). Поєднання сонорного дрижачого [р] і сонорних [л], [м], [н] створює панораму внутрішньої боротьби головної героїні, відтворює процес переосмислення нею скоєного, самого життя, а також долі народу.

Розкриття асоціацій на рівні змісту перебуває в тісному взаємозв'язку зі словесним наголосом, такими його характеристиками, як постійність і ритмічність. Художньо-естетичні потенції поетично-стилістичного прийому простежимо на таких реалізаціях:

– Сонорний дрижачий [р] використано для відтворення пейзажу: **Рожеві ружі** білою водою / Я поливав крізь **промені руді**, / Погойдувався повільною ходю, / **Верблюди хмарини** з сонцем на **горбі** (2: 98); Як глянеш у**простяж** – **дорога** в намисті. / Ці **барви черлені** і жовто**гарячі**, / ці **щедрі** сади у **багрян**ому листі! – / а люди **бредуть** і **бредуть**, як **незрячі** (6: 93); **Горить** собі **червоний глід** в **ярах** (2: 259) – алітерування посилює спектральний контраст, указує на яскравість кольору плодів глоду; Була **гроза**, і **грім гримів**, / Він так любив **гриміти**, / Що аж **тремтів**, що аж **горів** / На **трави** і на **квіти** (2: 250). Інформативне навантаження мають потвори спільнокореневих слів, тих самих слів (*бредуть і бредуть* – невпинність і панорамність руху, велика кількість людей, які ідуть на прощу, щоб звернутися до Бога; *грім гримів, грім любив гриміти* – сила стихії, періодичність стихії).

– Сонорний дрижачий [р] у поєднанні зі щільним свистячим [с] відтворюють насиченість кольором, рухливий звук крапель, які утворюють тиху мелодійну осінню оповідь: **Стоять ліси смарагдово-руді**, / після дощу **надовго крапелисті** (3: 103).

– Сонорний дрижачий [р] здатен реалізувати значення: а) символічності гідроніма Дніпро, з яким пов'язані культурно-історичні події українського народу, який є символом незламності й невпинного розвою, метафорою душі народу: *Немеркнучий Дніпре! В яким переброді / Народ переходить в майбутні світи?* (2: 122); б) сонорний дрижачий [р] у поєднанні з шиплячим [ч] здатні реалізувати значення надприродної демонологічної стихії, зацентровує на ахроматичних характеристиках (чорний світ), боротьбі з людським світом, смерті: *Та Сіра Відьма – кров з туманом – / Заходить в королів-сватів, / І чорно плачуть над лиманом / Прогрالی армії чортів* (2: 258); *В Холодній Балці ніч відьмача, / Чорти в зеленому чаду, / І на вогні стегно теляче / Чортам обслинює губу* (3: 258); в) давні уявлення чаклунську силу аксесуарів одягу залежно від кольору (червоний і чорний кольори у давніх уявленнях українців асоціювалися з надприродною силою [27]): *Яке намисто гарне... / Таке червоне – аж на мене жаль. / Чаклунське, кажуть: інеєм береться, / коли людину укидає в жар. / ... Могла б я одягти і сірячину. / А мати вклала білу сорочину / І чоботи, узяті від шевця. / Черчатку плахту ще й якісь прикраси. / Червону крайку в смужки золоті* (2: 76).

– Сонорний дрижачий [р] у поєднанні з консонантними комплексами [хр], [пр] утворюють художньо-амплікаційний образ смерті, смислове стягнення відбувається на основі повтору тематичних слів *хрест*, *рушник*: ритуалом при похованні християн (в українській культурі – православних) було проводження на рушникові в останню путь померлого (за сюжетом роману – загиблого в протистоянні з польським військом), “на рушникові опускали труну в могилу і пов'язували його на могильний хрест, щоб мертвий міг після воскресіння

втертися” [8: 516]. Повтор іменника у множині *хрести* вказує на велику кількість загиблих, жалобу народу, світлу пам’ять про героїв; незмірний біль підкреслено уживанням активного дієприкметника *промерзлий* (*рушник*), що також на синестезійному рівні (тактильні відчуття) вказує на стан душі народу – гострий холодний біль через численні втрати на війні. Додатковий звуковий фон створено шляхом повторення шиплячого [ч] у дієслівно-іменниковому сполученні *січе хуртеча*, що підкреслює силу стихію, в умовах якої відбувається воєнні дії (розділ “Облога Полтави” роману у віршах Ліни Костенко “Маруся Чурай”): *Хрести, хрести... / І торохтять, мов кості, / на тих хрестах промерзлі рушники. / січе хуртеча, гостра, ніби шклиста* (3: 130).

– Алітерування свистячих [з], [с], глухих [т], [к], [х], сонорних [м], [л] створює архітектоніку мрійливого стану, передавання відчуття щастя й захоплення цим світом, звукове тло позитивного емоційного настрою: *Синій сон у небесному морі, / Сплять часи, і віки, і літа. / Я лечу у сіянні прозорім* (2: 72); *Сміється й світ мій... Тануть тіні / У вчора зимньому чолі, / І в цьому світлі-сміховинні / Сміється й слово на столі* (2: 150)

– Алітерування свистячих [з], [с], шиплячих [ж], [ш], [ч], сонорних [м], [н], [л] апелює до аудіальних асоціацій (шелест листя), зосереджує увагу на персоніфікованій рослині – *груші*, яка відчуває себе частиною світу, безперервно спілкується з ним, відчуває свою екзистенцію на рівні емоційного переживання життя на планеті: *Затисла груша в жовтих кулачках / Смачного сонця лагідні жовточки* (2: 183).

– Фоніко-ритмічний малюнок, створюваний повтором зімкнено-щільного свистячого [з], щільного свистячого [с], щільного передньоязикового шиплячого [ш], сонорних [м], [н],

[л], глухих [п], [к], [х]: *У полі спить зоря під колоском / І сонно слуха думу колоскову, / І сонна тиша сонним язиком / Шепоче саду сиву колоскову* (2: 183). Імітація шелестіння пшеничних і житніх колосків у полі, відтворення ладомелодійності української колоскової. *Вітер колоски смикнув за вуся* (2: 58).

Алітерування приголосних звуків визначає естетику художнього тексту, сприяє розкриттю глибинних зв'язків між словами, виявляє асоціації, пов'язані зі внутрішньою формою; утворює семантично навантажений темпоритм. Звукообразальні потенції алітерованого тексту українського письменства визначають спектр додаткових образних навантажень.

До фонетичних, або звукових фігур відносять **асонанс** (фр. *assonance*, від лат. *assono* “відгукуюсь”) – повторення в рядку, строфі, фразі однакових голосних як стилістичний прийом [24: 15].

Характер повтору визначають за кількісним і позиційним уживанням, тому ефект асонанції досягається шляхом “повторення ідентичного голосного звука у двох або більше сусідніх словах у наголошених складах” [6: 113]. Кількісну частотність вимірюють через позиційне розташування, де повтор однотипних голосних може бути в художньому звукописі відтворене як “концентроване повторення голосних звуків у поетичному рядку чи строфі, яке витворює ефект милузвуччя” [15: 67].

Узагальнимо, що асонанції спостерігаємо за умови позиційного розташування мінімум двох суміжних словах наголошених голосних, хоча простежуємо такий план евфонічної оповіді непослідовно, напр.: *Озер осінніх со/нні небеса* (2: 305). Асонанції утворені шляхом повторення голосного заднього ряду [o], причому початок інтонаційного малюнка має опорою саме звук [o], тому надалі вибудовується емоційний тону

художнього мовлення на ладові, утвореному цим голосним. У поетичних рядках *Бо в золотій жовтневій рані, / ... В [ja]сновельможному тумані / Коронувався мухомор* (2: 350); *Останній лист упав на чорнобривці вчора* (2: 162); *З неба падають зорі в дзьоби журавлів* (2: 57) функціональним є вокалічний комплекс голосних нижнього ряду [a], [o], що створює неповторну фоносемантичну тональність, визначає звукообразні асоціації. Асонанції голосних нижнього ряду [o], [o'] уможливлені акустичними характеристиками (голосні звуки [e], [и], [o] в ненаголошеній позиції “внаслідок ослаблення напруженості вимовляються менш виразно, ніж голосні, зазнають певних змін” [1: 117]), зокрема ненаголошений голосний [o] у мовленнєвому потоці в позиції перед наголошеним складом з [i], [y] наближається до [y], тому асонанс, утворений шляхом частотного вживання голосного [o], має потенції у творенні монофонічного вокалічного малюнка, поліфонія має місце за використання голосних [a], [o], [y], що утворюють єдиний мелодійний фон на основі тональності або, навпаки, інтервальні дисонанси, внутрішню й рядкову рими (*Зробити щось, лишити по [соуб’і], / щоб тільки неба очі голубі / цю землю завжди бачили в цвітінні* (3: 172); *І не знецінюйте коштовне, / не загубіться у [јурб’і] / Не промініяйте неповторне / на сто ерзаців у [соуб’і]*). Пор:

1. *Будяки малиноголово / про сніги подумали й собі [соуб’і]* (2: 299); *З будяками тихо привіталась / Малинова молодість моя* (2: 299) – пейзажні асоціації засновані на награвальній мелодії шелестіння, семантичні стягнення відбуваються на основі суголосності відчуттєвого складника природи / людини, який має синестезійну природу, виражений кольоративом *малиновий* – який має колір ягоди малини; темно-червоний [17: 4: 607]. Асоціативний ланцюжок охоплює складники: *ніжність, щирість,*

захоплення красою світу, відчуття молодості як цвітіння, осмислення життєвої путі, екзистенція молодості і старості.

2. *І вітер пише вітрові листа, / Сорочим оком пише білобоко* (2: 297); *Що я з тобою ще одні сніги / Зимуюмо на щасті, як на листі* (2: 297) – інтервальний дисонанс побудований на поєднанні з асонанціями, утвореними голосними [и], [і].

Мелодизація поетичного тексту досягається шляхом уведення внутрішніх рим, які побудовані на основі добору слів:

а) з однаковими складами (при цьому асоціативні віднесення виявляють додаткові конотації, можливі інноваційні синестезійні рішення): *За птахом піниться вода. / В малому полі мак червоний / Пречисту хмару вигляда / І макоцвітний погляд ронить* (2: 306). Внутрішня рима (еквіфонічний повтор) в поєднанні з фонетичною фігурою поліптитом (*мак макоцвітний*) створює емоційно-піднесену настроєвість, синестезійним тлом якої є спектральні конотації (*червоний (колір квітки маку) / білий (пречиста хмара)*). Словосполучення *пречиста хмара* (пречистий – нічим не опоганений, не осквернений; з чистими почуттями; непорочний, святий [17: 7: 548]) апелює до щирого відчуття захоплення красою довкілля. Повторення-луна, ґрунтоване на складові *ма*, утворюють інтонаційний малюнок мелодійності.

б) добору слів, де риму утворюють значущі частини слова, наприклад, префікси в поєднанні з прийменниками): *По воді сон зорі повивсь* (2: 337); *На тополі ворон помирає, / ... Увостанне землю споглядає, / Налітавсь, набачивсь – не наживсь!* (2: 69) – префікси вказують на найвищий вимір вияву й реалізації дії, уведення заперечної частки витворює колізію, яка полягає в усвідомленні завершення життя птаха і прагнення ще пожити

(фрагмент споглядання за малими істотами – курчатами). Внутрішня рима в композиційному малюнку має визначальне значення, оскільки градація реалізованих дій подається на дисонансних позиціях *молодість / старість*.

Лінгвофілософське тлумачення художнього образу *ластівки* (в українській культурі “провісниця весни, пробудження, відродження; приносить весну, повертаючись із вирію; оселяючись на хаті, ластівки приносять щастя господарям” [8: 328–329]) спостерігаємо в поетичних рядках Миколи Вінграновського, який пов’язує згаданий образ із поняттям громадянської спрямованості: *Ластонько, де не літайсь – / Мало налітатись вволю: / Ще народись та удайсь / В небо, вітчизну і волю* (2: 211). Шляхом уведення рядів, що складаються з однокореневих дієслів *літатись – налітатись*, іменника і прислівника *волю – вволю*, автор протиставляє їх значення через прийом контекстуальної емоційно-експресивної енантосемії (“коли лексико-семантичні варіанти багатозначного слова можуть мати протилежні позитивні й негативні оцінні значення” [24: 27]), що дає змогу “спростувати” реалізацію дії без рефлексії життєвого шляху – *удайсь в небо, вітчизну і волю*. Використання прийому ланцюгової асиметрії у використанні окреслених слів покликане втілити ідейно-художнє навантаження: вільні “*небо, Вітчизна і воля*”. Т. Салига підкреслює громадянську спрямованість дитячої літератури Миколи Вінграновського, де через ключові слова метонімічно асоціюємо з гіперпоняттям Батьківщина, “*маленький герой свідомий своїх патріотичних почуттів, які він по-своєму виявляє*” (2: 43).

Внутрішня рима в поєднанні з алітеруванням губного [м] й голосного [а] в наведених далі рядках зацентровує на трагізмі душі при усвідомленні зради; емоційно-когнітивний складник посилено через

уживання паронімічних сполук [мор], [мир]: *Душа розм'якла якось, заморилась, / хоч коники ліпи, як з м'якуша. До всього звикла, із усім змирилась* (2: 63).

Голосні [а], [о], [у] моделюють вокалічні поєднання високого рівня художньої естетики в сучасному українському письменстві: *Маламижна хмара на Молдавію / Ще одну рябеньку повела* (2: 299) – поет удається до використання національно позначеної лексики (мамалиґа – густа каша з кукурудзяного борошна [17: 4: 615]), мамалиґу уналежнюють до національної молдовської страви. Позиційне уведення слів *мамалижна / рябенька* актуалізують також спектральні асоціації – *жовтий / рудий / рябий*. Картинна панорама осіннього степу змальована в теплих тонах червоного й жовтого.

З урахуванням того, що повторювані голосні звуки (частотністю не менш третини від загальної кількості голосних) створюють додатковий мелодійний рядок, узгоджений із заданим темпоритмом поетичного тексту, уналежнюють до розглядуваного поетично-стилістичного прийому також ненаголошені голосні. Ми цілком пристаємо до такої позиції, оскільки акустичні характеристики голосних української мови створюють у художньому тексті виразний інтонаційний малюнок, мають почуттєво-емоційний вплив на читача через акцентуацію асоціативних ланцюжків, витворюваних на основі семантичних співвідношень.

Простежимо викладене на прикладі асонування голосних звуків переднього ряду [и], [і]:

1. *У синьому морі я висіяв сні, / У синьому морі на синьому глеї / Я висіяв сні із твоєї весни, / У синьому морі з весни із твоєї* (2: 206) – спостерігаємо почергове використання наголошених [и], [і], другорядний рядок становить мінорний лад, ніби надаючи м'якого рельєфу поряд із рушійною

динамічною дією. Алітерування щільного свистячого [с] визначає алітерований епітет *синій*, який фоново декорує панораму.

2. *У білім сні, у білім сні зимовім, / В землі під серцем ворухнулася весна, / І тінь конвалій синьоголосна / Нам почала весну в своїм пахучім слові* (2: 208) – використання асонанції голосного звука [i] створює ефект поступового розгортання звуко-музичного образу, побудованого на попереминому ладові того самого голосного. Наспівність у використанні голосного [i] наближає інтонаційну тканину до акордового руху в темпоритмічному вимірі, розділяючи на дві мелодичні лінії з різною акцентуацією на тих чи тих семантичних відтінках слова, відповідною підвищенням /зниженням інтонації. Такий поетично-музикальний виклад поетичного тексту через застосування прийому асонанції загалом створює композицію пейзажної картинності.

Асонанція в українському письменстві становить більш широке оприявлення, про що свідчать численні приклади поетичної творчості майстрів поетичного слова. Художня оповідь із використанням поетично-стилістичного прийому асонансу презентує гармонію, згідно з музичним мисленням акустичні характеристики голосних звуків використовують задля створення попереминого ладу, моделювання в поетичних творах секвеційного й поліфонічного планів звукопису. Описана гармонія досягається шляхом добору слів з рухливим наголосом, попереминим поєднанням головного і факультативного наголосів, використання музикальних потенцій динамічного наголосу.

Асонанс пов'язують із поняттям поліфонічного дискурсу, коли гармонія повторення однотипних голосних звуків створює урівноваження між текстовим і мелодійним складниками художнього

твору, дає змогу імітувати поліфонію задля досягнення різних звукових ефектів, а також створення звукообразів. У такий спосіб з допомогою голосних звуків автор вдається до оригінальних мелодійних вирішень, створюючи естетично вагомі зразки звукового живопису, імпровізаційного наспіву, звукового образотворення.

За нашими спостереженнями над мовним матеріалом, асонанції ніби накреслюють додатковий семантичний мотив, нашаровуючи залежно від настанови автора довгі, короткі (підголоскові), протягі чи витримані звуки, що створює загалом уявлення про розвиток поетичного образу, з одного боку, презентує художню естетику виразності, інноваційні форми інтонаційного малюнку творів українського письменства. У такий спосіб спостерігаємо монолітність форми художньої оповіді, а також наскрізну динаміку звукообразів: *Лиш очерет навстоячки щось пише, / Навпомацки по шепітній воді, / І над водою й очеретом тиша / Виводить в небо зорі молоді* (2: 391). У наведених поетичних рядках асонанція голосних заднього [a/], [o], середнього [a] (до середнього ряду зсувається вимова ненаголошеного голосного [a] [1: 21]) рядів художній створює ефект поліфонії. Стягнення семантичних реляцій слів у рядках дають змогу відтворити панорамний образ тихої ночі в українському степу: тихий спокій, ладо-ритмічний низький звук ріки в надвечір'ї, подекуди контрапунктуючі підголоски помірної хвилі на березі, що, хвилюючи, зумовляє подекуди асинхронні звуки шелесту очерету. Задля передавання образу степового широкого простору, швидкого поширення звуків найменшої високості поет актуалізує семантичні взаємозв'язки між голосними і словами *небо, зорі*, тим самим розширюючи небокрай до космічного виміру. У такий спосіб досягнуто художньо-естетичний ефект

всеохоплення тихим низьким звуком шелестіння очерету на воді й наплаву хвилі на пологий степовий берег. Двовірний темпоритм поетичного тексту забезпечено, з одного боку, римуванням поетичних рядків, з іншого, додатковим наскрізним асонансом голосних заднього ряду.

Асонанції створюють образи, а також сприяють досягненню музичної виразності. Іншими словами, поетично-стилістичний прийом асонування дає змогу досягти музикального ефекту тональних зіставлень, уможливає варіацію в інтонаційному малюнку художнього тексту, витворити оригінальний художньо-мелодійний сплав. Таке частотне уживання голосних здійснює навіювання, близьке до відчуття музичного супроводу. Такий метро-ритмічний характер української поетичної оповіді пояснюємо природою українського вокалізму, ґрунтованого на давньому слов'янському вокалізмі, який мав два ряди. Український вокалізм має схему двох паралельних ліній || [1: 21], що уможливає вокально-мистецьке осмислення ідеї протистояння, боротьби і єдності протилежностей (радості й болю, життя і смерті тощо).

Звукопис сучасного письменства демонструє гармонійне поєднання асонування й алітерування, надаючи художньому викладу почуттєво-емоційного забарвлення, створюючи різні асоціації. Поєднання поетично-стилістичних прийомів асонансу й алітерації створює естетику звукопису. Українське письменство відкриває перед читачем незглибінь варіацій як того самого, так і не однотипних звуків, що створює звукопанораму, у якій асоціації, маючи опорою семантичні конотації уживаних слів, створюють поліфонічний звукообраз психологічної глибини й мистецької естетики. Яскравими прикладами інтегрування авторських оригінальних рішень асонанцій та алітерацій в архітекtonіку художнього тексту є такі:

– Асонанс (голосні [i], [a], [y] в поєднанні з алітерованими приголосними [p], [ж] змальовують пейзаж, порівняння *гілка / рука* увиразнено хроматичними (*оранж, горобина*) і візуальними асоціаціями (*суха гілка*): *І гілка суха, як рука кармеліта, / тримає у жмені оранж горобини* (3: 93).

– Асонанс (голосні [a], [o] в поєднанні з алітерованими приголосними [p], [п], [т], [с], [ш] змальовує протистояння в природі, яке виявляється в звуковій опозиції, побудованій на нисхідному і висхідному звуках – *горить / посвистує*). Яскравість кольору глуду і вражаюча кількість підкреслена приголосним [p] та повтором епіфоричної внутрішньорядкової звукосподуки [по]. Гармонія природи відтворена саме в навмисне виокремленому нібито какофонічному протистоянні звуків природи, колажем хроматичного й ахроматичного кольорів, водночас семантичне стягнення спостерігаємо через семантичні зв'язки слів за непрямою номінацією хроматичної ознаки *глід / шипшина, павутиння / сірий ховрах*, що дає змогу витворювати пейзажну панораму осіннього степу: *Горить собі червоний глід в ярах / По вибалках, по балках в павутинні. / І сірим стовпчиком посвистує ховрах / Попід сорочі гнізда у шипшині* (2: 259).

– Алітерування свистячого звука мають не лише аудіальну потенцію імітації тихих звуків, але також асоціативно пов'язаного емоційного відтворення зимового холоду, метафора відчуття холоду як стану природу посилена звуковим обрамленням. Виразність емоційного стану досягається через акцентування на зближених кольорових відношеннях (*сивий / холодний синьо-білий / чорний / білий / червоно-брунатний, наближений до рудого / охристо-брунатний / яскраво-червоний*). Алітерування свистячого [с] увиразнює головним кольором ахроматичний, що створює звукообраз напівзавмерлої природи,

достатньо гнітючий настрій, з одного боку, протилежний за яскравістю і тоном теплий колір указує на сподівання і невмирущість життя, – з іншого. Алітерування свистячого [с] поєднано з актуалізацією приголосних [т], [п], [х] та асонансом (голосні [и], [і], [о], [а]): *Сива стомлена сутінь снігів, / Слід сорочий і лисячий слід / І під крилами хмар-снігурів / Сонця зимнього жевріє глід* (2: 141).

– Вокалічні комплекси [а], [у] в поєднанні з алітерованими глухими / дзвінкими звуками створюють відповідно до гучності (стрекотання сороки) та звуку, що видають птахи, за характеристикою висоти тону (*ходуличник, крохаль і турухтан*) створюють асоціативний ефект багатоголосся: *Скоцюрбивсь хвіст дубового листа, / Сорока з глodu водить в небо оком* (2: 297); *Вже ходять в болотах біля Полтави / ходуличник, крохаль і турухтан* (3: 144).

– *Чурай Маруся винна ув одному: / вчинила злочин в розпачі страшному* (3: 88). Алітерування приголосного шиплячого [ч] стягує до одного знаменника особу Марусі Чурай і глибину її переступу (заподіяння смерті через отруєння коханого), подальшого осмислення протиправного вчинку, визнання того, що цей тягар насамперед лягає на душу того, хто скоїв злочин (неправедна дія). Консонантний комплекс відтворює внутрішню трагедію героїні, що додатково увиразнено асонансом голосного [о] (*зло/чин / ро/зпач*). У сюжетному розвитку роману у віршах Ліни Костенко “Маруся Чурай” *розпач* мисткині, засудженої до страти, стає головною карою за заподіяне попри гетьманський універсал про помилування, совість карає героїню і туга за втраченою любов’ю, переступ рефлексується, саме усвідомлення скоєного уже є покаранням до кінця життя, законодавче підґрунтя для героїні є другорядним: ... *Вона стояла. / І над*

головами / уже пливли осінні холоди. / І не було ні радості, ні чуда. / Лиш **тихий розпач**: вмерти не дали (3: 90). Глибину самоусвідомлення скоєного підкреслено синестезійним ресурсом, вираженим мовними одиницями на позначення акустичних і тактильних відчуттів (*осінні холоди, тихий розпач, смерть*). Відчуття *розпачу* розкрито двовимірно, драматизм полягає в оксиморонному акустичному зображенні. Алітерування приголосного [ч] на основі суположення іменників *злочин, розпач* сприяє розкриттю внутрішньої драми героїні.

– *Стають тоді гіркотними години, / Коли стрічаюся з людьми такими я. / Рости й подвоюйся, гордосте моя!* (2: 83). Вокалічно-консонантний комплекс [o], [y] / [r], [p], [d] дає змогу виокремити асоціативний ряд *гіркотна (година) / гордість; стрічатися / рости*, які спонукають до дотримання морального імперативу громадянина. Асонанс й алітерація відтворюють напругу протистояння чеснот і переступів у ситуації вибору.

– *Сестри білять яблуні в саду. / Мати білять хату та у хаті. / Біля хати білий батько на каналі / Вигріває війни та журбу / Мати білять яблуні в саду. / Мати білять хату та у хаті. / Біля хати білий батько на каналі... / Мати білять яблуні в саду. / Мати білять хату. Білять хату...* (2: 155). Спостерігаємо зворотно-градаційний поліконсонантний комплекс [біл] (корінь ужито дев'ять разів, повторено за ампліфікацій ним принципом), [бл], [б], що в поєднанні з асонансом (повторення голосних переднього [и],[і] і заднього [а] рядів) створює панораму сільського обійстя, краса праці змальована через актуалізацію дії – білити (яблуні, хату). Традиційно українські хати (*мазанки, хворостянки, ліплянки, глинянки, саманки, колиби* – залежно від матеріалу й характеру будови [8: 616]) білили, стіни зовнішні і внутрішні (особливо піч) розмальовували

символьними флористичними, зоонімними чи геометричними візерунками [8: 616–617; 14: 170–175]. Поетичні рядки описують культуру праці й побуту українців, де фонова панорама розгортає художньо-естетичне мислення українського народу, втілене у створених оригінальних образах (актуалізоване стягнення через фітонім *яблуня*). О. Олексенко правомірно вважає, що анафоричний початок рядків дієсловом *білити* “сприяє кінематографічному ефекту – змалювання картини за динамічною дією, вираженою дієсловом” [16: 58]. Дослідниця пов’язує статичну дію з прикметником *білий*, загалом динамічна і статична дії, на думку лінгвіста, покликані накреслити “ностальгійну картину світлого сімейного спомину”. Зворотність консонантної градації дає змогу створений образ бачити крізь покоління (*сестри / мати / батько*). Картинна пейзажність обрамлена портретом батька, який “*вигріває війни та журбу*”. Білий колір простежуємо в непрямій номінації – *яблуні* (квітки мають біло-рожевий або біластий колір). Використання іменника *війни* у множині в поєднанні з іменником на позначення психо-емоційного стану (*журба* – невеселий настрій, важкі почуття; печаль, смуток [17: 2: 548]) на фоні живописної панорами апелює до роздумів про минуле і прийдешнє, досягнення і втрати. Прикметниково-іменникове поєднання “*білий батько*” уособлює також журбу поколінь, паронімічна сполука [біл/] підкреслює драматизовану лінію, асоціативний зв’язок довільний, утворений шляхом повторення сполуки й актуалізації на іменниках, що вказують на складні, почасти трагічні обставини (*війна, журба*). Спостерігаємо також композиційний прийом, який полягає в компресії тексту на формально-граматичному рівні й одночасному наисенні інформацією на рівні ідейного навантаження. Художньо-музичне тло розгортає

споглядально-споминальну картину. Музикально-естетичний ефект досягається шляхом підкреслення осучасненої форми народного мелосу.

Повторення голосних звуків утворюють вокалічні комплекси, які, поєднуючись із консонантними приголосними чи звуковими утвореннями приголосних, створюють звукообрази, мають потенції в панорамному зображенні пейзажів, відтворенні через варіаційну виразність психоемоційного стану, шляхом утворення вокалічно-консонантного рядка варіюють стопу, вияскравлюють смислові взаємозв'язки між позиційно наближеними і віддаленими словами (у тому числі неспорідненими) через звукові подібності, наближеності, співвідношення. Асонанції й алітерування становлять засоби музичної виразності в художньому творі, засвідчують неповторний звукопис оповіді письменника, є дескрипторами стильової оригінальності у створенні естетично вагомих звукообразів, визначають фоносемантичну тональність ідіостилю письменника.

Звукові фігури – асонанси й алітерації – перебувають у тісному взаємозв'язку з **римою**, яку витлумачують у системі віршування звуковий повтор, який має фонічне, ритміко-композиційне значення у віршованому тексті, слугує увиразненню художнього мовлення [6: 117], напр. (*коректур* / *Помпадур* – чоловіча (окситонна) рима; *галопу* / *потопу* жіноча (парокситонна) рима): *Життя іде і все без **коректур**. / І час летить, не стихає **гало/пу**. / давно нема маркізи **Помпадур**, / і ми живем уже після **пото/пу*** (3: 172).

Рима реалізує ритмічну (композиційна організація, ґрунтована на повторах складів і наголошених голосних), змістову (акцентування на звукових асоціаціях і смислових узаємозв'язках), естетичну (інструмент звукового інструментування;

демонстрація й розвиток естетичних параметрів форми, витвореної з допомогою звукового матеріалу), мнемотехнічну (ладо-мелодійне звучання) й інші функції: *А снилося: море, холодне й тривожне **вночі**. / Узавши на плечі сувій дорогої **парчі**...* (4: 54) – чоловіча рима, асонанс; *Пахощі білих **акацій**. Тонка **соломинка**. / І понад голови **наші** летить **павутинка*** (4: 52) – жіноча рима, асонанс, алітерування [п], [т], [н].

В. Домбровський визначає риму як “другу після ритму основу музичної співності віршів” [6: 117], на основі діахронного підходу встановлює, що рима еволюціонувала з асонанції шляхом переміщення в останній склад вірша. Звукообразний ритмічний зв’язок, утворюваний алітеруванням приголосних, ґрунтований на властивостях наголосу (рухомого чи постійного), що урізноманітнює звукове сприйняття, з одного боку, варіює ритмічну організацію поетичного тла, – з іншого. Асонування голосних посилює в римі вокальний складник, асоціативна символіка пов’язана з тембровою палітрою, звучністю, узаємозв’язку віршованого розміру й динамікою розгортання художньої матерії.

Поетичне тло української літератури 60-90-х років розкриває естетику неточної рими, використання якої певною мірою трансформує принципи прочитання поетичного тексту, апелює до смислового поля, акумулює емоційне напруження в межах інтонаційного підкреслених слів, пор. (*плечах / очах, плечах / мовчать* – чоловіча (окситонна) точна й неточна рими): *Із океанами, полями і стодолами, / Із місяцем і сонцем на **плечах** / Лечу, обліплена народами, як бджолами, / І атомні гриби в моїх **очах!**..* (2: 128) – точна чоловіча рима, асонанс; *Тримують **обрїй** на **плечах** / Дороги, задимлені і сиві, / Упавши ницма. І **мовчать** / **Брати**, **суворі** і **щасливі*** (4: 25) – неточна чоловіча рима-асонанс, алітерація.

Неточні рими засвідчують оригінальність у доборі римованих мовних одиниць, розширюють діапазон звучання голосних в інтонаційно-смысловому малюнку. Уведення неточної рими задля звукового інструментування є новаторським рішенням у мистецькому осмисленні естетики художньо-звукового тла (*устах / щита, ніч / сумні; криком / лики, пташко / ромашок, ступа / хреста, мушлю / непорушно*): *З погордим глумом на **устах**, / Тебе приймала зі **щита** (4: 27); Пливли / Морями сонними. Та в **ніч** / Цідились промені **сумні** (4: 24) – неточна чоловіча рима-асонанс; / *Ти проминаєш. І стіни знаходяться **криком**. / Чистим недільним хоралом просвітлені **лики** (4: 48) – неточна жіноча (парокситонна) рима-асонанс; *Відлітайте, дерева. Прощай, нетутешня **пташко**. / В керамічному глечику – кілька засохлих **ромашок** (4: 59) – неточна жіноча рима-алітерація; *В лабіринті пустім, куди Син Твій **ступав**. / Я камінна, як тїнь кам'яного **хреста** (4: 65) – неточна чоловіча рима-консонанс; / *Стуливши уста, наче **мушлю**, / Застигла в журбі **непорушно** (4: 63) неточна жіноча рима-консонанс.*****

Уживання неточної рими демонструє помірний або низький римовий коефіцієнт, з одного боку, водночас звукоповтори зацентровують на асоціативних зв'язках, пов'язаних не лише зі звуковим малюнком, але також із підкресленням тих чи тих ключових слів, які втілюють ідейно-художній задум, – з іншого.

3.2. Мистецьке осмислення явищ звуковідтворення і звуконаслідування в українській літературі. Стильовий ресурс сучасного українського письменства становлять явища **звуковідтворення і звуконаслідування**, що перебувають у тісному взаємозв'язку: звуковідтворення спостерігаємо в разі використання оноματοпоетичних слів, які відтворюють звуки

природи, крики птахів, тварин, шуми, створені різними механізмами тощо [6: 127; 7: 128; 24: 46]; звуконаслідування полягає у “відображенні звуків довкілля через використання мовцем спеціально дібраних звуків” [7: 128].

Звуковідтворення (ономатопоея) має ресурсом мовні одиниці, які у звуковому складі містять звуки чи звукосполюки, асоційовані з певним звукотипом. Слова, які реалізують значення, що вказує на той чи той звуковий діапазон (*дзижчати* – видавати одноманітні дрижачі звуки при польоті (про комах) [17: 2: 267]; *муркотіти* – безперестанно видавати звуки “мур-мур” (про котів та інших котячих) [17: 4 : 829]; *бряжчати* – ударяючись, утворювати дзвенячі звуки (про металеві, скляні предмети) [17: 1: 242]). Виразність ономатопоетичних слів досягається через добір мовних одиниць, які створюють звуковий ефект, указують на конкретні акустичні характеристики (*вити*, *свистіти*, *шелестіти* (*шурхотіти*, *шарудіти*, *лопотіти*), *шепотіти*, *шуміти*, *крякати*, *кумкати*, *дзижчати*) або формують метафоричне уявлення про характер звукових вимірів, перебіг звуку тощо: **Серпень** ліг під кущем смородини, / **Шепотів**: дозрівай, будь ласка (2: 56); **Шумить** мені годин **бистротекучість**, / **Шумить** мені не перша, не остання... (2: 86); **Зіходить** ніч на витишений сад... / **Глибокий вересень шумить крилом качиним** (2: 120); **Попідтинню лопух лопотить**, / **Наче світ мій водневий знелюдів** (2: 178).

Дієслова типу *гейкати*, *гукнути* / *крекати*, *курликати* є вторинними за походженням і функціями, утворені від вигуків та звуконаслідувальних слів [2: 219]. Звукопис у художньому мовленні представлений тісний узаємозв'язок звуконаслідування і звуковідтворення, створює ефект поліфонічного світу: **Ревли** весною

тури-переможці, / шугали кажани-чепіргачі. / І пугачі, неначе запорожці, / “пу-гу! пу-гу!” кричали уночі (3: 57).

Мовні одиниці зі значенням звуку утворюють синонімічні ряди і становлять потужний стилістичний потенціал, складники синонімічного ряду виявляють конотації за звуковими характеристиками (висота, тон, ритм, гучність). Простежимо характеристики мовлення, де ономатопоетичне слово вказує як на власне акустичні якості звуку, так і через акустику відтворювати внутрішні переживання людини: *гомоніти* (*розповідати, подейкувати, шуміти*), *кричати* (*волати, галасувати, горлати*), *вити* (*ревіти, стогнати, скиглити*), *голосити* (*ридати, плакати, проклямувати*) [10]. Кричати – 1. Видавати крик; волати, галасувати, репетувати. 2. Видавати пронизливі звуки (про тварин, птахів) [17: 4 : 353].

Художньо-творчі можливості мови спостерігаємо на прикладах уживання ономатопоетичних слів, ужитих у прямому й переносних значеннях, пор.: *бриніти* – утворювати дзвенячий протяжний звук (перев. про струни і т. ін.); *дзвеніти* [17: 1: 236]; *Любились ми, не крилися. У мене / душа, було, піснями аж бринить. / У цій любові щось було священне* (6: 50) – передавання стану оспіваної великої любові; актуалізовано семантичний відтінок грудного щиросердного співу; *І вже на схилах монастирські бджоли / бринять у монастирському саду* (3: 56) – дієслово вказує на велику кількість бджіл, що створює слухове враження бриніння. У наступному поетичному фрагменті звук, який видають бджоли, передано з допомогою дієслова *гудіти* – видавати довгі протяжні низькі звуки [17: 2: 189]: *Вечірне небо світиться красою, / і соняхи гудуть, як тулумбас* (3: 37). Авторка вдається до метонімії (соняхи гудуть, бо навколо

літають бджоли, запилюючи квітки соняха, утворюють гучний низький звук). Паралельне звучання моделюємо, натрапляючи на номінацію музичного інструмента *тулумбаса* (старовинний ударний музичний інструмент, що мав форму мідної чаші (казана), обтягнутої з відкритого боку шкірою, по якій б'ють калаталом [17: 10: 315]). Двома тематичними мелодійними лініями підкреслено висоту й тональність звукової матерії в художньому дискурсі.

Зіставляючи два поетичних уривки, висновковуємо, що слухові асоціації, актуалізовані ономопоетичними словами, можуть бути пов'язані як із відтворенням акустичних особливостей довкілля, так і екзистенційно значущими відчуттями для персонажа. Синестезійна природа у відтворенні звукової матерії сприяє створенню неповторних звукообразів.

Художня естетика таких фонетичних засобів спрямована на відтворення звукового тла, досягнення художнього ефекту протяжного / пунктирного ритмів, створення музично-художньої пантоніми, викладеної в художньому висловленні:

– Метафоричні поєднання, у структурі яких дієслова містять інформацію про джерело звуку чи характер звуку: *Покотився місяць по пшениці, / Розбудився вітер на дорозі* (2: 58) – шелестіння колосків пшениці і тиховійна хвиля шепоту трав уздовж дороги; *І, тихий туман пригорнувши до себе, / Вечеряє поле піснями з долин* (2: 61) – відгомін народних пісень, що шириться в просторі.

– Звуки, які видають птахи, комахи: *Цвіли ромашки на весняних гулях, / Зозулі закували на жита... / І на весь всесвіт ще Земля-зозуля / Кувала Демону земні свої літа...* (2: 115); *кувати* – видавати звуки “куку” (про зозулю) [17: 4: 382] – спостерігаємо перенесення звукової характеристики

(зозуля *кує* – *Земля-зозуля кує*), кування зозулі як визначення долі людини / долі планети (зозуля “як пророкує людині кількість літ життя”, здатна роздавати щасливу долю, віщувати смерть [8: 251]), застереження від наслідків непослідовної промислової діяльності, зокрема атомна трагедія, що призводить до руйнування екологічних зв'язків, негативно впливає на генофонд населення; катастрофічні наслідки війни. Уведення звукоряду кування зозулі апелює до кожної людини, оскільки екологічні лиха і війни мають руйнівну силу, потребують комплексних нагальних вирішень, власної відповідальності за збереження планети, про що нагадує зозуля.

Та все під осінь як залопотить! – / *та всі лелеки крила як розправлять!* – / *здається, й хата в небо полетить* (3: 55); лопотіти (лопотати) – утворювати або видавати глухі звуки деякими механізмами, крилами і т. ін. [17: 4: 382]. Поетичні рядки панорамно змальовують пору відлітання птахів до теплих країв (вирію), тому фоново звук моделюємо як гучний, відлаунений у просторі, захопливий від споглядання великої кількості птахів перед відлітанням, що навіює стан лету, летіння. піднесення.

На вухо літу коник сюркотить: / *Небесні в тебе очі, схаменися!* (2: 313), сюрчати – видавати різкі, перев. високі й часто повторювані звуки (про коників, цвіркунів, птахів і т. ін.) [17: 9: 909], *сюркотати* – посилено до сюрчати. Через використання оноματοпоетичного дієслова *сюркотати* підкреслено пейзажну деталь – насичений колір неба влітку (тому підкреслено – небесний). Живописно-музичний нарис відтворює переходи пастельних кольорів від зеленаво-сірого до насичено-блакитного. Художня естетика полягає в застосуванні звукомалярського прийому, що дає змогу відтворити відчуттєвий діалог між коником і небом. Імпресіоністична настроєвість створює

пастельну картину краси літнього дня. Лінгвофілософське прочитання оприявленого нарису, з одного боку, полягає у витончено сердечному й захопленому ставленні до всесвіту, планети, землі, відчутті емоційного взаємозв'язку між живим, з іншого, – спроба передати гармонію природи через звукообразальний засоби.

– Звуки, які виникають у результаті ходіння по землі у взутті: ...**Чвяхкотіла земля** у старих постолах (3: 91); звуки, які виникають у результаті падання, кидання землі на опору (на дерев'яну домовину): *Все ввижається: чорна осіння **земля** / **глухо гупає**, мамо, об твою домовину...* (6: 91), *гупати* – видавати або створювати глухий стук, шум при ударах, поштовхах, розривах і т. ін. [17: 2: 195], якість звуку за шкалуванням *гучності* підкреслено прислівником *глухо*.

Фоновий аудіосупровід спостерігаємо на вказівку того чи того орнітоніма, пор: 1. *Цю грозу не забуду ніколи: / З рiг корови стiкає в краплинах сонце. / Босий батько **заганяє качок** у комору* (2: 182) – типовий звук, який видає качка – водоплавний свійський і дикий птах; самка качура [17: 4: 124]; *А качки попід очеретами: **ках-ках-ках...** – наче реготять* (7: 73). 2. *Йще любить Олесь малювати... Дивийсь, хата виходить, з бовдура дим валує, а на тину **півень горланить, розчепіривши дзьоба ножицями...*** (7: 31);); *І раптом: **токо-токо-токо!** – півень у хлівці за грушею, – **токо-токо!**...* (6: 175).

Звуконаслідування реалізує, з одного боку, уможливає точне відтворення звуків, виниклих у природі, з іншого, – має звукообразний потенціал, ґрунтований на мотивованому зі звуковим складом значенні, оскільки звуконаслідувальні слова пов'язані з асоціаціями, тими чи тими уявленнями, настроєвими станами. Із позиції фоново-інтонаційного малюнка зауважимо, що

звуконаслідувальні слова можуть: а) залежно від повторюваності вказувати на їх тривалість (звук солов'я – *тьох / тьох-тьох-тьох*; б) демонструвати варіативне відтворення – *в'їть / в'їть-в'їть-в'їть*); в) утворювати ряди, в яких складники передають різні акустичні характеристики звукового явища (звуки, які видає собака: *гав-гав* (гавкання), *скаву-скаву* (виск собаку), *дзяв-дзяв* (негучне, почасти високим звуком гавкання собаки), *гр-гр / гур-гур* (попереджувальне гарчання собаки); г) розвивати вторинне значення; г) утворювати деривати.

Ефект протяжності, варіаційного розгортання звукопису передається через дво-, три та більше звукокомплекси.

Акустичні й артикуляційні якості звуків української мови дають змогу установити певні закономірності у звуковому обрамленні ономатопоетичних слів [7: 139–140; 13; 18; 19], як-от:

– уривчасті звучання, наслідування падіння, ударів тощо посилює проривний [к] (*бульк, тріск, чвак / грюк, тук, гук*); щілинні свистячі передньоязикові [с]/[с'] в поєднанні з щілинним задньоязиковим [х] посилюють значеннєвий відтінок падіння зі свистом (*хлясь, хрусь, хрусть*); зімкнено-щілинний передньоязиковий [дз] використовують при передаванні звучання дзвінких предметів, звуку від удару по металевих, скляних та інших предметах (*дінь, дзелень*); проривний [п] входить до складу ономатопоетичних слів, що наслідують скрипіння, розламування, результат удар, падіння (*скрип, рип, гуп, телеп*);

– наслідування ходи, тертя, човгання імітують проривний [п], [п] у поєднанні із зімкнено-щілинним передньоязиковим [ч] (*гон, топ, туп, тьоп, чалал, черк, човз*);

– щілинні свистячі передньоязикові [с]/[с'], зімкнено-щілинні свистячі [ц]/[ц'] мають

звуконаслідувальну спроможність наближено передавати звуки тварин і птахів (*скаву, скре-ке-ке, сюр / цвірінь-цвірінь, целень-целень, цінь-цінь*);

– щілинний передньоязиковий [ш] створює реалістичну звукову картину шереху, шуму, шарудіння (*шерех, шух-шух, шу-шу-шу*);

– щілинний задньоязиковий [х], щілинний фарингальний [г] здатні імітувати звуки, створювані людиною (сміх, кахикання, схлипування тощо), – *ках-ках, кахи-кахи, ха-ха, хе-хе, хі-хі, хлип, хо-хо, ху-ху / га-га, гу-гу, гі-гі, гу-гу*.

Підкреслимо, що звуконаслідувальні слова в контекстному оточенні можуть реалізовувати додаткові значеннєві відтінки, хоч і становлять умовну ознаку відчуттєвих переживань. Простежимо інтонаційний малюнок, розвиток звуковиражального потенціалу мовних одиниць зі значення сміху: – ***Хі-хі-хі!*** – *Чути з кухні в'їдливий Марусин голос* (4: 245) – хіхікати в'їдливо; ***Хі-хі-хі...*** – *зайшлася Палажка, наливаючись від напруги дівочим рум'яном* (6: 201) – хіхікати стидаючись, соромлячись; ***Іх іх і-ху-ху-х*** – *залилися сміхом мідні брязкала на бубні і враз умовкли* (6: 93) – метафоричний звукопис мелодії сміху, асоційованої з грою на музичному інструменті – бубні (висота звуку, мелодичні стрибки, напружені ладові лінії, інтонаційна переливчастість і пластичність); метафора вимальовує художньо-музичний образ життєрадісного сміху. ***Га-га-га***, – *засміявся Антін* (6: 201) – відкритий сміх; *Як хочете в гречку скакнути, то й на налігачі не вдержиш, гу-гу-гу!...* (6: 90) – гиготати весело, насмішкувато; *Та це оно домовики товчуться в бовдурі, сажею шпують ся і регочуть отак: гу-гу-гу...* (6: 43) – веселий, грайливий регіт міфічних істот; *Покажи, як інженери цілються! Ха-ха-ха!... І-і-гу-гу!...* (6: 90) – відкритий, гучний сміх, звуково варійований.

Стилістичний ресурс становлять дієслова звуконаслідувального походження, надаючи динамічності, уточнюючи перебіг дії, пор. на прикладі передавання кашляння, кахикання людини: – **Кхе... кхе...**Та це, товаришу, ми... Сусіди. (6: 344); *Випив, утерся хусткою і гукнув до співаків: – А чого це ми такої сумної завели? Хіба веселішої немає ради такого дня? / – То давайте “Із сиром пироги”... Давайте? / Але тут знову підвівся дід Лаврін й сказав: – **Кхи**, цієї пісні за моєї пам’яті ніхто у нас ніколи не співав. І не треба. Бо якби козаки билися тільки за дівчиноньок та пироги, то досі були б ми турками...* (7: 158); – **Кхи**, а чого це ти, Катре, не перев’язала молодого хусткою? Хіба ти не хочеш прив’язати його до свого серця? (7: 156); – *Куди це ти, парубче, наджугирився? – питають з полу дід Лаврін і **прикахикують** насмішкувато, наче й справді щось про мене знають* (6: 13) – притишене кашляння, іронічне підкашлявання.

У художньому мовленні звуконаслідувальні слова здатні створювати звукообрази, моделювати імпульси мовної стихії, імітувати плавне, динамічне, напружене звучання, індивідуалізувати звукосприйняття поліфонічного світу.

Звуко-поетична панорама може бути утворювана шляхом поєднання звуковідтворення і звуконаслідування: **Дж**мелі спросоння – **буц!** – лобами! / Попадали, **ревуть** в траві. / **І задзвонили над джмелями / Дзвінки-дзвіночки** лісові (2: 184) – *ревти, дзвеніти / джмелі, дзвіночки / буц*. Усічені форми ‘дієслів типу *бух, блись, хап, хлюп, клац, брязь, бац (буц – виділено нами), скік, зирк, шасть, шубовсть, морг, шелесть ...* передають позачасове значення моментальної дії і набувають значення способу і часу залежно від контексту [2: 115]. *Їх це багато, аж гілля гнеться, і вони сяють у низькому довгому сонячному промінні, горять жовтогарячим*

багаттям і пахнуть. “Дз-з-з” – гудуть **оси та бджоли** попід тим багаттям (6: 464); – **Дзик-дзик-дзик...** – бринить цілими днями над Ониськовою головою, вже густо посивілою, попідвіконню, понад стріхою. **Бджоли** летять (7: 91) – зімкнено-щілинний передньоязиковий [дз] через звукопис передають фонічний ефект дзижчання й лету комах, актуалізована ритмо-формула посилює інтонаційні звороти, створюючи смислове поле оптимістичної настроєвості.

Художньо-музичний образ літнього ранку витворений багатшаровим ритмічним супроводом, де темброве висвітлення, інтонація мажорної і мінорної настроєвостей створюють експозицію “озвученої” пейзажної картини природи.

Звуконаслідувальні слова містять у структурі вокалічні / консонантні одиниці, які за своїми акустичними характеристиками здатні точно передавати або імітувати звуки природи; звуки, виниклі в результаті діяльності людини; звуки, притаманні птахам і тваринам. Звукообразний потенціал полягає у створенні звуко-поетичного малюнка, наданні додаткових семантичних значень у контекстуальному оточенні. Простежимо стилетвірний потенціал ономапоетичних слів на прикладі ідіостилю Григора Тютюнника. Письменник опоетизовує довкілля, розгортаючи невимовно багатий світ звукової матерії, звукописні варіації письменника є оригінальними, засвідчують художню звукописну естетику, що виявляє унікальні звукокомплекси задля відтворення згуків довкілля, демонструє інтонаційно-ладову виразність відтвореного:

– Пташиного співу (одуд (Urupa erops), дротянка (Circus aeguginosus), гайворон (Corvus frugilegus), ворон (Corvus corax): *Прокинувся одуд, теж у пісню встряв, перебиває хлопців. –У-ду-ду ...у-ду-ду...* (6: 54); *І пливуть: скрип-скрип, тьох-тьох –*

виспіває дротянка, а вода поза поромом так і шелестить: прудка весною течія, води багато (6: 146); За селом високо в небі, над молодими пшеницями, кружляла **гайвороняча згряя**: то розтягалась у довгу чорну смужку, то знову зливалась в кім'ях, нагадуючи дикий бджолиний рій. **Крах-крах...**чулося здалеку (7: 204); **“Крра, крра...”** – зрониться тоді в туман, а перегадом, уже десь далі й глухіше, знову **“Крра...Крра...”** (7: 319).

– Звуків, утворених у результаті лету птахів, дій птахів (воляче око (Troglodytes troglodytes), дятел (Centurus): Чутно: **чирк-чирк-чирк...** **Воляче око пурхає в гіллі пташка така, як пучка** (6: 246) – звук від черкання крилами птаха об очерет; *Десь неподалік чути **цюк-цюк-цюк**, – дятел порається* (6: 190) – звук від ударів о дерево дзьобом.

– Звуків тварин, зокрема **їжака** (невеличка тварина-ссавець, спина й боки якої вкриті твердими голками) [17: 4: 59] та **павука** (павукоподібних) (членистонога тварина з отруйними залозами, що звичайно живиться дрібними комахами, вловлюючи їх у виткану нею самою павутину [17: 6: 8]). *То, мабуть, не я, **хох-хох** ... – засміявся Їжак, – бо від того року в степу не харчуюся, а тільки в селі* (7: 311); *Гаразд, – погодився Їжак. – Як схочеться мені їсти, я почну **бубоніти** отако: **бу-бу-бу...*** (6: 312); *Дивись, дивись! – захекано гукав до нього Павук. – А що, вже зморився? **Хек-хек...*** (7: 309); – *Ходи, біда, стороною, **зек-хек** – вихекував Павук, бігаючи кружка по своїй сіті* (7: 317). Оживлені казкові образи **їжака** й **павука** виговорюють, сміються, рухаються. Звукопис голосу тварин є імітованим, почасти мотивованим особливістю звуків, утворюваних ними. Персоніфіковані художні образи демонструють оригінальне звучання, інтонують характер вимови, вимальовують їх світообраз через звуковий малюнок.

В українському письменстві до використання назв музичних інструментів, гра на яких визначає усталений різновид звучання в результаті вібрацій, задля створення поліфонічного художнього тла активно удався Павло Тичина на етапі ранньої творчості – кларнетизму. Поетові вдалося досягти майстерності в урівноваженні смислової і вокальної компоненти художнього твору. Саме додатковий фоновий супровід розкриває ідейно-художній зміст через образний синтез музичного й літературного рівнів метро-ритмічної структури. Модельована дійсність ранньої творчості Павла Тичини через музикальну інтенцію витончено відтворює напружено-збуджені, елегійні, драматичні асиметричні семантичні ракурси. Приклади наводимо зі збірки поета “Сонячні кларнети” (5):

Струнні інструменти. *Скрипка* – струнний музичний інструмент; найбільш високий за регістром скрипкового сімейства. *Ліс мовчав у смутку, в чорному акорді. **Заспівали скрипки у моїй душі!** Подивилась ясно, – **заспівали скрипки!** – Обняла востаннє, – у моїй душі* – піднесений внутрішній стан.

Віолончель – смичковий інструмент скрипкового сімейства басо-тенорового регістра. *Тьми-тем тіл, часток неспаяних / спіралять вниз, убік, у стелі... / Огні! огні! / І плачуть, і співають промені у далині, / немов **віолончелі*** – аудіальний супровід демонструє ритмічні звороти задля відтворення емоційно насиченого тла.

Арфа – тип багатострунного щипкового інструмента. ***Тополі арфи гнуть*** – колористичний вимір звукового вирішення. *Вітри лежать, **вітри на арфу грають***) – ритмічні інтонації асоційовані з бурхливою стихією.

Бандура – український багатострунний (від 7 до 40) щипковий інструмент; застосовуються в капелах бандуристів, а також оркестрах та ансамблях

народних інструментів. *В моїм серці і бурі, і грози, Й рокотання – ридання бандур...; Наші браття мовчать... Чи забули ви сміх, чи забули ви глум / Під плачі наші журнії, журні, бандурні?* – думний епос посилює когнітивно-філософське осмислення культурно-історичного розвою народу як поступу власної екзистенції, актуалізація на героїчних і водночас драматичних інтонаційних варіаціях.

Кларнет (від лат. clarus – високий, ясний (звук) – дерев'яний духовий смичковий інструмент; названий за аналогією до тембру високого регістру труби *кларіно*. *Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух, – Лиш Сонячні кларнети* – музичну виразність відтворено через звукові переливи, медитативне переживання буття людини і природи як єдності.

Флейта – духовий інструмент, який має високі звукові і технічні можливості, характеризується відносною легкістю звуковіднайдення. *Колівалося флейтами Там, де сонце зайшло. Навшпиньках Підійшов вечір* – витончена хорова фактура, вільне поєднання в мелодичному розвитку ідейно-художніх мотивів.

Орган (від лат. organum – знаряддя) – клавішно-духовий інструмент, який складається із труб (лабільних та язикових), повітрянонагнітального механізму й апарату управління. Застосовуваним є органний пункт, який дає змогу витримувати в басу звук, на фоні якого, почасти не корелюючись, вільно рухаються інші голоси. *Ромашка? – здрастуй! І вона тихо: здрастуй. І згучить земля / Як орган* – поєднання загального колориту урочистого піднесення з метафоричними ліричними інтонаціями.

Уведення до художнього тла непрямих номінацій – назв музичних інструментів) – дають змогу досягти ефекту поліфонічного звучання, синтезувати музично-образні лінії через оповідь у

письменстві і фонове звучання мелодії, створити оригінальні музично-художні образи.

Музично-художнє вирішення спостерігаємо в сучасному українському письменстві на прикладі використання музичних термінів, які характеризують звук на рівні висоти (високий / низький), гучності (тихо / помірно / гучно), тембру (забарвлення звуку у виконанні різних голосів або інструментів). Герменевтика поетичних рядків із музичними термінами потребує вміння розуміти естетику звука, виокремлювати музикальні фігурації, простежувати синестезію у відтворенні асоціацій, пов'язаних із мелодіями, інтонаціями, звуковими модуляціями.

Відтворення композиторської / виконавської майстерності: *Сиділи вчені шведської столиці, / шукали ключ до тої таємниці / вивчали **скрипку**, всю, до міліметра. / Вона лежала злякана і мертва. Аналіз, синтез, колби і реторти, **алLEGRO**, **скерцо**, **модерато**, **форте**, – немає таємниць під зодіаком: вона покрита особливим лаком!* (Ліна Костенко “Скрипка Страдіварі”). *АлLEGRO* – швидко, жваво (про темп виконання музичного твору) [17: 1: 33]; *скерцо* – невеликий музичний твір у швидкому темпі з підкресленим ритмом [17: 9 : 260]; *модерато* – помірно, не поспішаючи (про теми виконання музичного твору) [17: 4: 776]; *форте* – сильно, гучно (про звучання голосу, музичного інструмента при виконанні музичного твору) [17: 10: 627].

Постмодерна художня оповідь актуалізує на темповому і фактурному контрасті, художня естетика полягає у створенні музично-художнього образу *дощу* через фонове оркестрування: *Дощ не переставав валити, а, радше, змінив темп із мокрого **модерато** на віваче, престо, а згодом на скажене, нестримне **фуріозо**. Злива змусила нас сховатися під дерева* (Любка Дереш “Поклоніння ящірці”).

Музичні терміни мають стилістичний потенціал, створюють додатковий художньо-музичний фон: *Ти гукав до мене в літню пору **крещендо** / Як небо блискавицями падало долу. / Ти промовляв через Своє Слово, / Покладене в уста Єремії. / Я вслухався в слова калинові, / Які бадьорили в часи буревію* (1). *Крещендо* – поступово збільшуючи силу звуку; усе гучніше [17: 4: 337]. Темп крещендо метафорично асоційовано з відчуттям наростання урочистості, де принцип музичної виразності через темп стає лейтмотивом твору. Емоційно-чуттєвий вимір поєднано з імпресійними мотивами.

Засобом художньої виразності є фонетичні фігури **анномінації** [лат. agnominatio] (полягає в суположенні ‘звуково подібних того самого кореня в різних видах і формах’ [6: 122]) й **поліптоту** (‘повторення слова в різних граматичних формах’ [6: 122]). В. Домбровський указує на одну з відмінностей анномінації, яка полягає у використанні моделі, “коли при дієслові стоїть іменник того самого кореня” – *figura etymologica*, наприклад, *мости мостити, раду радити, вволити волю, вінчати вінцем* [6: 122].

Повтори спільнокореневих слів у сучасному українському письменстві представлені як конкретними, так і абстрактними назвами, використання яких актуалізує додаткові конотації, спонукає до розмірковувань. Морфологічна атракція становить одну із форм фольклорної стилізації, водночас простежуємо оригінальні авторські варіації [16: 60]. Поглиблюючи думку філологів, підкреслимо філософське осмислення повторів словоформ, яке полягає: а) у відчутті єдності з природою *І скрізь **трава, травиченька, травичка!** / І сонце силе квіти, як з бриля* (3: 143); б) осягнення світу як філософської категорії й екзистенції життєвої путі: – *Я крикнув, повен сил і дій: – Мій **світе, світку,***

світотенько, / *Мій світонько, світище мій!* (2: 123); в) емоційні переживання закоханої людини: *Обнімає ніч зорю за плечі, / Синьо посміхається зоря.. / Ти мені настояна на втечі, / Втеченько-утечотечія...* (2: 328). Девіантні утворення форм кличного відмінка й паронімічний ряд (*утеча – течія*) зацентровують на семантичному ресурсі повторів.

– Використання демінутивів, похідних від іменників, на позначення родинності (*сосна – сосенята – сосеняточка*). Оригінальним авторським рішенням є утворення цих назв від фітонімів, що інтимізує загальне художнє тло. Мелодична лінія поетичних рядків увиразнена введенням на початку художнього вислову асонанції голосного [и]: *Димко дихають в сивих снігах / Сосеняточка і сосенята ...* (2: 141). Функційними є назви-орнітоніми на позначення родоводу (*мати – діти*), що створює атмосферу родинності, підтекстово апелює до подібних відчуттів у ‘родині’ птахів. Ніжні стосунки в родині підкреслено використанням дієслова на позначення фізичної дії (обнімати (обіймати) – обхоплювати кого-небудь руками чи рукою, пестячи, виражаючи ніжність, почуття [17: 5: 505]) : **Перепеленят перепелиці** / *Обняли тісніше у тривозі* (2: 58). Художнє мовлення оприявнює паралельне уживання демінутивів, утворених від фітонімів і зоонімів: *Приспало просо просеня, / Й попростувало просо, / Де в ямці спало зайченя / І в сні дивилось косо* (2: 265).

Єдність живої й неживої природи відтворено через створення ампліфікаційних рядів, до структури яких входять назви на позначення родинності за моделлю *мати – дитина*. Саме паралелізм в оповіді стягує до одного знаменника – відчуття рідноти: **У ластівки – ластовенятко, / У шовковиці – шовковенятко, / В гаю у стежки – стеженятко. / У хмари в небі – хмаренятко, / В зорі над садом –**

зоренятко: / *Вже народилися* (2: 135); *А з хмаренятками у узвишші* / **Хмарина-мама** *йде сумна* (2: 226).

Сучасне українське письменство засвідчує синергійне використання фонетичних фігур і тавтологічних (плеонастичних) одиниць. Прикладом може слугувати такий фрагмент: *За літом літо, літо літо* *лове, / Чорніє ніч, де вчора день ходив. / І сивіє життя, як поле ковилове, / Як дивне диво з-поміж дивних див* (2: 140). Фольклорна стилізація є прикметною рисою Миколи Вінграновського, продовжуючи традиції, поет по-новаторськи уводить повтор спільнокореневих слів на тлі ословленого картинного пейзажу, чим досягає ефекту одивлення на фоні спектрального колажу літнього періоду. Живописно-музичний прийом відтворює неповторну красу природи (чорніти – ставати, робитися чорним або чорнішим [17: 11: 356] / сивіти – 1. Ставати, робитися сивим. 2. Ставати старішим [17: 9: 154]). Контекстуальне прочитання дає змогу уточнити значення набування сивого кольору, набувати насиченого сивого кольору, кольору ковили. Музична виразність підкреслена попеременною асонанцією голосних [o] / [и], що підкреслює наскрізний звукообразний контраст у розвиткові художньої оповіді, на рівні семантичних значень спостерігаємо контраст *день / ніч*, перебіг яких відтворено в космічному русі, безперервному обігові часових періодів (білий день вечоріє, надходить ніч, чорніє перед сірим ранком). Фактично “міжчастиномовне співположення” [16: 57–58], представлене поєднанням спільнокореневих слів *дивне диво* має тривимірну структуру (Всесвіт як вічність – часові періоди року (сезони), змінні періоди в межах доби, зумовлені обертанням Землі навколо Сонця – життя людини).

Дієслівна ампліфікація з віддієслівним іменником *мовчання* інтенсифікує вимір стану,

вказує на його глибину й екзистенційну значущість: **Мовчить** печаль, і **сум мовчить у сумі**. / *І ти мовчиш. Мовчання, й те мовчить* (2: 140).

Дієслівно-іменникове співположення на кшталт *світ світає, весна весніє, вечір вечоріє, мороз морозить* засвідчують, “що це залишки давнього періоду, коли ще тільки відбувався процес утворення безособових дієслів (*світає, вечоріє, гримить*) з метою усунення словесної надмірності” [22: 196–197]. У сучасній поезії фольклорні тавтологічні сполуки переосмислюють, презентують оригінальні авторські рішення подібних міжчастининомовних співположень, увиразнюючи художню оповідь, наприклад: *Подивилось небо крізь зорю, / Де морозить хвилю морозенко* (2: 344).

Підкреслення природи тварини, додатковими характеристиками контекстуально виокремлюємо зовнішні (колір, шерсть, лапи): *Заснув у хащі сірий вовк / І лапою укрився. / Твій сірий вовк в воді намок / І спати завовчився* (2: 265). Поет створив оригінальний художньо-анімаційний образ *сірого вовка*. Звуковиразність досягається шляхом асонанції голосних [а], [о], алітерування приголосного [в], що додатково зацентовує на описові “казкового вовка”, деталізує портретні деталі.

Дієслова на позначення внутрішнього стану *журитися*, процесу *заколоситися* (викидати колос, колоситися) утворюють “предикатно-аргументні структури із семантичним значенням знаряддя, засобу, результату” [2: 220]: *Страждай і плач тепер, моя ти сладо, / Журись журбою серця і чола* (2: 144); *Та де вже дінешся, раз мир заколосив / Пустоколоссям* вашим в сиві ночі (2: 127).

Моделі анномінаційного характеру, представлені в сучасному українському письменстві, актуалізують закладену якість, увиразнюють або посилюють перебіг дії (пасивний дієприкметник (реалізація

результативного внутрішнього стану) у поєднанні з іменником): *Спалений, **спечалений печаллю**, / Все життя таврований / Одним і тим же іменем, / Я до тебе, друже мій, **причальною** – / Обніми мене* (2: 125). Художня естетика поетичних рядків полягає в майстерному поєднанні тавтологічної сполуки з парономазією (*опечалений / причальною*), алітеруванні звукокомплексу [сп], приголосного [п], асонанції голосних [а], [о].

Використання дієслова *благати* (ласкаво просити, емоційного звертатись) з авторським неологізмом, вираженим прикметником (*синьоблагальна далечінь*), окреслює основним стан, означення якого підкреслено кольорописом : *Лиш далечінь **синьоблагальна** / Когось **благала**: не пускай!..* (2: 307). Звернення до поетичних рядків уможлиблює виокремлення додаткових значеневих реляцій: *небеса – небокрай (небовид, небозвід, небосхил) – синій колір – благання*. Виразність посилена алітеруванням консонантним комплексом [бл], приголосним [л], асонанцією голосних [а], [о]. Експериментально моделюючи ланцюжок *синьоблагальна / благальна, благала синьо*, висновковуємо, що авторське рішення апелює до сталої якості, саме таке поєднання спільнокорених слів відтворює найвищу міру її вияву.

Уведення спільнокорених слів створює кінематографічний ефект (порівняймо варіації в герменевтичному розрізі: *хмари, хмарне небо / нехмарне небо*): *Ходять **хмари нехмарним небом*** (2: 337). Відтворено два живописних полотна, одне вияскравлює незатьмарену небесну сферу, іншим шаром, ніби окремим напівтоном намальовано хмари в русі.

Стилістичний потенціал тавтологічних сполук полягає в експресивізації тексту, смислова єдність досягається також шляхом введення художніх

неологізмів. Морфологічне вираження сполук анномінаційного характеру мають дієслівно-прикметникові, іменниково-прикметникові, іменниково-іменникові, іменниково-прислівникові співположення: *Довго-довго **давнє** літо **давнєло*** (2: 299); ***Ожина** стала ще **ожіша**, / **Горіх**, так той свого **горішиша** / *Вже ж натрусив – земля в дірках!* (2: 350); *Я знаю: соняшники карі, / І карий **грім у гримині*** (2: 307); *Прощався з літом **джміль**, марудив **розджмеліто*** (2: 368); *І **стежка в яблуках** вже **стежкоюяблуката*** (2: 356).*

Вияскравлює художнє тло “парономазія (паронімічна атракція), що полягає у навмисному зближенні далеких за походженням, але близьких за звучанням у контексті паронімів і взагалі співзвучних слів або їхніх форм із певною стилістичною настановою; зіткнення слів, близьких за звучанням, але різних за змістом, у тому самому висловленні” [24: 48].

Сучасною тенденцією поетичного тла в українському письменстві є поєднання рими й парономазії, що зацентровує на ритмомелодійному смисловому членуванні, пор.: *Над Чернівцями вороняччя, / Над Чернівцями **голуби**, / І поетичним щастям плаче / Михайла погляд **голубий*** (2: 77) – художній ефект інтимізації; *Вона росте ще, завтра буде **вишенька**. / Це ще не сльози – це квітуча **вишенька*** (3: 173) – витонченість почуттів, відкритість, щирість почуттів.

Сучасний поетичний текст представлений також парофонами: *Ти не дивись, що дівчинка **сумна ця**. / Як пощастило дівчинці в **сімнадцять!*** (3: 173).

Парономазія, ґрунтована на використанні іншомовних слів, відтворює, з одного боку, вплив глобалізованого мовленнєвого дискурсу, з іншого, – оприявляє стилетвірні можливості в алюзійному висвітленні змісту, засвідчує оволодіння римою із

використанням іншомовних слів; інтелектуалізує текст, оскільки рефлексія термінів вимагає семантичного розгортання ущільненої в понятті чи прецедентній назві інформації: *Дуже дивний пейзаж: косяками ідуть **таланти**. / При майстрах якось легше. Вони – як **Атланти** (3: 178); Минають фронди і **жіронди**, / Шукайте посмішку **Джоконди**, / вона ніколи не мине (3: 173).*

Органічне поєднання рими (розташування зіставлюваних мовних одиниць наприкінці рядків) і паронимазії створює смислове орнаментування тексту, причому герменевтика актуалізованих надсмислів апелює до синестезійних пошуків читача: *Додому дітлашні **вечірньосірогусо**, / **Вечірньосірогусто** ластівкам (2: 346); Над **гаєм грає** птичий **грай** (2: 150).*

Потребує подальшого розгляду питання коректного термінологічного уживання в дослідженні явища паронимазії. Зокрема, звертаємо увагу на те, що пароніміяна атракція в художньому мовленні може досягатися через використання міжмовних парофонів (фонетично близьких одиниць), на що правомірно звертає увагу філологиня Ж. Колоїз [12: 30]. Прикладом можуть слугувати рядки: *Старенько жінко, Магдо чи **Луїзо!** / У нас ще й досі крупнівське **залізо** (3: 174); Мужність не дається **напрокат**. / Не бува бароко **барикад** (3: 174); *Що можеш ти, розгублене дитя, / зробити для вселюдського **прогресу?** / – Я можу тільки кинути життя / історії кривавій під **колеса** (3: 181).* Проблемне поле полягає в кодифікації термінів (“парофони” / “омофони” / “омоніміяна паронімія”), а також окреслення змісту явища паронимазії в літературознавчому аспекті.*

4. ВИСНОВКИ. Фонетичні, або звукові, фігури становлять стилістичний ресурс: визначають інтонаційний малюнок, варіюють метро-ритмічні

структури. Образотворення, ґрунтоване на актуалізації семантичних узаємозв'язків через асонування й алітерування, репрезентує надсенси, виниклі між фонемами слова й неакустичними ознаками денотативного значення. Звукообрази апелюють також до віднайдення синестезійних реляцій, засвідчують еволюцію фоносемантичного художнього тла. Український вокалізм визначає мелодійний фон, специфіку внутрішньої й рядкової ритми поетичного мовлення.

Звукопис у художньому мовленні наслідує фольклорну традицію повтору (анномінаційні й політотні одиниці), інновації полягають у застосуванні фонового аудіосупроводу, творення варіаційного інтонаційного малюнка, який оприявлює звуковиражальний потенціал ономопоетичних слів.

Паронімічна рима переконує в тенденції до інтелектуалізації сучасного українського поетичного тла, зокрема зміщення семантичного акценту спостерігаємо саме на римованих парофонах, тоді як метро-ритмічна структура створює загальний темпоритм.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондар О. І., Карпенко Ю. О., Микитин-Дружинець М. А. Сучасна українська мова: Фонетика. Фонологія. Орфоепія. Графіка. Орфографія. Лексикологія. Лексикографія : навч. посіб. Київ : ВЦ "Академія", 2006. 368 с.
2. Вихованець І. Р., Городенська К. Г. Теоретична морфологія української мови : Академічна граматики української мови / за ред. І. Вихованця. Київ : "Пульсари", 2004. 400 с.
3. Голянич М. І. Внутрішня форма слова і дискурс : монографія. Івано-Франківськ : Вид.-дизайнерський відділ ЦПП Прикарпатського нац. ун-ту імені В. Стефаника, 2008. 296 с.
4. Гаврилюк Н. І. Український поліметричний вірш: природа і тенденції розвитку : автореф. ... дис. канд. філол. наук. Київ, 2005. 18 с.
5. Гуляк А. Б., Савченко І. В. Системи віршування. *Основи віршування*. 2003. С. 16–60.

6. Домбровський В. Фігури. *Українська стилістика та ритміка. Українська поетика*. Дрогобич : Відродження, 2008. С. 101–126.

7. Дудик П. С. Фонетична стилістика. *Стилістика української мови* : навч. посіб. Київ : Академія, 2005. С. 121–140.

8. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : Словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.

9. Кабиш М. Ю. Звукотропи як складові образної системи поетичного твору. *Українське мовознавство*. 2011. Вип. 41/1. С. 103–106.

10. Караванський С. Практичний словник синонімів української мови. 3-тє вид., опрацьоване і доповн. Львів : БаК, 2008. 512 с.

11. Качуровський І. Тоніка. Київ : Либідь, 1994. 168 с.

12. Колоїз Ж. В. Явище омофонії в лінгвістичній інтерпретації. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2024. Т. 35 (74). № 1. Ч. 1. С. 27–31.

13. Кушнерик В. І. Фоносемантизм у германських і слов'янських мовах. Чернівці : Рута, 2004. 416 с.

14. Левчук А. Т., Оніщенко О. І. Види мистецтва: архітектура, скульптура, живопис, музика, хореографія, театр, кінематограф. *Основи естетики* : навч. посіб. Київ : Вища школа, 2006. С. 170–244.

15. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : ВЦ “Академія”, 1997. 752 с.

16. Олексенко О. Морфологічні одиниці в поезиці Миколи Вінграновського. *Лінгвістичні студії*. 2021. Вип. 41. С. 56–63.

17. Онлайн-версія академічного тлумачного “Словника української мови” в 11 томах (1970–1980). URL : <http://sum.in.ua>

18. Орел А. С. Історія фонологічних систем східнослов'янських мов: лінгвістично-історіографічний аспект : автореф. дис... канд. філол. наук. Донецьк, 2009. 20 с.

19. Ріжко Р. А. Повтор як семантико-стилістична домінанта в українській поезії кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Наукові записки. Серія “Філологічні науки”*. 2009. Вип. 86. URL : www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Nz/Fil/2009_86/statti/35.pdf

20. Рябуха Н. О. Звукообраз як категорія музичного мислення: онтологічний та гносеологічний аспекти. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип. 2. С. 181–187. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvfkfm_2015_2_36.

21. Семенюк Г. Ф., Гуляк А. Б., Бондарева О. Є. Версифікація: Теорія і практика віршування. Київ : ВПЦ “Київський університет”, 2003. 286 с.

22. Слинько І. І., Гуйванюк Н. В., Кобилянська М. Ф. Синтаксис сучасної української мови: Проблемні питання : навч. посіб. Київ : Вища школа, 1994. 670 с.

23. Соколова В. А. Психологічний компонент ритмомелодики вірша : автореф. дис... канд. філол. наук. Тернопіль, 2002. 18 с.
24. Стилістика української мови. Короткий словник термінів / укл. Валентина Грещук. Івано-Франківськ : НАІР, 2023. 82 с.
25. Тищенко К. М. Метатеорія мовознавства. Київ : Основи, 2000. 350 с.
26. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до теорії літератури. Київ : Київський університет, 2002. 448 с.
27. Українські замовляння / упор. М. Н. Москаленко. Київ : Дніпро, 1993. 369 с.
28. Чабаненко В. Стилістика експресивних засобів української мови. Запоріжжя, 2002. 352 с.
29. Шевченко Л. І. Інтелектуальна еволюція української літературної мови: теорія аналізу : монографія. Київ : ВПЦ "Київський університет", 2001. 478 с.

ДЖЕРЕЛА

1. Вавринюк Юрій. Поетична збірка "Мовчазні діалоги". <https://vavrynyuk.com.ua/dialogy.html>
2. Вінграновський М. С. Вибрані твори : у 3-х т. Т. 1.: Поезії. Тернопіль : Богдан, 2004. 400 с.
3. Поезія : Ліна Костенко. Олександр Олесь. Василь Симоненко. Василь Стус. Київ : Наукова думка, 1998. 272 с.
4. Савка Мар'яна. Малюнки на камені. Вірші ; післямова М. Кіяновської. Київ : Смолоскип, 1998. 90 с.
5. Тичина П. Г. Десь на дні мого серця : Поезії / упоряд. Головка Д. А. Київ : Рад. письменник, 1991. 221 с.
6. Тютюнник Г. Вибрані твори. Київ : Дніпро, 1981. 606 с.
7. Тютюнник Г. М. Твори. Книга I: Оповідання / упоряд. А. Шевченко. Київ : Молодь, 1984. 328 с.

REFERENCES

1. Bondar O. I., Karpenko Yu. O., Mykutyń-Druzhynets M. L. Suchasna ukraïnska mova: Fonetyka. Fonolohiia. Orfoepiia. Hrafika. Orfohrafiiia. Leksykolohiia. Leksykohrafiiia : navch. posib. Kyiv : VTs "Akademiia", 2006. 368 s.
2. Vykhoanets I. R., Horodenska K. H. Teoretychna morfolohiia ukraïnskoï movy : Akademichna hramatyka ukraïnskoï movy / za red. I. Vykhoantsia. Kyiv : Univ. Vyd-vo "Pulsary", 2004. 400 s.
3. Holianych M. I. Vnutrishnia forma slova i dyskurs : monohrafiiia. Ivano-Frankivsk : Vyd.-dyzainerskyi viddil TsIP Prykarpatskoho nats. un-tu imeni V. Stefanyka, 2008. 296 s.

4. Havryliuk N. I. *Ukrainskyi polimetrychnyi virsh: pryroda i tendentsii rozvytku* : avtoref. ... dys. kand. filol. nauk. Kyiv, 2005. 18 s.
5. Huliak A. B., Savchenko I. V. *Systemy virshuvannia. Osnovy virshuvannia*. 2003. S. 16–60.
6. Dombrovskyi V. Fihury. *Ukrainska stylistyka ta rytmika. Ukrainska poetyka*. Drohobych : Vidrozhennia, 2008. S. 101–126.
7. Dudyk P. S. Fonetychna stylistyka. *Stylistyka ukrainskoi movy* : navch. posib. Kyiv : Akademiia, 2005. S. 121–140.
8. Zhaivoronok V. V. *Znaky ukrainskoi etnokultury* : Slovnyk-dovidnyk. Kyiv : Dovira, 2006. 703 s.
9. Kabysh M. Yu. *Zvukotropy yak skladovi obraznoi systemy poetychnoho tvor. Ukrainske movoznavstvo*. 2011. Vyp. 41/1. S. 103–106.
10. Karavanskyi S. *Praktychnyi slovnyk synonimiv ukrainskoi movy*. 3-tie vyd., opratsovane i dopovn. Lviv : BaK, 2008. 512 s.
11. Kachurovskyi I. *Tonika*. Kyiv : Lybid, 1994. 168 s.
12. Koloiz Zh. V. *Yavyshche omofonii v lnhvistychnii interpretatsii. Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Seria: Filolohiia. Zhurnalistyka*. 2024. T. 35 (74). № 1. Ch. 1. S. 27–31.
13. Kushneryk V. I. *Fonosemantyzm u hermanskykh i slov'ianskykh movakh*. Chernivtsi : Ruta, 2004. 416 s.
14. Levchuk L. T., Onishchenko O. I. *Vydy mystetstva: arkhitektura, skulptura, zhyvopys, muzyka, khoreohrafiia, teatr, kinematohraf. Osnovy estetyky* : navch. posib. Kyiv : Vyshcha shkola, 2006. S. 170–244.
15. *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk* / R. T. Hrom'iak, Yu. I. Kovaliv ta in. Kyiv : VTs "Akademiia", 1997. 752 s.
16. Oleksenko O. *Morfolohichni odynytsi v poetytsi Mykoly Vinhranovskoho. Lnhvistychni studii*. 2021. Vyp. 41. S. 56–63.
17. *Onlainova versiiia akademichnoho tlumachnoho "Slovnyka ukrainskoi movy" v 11 tomakh (1970–1980)*. URL : <http://sum.in.ua>
18. Orel A. S. *Istoriia fonolohichnykh system skhidnoslov'ianskykh mov: lnhvoistoriohrafichnyi aspekt* : avtoref. dys... kand. filol. nauk. Donetsk, 2009. 20 s.
19. Rizhko R. L. *Povtor yak semantyko-stylistychna dominanta v ukrainskii poezii kintsia XX – pochatku XXI stolittia. Naukovi zapysky. Seria "Filolohichni nauky"*. 2009. Vyp. 86. URL : www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Nz/Fil/2009_86/statti/35.pdf
20. Riabukha N. O. *Zvukoobraz yak katehoriia muzychnoho myslennia: ontolohichni ta hnoseolohichni aspekty. Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo*. 2015. Vyp. 2. S. 181–187. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkm_2015_2_36.
21. Semeniuk H. F., Huliak A. B., Bondarieva O. Ye. *Versyfikatsiia: Teoriia i praktyka virshuvannia*. Kyiv : VPTs "Kyivskiy universytet", 2003. 286 s.

22. Slynko I. I., Huivaniuk N. V., Kobylanska M. F. Syntaksys suchasnoi ukrainskoi movy: Problemni pytannia : navch. posib. Kyiv : Vyshcha shkola, 1994. 670 s.
23. Sokolova V. A. Psykholohichniy komponent rytmomelodyky virsha : avtoref. dys... kand. filol. nauk. Ternopil, 2002. 18 s.
24. Stylistyka ukrainskoi movy. Korotkyi slovnyk terminiv / ukl. Valentyna Greshchuk. Ivano-Frankivsk : HAIP, 2023. 82 s.
25. Tyshchenko K. M. Metateoriia movoznavstva. Kyiv : Osnovy, 2000. 350 s.
26. Tkachenko A. O. Mystetstvo slova: Vstup do teorii literatury. Kyiv : Kyivskiy universytet, 2002. 448 s.
27. Ukrainski zamovliannia / upor. M. N. Moskalenko. Kyiv : Dnipro, 1993. 369 s.
28. Chabanenko V. Stylistyka ekspresyvnykh zasobiv ukrainskoi movy. Zaporizhzhia, 2002. 352 s.
29. Shevchenko L. I. Intelektualna evoliutsiia ukrainskoi literaturnoi movy: teoriia analizu : monohrafiia. Kyiv : VPTs "Kyivskiy universytet", 2001. 478 s.

DZHERELA

1. Vavryniuk Yurii. Poetychna zbirka "Movchazni dialogy". <https://vavrynyuk.com.ua/dialogy.html>
2. Vinhranovskiy M. S. Vybrani tvory : u 3-ch t. T. 1.: Poezii. Ternopil : Bohdan, 2004. 400 s.
3. Poeziia : Lina Kostenko. Oleksandr Oles. Vasyl Symonenko. Vasyl Stus. Kyiv : Naukova dumka, 1998. 272 s.
4. Savka Mar'iana. Maliunky na kameni. Virshi ; pisliamova M. Kiianovskoi. Kyiv : Smoloskyp, 1998. 90 s.
5. Tychyna P. H. Des na dni moho sertsia : Poezii / uporiad. Holovko D. A. Kyiv : Rad. pysmennyk, 1991. 221 s.
6. Tiutiunnyk H. Vybrani tvory. Kyiv : Dnipro, 1981. 606 s.
7. Tiutiunnyk H. M. Tvory. Knyha I: Opoividannia / uporiad. A. Shevchenko. Kyiv : Molod, 1984. 328 s.

УДК 811.161.2'38:[811.161.2:003.3]

Наталя Березовська-Савчук

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри української мови

berezovskasavchuk@gmail.com

ORCID:<https://orcid.org/0000-0003-1156-7128>

ІТЕРАТИВНІ ФІГУРИ, АБО ФІГУРИ ПОВТОРЕННЯ

1. ВСТУП. Ітеративні фігури, або фігури повторення, ґрунтовані на повторенні мовних одиниць в тій чи тій позиції твору, що моделює його композицію, сприяє розвитку мовно-музичного матеріалу, з одного боку, на інтонуванні, оскільки повторювані слова, фрази мають видільну акцентуацію, – з іншого. Еволюцію ітерацій з погляду формального вираження, композиційної ролі в народній поезії, наслідування традиції ітерації в сучасному українському письменстві розглядали В. Домбровський, І. Савченко, В. Радзикевич. Виразальні можливості фігур повторення, їх здатність мелодико-ритмічного моделювання поетичного викладу розширює межі їх композиційної і лексико-синтаксичної сполучуваності (П. Дудик, В. Грещук, В. Чабаненко). Мовотворча діяльність письменників у використанні ітерацій засвідчує тенденцію до поєднання поетичного й музичного мислення, використання фігур для жанрового урізноманітнення, творення емоційно-експресивного, синестезійного тла (Л. Кравець, Л. Прокопович, Г. Сюта, Л. Мацько, Л. Шевченко).

Мовне новаторство у використанні ітеративних фігур в українській літературі становить естетичний (дескриптори мистецької ваги у формальній репрезентації ітерацій, ритмо-мелодійна структура, смислові реалізації) і науковий (формальне

вираження, взаємодія синтаксичних структур і лексики в ітеративних конструкціях, роль у конвергенції жанрів) інтерес.

2. МЕТА НУКОВОЇ ПРАЦІ – аналіз стилетвірних можливостей ітеративних фігур, або фігур повторення, у сучасному українському письменстві. Поетичне тло репрезентує як традиційні, так і варіативні моделі в уведенні ітеративних фігур. Сучасні письменники звертаються до складних поєднань ітерацій, що інтелектуалізує текст, вимагає культурно-історичної рефлексії при стилістичному аналізі твору.

3. ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ.

3.1. Епаналепса й епанастрофа: класичні й трансформаційні реалізації в українській поезії.

Епаналепса – повторення якогось слова (або групи слів, що визначають один образ) безпосередньо по собі, або в різних місцях того самого вірша, строфи, типова для фольклорних творів, слугують для відтворення панорами змальованих подій, надання емоційного характеру описуваному [2: 103]. Епаналепса є виразною стилістичною прикметою українського музичного фольклору, через інтонаційну, ладогармонійну й метро-ритмічну будову вможливає специфічне й оригінальне художнє відображення об'єктивної дійсності:

Зеленеє жито, зелене. / Хорошіі гості у мене.
/ Зеленеє жито женці жнуть. / Хорошіі гості в хату йдуть.

Зеленеє жито женці жнуть / Хорошіі гості в хату йдуть.

Зеленеє жито, зелене / Хорошіі гості у мене
/ Зеленеє жито за селом / Хорошіі гості за столом.

Зеленеє жито за селом / Хорошіі гості за столом (Українська народна пісня).

Сучасна поетична оповідь презентує стилізацію народної пісні як на рівні метро-ритмічного поступу,

так і на рівні змістового навантаження повторюваного слова чи групи слів:

*І засміялась провесінь: – Пора! – / **за Чорним Шляхом, за Великим Лугом** – / дивлюсь: мій прадід, і пра-пра, пра-пра – / усі ідуть за часом, як за плугом <...>*

*За ланом лан, за ланом лан і лан, / **за Чорним Шляхом, за Великим Лугом** <...>*

*Яка важка у вічності хода! – / **за Чорним Шляхом, за Великим Лугом** <...>*

*І що зору? Який засію лан? / **За Чорним Шляхом, за Великим Лугом.** / Невже і я в тумані – як туман – / і я вже йду за часом, як за плугом?.. (2: 4).*

Поетичний текст апелює до історичної пам'яті народу, осмислення історико-культурного поступу здійснюване в тісному узаємозв'язку з життєвою путтю ліричної героїні. Алюзійне тло (**Чорний Шлях** – давній торговельний шлях, що простягався від Лівобережної України до Запорозжя (Січі), Поділля та Галичини; **Великий Луг** – історична назва місцевості, що охоплювала територію лівого берега Дніпра, між Дніпром і лівою притокою Конки, простягалася правим берегом Дніпра від гирла річки Середня Хортиця) окреслює життєвий шлях, де є екзистенційно вагомими духовні надбання попередників. Проживання поетка ототожнює з засіянням лану, прочитання такого метафоричного віднесення інтерпретуємо як наслідування традицій, а також творче їх передавання наступній генерації.

Оригінальним прийомом є уведення до ітерації прецедентного рядка, узятого з української народної пісні (“Розпрягайте, хлопці, коні”):

*Зеленим пензликом тополі – кривенькі кігтики в крові. / **пасуться коні** нетипові у сутенюючій траві.*

*Вікам посивіли вже скроні, а все про волю не чувать. / Порозпрягали хлопці **коні** та й полягали спочивать.*

Чи так їм спитьсся непогано, що жоден встати ще не зміг? / **Пасуться коні під курганом**, чекають вершників своїх... (2: 201).

Трансформація рядка народної пісні (заміна імператива на дієслово минулого часу на позначення завершені дії, пор.: *розпрягайте / порозпрягали, лягайте / полягали*) відтворює добу трагічної втрати незалежності українського народу. Ітерація представлена модифікаціями *пасуться коні / порозпрягали коні*, апелює до героїчного минулого, закликає до активної громадянської діяльності. Авторка панорамно відтворює художній образ *кургану (високої могили)* (насип над стародавньою могилою [8: 4: 406]), біля якого пасуться коні (*у сутенюючій траві* – метафоричний опис деструкції в осмисленні громадянських цінностей), чекаючи на вершників задля повернення втраченої волі (апеляція до громадянської рефлексії). У наведеному контексті образ *коня* набуває додаткових семантичних стягнень у смисловому полі громадянськості [10: 271–274], як-от: *козак, воля, історична пам'ять, звитяга, Україна*.

Сучасна стилізація текстів різного жанрового уналежнення оприявнює оригінальні авторські рішення, які полягають у моделюванні епаналепси з одночасним варіантом дистантного її варіанту, семантичного стягнення на основі характеристики дії (*колисати* – присипляти кого-небудь (у поезії – оживлення хмари); *обнімати / обіймати* – обхоплювати кого-небудь руками чи рукою, пестячи, виражаючи ніжність, почуття дружби [8: 5: 505]):

Колисало небо / Білу хмару, / Колисало море / Хвилю кару.

Обнімало небо / Білу хмару, / Обнімало море / Хвилю кару...

Цілувало небо / Білу хмару, / Цілувало море / Хвилю кару... (1: 354 “Величальна коліскова”).

Творення літературної колискової з опертям на епаналепсійний виклад наслідує мелодико-інтонаційні й ладо-ритмічні фольклорні традиції, з одного боку, демонструють поступ стосовно досягнення художнього ефекту форми гармонії через ітеративні фігури, – з іншого.

Художнє мовлення сучасного українського письменства презентує варіації в розташуванні слова або групи слів, що значною мірою розширює смислове поле, створює неповторні, складні за змістовим навантаженням образи. Формальне розташування в різних місцях поезії може поєднуватися з формально-граматичними і структурно-семантичними модифікаціями. Семантична градація презентує образ динамічним, різноплановим, який вимагає герменвтики емоційного складника, часто містить філософське осмислення відтвореного. Епаналепса з анномінаційним варіантом за суположенням формальних складників, поєднувана з анафорною й епіфорною позиціями, створює також додатковий ладогармонійний фон: **На крило небокраю / сіла хмарина в червоній хустині / І задумалась, тиха, над краєм землі // На крилі небокраю / хтось дмухнув на червону хустину** (1: 57). У наведеному фрагменті спостерігаємо формально-граматичні моделі: *сіла в червоній хустині / дмухнув на червону хустину*. Значеннєві актуалізатори спрямовують увагу на пейзажну деталь (вечірнє захмарене й зачервоніле небо, метафоричний образ хмари в хустці), рух хмар небосхилом (*сіла на крило небокраю / (хтось) дмухнув на крилі небокраю*).

Внутрішній монолог романтичного героя, піднесений стан закоханості якого уподібнено до відчуття дитинства: **Вашій мрії я серцем заграю / В бузинову сопілку дитинства свого // І з'явився мій вірш, / ніби хлопчик рудий з-поза тину, / І над ним у сопілці – бузинова весна...** (1: 57). Синестезійне тло

відтворення світлого відчуття (*бузинова сопілка дитинства* – спектральна й аудіальна асоціації) наприкінці поезії набуває за змістом афористичного викладу (*І над ним у сопілці – бузинова весна*).

Стан закоханості має відгомін дитячого світогляду, захоплення казковим довкіллям, де все має чарівну властивість перетворення, оживлення. Стягнення слів *дитинство – весна* в сюжетному викладі підкреслює високі ноти відчуття любові, уподібнення внутрішнього відчуття до оживленого стану природи.

Епаналепсійний супровід, який містить анномінаційний складник, здатен створити картинний фон, де художній образ стає рухливим, має різні плани композиційного вирішення. За такого розгляду можемо говорити про наближення літературної й образотворчої матерій, синкретизм у поданні описуваного явища природи: *Якщо не можна вітер змалювати, / прозорий вітер на ясному тлі, – / змалюй дуби, могутні і крилаті, / котрі од вітру гнутья до землі* (2: 137).

Ітерація з позиції формально-граматичного вираження може становити ряд іменників – граматичних омонімів, які мають різні граматичні характеристики (*яблука (Nom) пахнуть / (мати) внесла яблука (Acc)*). Активна конструкція *яблука пахнуть* зі значенням поширення іманентного для фруктів запаху в поезії подана з поширювачем (*льохом*), що синенергійно актуалізує два запахи. Синестезійна характеристика стану запаху – *сумно пахнуть* – градує міру знецінення традиційної культури праці, втрату через сучасні “шалені темпи” емоційного опертя на матеріальну й духовну культуру народу. Конструкція *(мати) яблука внесла* актуалізує фізичну дію, з одного боку, підтекстово витворює панораму традиційного українського обійстя (хата, яблуневий сад), якому поетка протиставляє модерний

поступ світової спільноти: *Душа належить людству і епохам. / Чому ж її так раптом потрясли / осінні яблука, що сумно пахнуть льохом, / і руки матері, що яблука внесла?* (2: 27). Словополучення *руки матері* підкреслює сакральність усталених цінностей родоводу, нації.

Формально епаналепса може мати варіативне вираження, наприклад, виражати початок / тривання дії (вечеряти – сіли вечеряти, вечеряють), що оромантизовує українську традицію: *Натомлені села вечеряти сіли / Під грушами, вишнями і небесами. / І, тихий туман пригорнувши до себе, / Вечеряє поле піснями з долин... Вечеряють очі просторами ніжними, / І губи вечеряють чистим мовчанням* (1: 61).

Поєднання дієслова *вечеряти* з іменниками *села, поле* створюють метоніміїні сполуки, створюючи ефект панорамного опису. Функційними є поєднання дієслова з соматизмами, метафоричні конструкції через соматичний складник підкреслюють живописність вечорового українського простору; оригінальним є синестезійний образ *губи вечеряють мовчанням* (поєднання густативних (запах вечорового повітря) та аудіальних (вечорова тиша) асоціацій).

Епаналепса демонструє градаційне розгортання думки, коли міркування охоплюють якомога широкі когнітивні узагальнення, окреслюють світоглядні позиції автора. Глибина когнітивно-емоційного перебігу відтворювана на формально-граматичному рівні через варіацію об'єкта екзистенційних розмірковувань (*серця чиста врода; велелюдна згода*). Автор удається до використання іменника *дума*, що додатково вияскравлює вагу осмислення життєвого шляху (*Дума* – 1. те саме, що думка; 2. Народна ліро-епічна пісня, що виконується сольним співом-декламацією у супроводі кобзи, бандури або ліри і має нерівномірну будову вірша [8 : 2 434]; *дума* – Те,

що з'явилося в результаті міркування, продукт мислення [8 : 2 435]). Зважаємо на додатковий семантичний акцент, пов'язаний із фольклорною традицією творення жанру думи:

Я повен дум про серця чисту вроду, / Бо шлях мій – це не тиха Божа милість. / Про серце сказано, що з нього на свободу / думки великі вийшли в повноцілість...

Переді мною далеч океанна, / Мов задум ще не здійснених пісень... / Твій берег я пройшов, моя ріка!.. / В душі моїй печаль стоїть неждана. / Печаль моя щаслива і гірка – / **Переді мною далеч океанна...**

Я повен дум про велелюдну згоду, / Я повен дум про серця чисту вроду – / **Переді мною далеч океанна (1: 87).**

Наведений поетичний текст оприявнює подвійну епаналепсу, що дає змогу здійснювати герменевтику двох висловлень у єдиному ракурсі: осмислення шляху, відповіді на власні екзистенції вможливує подальшу творчу реалізацію, змогу відтворити свій досвід у мистецькій царині (*Переді мною далеч океанна*). Досвід автор осмислює з філософської позиції, складність відчуттів описано через оксиморон (*печаль щаслива і гірка*, пор. *щасливо-гірка печаль*), художня інтерпретація душі головного героя подається через оживлення [4: 25–26], формально-граматична імпресія зумовлює семантичне розгортання, вислів *моя печаль* можемо інтерпретувати як внутрішню екзистенцію (*в душі моїй печаль / моя печаль*).

Епаналепса в поетичному тексті через трансформаційні реалізації створює основну і другорядну сюжетні лінії, причому розвиток художніх образів має опертя на семантично вагомий складник. Наводимо поетичний текст, у якому прислівник на позначення причини дії в поєднанні з дієсловом зі значенням міркування, збереження в пам'яті

відносить читача до давньої історичної епохи. Поетка змальовує життя навколо зниклої річки Леглич. Вагу пам'яті підкреслено через послідовне поєднання прислівника причини з дієсловами фізичної дії (*чомуś бегемоти випивали річку / чомуś плив шуліка*):

Чомуś пам'ятаю, що річка звалася Леглич. /
Було в ній каміння – як сто бегемотячих спин. <...>

Чомуś пам'ятаю – вночі ревли бегемоти. /
Виходили з річки і дуже чомуś ревли <...>

Чомуś бегемоти випивали річку цюліта, / і
пирхали важко рудими ніздрями злив.

Чомуś пам'ятаю, як плив між камінням шуліка, / убитий шуліка чомуś між камінням плив... (2: 57).

Узагальнення провадять думку не завжди зрозумілого людині поступу буття, безпричинної тягlosti пам'яті про минуле, екзистенційне відчуття єдності минулого й сучасного. Через уведення епанастрофи, вираженої інверсійно (як *плив між камінням шуліка, / убитий шуліка чомуś між камінням плив*), повторення прислівника причини реалізує додаткова поляризація значення – енантіосемія – закономірності зникнення живого в процесі еволюції, водночас важливості збереження історичної пам'яті, яка забезпечує передавання культурно-історичного досвіду між поколіннями.

Ітерація – **епанастрофа (підхоплення)** – “повторення якогось слова або фрази з кінця одного вірша на початку наступного” – становить об'єднувальний віршований елемент [2: 103]. За особливістю композиції ітерацію номінують **епанафорою** (гр. *epanaphora*, від *epi* “на” й *anaphora* “піднесення, повторення”), або **композиційним стиком** [12: 28].

Маючи традицією епанастрофну побудову української народної пісні (наприклад, колядок, щедрівок, колискових, дитячих оповідях), сучасні

майстри слова стилізують образну архітектоніку, винюансовують пейзажні й портретні деталі, посилюють художньо-виражальні можливості епанастрофи в ритмо-мелодійному викладі: *Прилетіли гуси, сіли у воротах, / Оті білі гуси в червоних чоботях, / В червоних чоботях, в хустинах рябеньких, / Зателтали гуси, що я ще маленький* (1: 138).

Сучасна дитяча поезія репрезентує казкові образи, створювані засобом поєднання анафорного й епанастрофного складників: *Розкажу тобі я ще й про те, / Як у зайця вухо не росте, / Як росте у зайця довгий хвіст, / Довгий хвіст від лісу через міст* (1: 243). Подвійне підхоплення не лише створює особливий ладо ритмічний супровід, прикметний для дитячої поезії, але також через інверсію актуалізує на чарівних здатностях персонажа.

Поетичний текст представлено епанастрофою, яка на формально-граматичному рівні становить інверсійні моделі: *Свій сон любові... серця сили / І сили розуму... безсилий / Страждання ти лише віддать* (1: 132). Функційним є поєднання епанастрофного, анномінаційного й епіфорного складників, що експресивізує текст через градацію семантичної домінанти (*мовчати* – 1. Нічого не говорити. 2. Не видавати звуків, не порушувати тиші [8: 4: 771]):

Що посміхалося – сьогодні у задумі. / І що журилося – не журиться, мовчить. / Мовчить печаль, і сум мовчить у сумі.

І ти мовчиш. Мовчання, й те мовчить (1: 140)

Епанастрофа в сучасному українському письменстві використовується на межі строф, що слугує не лише об'єднувальним елементом, але також сюжетною ланкою, засобом відтворення динамічного художнього образу:

*І світ на груди наступає
Мойй тривозі – полетить!..*

*А **полетить**. Бо манна з неба*

Не падає і не впаде.

Нам дуже й дужче жити треба –

Свобода в нас і – з нас іде! (1: 161).

Підхоплення, побудоване на протиставленні, реалізує контрасти колірні, зацентровуючи на пейзажних деталях (*цвісти* – 1. Розкриватися, розпускатися (про квіти). 2. Виділятися яскравою барвою, світитися яскравим світлом [8: 11: 187]): *У лісі вже нічого не цвіте, / **Цвіте** лиш дятел на сосні сумливій (1: 292).*

Поетичний дискурс репрезентує варіації в поданні підхоплення на рівні дистантного позиціонування: *В Холодній Балці **Сіра Відьма** / З виновних ходить королів. / Ця **Сіра Відьма** ще свобідна, / І носик їй свобідно впрів (1: 258).*

Анномінаційний виклад за формальними характеристиками епанастрофи в поєднанні з паронімією атракцією вможливають створення художнього образу, асоційованого з життєвим досвідом: *І пізній розум з **ранніх літ**, / І **ранні рани** за порогом (1: 161); **Що хулю** протята **хвала**? / **Що хваю** протята **зневидь**? (1: 178).* Сучасне поетичне тло репрезентує синкретичні поєднання ітеративних фігур. Прикладом може слугувати анномінаційний варіант ітерації за формальними характеристиками (форми того самого слова), квазіепанастрофний – за розташуванням у рядках: *Я б тебе заховав за **Дніпра** тиху спину, / Та **Дніпрові** самому сховатись за ким? (1: 377).* Подвійне анномінаційне підхоплення ускладнює думку, спонукає до розмірковувань, які стосуються сакральних цінностей: *Я б тебе заховав серед **неба** у **Бога**, / Але **небові** й **Богу** сховатися де? (1: 377).*

Стилістичний ресурс становлять епанастрофи, побудовані на основі використання локативних применниково-відмінкових конструкцій: *Як є, то є.*

Нема – то ніктої. / Віки надбали мудрості, не я. / Кассандра плаче **на руїнах Трої**. / **В руїнах Трої** гріється змія (2: 81). Паронімічне обрамлення епанастрофи вможливає семантичні стягнення, побудовані на основі спільної ознаки – високості: *Поза полем небо та **піднеб'я**, / **З-під неба** димаровий дим* (1: 153). Оригінальним вирішенням провадження думки про мінливість світу, мудрість пізнання з подальшим переосмисленням переконань є поєднання анномінації й паронімічної атракції за семантичним критерієм, формальним розташуванням функціонування підхоплення: *Як **міниться** усе! І дурень той, хто **зміни** / **Незмінно** заміна вчорашнім днем без **змін*** (1: 146).

Паронімічний складник у поєднанні з квазіепанастрофою (за розташуванням у рядках) досягають естетичного ефекту гри слів, з одного боку, засобом суположення паронімів виявляємо додаткові семантичні стягнення, що спонукають до герменевтики філософських категорій: *Затям собі **на віки вічні**, – / **Навіки** в собі загублю* (1: 169); *Бо так вже склалось – **не забудь, не збути**, / **Не призабути** навіть уві сні* (1: 174).

Стилістичний ресурс у використанні епанастрофи полягає в підсиленні анафорною позицією. За розташуванням анафора може бути поданою як у препозиції до підхоплення, так і займати постпозицію, за вираженням може дублюватися або бути вираженою іншим дієсловом (пор.: *боятися // прилетіти / ударити, захмеліти*). Градація через повторення дієслів створює ефект глибини відчуття (*стан страху, захмеління; захмеліти – стати п'яним; сп'яніти* [8: 3: 384]); динамічності (*прилетіти*), сили фізичної дії (*ударити*):

Прилетіли коні – ударили в скроні.

Прилетіли в серпні – ударили в серце.

Ударили в долю, захмеліли з болю,

Захмеліли з болю, наіржались вволю (1: 293);

Вже все прощально. Я боюсь.

Боюсь учора і сьогодні.

Боюсь, що сам собі назвусь

Таким як був, як був, як є, як годі (1: 232).

Установили закономірність, яка полягає в тому, що препозиційне розташування анафори сприяє ладогармонійній виразності тексту, постпозиційне – закцентовує на внутрішній формі повторюваного слова. Фактично за суголосністю градаційного повтору можемо говорити про композиторську техніку з опертям на ітеративні фігури.

Епанастрофа в поєднанні з епаналепсою посилюють емоційний складник, витворюють синестезійне відчуттєве тло:

Я дві пори в тобі люблю. / *Одну, коли сама не знаєш, / Чого ти ждеш, чого бажаєш – / Уваги, ревнощів, жалю?*

Я дві пори в тобі люблю... / *Люблю ту пору благовісну, / Коли до неї, як до пісні, / Свою я голову хилю* (1: 331).

3.2. Художньо-музичний виклад анафори й епіфори в сучасному поетичному мовленні.

Анафора (гр. *anaphora*, букв. “піднесення, єдинопочаток”) – “повторення якогось слова або ряду слів на початку окремих речень, віршів або строф” [2: 106] – засвідчила розвиток у сучасній українській поезії як з позиції формального розташування (уплив на інтонаційний малюнок, кількісне повторення), так і архітектоніки створених художніх образів, акцентування на пейзажній чи портретній деталі.

За формальним показником ітерації оприявнюють такі зразки письменницького пошуку:

Зоря над містом піднімає весла. / **Зоря** чекає, доки тиша скресне... <...>

Зоря над містом зібрана і чемна, / **Зоря над містом** точна і знаменна, / **Зоря над містом** хлібом

пахне темним / – Найкраще в світі пахне хліб печений (В: 62) – художній образ зорі створено на рівні картинно-художнього нарису, анафора посилена актуалізованим через розташування і повторення обставинним складником, вираженим прийменниково-іменниковою конструкцією.

*Проклята, проклята, погибне хай, згорить! / Ми більш не покручі, не блазні, не лакузи. / **І вільний дух, і вільних дум союзи, / **І вільний світ у нашу кров кричить!***** (1: 217) – анафорна позиція ознаки, що вказує на смислове поле громадянськості, природи демократичного поступу, посилена анномінаційним повтором (*вільних*); поєднання *вільний дух / вільні думи / вільний світ* закцентує на рефлексії соціальної настанови бути громадянином, тобто усвідомлювати громадянський обов'язок як служіння народу (*вільний* – ніким не гноблений, не поневолюваний; незалежний, самостійний [8: 1: 673]).

*...**У чорної райдуги біле тіло***

І чорні очі, як сто криниць.

***У чорної райдуги** небо згоріло,*

І райдуга впала на землю ниць (1: 105) – дистантна анафора (*у чорної райдуги*) має подвійне формальне стягнення через анномінаційне повторення ад'єктива (*чорні (очі)*), субстантива (*райдуга*). Фактично автор застосовує прийом ланцюжкової анафори, яка є об'єднувальною ланкою повних ітерацій. Кольорова асиметрія підкреслена епітетом (*чорна* (а не кольорова відповідно до спектру) *райдуга*, подальшою оксиморонною градацією задля передавання контрасту якостей, глибини переживань, акумуляції трагічного напруження (*біле тіло чорної райдуги*)).

Імпресійний мотив спостерігаємо в синестезійному поєднанні кольоратива з дієсловом зі значенням говоріння (*зелений голос садів*): **Зеленим** *голосом сади зовуть зозулю, / **Зелений** борц збігає на*

плиту (1: 208). Анафора має трансформації через варіативність об'єкта – носія ознаки за кольором.

Ітерація, виражена сполукою з кількісним значенням (поєднання кількісного числівника й іменника), не лише посилює калітативне градування, але також посилює когнітивно-емоційний складник:

Тринадцять руж під вікнами цвіло. /
Тринадцять руж – чотирнадцята біла. /
Тринадцять дум тривожило чоло, / **Тринадцять дум** – чотирнадцята збігла.

Тринадцять руж під вікнами рида, /
Тринадцять дум навилися на ружі... / Руда орда
копиць у виднокружжі, / І сонця кров солом'яно-руда
(1: 135).

Триста ночей я губами квітчав / Твою сірооку
голову. / **Триста ночей** я страждав і мовчав, / Повен
бажань і голоду.

Триста розлук поміж нами було, / **Триста прощань** поміж нами. / **Триста небес** понад нами
сплигло – / Сонце закрили плями (1: 132) – кількісна
градація може буди довільною, у поетичному
фрагменті кількість указує на тривалість переживань.

Квантитативно-генітивна [11: 260–264] модель побудови анафори підкреслює невимірну кількість втрат, зрад, несправедливостей і глибину страждань ліричної героїні: *Ой, живу, впівголоса, впівсили. / Відкладаю щастя – на коли? / Скільки цвіту з мене обтрусили... / скільки яблук з мене продали!..* (2: 329). Анафорне винесення дієслова на позначення стану вможливає через варіативність формального вираження суб'єкта стану розвиток додаткових значень:

Цвітуть на білому хати. / У грудях груддя –
зими, зими. / Димів скуйовджені хвости, / І дух
овечий та козиний.

Цвітуть обмерзлі криниці / Холодним **квітом**
мармуровим. / Дитя заснуло на руці, / Як слово на

долоні мови... (1: 210) – ознака рясного квітування метафорично актуалізована на рівні суголосних стягнень – *холодний квіт, цвіт дихання*.

І снівся каченяті сон, / Солодкий сон при мамі: / Цвіте куга, цвіте пасльон / При березі в тумані.

Цвіте при хмарі хмареня, / І зірка недалечко... / І чуло сонне каченя: / Цвіте його крилечко (1: 236) – дієслово в анафорному розташуванні підкреслює радісний стан переживання дитинства (цвіте хмаренятко, цвіте крилечко каченяти). Персоніфіковані дитячі образи змальовані в одному вимірі буття, які відчувають такі самі емоції, що посилює думку про єдність у природі.

Кольоропис фоново накреслює пейзаж, відтворюючи іманентну ознаку середовища, у якому зростають малюки – *болотисто-зелений, фіолетовий, синьо-сірий (куга – (Schoenoplectus, Palla), водяна та болотяна рослина родини осокових із круглим безлистим стеблом [8: 4: 383]; паслін – дикоростуча трав'яниста або чагарникова рослина родини пасльонових [8: 6: 87]).*

Як раптово в хвилини блакитношовкові – / Іще рух! іще крок! іще подих грози! – / Зацвіли твої пальці першим цвітом любові, / Зацвіли очі першим цвітом сльози... (1: 284) – дієслово зацвісти реалізує переносне значення піднесеного відчуття закоханості, порівняння прекрасного стану з першим цвітом зацентовує на вимірах почуття – щирості, легкості, відданості.

Анафора має потенції у створенні образів у діахронному вимірі, що можемо спостерігати на прикладі зіставлення *велосипеда / коней*. Створені образи стикаються на історичному шляху, у такий спосіб авторці удається через ретроспекцію двопланово подати проблему модерну: втрата історичної пам'яті унеможливає подальший культурно-історичний поступ, простежуємо вторинне

прочитання образів, що полягає у вимірі задекларованої (несправжньої) / екзистенційної (на рівні внутрішньої потреби) громадянськості. Ретроспективне повернення до минулих подій – доби козаччини – набуває закличності до усвідомлення громадянських цінностей: *Велосипед ночує на балконі, / наставив роги на туманне скло. / **Сміються** всі ретроспективні коні, / уздрівши ту пародію – сідло. / **Сміється** кожна квітка конюшини, / регоче пилом Сагайдачний шлях. / **Сміються** гори, доли, і вершини, / і всі підкови, згублені в полях. / **Сміється** хміль, повитий на балконі. / **Сміється** місяць, він іще поет. / А що **сміються** коні? / Нема тих коней. Є велосипед (2: 116).*

Завершальна формальна позиція може бути модифікованою, що визначено відчуттєвим і когнітивно-творчим планами. Анафора окреслює кільцеву форму строфи: ***Сміється й світ** мій... Тануть тіні / У вчора зимньому чолі, / І в цьому світлі-сміховинні / **Сміється й слово** на столі (1: 150).*

Оригінальним авторським рішенням є уведення анафори на рівні переднього плану картинного зображення. Автор порівнює стан закоханості через пейзажні композиції, які позначає єдиним синестезійним стягненням любові: *Вас так ніхто не любить. Я один. / **Я вас люблю**, як про/клятий. До смерті <...> / **Я вас люблю**, як сіль свою Сиваш, / Як ліс у грудні свій листок останній (1: 338)*

Смислова й художня відповідність з анафорним складником, побудованим на основі протиставлення (категоричність досягнуто через уживання імператива), уможливує провадити міркування, робити настанови щодо життєвого шляху:

***Не дивись** у сніги на дорогу оту,
Не дивися на заячий слід у сльоту,
Не дивись на крило, не дивись на стебло,
Не дивися на те, що було і цвіло.*

Не дивись на небо, де хмари пішли,
Не дивися на сон, де наснилися ми,
Не дивись на сльозу, що покинута в пил,
Не дивися на пил полинових могил

Не люби свого сина від колиски його,
Не люби товариства від порогу його,
Не люби всього світу, себе не люби,
Не люби свого духу –
 Домовину роби! (1: 254).

Субстантив у позиції анафори зосереджує на предметі розмірковувань, у чому полягає суть життя, спонукає до віднайдення власних відповідей на анафору-непряме питання *Що є життя?*. Викладені думки авторки мають філософські узагальнення, віршовані рядки становлять за змістовим навантаженням і структурою афоризм:

Життя – спокута не своїх гріхів.
Життя – це оббирання з реп'яхів,
 Що пазурами уп'ялися в душу (2: 178).

Інноваційним прийомом у творенні анафори є опертя на інтонування, що знайшло вияв у функціонуванні моделі *субстантив + ад'єктив*. Оповідь відтворює пейзаж усталеного укладу птахів, анафорна позиція репрезентована іменниково-прикметниковим словосполученням у формі називного відмінка. Кульмінація передана через омофонну форму кличного відмінка. Анафора використана як засіб музичної виразності, тло смислового виміру сутності буття:

Птиці зелені / у пізню пору / спати злетілись
 / на свіжий поруб.

Птиці зелені! / Що ж вам треба? / Маєте місяць.
 / Маєте небо (2: 130).

Кличні комуніканти в анафорному розташуванні визначають глибину й насиченість “мовчазного” діалогу з ліричним героєм:

Сеньйорито акаціє, добрий вечір. / Я забув, що забув був вас.

Сеньйорито, колюче щастя, / Хто воно за таке любов?

Сеньйорито, вогонь по плечі – / Осінь, ви і осінній я... (1: 376).

Інтонаційна імпровізація стає основою анафорного звукового малюнка, де динаміка передавана через напружене емоційне звучання, обрамлене пунктуаційними дескрипторами. Окличність розуміємо на рівні імпресіоністичного складника музичної матерії вірша, фонічний ефект підкреслює інтонаційно-ладову виразність:

Непевний кроче мій, іди!

Непевний кроче мій, іди!!

Непевний кроче мій, іди!!!

Непевний кроче мій, не йди! (1: 142).

Творчий пошук уможливив поєднання анафори й епіфори. Будучи протилежними фігурами за розташуванням, ітерації реалізують потенції в розкритті художнього образу через ампліфікацію мовних одиниць (фонічний ефект скандування), а також змістову суперечність:

Вона була урочиста, як ніч.

Вона була однеєчка, ніби ніч.

Вона була в червоному, мов ніч.

Вона була, мов ніч і мов не ніч (1: 142).

До ітеративних фігур уналежнюють **епіфору**, яка полягає в повторенні “слова або фрази в кінці окремих речень або віршів” [2: 106–107]: *Отакого літа ми не мали*: / Ластівки дітей собі вже **мали** (1: 252); *На срібнім березі Дніпра / Слов’янства золота **столице***, / *Світанку мови і добра, / Вікно у світ стооке і **столице*** (1: 217).

Ітерація може будуватися на основі використання міжчастиномовних омонімів (*повіки* (слів) – іменник, *повіки* (жити)– прислівник), що

інтелектуалізує текст, спонукає до здійснення герменевтичних дій у прочитанні:

*Згорають очі слів, згорають слів **повіки**.*

Та є слова, що рвуть байдужий рот.

*Це наше слово. Жить йому **повіки**.*

Народ всевічний. Слово – наш народ (1: 187).

Епіфора здатна виконувати роль творення художнього образу, що спостерігаємо на прикладі поезії, де яблуня має складну архітектуру через надання їй характеристик, виражених морфологічними омонімами (яблуня-обнога – прикладка, виражена субстантивом, у наведеному контексті персоніфікує фітонім; яблуня обнога – ад'єктив, що вияскравлює описові характеристики стану оживленого образу залишеності, сумування, мовчання, моно логічності, споглядання). Автор застосовує прийом пейзажної деталі через трансформаційні заміни поширювача (дика яблуня-обнога / сіра яблуня обнога), таким способом творено яскравий конкретно-чуттєвий художній образ персоніфікованої яблуні, яка супроводжує ліричного героя, у цьому образі, ніби у свічаді, герой бачить себе:

Я думав – сам іду. Дорога, / І витребеньочка-ріка, / Та дика яблуня-обнога.

<...> з перелога / Куривсь під дощиком стіжок, / Похнюпився, мовчав і мок, / Лиш сіра яблуня обнога / Гукала гілкою листок (1: 382).

Елементом художньої імпровізації є використання омофонів у творенні епіфори: *Бо наче я вже **не живу**, / Свою надію **неживу** / Приснав під серцем і не сплю... / Двадцятий вік як я люблю (1: 143)*. Змістове навантаження мовних одиниць *не живу* / (*надію*) *неживу* зацентровує на провідній ідеї твору: якщо людина втрачає надію, не здатна досягти мети, розвиватись, творчо реалізовуватись тощо.

Оригінальним авторським рішенням є уведення в поетичну тканину подвійної дистантної епіфори

(повторення в різних строфах), де формальна репрезентація засвідчує власне епіфору (*блукать луни*), другий різновид має епімонний виклад (**епімона** – “висловлення, у якому для підсилення певного нюансу думки затримується мовлення й на ньому зосереджується увага” [12: 28]), утворювана повторенням початкової й завершальної частин твору. За розташуванням у поезії епімона подана через повторення першого й передостаннього рядків. Аналогічно до іменниково-дієслівного представлення *блукать луни* виокремлюємо епіфору *перебирає струни*:

Сосновий ліс **перебирає струни**.

Рокоче тиша на глухих басах.

*Бринять берези. І блукать луни,
людьми забуті звечора в лісах.*

І знову тиша. Лиш блукать луни.

*Крізь день, крізь мить,
крізь душу, крізь віки.*

Сосновий ліс **перебирає струни**

над берегами вічної ріки... (2: 108).

Розташування епіфорних складників може мати довільну позицію, усе залежить від задуму письменника, водночас можемо говорити про закономірність, яка полягає в тому, що позиція епіфори здатна створювати ритмо-мелодійні кільцеві й градаційні структури, що доводить еволюцію в оволодінні і використанні ітерації:

*У щасті і добрі **щасливий** наш народ*

*На нас незлобно дивиться і **каже**,*

*Що боли не болять йому, він **каже**,*

*Що з нами вдвох в добрі йдемо, він **каже**,*

При хлібі, при одежі і при світлі

*Він вільний. Вільний! Вільний і **щасливий**,*

*Бо все на світі вільне і **щасливе!** (1: 175).*

Естетичний вимір поезії реалізовано через оригінальне поєднання анномінаційного викладу

епіфори (*щасливий / щасливе / щастя*) з анафорним складником (*каже, що*). Оприявлена форма поезії має мистецьку вагу.

Сучасний поетичний витвір репрезентує оригінальне поєднання звукових (алітерованих шиплячого [ж], щільного свистячого [с], сонорного дрижачого [р]) й ітеративних фігур (епіфора):

*Вологий запах, запах наші
В сухому сьєві **Стожар**,
І вже почав в багатті нашім
Дрімати **жар**, куняти **жар**.
А там за ними море грає!
Шугають зорі у **Стожар**!..
І в попелястий сон лягає
Червоноокий тихий жар... (1: 308).*

Епіфору утворюють слово *жар* й омонімічна частина слова *Стожари* (народна назва сузір'я Плеяд, а також деяких інших сузір'їв [8: 9: 724], іншою народною назвою Плеяд є *Волосожари*). Природу стихії – вогню – посилено через алітерування, епіфора ґрунтована на протиставленні (*небо (сузір'я, зорі) / земля*), кольоропис визначає яскраво-червоний фон вогнища, яке має спільну природу з небесним горінням зірок.

Мистецьке осмислення ідеї синенергійного функціонування ітеративних фігур у відтворенні ідейно-художнього змісту твору знайшло такі утілення:

*В Іллі на дачі лие доц,
І трое гусеняток,
Хоч так чи так, чи як там хоч,
Скубуть траву з-під лапок.
Неначе все, як мало **буть**:
Залатане із латки
Скубе щось серце на **майбуть**,*

Як гусеня з-під лапки (1: 253) – анномінаційний виклад дистантної анафори (*скубе / скубуть*) у поєднанні з анномінаційною епіфорою (*з-під лапок /*

з-під лапки), епіфорою, побудованою на квазіповторі (буть / майбуть).

Молоденька хмаринка

Шука в небі **хатинку** –

Та у небі її не знайдеш.

Молоденька хмаринко,

Нема в небі **хатинки**,

То ж куди ти, **хмаринко**, підеш? (1: 244) –

поперемінне уживання епімонного викладу епіфори, іменник у позиції епіфори має форми називного і кличного відмінків (*хмаринка / хмаринко*); анномінаційний виклад епіфори (*хатинку (Acc) / хатинко (Voc)*).

3.3. Піснетвірні потенції циклу й рефрену: наближення поетичної й музичної форм.

Вияскравлює естетику сучасної української поезії ітеративна фігура – **цикл**, яка полягає в повторенні “початкового слова або фрази в кінці того самого речення, вірша, строфи або цілого твору, через що повна думка або низка думок, що творять логічну цілість, отримує своєрідне заокруглення” [2: 107]:

Посмішки,

цвітіння людських облич <...>

мене морозить, коли я бачу посмішку пошляка
або лакизи.

Хлопавкою для мух

убивати б такі **посмішки** (2: 118).

В. Ірещук указує на особливність формального вираження ітерації, яка полягає в однаковому початку й кінці синтаксичної одиниці (речення, абзацу, строфи), оперує терміном *анепіфора* (гр. *anepiphora*, букв. “надлишок”) [12: 12] з опертям на формальне розташування повторюваних одиниць. Відповідно, розглядаємо терміни *цикл* й *анепіфора* як дублети.

Виклад тексту цикловим способом спонукає до переосмислення екзистенційної позиції після прочитання між циклового змісту, через актуалізацію

ключових слів посилює філософський складник. Формальне обрамлення визначає рельєфну образність вірша (пор: **Кого мені в розхристаному полі?** / **Кого мені?** – усічений складник може бути заповнений рядками читача в результаті розмірковувань, віднайдення питань на власні екзистенції):

Кого мені в розхристаному полі? / Тут серце переборює думки, / Тут дні мої зливаються в роки, / Тут уливаються вони у колоски... / **Кого мені?** (1: 59).

Традиція використовувати цикл у вираженні тієї чи тієї думки, створенні художнього образу (образів) пов'язана як із народною творчістю, так і літературним доробком українських письменників. Сучасний поетичний текст засвідчує поступ у використанні циклу, який полягає у визначальній формальній структурі окремої поезії, з одного боку, що естетизує форму сучасного вірша, окреслює вимоги до форми залежно від жанрового уналежнення.

Застосовуючи фігуру заокруглення, автор трансформує формальний складник, утворюючи метафоричні поєднання, через які намагається відтворити стихію натхненного пошуку у творенні поезії. Мрійливо-споглядальний настрій посилено через ритмічний виклад, тремолоючі метафоричні співзвуччя.

Стильова оригінальність у використанні циклової побудови поетичного тексту в українському письменстві має вияв у поєднанні з іншими ітеративними фігурами. Цикл у поєднанні з епанастрофою зацентровує на повторюваних мовних одиницях, спрямовує думку читача, причому міжциклова оповідь визначає предмет осмислення: **Димить стерня над синіми ярами, / Ряхтить між кленами рожева далина, / І, полином надихавшись сповна, / Встає зоря вечірня з полина. / В душі неспокій – день мій каже, / Що ніч у ніч заснути він не може, / Передчуттями тьмяними тривоже, /**

Пришпорює неначебто коня... / Димить стерня (1: 59). Динаміка ритмічного зрушення посилена довготривалим акордом гіркоти.

Епанастрофа в поєднанні з циклом визначає формальну варіативність, що набуває рис мелодизму з карбованою ритмікою, посилює імпровізієний характер викладу через використання прямого й переносного значень [14: 417–419] (*цвісти* – 1. Розкриватися, розпускатися; 2. Виділятися яскравою барвою, світитися яскравим світлом [8: 11 187]):

*Молоденька хмаринко,
Йди до нас у хатинку –
Під вікном у нас вишня **цвіте**
Цвіте зранку кульбаба,
Цвіте жовта троянда,
І жовтеньким курчатка **цвітуть** (1: 244).*

Наведений поетичний фрагмент відтворює мистецький нарис, композиція репрезентує пряму й непряму номінації кольору (*жовтий* – який має забарвлення одного з основних кольорів спектра – середній між оранжевим і зеленим; який має колір золота, яєчного жовтка, соняшникового суцвіття [8: 2: 540]). Фітоніми *кульбаба*, *троянда (жовта)* фоново забарвлюють, вияскравлюють пейзажну замальовку, через циклове уведення фонового малюнка (*жовтенькі курчатка*) посилено семантичне навантаження спектральної асоціації, підкреслено подібність форми (пухнасті курчатка / колоподібна пухнаста форма квітки кульбабки). Фоновий пейзажний фрагмент витворює художній образ ранішнього сонця, образ посилено через формальне заокруглення, багатошаровість кольоропису.

Звернення до першої строфи дає змогу відтворити панораму з перевагою білого кольору, на що вказують номінації *хмаринка / хатинка / вишня*. Зауважимо, що кольоропис має сугестійну природу: пейзажний нарис апелює до цвіту вишні – білого,

кольору типової української хати, побіленої вапном; хмаринку читач, відповідно, уявляє білого кольору.

Спектральний код у семіотиці української культури визначає фоновий характер прочитання поетичного тла [14: 420]. Повторення дієслова *цвісти* дає змогу виокремити додаткові відтінки яскравості й насиченості жовтого й білого кольорів.

Циклове обрамлення вірша може мати тривимірну тяглість, поєднуючись з анафорою й епанастрофою:

Одійде, і вишневі літа одійдуть,
Одійде і пора – і моя, і твоя **одійде**,
Не одійде ріка, що веде нашу пам'ять,
вона **не одійде** –

Білий цвіт поколінь

на плечі, на щоці, на устах... (1: 333).

Суперечність у пізнанні світу відтворена засобом уведення підхоплення, чим досягається ефект напруження у вирішенні екзистенційних питань. Ітерація визначає музично-композиційну фактуру жанру елегії (*елегія* – 1. Ліричний вірш задумливого, сумного характеру. 2. Вокальний чи інструментальний твір задумливого, сумного характеру [8: 2: 467]). Гостродисонансне звучання (*одійде / не одійде*) створює загальний емоційний лірико-скорботний тон, описує розуміння повільного, непомітного, але невідворотного плину життя, окреслює глибину роздумів і переживань ліричного героя про смисл буття. Визначаємо синкретичність жанру елегії, її літературно-музичну природу в сучасному поетичному дискурсі. Ритмічна основа – цикл – через полівалентну тяглість дієслова *одійде* створює політональне нашарування, задаючи елегійний тон у розгортанні мовно-музичного тла.

Цикл у поєднанні з анафорою, що має інакше формальне вираження, закцентовує на пейзажній деталі:

Над **чорнобривцями** в саду

Останнє яблуко висить.

Останній лист упав на **чорнобривці** вчора
(1: 162).

Уважне прочитання рядків з анафорою сприяє відтворенню картини, де кольоропис винюансовує зміни в природі з приходом осені, барвистість засвідчує життєвість, грайливість (*чорнобривці* – однорічна трав'яниста декоративна рослина родини складноцвітих із запашними квітками жовтого кольору [8: 11: 256]), можуть мати брунатно-червоний, червонясто-помаранчевий відтінки пелюсток, з одного боку, моделює композицію картинного зображення залежно від герменевтики спектрального виміру, – з іншого.

Анафора, виражена прикметником *останній*, указує на поступове завмирання природи, причому колір поляризує значення (прийом енантіосемійного представлення): колір як показник опалого листа, достиглого яблука восени / колір чорнобривців як символ життєрадісності, буяння природи. Речитативно-монологічна анафорична позиція в поєднанні піднесеною цикловою інтерпретацією реалізують ідейний задум опису стану природи на межі пір року. Фоновий малюнок апелює до осмислення власного життєвого шляху.

Анномінаційний виклад циклу перетворює тему життєвого поступу на інтонацію драматичного монологу. Емоційно-образний шар визначає змістове коло внутрішнього світу людини, яка осмислює життєву путь: *Та вишнячок, старий ще змалку, – / Забувся він, коли і ріс! // (Було) ... Та це притишене ридання, / Як тому вишнячку, до сліз* (1: 382).

Поєднання ітеративних фігур визначає прикметну рису ідіостилю письменника. Художнє мовлення Миколи Вінграновського репрезентує оригінальні поєднання різних видів повторень, що

створює ефект інструментального награвання, естетики ритмічних фігурацій:

Заспіваю твое ім'я,

Твое тихе ім'я вишневе <...>

Заспіваю твою любов

У великій твоїй дорозі <...>

Заспіваю ті імена,

Що любили й любити будуть –

Бо вишнева твоя струна

Біля серця мого і люду.

Заспіваю тобі себе

Твоїм словом – від тебе маю.

Там, де час голубиць пряде,

Дорогу, тебе заспіваю (1: 357) – повторення

дієслова *заспіваю* за розташуванням утворює анафору в поєднанні з циклом. Об'єктний складник (*ім'я / любов / себе* (ліричний герой)) відтворює загальний емоційний стан закоханості, поезія викладена в поліфонічному стилі, простежуємо за ладовим вирішенням суголосність із романсом, мають місце елементи імпровізації у використанні анномінаційних (*ім'я / імена*), метафоричних (*ім'я вишневе / струна вишнева*) одиниць, що підкреслює інтонаційно-ладову виразність, засвідчує смислову і художню відповідність твору.

Дискусійним залишається питання коректного терміновживання при уналежненні фразових повторень у межах строфи чи вірша. Стилісти за формальним показником класифікують такий вид повторення як цикл [2: 107]. Традицію подібного віршування у вітчизняному письменстві простежуємо на прикладі творчості Тараса Шевченка: *По діброві вітер віє, / Гуляє по полю, / Край дороги гне тополю / До самого долу* (“Тополя”) – повтор чотиривірша на початку і в кінці поезії. В. Ірещук оперує терміном *епімона*, підкреслюючи вагу змістової паузи, зумовленої уважним прочитанням й осмисленням

повторюваного висловлення [12: 58]. Дотримуватимемося структурного обмеження, відповідно до якого повтор у формі строфи слід відносити до виключно до циклової композиції. Повторюваний одно- і двовірш у межах строфи, цілісного вірша класифікуємо епімоною.

Ітерація в українській поетичній тканині репрезентована формальними варіантами, спостерігаємо також складні поєднання фігур:

1. Епімона, що складається з одного повторюваного вірша (віршованої фрази), завершальна формальна позиція модифікована відповідно до руху міркування. Епімона визначає форму вірша:

Старі дуби, спасибі вам за осінь. / За відлітання радості і птиць <...>.

Я плачу й можу сліз не витирати. / **Старі дуби, спасибі вам** за це (2 : 346);

Дружиною мені приснились ви,

Ми з вами ідемо, побравшись за руки,

Ми з вами вдвох, любове моя вічна,

Ми з вами ідемо дорогою старюю...

Дружиною мені приснились ви (1: 175).

2. Епімона, що складається з двовіршованого складника, завершальна формальна позиція тотожна, підсилює проваджену думку. Ітерація визначає форму вірша:

До порога моєї землі

Поспішай, моя доле строга.

Коле осінь золоторога

Теплі лапи сумних журавлів,

В зачарованій млі на ріллі

Розверсталася сива дорога...

До порога моєї землі

Поспішай, моя доле строга (1: 88).

Повторення має такт 2/1, тобто двічі на початку строфи, один раз наприкінці (у наведеному вірші передостання позиція):

Вечірнє сонце, дякую за день!
Вечірнє сонце, дякую за втому.
 За тих лісів просвітлений Едем
 і за волошку в житті золотому.
Вечірнє сонце, дякую за день,
 за цю потребу слова, як молитви (2: 9).

Прочитання рядків за розташуванням створює метро-ритмічні структури, що створюють ефект симетричних звукових хвиль, що наближає поезію до романсової лірики.

Цикл наближений до рефрена за смисловим навантаженням, оскільки через повтор початкового рядка / рядків виносить у препозицію розмірковування, узагальнення, що становлять квінтесенцію твору. Формальне розташування засвідчує також розвиток мовно-музичного матеріалу.

Сучасний поетичний текст репрезентує варіанти розташування рядка / рядків. Зважаючи на спільну смислову природу циклу й рефрену, уважаємо цей показник визначальним:

**Не говори, не говори / Про світанковий яр, /
 Там сплять прощання явори / Під вибухами хмар.**

*Бродили щастям дні мої / З тобою у маю, / І на
 багнети солов'їв / Я кинув юнь твою.*

**Не говори, не говори / Про світанковий яр, /
 Там сплять прощання явори / Під вибухами
 хмар** (1: 66).

За формальним показником цикл складається з чотиривірша, завершальна позиція тотожна з початковою, розгорнутість чотиривірша ускладнює ланцюжок розмірковувань, актуалізує герменевтику змістового зіставлення, спонукає до переосмислення початкового і завершального чотиривірша. Початковий і завершальний складники ітерації становлять форму строфи.

Мелодійна основа української народної пісні визначила традицію сучасного віршування

літературної пісні. Інтегрування форм різного жанрового віднесення вможливив творчий пошук в естетизації модерних форм. Однією з таких форм є **рефрен** (фр. refrain “приспів”) – уривок тексту, який час від часу повторюється, допомагаючи тіснішому об’єднанню його компонентів і наголошуючи на певному аспекті думки [12: 58]. Формальний вимір приспіву може сягати від одно- до чотиривішованого викладу [2: 109]. Стилзація рефрену-одновірша репрезентує структурну варіативність, з одного боку, створює ефект ланцюгового драматичного розв’язку, суть якого полягає в послідовному викладі сюжету, коли завершення сцени стає колізією й одночасним початком наступного фрагменту:

Гей, ви, мої воли, та по степу,

А моря не видно...

Гей, далеко степу по стебліні –

Не настачило...

Гей, ви, мої воли, воленько на волі,

Вже й доїхали (1: 342).

Стилзований приспів може набувати закликую через риторичне питання:

*Чоловіче мій, запрягай коня! / Це не кінь, а змії,
– миготить стерня.*

Чуєш, роде мій, мій ріднесенький, / *хоч би
вийшов хто хоч однесенький! <...>*

Ой ти ж роде, родоньку! / *Чом бур’ян пішов по
городоньку?*

*Роботящий мій з діда-прадіда! / Двір занедбаний,
Боже праведний (2: 56).*

За формальним показником рефрен може займати початкову позицію, що зацентровує на осмисленні рефрену-узагальнення:

Я вранці голос горлиці люблю.

*Скрипучі гальма першого трамваю
я забуваю, зовсім забуваю.*

Я вранці голос горлиці люблю.

Я скучила за дивним зойком слова.

Мого народу гілочка тернова.

Гарячий лоб до шибки притулю.

Я вранці голос горлиці люблю... (2: 17).

Органічними елементом сучасної літературної пісні є розгорнений сюжетний виклад і висновковий одновіршовий рефрен:

*На тепле поле / Дивився дощик, / І хата в білім сні, / Дорога при мені – / **Все при мені.***

*У тепле небо / Дивились води, / І пісня у вікні – Давно воно мені, / **Все при мені.***

*Твоя дорога – / Мої там кроки, / І голос, і луна / Дитинна давнина – / **Все при мені** (1: 366).*

Повторення приспіву наприкінці строфи набуває філософського узагальнення, переважає внутрішній монолог, вимір відчуття закоханості окреслено через сугестію природних нарисів, спробу через картинні образи змодельювати стан:

Осінній день березами почавсь.

Різьбить печаль свої дереворити.

Я думаю про тебе весь мій час.

Але про це не треба говорити.

В моїх очах свій сум перепливи.

Але про це не треба говорити.

Я Вас люблю, о як я вас люблю!

Але про це не треба говорити (2: 344).

Анномінаційний виклад одновірша моделює ритмічний малюнок, з одного боку, визначає музично-образну лінію непередаваності словами внутрішніх переживань через їх неповторність, глибину. Рефрен сугестує лірико-психологічний контекст:

Очима ти сказав мені: люблю.

Душа складала свій тяжкий екзамен.

Мов тихий дзвін гірського кришталю,

несказане лишилось несказанним. <...>

Багато слів написано пером.

Несказане лишилось несказанним.

Слова як сонце сходили в мені.

Несказане лишилось несказаним (2: 14).

Рефрен у сучасному викладі може містити колізію, засвідчувати динаміку художнього образу через вербалізацію (дієслово теперішнього і минулого часу – *сміється / сміявся*). Синестезійний план окреслює кольоративний чуттєвий складник (зв'язок кольору неба і стану піднесення, пов'язаного з небом, високістю, летом; образ птаха посилює картинну панораму через звукові асоціації, підтекстову актуалізацію окрилення). Висновковуємо про психологізацію сучасного поетичного мислення:

В кукурудзинні з-за лиману, / Де тихі дині в жовтих снах, / Де зайчєнята плачуть маму / І голубим сміється птах.

А множество вже стало станом / Позаду мене в небесах... / І я заплакав над лиманом, / Де голубим смієся птах! (1: 256).

Стилізація української народної пісні в сучасному письменницькому дискурсі оприявлена нанизуванням рефренів, змістове насичення яких компенсує відсутність міжприспівового тексту. Фактично рефрен перебирає на себе матерію основного викладу:

*Будеш, мати, мене зимувати,
Будеш мати мене коло хати,
Будеш мати мене коло хати...*

*Ходить полем мій кінь вороненький,
Ходить полем мій кінь молоденький,
Ходить полем мій кінь молоденький*

*Будеш, коню, мені воювати,
Будеш, коню, собі долю мати,
Будеш, коню, собі волю мати... (1: 154)*

Прикметною рисою сучасної літературної пісні є складні ітеративні поєднання, рефрен демонструє

динамічну насиченість думки. Рефрен-двовірш у поєднанні з анафорою представлено в дитячій пісні:

*Розкажу тобі я ще й про те,
Як у зайця вухо не росте,
**Як росте у зайця довгий хвіст,
Довгий хвіст від лісу через міст**
У тій пісні заєць наш сидить,
У тій пісні вухо його спить,
**І росте в тій пісні його хвіст,
Довгий хвіст від лісу через міст** (1: 243).*

Інтегрування ітерацій оприявнює анафорні повтори двовірша. Варіативність ословлення рефрену-одновірша визначає метафоричні паралелі (любити давно (час) / любити далеко (часопростір)):

**На маленькій планеті у великому лузі /
Сходить вечір на синє, на сизе й сумне. / На**
*шовковому вальсі, на блакитному лузі. / Як давно і
недавно ти любила мене.*

**На маленькій планеті у великому місті /
Сходить вечір на синє, на сизе й сумне. / На**
*сивавих дощах в сплотнілому листі. / Як далеко-
далеко ти любила мене... (1: 284).*

Мистецькою знахідкою є подвоєння двовірша в позиції анафори. Рефрен-одновірш створює своєрідний мелодійний стрибок. Завершуючи думку, приспів представляє мудре осмислення життєвих подій, апелює до творчого пошуку й активної діяльності:

Хай буде все небачене побачено. / Хай буде
все пробачене пробачено. / Хай буде вік прожито як
належить. / На жаль, від нас нічого не залежить.

Хай буде все небачене побачено. / Хай буде
**все пробачене пробачено. / Єдине, що від нас іще
залежить, – / принаймні вік прожити як належить**
(2: 13).

Рефрен у сучасному українському письменстві наслідує традицію мелодико-ритмічного, ладо-інтонаційного виміру, втіленого у музично-поетичній

національній матерії, з одного боку, засвідчує динаміку в осмисленні приспіву на рівні змістового навантаження, зростання ролі в сюжетному викладі, побудові ліричних, лірико-драматичних ліній, – з іншого.

4. ВИСНОВКИ. Ітерації в художньому мовленні вияскравлюють музично-художні образи, ритмізують текстову оповідь. Мистецькими знахідками у використанні ітерацій є уведення до творів прецедентних рядків із народних пісень, звернення до прийому ремінісценції, що, з одного боку, продовжує фольклорну лінію, з іншого, – дає змогу з допомогою мовного матеріалу відтворювати художню панораму сучасного поетичного дискурсу.

З позиції формального вираження ітеративні фігури мають різні композиційні вирішення, прикметним є інтегрування двох і більше ітерацій у вірші. Пароніміїний й анномінаційний виклади фігур моделюють фоновий семантичний малюнок, створюють багатопланові художні образи.

Рефрен у сучасній поезії засвідчує розвиток мовно-музичного матеріалу (данцюговий драматичний розв'язок, рефрен-колізія, сугестія лірико-психологічного контексту, поєднання рефрену з іншими фігурами повторення).

Стилізуючи літературну пісню, письменники виявляють майстерність у поєднанні народно-музичної традиції з сучасною технікою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондар О. І., Карпенко Ю. О., Микитин-Дружинець М. Л. Сучасна українська мова: Фонетика. Фонологія. Орфоепія. Графіка. Орфографія. Лексикологія. Лексикографія : навч. посіб. Київ : ВЦ “Академія”, 2006. 368 с.

2. Домбровський В. Фігури. *Українська стилістика та ритміка. Українська поетика.* Дрогобич : Відродження, 2008. С. 101–126.

3. Дудик П. С. Фонетична стилістика. *Стилістика української мови* : навч. посіб. Київ : Академія, 2005. С. 121–140.

4. Кравець Л. В. Динаміка метафори в українській поезії ХХ ст. : монографія. Київ : ВЦ, "Академія", 2012. 416 с.
5. Літературна мова у просторі національної культури : монографія / відп. ред. А. І. Шевченко. Київ : ВПЦ "Київський університет", 2004. 135 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : ВЦ "Академія", 1997. 752 с.
7. Мацько А. І., Мацько О. М. Риторика : навч. посіб. Київ : Вища школа, 2006. 311 с.
8. Онлайн-версія академічного тлумачного "Словника української мови" в 11 томах (1970–1980). URL : <http://sum.in.ua> (<http://sum.in.ua/>)
9. Прокопович Л. "Я хочу розказати вам про наші ріки невеликі..." (мовний образ простору в поезії М. Вінграновського). *Культура слова*. 2011. Вип. 75. С. 50–55.
10. Радзикович В. Письменство. *Історія української культури* / за заг. ред. І. Крип'якевича. Київ : Либідь, 2002. С. 185–425.
11. Слин'ко І. І., Гуйванюк Н. В., Кобилянська М. Ф. Синтаксис сучасної української мови: Проблемні питання : навч. посіб. Київ : Вища школа, 1994. 670 с.
12. Стилїстика української мови. Короткий словник термінів / укл. Валентина Ірещук. Івано-Франківськ : НАІР, 2023. 82 с.
13. Сютя Г. М. Цитатний тезаурус української поетичної мови ХХ столїття : монографія. Київ : КММ, 2017. 384 с.
14. Шевченко А. І., Дергач Д. В. Знаковїсть колористики в семїотичї культурї: європейський контекст. *Мовні і концептуальні картини свїту*. 2011. Вип. 39. С. 416–426.
15. Чабаненко В. Стилїстика експресивних засобів української мови. Запорїжжя, 2002. 352 с.

ДЖЕРЕЛА

1. Вінграновський М. С. Вибрані твори : у 3 т. Т. 1.: Поезії. Тернопіль : Богдан, 2004. 400 с.
2. Костенко А. Вибране. Київ : Дніпро, 1989. 559 с.

REFERENCES

1. Bondar O. I., Karpenko Yu. O., Mykityn-Druzhynets M. L. Suchasna ukrainska mova: Fonetyka. Fonolohiia. Orfoepiia. Hrafiika. Orfohrafiiia. Leksykolohiia. Leksykohrafiia : navch. posib. Kyiv : VTS "Akademiia", 2006. 368 s.
2. Dombrovskiy V. Fihury. *Ukrainska stylistyka ta rytmika. Ukrainska poetyka*. Drohobych : Vidrozhennia, 2008. S. 101–126.
3. Dudyk P. S. Fonetychna stylistyka. *Stylistyka ukrainskoi movy* : navch. posib. Kyiv : Akademiia, 2005. S. 121–140.

4. Kravets L. V. *Dynamika metafory v ukrainskii poezii XX st. : monohrafiia*. Kyiv : VTs. "Akademiia", 2012. 416 s.
5. *Literaturna mova u prostori natsionalnoi kultury : monohrafiia / vidp. red. L. I. Shevchenko*. Kyiv : VPTs "Kyivskiy universytet", 2004. 135 s.
6. *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk / R. T. Hrom'iak, Yu. I. Kovaliv ta in.* Kyiv : VTs «Akademiia», 1997. 752 s.
7. Matsko L. I., Matsko O. M. *Rytoryka : navch. posib.* Kyiv : Vyshcha shkola, 2006. 311 s.
8. *Onlainova versiia akademichnoho tлумachnoho "Slovnyka ukrainskoi movy" v 11 tomakh (1970–1980)*. URL : <http://sum.in.ua> (<http://sum.in.ua/>)
9. Prokopovych L. "Ya khochu rozkazaty vam pro nashi riky nevelyki..." (movnyi obraz prostoru v poezii M. Vinhranovskoho). *Kultura slova*. 2011. Vyp. 75. S. 50–55.
10. Radzykevych V. *Pysmenstvo. Istoriiia ukrainskoi kultury / za zah. red. I. Krypiakkevycha*. Kyiv : Lybid, 2002. S. 185–425.
11. Slynko I. I., Huivaniuk N. V., Kobylianska M. F. *Syntaksys suchasnoi ukrainskoi movy: Problemni pytannia : navch. posib.* Kyiv : Vyshcha shkola, 1994. 670 s.
12. *Stylistyka ukrainskoi movy. Korotkyi slovnyk terminiv / ukl. Valentyna Greshchuk*. Ivano-Frankivsk : HAIP, 2023. 82 s.
13. Siuta H. M. *Tsyatnyi tezaurus ukrainskoi poetychnoi movy XX stolittia : monohrafiia*. Kyiv : KMM, 2017. 384 s.
14. Shevchenko L. I., Derhach D. V. *Znakovist kolorystyky v semiotytsi kultury: yevropeiskyi kontekst. Movni i kontseptualni kartyny svitu*. 2011. Vyp. 39. S. 416–426.
15. Chabanenko V. *Stylistyka ekspresyvykh zasobiv ukrainskoi movy*. Zaporizhzhia, 2002. 352 s.

DZHERELA

2. Vinhranovskiy M. S. *Vybrani tvory : u 3 t. T. 1.: Poezii*. Ternopil : Bohdan, 2004. 400 s.
3. Kostenko L. *Vybrane*. Kyiv : Dnipro, 1989. 559 s.

УДК 811.161.2'367

Наталія Малюга*кандидат філологічних наук, доцент,**доцент кафедри української мови**maliuga_natalia@ukr.net*ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7956-6987>**СИНТАКСИЧНІ ФІГУРИ**

1. ВСТУП. Одним із пріоритетних напрямків української лінгвостилістики є дослідження стилістичної семантики синтаксичних одиниць. Коло витоків досліджень фігур експресивного синтаксису в художніх текстах стояли В. Ващенко (“Стилістичні явища в українській мові”, 1958; Стилістика речення в українській мові, 1968), С. Єрмоленко (“Синтаксис і стилістична семантика”, 1982), В. Кононенко (“Проблеми стилістичного синтаксису”, 1975; “Стилістичний аспект синтаксису”, 1976), І. Чередниченко (“Нариси з загальної стилістики української мови”, 1962), ці праці не втрачають своєї актуальності й нині. Учені (С. Бирик, А. Бондаренко, Л. Голоюх, І. Грицютенко, А. Коваль, М. Коцюбинська, Л. Мацько, В. Мельничайко, Н. Сидяченко Н. Сологуб, М. Пилинський, О. Пивоваров, О. Ткач, Н. Тоцька, В. Чабаненко та ін.) висвітлюють питання стилістики експресивних засобів української мови, природи стилістичних фігур в аспекті збагачення мовних ресурсів, розкривають їхнє функційне навантаження на багатому ілюстративному матеріалі текстів різних жанрів. З огляду на інтерес до вивчення ідіостилію елітарних особистостей, які своїм доробком сприяють розвиткові інструментарію виражальних засобів мови, зокрема її синтаксису, коло дослідників стилістичних фігур розширюється, а відтак і збільшується кількість розвідок [3; 4; 7; 8; 10; 16; 22 та ін.].

На позначення виражальних засобів синтаксису найбільш уживаним є термін стилістичні фігури (Ю. Арешенков, Д. Баранник, І. Білодід, В. Ващенко, М. Гетьманець, С. Єрмоленко, Т. Мелкумова, О. Мороховський, О. Пономарів, Л. Струганець), окрім того, українські науковці послуговуються й іншими термінологічними сполученнями: зображально-виражальні синтаксичні засоби (М. Гетьманець), стилістичні прийоми (О. Мороховський), фігури мови (М. Струганець), фігури мовлення (О. Пасічна), фігури поетичного мовлення (М. Гетьманець, С. Оліфіренко), фігури слів (Л. Мацько) тощо.

Функціонування стилістичних фігур здебільшого досліджують на матеріалі певного стилю, зокрема художнього (І. Дегтярєва, А. Загнітко, О. Тележкіна та ін.), публіцистичного (О. Бекетова, В. Богатько та ін.), інформаційного (А. Загнітко, Г. Конторчук, Л. Конюхова та ін.), наукового (А. Коваль, Н. Бабич, Г. Волкотруб та ін.), відомі успішні спроби порівняльного аналізу реалізації функцій стилістичних фігур у текстах різних стилів (В. Грицина, І. Житар, Л. Конюхова, Т. Мелкумова, І. Онищенко, Г. Черемхівка).

Можливості художньої стилістики (стилістики художнього мовлення) “закладені не лише в синтаксичних особливостях і специфіці будь-якої мови, а й в особливостях індивідуального стилю письменника” [16: 165], тож, очевидно, репрезентативність результатів дослідження не в останню чергу залежить від того, наскільки багата картотека дослідника й наскільки він може подолати суб’єктивізм власних уподобань.

2. МЕТА НАУКОВОЇ ПРАЦІ – опис ресурсу окремих стилістичних фігур на матеріалі текстів художнього стилю. Для досягнення мети застосовано загальнонаукові методи аналізу та синтезу, а також лінгвістичні методи, зокрема описовий, прийоми

контекстного аналізу та інтерпретації, типологізації та функційно-стилістичного аналізу.

3. ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ. Огляд найдавніших із відомих в українській науці класифікацій стилістичних засобів мовлення здійснила З. Куньч [12]. Дослідниця відштовхується від трактату “О образѣх” (авторство оригінального тексту приписують Георгієві Херобоску), уміщеному в “Ізборникові” Святослава 1073 року. З. Куньч приділяє увагу вітчизняним класифікаціям стилістичних засобів мовлення, уміщеним у написаних латиною навчальних книгах із риторики і поезики XVII–XVIII ст., побіжно зупиняється на різновидах словесних фігур (фігури додавання, фігури пропуску, фігури подібності), виокремлення яких спирається на античну традицію.

Будучи обізнаним із класифікаціями, представленими в працях попередників, урахувавши здобутки в царині риторики, автор “Нарису сучасної української літературної мови” Ю. Шевельов (Шерех) пропонує свою класифікацію стилістичних (риторичних) фігур: фігури накопичення (ампліфікація, градація, анафора, епіфора та ін.), фігури недоговорення (еліпс, апосіопеза, анаколют), фігури ритмізації (синтаксичний паралелізм, хіазм), фігури діалогізації (риторичне питання, риторичне звертання та ін.) [26: 148–156], щоправда, подає далеко неповний перелік стилістичних засобів у межах запропонованого групування і дає характеристику лише окремим із них, які вважає найцікавішими.

І. Качуровський у праці “Основи аналізу мовних форм (Стилістика)” наводить укладену розлогу класифікацію стилістичних фігур, не оминаючи своєю увагою їхнього поєднання. Науковець також говорить про три групи фігур, хоч і щодо термінологічного позначення, і власне групування, і

кількісного наповнення рядів одиниць має оригінальний підхід: плеонастичні фігури (накопичення), фігури конструкції, фігури мислення [11]. Щодо стрункості цієї класифікації виникають сумніви, оскільки мовознавець уналежнює апосіопезу одночасно і до фігур мислення, і до фігур конструкції, а плеоназм, який очікувано мали б розглядати серед плеонастичних фігур (накопичення), віднесено до іншої групи.

А. Ткаченко (“Мистецтво слова: Вступ до літературознавства”) виокремлює фігури накопичення, фігури уникнення, фігури конструкції, фігури патетики, але повного переліку не подає, обмежуючись основними. Серед фігур накопичення називає такі: анафора, епіфора, симплока, анадиплозис, епанадиплозис, анастрофа, епанастрофа, епізевкис, етимологізація, параномазія, плеоназм, тавтологія, синонімічні підкріплення, полісиндетон; до фігур уникнення уналежнює асиндетон, еліпс, силепс; групу фігур конструкції формують анаколупф, градація та її види, інверсія, антитеза, антиметабола, хіазм, амфіболія; групу фігур патетики складають риторичні вигуки, запитання, ствердження, заперечення, звертання, діалогізм [23: 301].

Автори навчального посібника з риторики С. Абрамович, М. Чікарькова здійснюють розподіл стилістичних фігур за двома рівнями тексту: синтаксичним і стилістичним; до фігур синтаксичного рівня відносять асиндетон, полісиндетон, зевгму, хіазм, асимплоку, синтаксичний паралелізм, а до стилістичного – алюзію, анафору, епіфору, епістрофу, діафору, анадиплозис, аномінацію, антитезу, апосіопезу, градацію, еліпс, іронію, каламбур, парадокс, інверсію, обрив, паралепсис, ремінісценцію [1: 184–189].

У Літературознавчій енциклопедії стилістичні фігури об'єднано в три типи: перший стосується

тривалості висловлення, другий – його зв'язності, третій тип виражає значущість висловлення [13: 2: 432–433]. У підручнику з теорії літератури, авторами якого є О. Галич, В. Назарець, В. Васильєв, стилістичні фігури розподілено на групи за характером відхилення від синтаксичних норм оформлення фрази, зокрема:

– логіко-граматичних норм: еліпсис, інверсія, анаколуф, асиндетон;

– логіко-сміслових норм: фігури повтору (алітерація, асонанс, полісиндетон, тавтологія, синтаксичний паралелізм, анафора, епіфора, анепіфора, епанафора), фігури зіставлення (ампліфікація, градація, параномазія), фігури протиставлення (антитеза, оксюморон);

– комунікативно-прагматичних норм (риторичні фігури): звертання, заперечення, запитання, оклику [6: 224–225].

Навіть побіжна стисла характеристика відомих класифікацій стилістичних фігур, заснованих на різних критеріях, створює уявлення про складність їх групування й системного опису. Дослідник має орієнтуватися на спосіб створення стилістичного ефекту, ураховувати розширення чи редукацію структури, спиратися на рівневу організацію мовної системи й т. ін. Один з авторів академічного видання “Сучасна українська літературна мова: Стилістика” (1973) В. Ващенко визнавав, що “багато питань у цій галузі вирішується шляхом емпіричного та інтуїтивного трактування”, а відтак і подану систему класифікації стилістичних фігур “треба сприймати як досить умовну” [21: 368]. Погоджуємося з А. Ткаченком, який говорить про потребу критичного перегляду відомих класифікацій фігур і синтетичного її опрацювання з урахуванням кращих здобутків різних наук, зокрема риторики, поезики, літературознавства, лінгвістики, адже в цій царині

“широке поле для з’ясування національної самобутності, індивідуальних стильових уподобань, як феноменологічних, так і типологічних, як відносно сталих (константних), так і рухомих, еволюційних, динамічних...” [23: 301].

Аналітичний огляд класифікацій виражальних засобів синтаксису здійснила Т. Мелкумова в дисертаційній праці “Комунікативно-прагматичні функції виражальних засобів синтаксису (на матеріалі інформаційних та публіцистичних текстів)” [17: 29–44]. Дослідниця резюмує, що “...таксономія виражальних засобів синтаксису пов’язується з різними підставами: типами відхилення від синтаксичної норми; типами трансформацій вихідної моделі речення; характером відношень між синтаксичними структурами; способами транспозиції та характером зв’язку між елементами певних структур; поєднаннями виражальних значень одиниць одного або різних рівнів; принципами градаційного ряду; принципом симетрії / асиметрії; функційно-стилістичним аспектом” [17: 188]. Сама ж Т. Мелкумова класифікує стилістичні фігури на підставі природи виразності: ураховує розширення чи редукцію структури, порядок розташування чи зіставлення компонентів, порушення їхнього граматичного зв’язку, умовно-діалогічний характер висловлювання, графічні та інтонаційні засоби.

Стилістичні фігури розглядають під кутом зору риторики, літературознавства, мовознавства, психології, дидактики, через те складно виробити зважені підходи до аналізу цих мовних явищ. Сучасна стилістика у своєму арсеналі не має виробленої усталеної класифікації стилістичних засобів синтаксису. Проблема класифікації ускладнюється тим, що “стилістичні фігури синтаксису глибоко врастають в усю мовну структуру, вони додаються, добудовуються до

лексичних, фонетичних, граматичних засобів, зливаються з ними” [21: 356]. В. Ващенко, автор частини “Фігури” розділу “Стилістичний синтаксис,” пише про взаємозв’язок та взаємодію окремих фігур, про явища “проміжні і переходові” в системі стилістичних засобів мови, наголошує на потребі враховувати збіг і схрещення мовних фактів, перехідних по суті, учений порушує проблему розмежування стилістичних явищ [21: 368]. За аналогією до того, що синтаксис є розділом граматики, він виокремлює граматичні стилістичні мовні засоби, а вже з-поміж них – синтаксичні виражальні засоби.

Щодо ролі синтаксичних засобів у створенні стилістично маркованих висловлювань підтримуємо думку Н. Ходаковської: “Якраз виражальні засоби структури речення, його обсяг, засоби розповсюдження та членування, а також засоби поєднання речень, абзаців, змістових блоків між собою за допомогою своєрідних переходів від одного до іншого і створюють основу стилістичного значення” [24: 87]. Стилістичний синтаксис демонструє реалізовані можливості поєднання граматичних форм, актуалізацію потенційного, специфічний спосіб втілення думки, що зумовлює вибір мовних засобів. Виразальні засоби синтаксису мають синтагматичну природу, а їхній стилістичний ефект залежить від розташування частин: стилістична фігура виникає внаслідок порушення звичної організації висловлювання (відступу від загальноприйнятої синтагматичної схеми) й створює оригінальну форму. Стилістичні фігури слугують для впорядкування, увиразнення й підсилення змісту висловлювання, емоційної вмотивованості та естетичного впливу на мовця [20: 99], уживаються для надання емоційно-імперативного забарвлення [13: 2: 432], вираження думок і почуттів людини у всіх нюансах.

3.1. Інверсія і хіазм. Інверсію та її різновид хіазм уналежнюють до групи фігур, пов'язаних із відхиленням від логіко-граматичних норм оформлення фрази. Інверсія створюється зворотним порядком слів у реченні. Відбувається порушення усталеної граматичної послідовності складників речення задля емоційно-смыслового увиразнення певного вислову.

У лінгвістиці побутує широке і вузьке тлумачення терміна “інверсія”. За широкого розуміння, керуються позиційним аспектом: визначають її через порядок компонентів явища, зокрема як будь-яке відхилення від звичного розташування слів у реченні. За вузького розуміння, інверсію відносять до компетенції актуального членування речення: це “порушення усталеного, нормального порядку слів у реченні, пов'язане переважно з його трансформацією або з актуальним членуванням, для вираження тих чи тих комунікативних настанов” [9: 251]. І. Арібжанова зауважує, що “не кожен зворотний порядок слів є інверсією за актуального членування речення і, навпаки, – не будь-яка інверсована структура характеризується зворотним порядком формальних членів” [2: 65]. Дослідниця пояснює свою думку на прикладі буттєвих нечленованих речень, як-от: *Прийшла весна / Весна прийшла*. У комунікативному аспекті саме друге речення є інверсованим, попри те, що порядок формальних членів прямий.

Свого часу О. Мельничук при синтагматичному членуванні запропонував послуговуватися термінологічними сполученнями “стабілізований порядок слів”, “інверсійний порядок слів”, аби уникнути різночитань під час характеристики формальної та комунікативної інверсії. Однак у працях і з граматики, і зі стилістики вчені здебільшого пишуть про прямий і зворотний порядок членів речення. Для прямого порядку слів характерне

таке розташування членів речення: підмет стоїть у препозиції до присудка; додаток – у постпозиції до опорного компонента; узгоджене означення стосовно означуваного слова є препозитивним компонентом, а неузгоджене означення – постпозитивним; місце обставини не закріплене, воно зумовлене семантикою, наприклад, члени групи присудка обставини місця і часу займають препозицію до предикативного члена (присудка чи головного члена односкладного речення).

При інверсії відбуваються “зміни стабілізованого (нейтрального) порядку комунікативних компонентів, а також зміни стабілізованого порядку в межах синтагм, що утворюють комунікативні компоненти” [2: 70]. Зворотний порядок сприяє виникненню еспресивних (стилістично-маркованих) варіантів висловлення: *Йдуть по небу босоніж маленькі розгублені янголятка, Піднімаються, наче по сходинках, хмарами вгору до Бога* (Г. Бабіч, “Янголятка”); *Не скидає листя тільки сухе дерево* (В. Яворівський, “Навіть смерть – це не назавжди”); *Стоїть у ружах золота колиска. Блакитні вії хмара підніма* (Л. Костенко, “Стоїть у ружах золота колиска...”); *Вітер хвилі на руки брав І трусив з них на берег зорі* (М. Вінграновський, “Зоряний прелюд”); *Велетенських розмірів місяць хвойно злетів на широчінь небес і зупинився* (У. Самчук, “Волинь”).

Інверсія слугує засобом виокремлення одиниць, що несуть основне смислове навантаження, тому нею послуговуються задля наголошення на значенні інверсованих одиниць і посилення виразності мовлення. Наведемо приклади акцентування на об’єкті та певній обставині дії: *Катерина їй ноги умила* **Ї** *полудновать* **п** *посадила* (Т. Шевченко, “Наймичка”); *Знаємо, що* **через мову** *постав світ* (У. Самчук, “На краю часу”). Фразовий наголос змінює позицію в межах рематичної синтагми (*умила їй ноги,*

посадила полудновать; постав через мову). Окрім того, підрядна частина *через мову постав світ* є яскравою ілюстрацією зміни стабілізованого порядку в межах синтагми ← *світ постав через мову* (згадаймо біблійне “Спочатку було Слово”).

Логічний наголос падає на початок або кінець речення (синтаксично сильні позиції), відтак автори намагаються перемістити в ці позиції слова, які несуть більше семантичне навантаження. Зміна порядку слів із нейтрального (звичайного) на стилістично маркований зумовлює зміну інтонаційної структури речення: увага зосереджується на тій частині висловлення, де розташовується логічно виокремлене слово – акцентоносії. Наприклад: **Смаленого вовка він не бачив, той гоголівський самашедший** (Л. Костенко, “Записки українського самашедшого”); *Хай вороги жорстокі і лукаві – Стіною стань і мову захисти!* (М. Лотоцький, “Мова”).

Інверсія може бути прикметною рисою ідіостилю письменника, зокрема Б.-І. Антонича. Наведемо для прикладу кілька фрагментів його віршів: *Сонце любимо та спорт, наша пісня складена в мажорній гамі, перегонів любимо бурхливий гамір, просто й без хитання в порт човен наш пливе* (“Бронзові м’язи”); *Віддих свище в легенів брилах, наче буревій. Пливу легенько на ніг крилах в синій обрій мрій* (“Бронзові м’язи”); *Понад похмуре, чорномуре бердо підносиє замок кам’яний свій жест. В нім сивий мешкав цар, мов срібний жезл; в льохах тримав рабів своїх він твердо* (“Підсвідомість”); *В вазах строф цвітуть слова пахучі, мов квіти, крізь шибу туги будеш в очі місяця глядіти. Туман обійме ночі злий, туман, що в кольорі золи* (“Вірш про вірші”).

Услід за І. Арібжановою хочемо застерегти від хибного трактування інверсії та зворотного порядку як негативних явищ: дефінування змін одного порядку слів на інший (більш поширеного на

застосовуваний рідше) створює враження нормативності першого і ненормативності другого [2: 79]. В аспекті актуального членування речення відхилення від прямого порядку природне.

Різновидом інверсії є **хіазм** – мовностилістичний прийом, який полягає в хрестоподібній зміні розташування елементів (здебільшого це стосується позиції головних членів речення) у двох паралельних рядах (за Ю. Шевельовим, фігура ритмізації). Це ефективний спосіб протиставити окремі пропозиції, сприяє кращому запам'ятовуванню сформульованої думки, створює відчуття повнішого розкриття теми. Наприклад: *Полотна робилися дома, шкіри виправлялися дома, крупи різні й муки мололися дома. Дома ж виливалися свічі, варилося мило, сотилися меди й вироблялося пиво в “мельцуху”, сушилося м'ясо, риба, з бузини фабрикувався атрамент, а пер достарчало стадо гусей* (Г. Хоткевич, “Довбуш”).

У науково-довідковій літературі термін “хіазм” має кілька значень, зокрема “Сучасний лінгвістичний словник” подає їх чотири; у другому значенні те саме, що **антиметабола** – “симетричний повтор тих самих слів у двох частинах висловлення, але зі зміною їхніх синтаксичних функцій і зв'язків” [9: 887]. Досить часто антиметабола реалізується в пареміях: *Один за всіх, і всі за одного; Якщо гора не йде до Магомета, то Магомет йде до гори; Треба їсти, щоб жити, а не жити, щоб їсти.*

Хіазм може бути використаний у межах надфразної єдності. За такої умови акцент припадає на другу частину конструкції, ритмічно упорядкований текст підводить читача до очікуваного висновку, загалом полегшується сприйняття повідомлюваного. Наприклад: *Поруч сиділа дівчина-метелик. Якову було добре. Добре було Якову* (В. Лис, “Століття Якова”). Цей прийом створює в читача враження завершеності тексту.

3.2. Синтаксичний паралелізм (паралелізм).

Стилістична фігура **паралелізм** ґрунтована на тотожності синтаксичної будови або схожому розташуванні мовних елементів у двох чи більше контактних розміщених реченнях, виявляється в тотожності модальності й інтонування суміжних речень або їхніх частин [9: 531], виконує композиційну функцію, пов'язуючи “певні мотиви чи елементи стилю в художньому творі” [14: 535]. Синтаксичний паралелізм може бути повним за умови, що два і більше речень, розташованих послідовно, мають однакову будову, порядок розташування компонентів, спосіб вираження членів речення, та частковим, коли чіткий ритм тексту створюється порядком розташування членів речення, розміром розгортання конструкції. Наприклад: *З погляду антропології, я homo sapiens. У вимірах національних я українець. У масштабі держави я громадянин. З проєкції Космосу я землянин. З проєкції інших галактик геліотроп. Щодо мого батька, я його син. Щодо сина, я його батько. Щодо жінки, ніби ж мужчина. Така система координат робить мене стереоскопічним, багатовимірним і органічно вписаним у світовий, ба навіть у космічний контекст* (Л. Костенко, “Записки українського самашедшого”); *2000-й ми зустріли пристойно. Один сусід стрибнув з восьмого поверху. Одна знайома втонула у ванні. В Росії прийшов новий президент і почав нову чеченську війну. У нас прийшов нетиповий Прем'єр-міністр і заходився робити реформи* (Л. Костенко, “Записки українського самашедшого”) – повний паралелізм; *Ще декілька днів тому ми спостерігали, як наші збройними після ротації йшли на Саурку – бадьорі та веселі, сповнені ентузіазму, а сьогодні вони повзуть назад – побиті, страшні, розгублені* (Є. Положій, “Іловайськ”) – частковий паралелізм. Уведення в текст таких паралельних

конструкції сприяє поглибленню смислового й естетичного сприйняття.

Синтаксичний паралелізм може поширюватися на організацію надфразної єдності:

Як я, наприклад, кажу: “Майо паиштєніє-с”, – люблю шті, кислу капусту, Пушкіна, лаптушкі, в “избе” бруд, телята й воші і як співаю “Ванька Таньку полюбил” і за це все йду й грабую, вбиваю, вішаю, стріляю, тисну за горло, щоб і другий це саме співав, те ж саме кохав, – так це не шовінізм?!

А як кажу “добридень”, люблю борщ, Шевченка, білу хатину, співаю “Місяченьку блідолиций” і нікого за це не вбиваю, а лише прошу: “Ідіть, мовляв, ви до своєї Іверської Божої Матері”, – так це шовінізм?! (Остап Вишня, “Шовінізм”).

Паралелізм може бути як прямим (наведені вище приклади), так і заперечним, останній ґрунтований на заперечному зіставленні, як-от: *То не тур казковий, похиливши рогату голову, ломить дерево під ногою, розбиває камінь копитом і піною росить траву. То не барс летить, витягнувшись в одну лінію, аж свистить повітря, мов від стріли, спущеної з нап’ятого злобою лука. То Олекса Довбушук біжить на криваву помсту (Г. Хоткевич, “Довбуш”).*

Синтаксичний паралелізм часто поєднується з іншими фігурами: *Людської ницости не виміряти мірою. Людської підлості та й не переступить (І. Багрянний, “З камери смертників”) – синкретизм паралелізму, інверсії, анафори. На паралелізмі часто будується градація. Ми любимо тих, хто йде від нас, ми любимо тих, хто відвертається від нас, ми любимо тих, хто проклинає нас (В. Єрмоленко, “Ловець океану. Історія” Одиссея). У наведеному прикладі має вияв ще й симплока.*

3.3. Еліпс і зевґма. Стилiстична фігура **еліпс** (або **еліпсис**) виникає за зумисного пропуску передбачуваного певного члена речення, його

відсутність не шкодить розумінню сказаного, навпаки, додає динамічності, робить виклад експресивно виразнішим, окрім того, запобігає невинуватим повторам однотипних слів чи конструкцій (фігура уникнення / недоговорення, природа якої пов'язана з відхиленням від логіко-граматичних норм оформлення фрази). Еліпс актуалізує важливе для сприйняття, фокусує увагу читача на значенні кожного складника (вираженого чи домислюваного). Наприклад: *Та, кажуть, щось міняється, бо он Зіходить зірка. **Кажуть – віфліємська*** (П. Вольвач, збірка “Кров зухвала”); ***Весна весні – то є, Зима зимі – то буде*** (М. Вінграновський, “Величальна молодій та молодому”); *З одного зі стільців зводиться дебелого зросту з великим чубом кубанець Денисенко з партії есерів і Товариства кубанців і зворушливо, майже натхненно, ніби жрець, що збирається приносити жертву богам, відчиняє віче. **Говорить про ту велику кривду, яка сталася українцям на терені Ліги Націй, довго доказує, що ми ніякі росіяни і ніякі поляки, і то не тільки ми, але і наші батьки, наші діди і наші прадіди.** Сиплються цитати зі старих документів історії, **дуже скоро попадає в патетичний ліризм, далі – в обурення, ще далі – у екстазу** (У. Самчук, “На краю часу”).*

Як відомо, “еліпс може посилювати динамічність фрази, напруженість зміни дій, створювати інтонацію розмовності, живого, невимушеного усного мовлення, часом афективного <...>, підкреслювати інтонацію ліричної схвильованості, радості, відчаю, трагізму” [20: 99]. Суть еліпсу не в навмисному замовчуванні слова, яке зринає у свідомості, а в тому, “що сильний, рвучкий вплив почуття не дає мовцеві часу на те, щоб дібрати потрібне слово” [26: 149]. Завдяки еліпсу тексти набувають розмовного характеру: *Комуністик*

обіцяє їм минуле, дармократик – майбутнє, а я, блін, сучасне – півкіло сардельок з гречкою і півлітра (В. Яворівський, “Вовча ферма”).

Еліпс продуктивно використовують письменники, які працюють у жанрі новели, власне, напружений сюжет і несподіваний фінал, лаконізм викладу визначають вибір стилістичної фігури: *Пізно я повертався додому. Приходив обвіяний духом полів, свіжий, як дика квітка. В складках своєї одєжі приносив запах полів, мов старозавітний Ісав. Спокійний, самотній, сідав десь на танку порожнього дому й дивився, як будувалась ніч (М. Коцюбинський, “Intermezzo”).*

Ця фігура стилістичного синтаксису, покладена в основу створення надфразної єдності, створює психологічне напруження. Еліпсис дає змогу письменникові інтригувати читача, заохочує до висунення припущень, розмірковування. До прикладу наведемо текстовий фрагмент, яким починається оповідання М. Черемшини “Парубоцька справа”, де лише в тринадцятому реченні стає відомо, про кого йдеться, а попереду читач поінформований і про дії персонажа, і про його зовнішній вигляд:

Такий, гей ясін, високий та кучерявий. А бгачкий, гей жереповий прут.

Лице, гей зарькою мальоване, на бачках обертається, під шовковим вусом замикається, як братчиків цвіт. Бровами плете дрібні віночки над голубим морем. Як моргне, то днинка сміється. Як гляне, то душа потопає. Як заговорить, то сріблом розкидає.

Кресаня у павах набакир, ремінь цвіткований, сардак наопашки, нагавиці чирчикові, а в білій ручці сопівочка писана.

Відмахне головою вліво, а кучері русяві вже у праве личко плещуть, вже кров у личку грає.

Чиниться, що нікого не видить.

Йде, ніби прихмарений, чобітками порипує, а сопівкою по нагавиці лус-лус.

Павидньому сонце прикликають, бовтиці дорогу розвеселяють, прошивка з-під тварі весну розмітує.

Йде парубок над парубками.

Терміном “**зевгма**” в мовознавстві позначають і синтаксичну фігуру, і стилістичний прийом створення комічного ефекту. Мовознавці здебільшого аналізують зевгму в групі синтаксичних засобів компресії, уживання яких спричиняється до пропуску логічно необхідних елементів, як різновид еліптичної конструкції. Під час побудови зевгми застосовують принцип мовної економії, що передбачає свідому подачу матеріалу в стиснутій формі. Підґрунтям створення синтаксичної фігури зевгми є підпорядкування компонентів (кількох частин речення) одному ядерному слову чи фразі. Ця фігура виникає при об'єднанні однорідних членів (переважно підметів) одним дієслівним присудком, який стосується тільки одного з них: [*Затихло все,*] *тільки дівчата Та соловейко не затих* (Т. Шевченко, “Садок вишневий коло хати”); ...*Стоїть сторозтерзаний Київ і двісті розп'ятий я* (П. Тичина, “І Бєлий, і Блок...”); *І все на світі – Україна, І птах, і грудка, і слова. І добре всім – мені і стеблам* (П. Вольвач, збірка “Кров зухвала”).

Залежно від розташування в реченні загального члена побудови (слова чи фрази) розрізняють протозевгму (на початку речення, у першій предикативній частині багатокомпонентного речення), мезозевгму (у середині побудови), гіпозевгму (у кінці речення, в останній предикативній частині). Наведемо приклад протозевгми: **Узяв** *дід ріпку за чуб, баба діда за сорочку, дочка бабу за торочку, собака дочку за спідничку, киця собачку за хвостик; Упала* *ріпка на діда Андрушку, дід на бабу Марушку, баба на дочку Мінку, дочка на собачку*

Хвінку, собачка на кицю Варварку, а мишка – шусть у шпарку (І. Франко, “Ріпка”).

За другого підходу, зевгма є фігурою мовлення, засобом створення комічного ефекту за рахунок граматичної чи семантичної неоднорідності або ж несумісності поєднання певних мовних одиниць. Наприклад:

Коли роман складається з кількох книг, він уже тоді буде – “логія”.

Як з трьох книг – трилогія.

З трьохсот книг – трьохсотлогія.

А як більше, то вже буде “Рятуїтелогія” (Остап Вишня, “Весна красна”).

Описуваний стилістичний прийом передбачає свідоме порушення семантичної кореляції в ланцюжку однорідних членів речення, рідше – цілих речень. Поєднання семантично несумісних компонентів як однорідних забезпечує ефект “несправдженого очікування”.

Зевгма може бути кількох різновидів: 1) неускладненою (наприклад, коли однорідні присудки означають дії, що різняться за метою і способом виконання, однак при цьому синтаксичні правила побудови речення не порушені); 2) синтаксично ускладненою (зокрема, коли компоненти сурядного ряду виражені різними граматичними формами, виникає внаслідок порушення синтаксичної організації речення); 3) семантично ускладненою (у паратактичному ряді знаходять місце несумісні семантично однорідні члени речення за умови повної синтаксичної однорідності; саме цей тип зевгми передбачає реалізацію широкого спектру стилістичних характеристик, що охоплюють усі відтінки комічного). Наприклад: *У готелі я озброївся ручкою і **ненавистю** до проклятих імперіалістів* (О. Черногуз, “Вавилон на Гудзоні”); *Я річечку оцю в*

городі в нас під кленом **Як тата й маму і як мед люблю** (М. Вінграновський, “Сама собою річка ця тече...”) – семантично ускладнена зевгма.

Таке явище, що містить відхилення від синтаксичних норм, на перший погляд може здатися мовленнєвою помилкою, але за умови реалізації певного стилістичного завдання його трактують різновидом мовної гри.

3.4. Анаколуф. Стилiстична фiгура **анаколуф** (фiгура уникнення / недоговорення) виникає за відсутності граматично правильного погодження членів речення (така синтаксична конструкція не відповідає загальноприйнятим нормам, їй притаманна граматична непослідовність): *Ти прилинь, прилинь, моя прилинонько, Розкажи про себе і як звати* (М. Вінграновський, “У Старостинцях з лободою...”); *Нас пам’ятає хліб : Дніпро тече про нас* (М. Вінграновський, “Хліб”); *На сто колін, перед стома богами Я падаю: **прийди мені, прийди*** (І. Драч, “Поєма для жіночого голосу”); *Я тут почувую себе багатим, хоч нічого не маю. Бо поза всякими програмами й партіями – земля **належить до мене*** (М. Коцюбинський, “Intermezzo”).

Ю. Шевельов, описуючи цю фігуру недоговорення (у його термінології “анаколют”), образно називає її “переслизання з початку однієї синтаксичної конструкції на закінчення іншої” [26: 149]. Анаколуф “виявляє відсутність послідовності, зв’язності, логічності й побудови мовлення” [9: 26]. Випускаються окремі слова в реченні, відбувається порушення норм узгодження та керування задля оживлення викладу, надання фразі особливої виразності, як-от у назві стрічки Олексія Погребського “*Як я провів цього літа*”. Анаколуф може бути виявом схвильованості мовця, а за потреби стилізації авторського викладу під розповідь людини з недосконалим мовленням ця стилістична фігура

стає виявом мовної недостатності оповідача. Письменники в художніх текстах використовують анаколуф як стилістичний прийом індивідуалізації мови персонажа, наприклад особи в стані зміненої свідомості під дією певних речовин (незв'язного мовлення наркомана під час ломки, наприклад, у романі В. Лиса “Століття Якова”) чи людини з вадами психічного розвитку.

Анаколуф посилює експресію мовлення, “максималізує поетичну вільність” [9: 26]: *Отак би жив. І за плечима Носив би торбу інших ран. І ця шинкарська Україна, Й кривавоносний ятаган **Жилися б, їлися без тебе...*** (М. Вінграновський, “Ніч Івана Богуна”); *Дика качка любить **убиватись тихими-тихими вечорами** <...>* (Остап Вишня, “Як варити і їсти суп із дикої качки”), а також може слугувати засобом іронії, глузування: *Значить, **пан** У себе з причетом **гуляють**, Оцеї годований кабан! Оце ледащо* (Т. Шевченко, “Не жаль на злого”); *В Харків **мене переїхали** 1920 року, в жовтні місяці, а в квітні місяці 1921 року почав я працювати у “Вістях” з Вас. Блакитним* (Остап Вишня, “Моя автобіографія”).

Як обґрунтовано стверджують Ю. Гайденко та М. Тищенко [5: 108], у художніх текстах анаколуф, з одного боку, вказує на “комунікативно-прагматичні характеристики мовця”, зокрема вік, рівень освіти, національність, соціальний статус (є засобом мовленнєвої характеристики персонажа, який на недостатньому рівні володіє нормами мови), а з іншого, – на різноманітні обставини комунікативної ситуації, за яких відбувається втрата послідовності викладу думки, що спричиняється до порушення правильного формально-синтаксичного зв'язку.

Художньо вмотивовані анаколуфи застосовують як засіб відтворення психічного стану (хвилювання, збудження, радості, відстороненості, відволікання,

переживань, паніки тощо), усного непродуманого мовлення, вони можуть передавати особливості авторської і неавторської мови. Письменники активно послуговуються анаколуфом для створення чи посилення іронії: *Коли трусився в автобусі, до нього прийшла любов* (Б. Жолдак, “Свинопас”). Однак фігуру анаколуф слід відрізнити від побутового анаколуфу. Трапляється, що мовець посередині фрази забуває, як він розпочинав її, і закінчує неузгоджено з початком. Такий побутовий анаколуф є свідченням недотримання граматичних норм, відповідно, його необхідно уникати.

3.5 Апосіопеза, або умовчання. Апосіопеза (інший термін **умовчання**) – стилістична фігура, яка становить перерване, обірване речення, передає напружене, надмірно схвильоване, поривчасте мовлення, що є наслідком психологічного зламу, раптовості сприйнятого. Ця стилістична фігура “залишає відчуття недомовлення, незакінченості, обірваності вислову з навмисним натяком на замовчання якогось факту” [21: 358]. У мовленні ця фігура твориться характерною для обіраного речення паузою, яка на письмі позначається розділовим знаком три крапки, або крапки. Наприклад: *“Я не Ганна, не наймичка, Я...”* Та й оніміла <...> *“Прости мене! Я каралась Весь вік в чужій хаті... Прости мене, мій синочку! Я... я твоя мати”*. Та й замовкла... *Зомлів Марко, Й земля задрижала. Прокинувся... до матері – А мати вже спала!* (Т. Шевченко, “Наймичка”); *А ти... Ти без нього змілієш. Без неба його – й поготів. Хотілося б... Та не зумієш Прожити хоч кілька життів* (П. Вольвач, збірка “Кров зухвала”).

Дехто з дослідників функцій виражальних засобів синтаксису, зокрема Т. Мелкумова, [18: 207], розмежовує умовчання й усічення. За такого підходу умовчання слугує для передачі напруженого

психологічного стану мовця, дає змогу здогадатися про те, що залишилося невисловленим, може допомогти читачеві сформулювати оцінне ставлення до прочитаного, а усічення переслідує репрезентативну мету, стимулює цікавість читача, фіксує “незакінчену, зненацька обірвану думку, підкреслює натяк на особливу ситуацію, що потребує делікатності, неординарного розв’язання” [18: 207]. Однак процитований фрагмент визначення запозичено зі словникової статті **Умовчання, або Апосіопеза** довідкового видання “Літературознавчий словник-довідник” [14: 701], де не виокремлено усічення взагалі, відповідно, не запропоновано його дефініції. А. Загнітко в лексикографічній праці “Сучасний лінгвістичний словник” умовчанням називає мовленнєвий зворот, якому притаманна емоційно-експресивна обірваність висловлення [9: 829], указує, що синонімомом є фігура замовчування (думка свідомо або навмисне не закінчена, це залишає читачеві можливість самому здогадатися, домислити [9: 210]) й відсилає до словникової статті з опорним словом **Апозіопеза** (тут і далі орфографічний запис терміна збережено). Знаходимо визначення: **Апозіопеза / Апосіопеза (умовчання)** – “фігура, основним призначенням якої є створення відчуття незакінченості, обірваності вислову з навмисним натяком на замовчування певного факту”, причому “обірваність постає як вияв неможливості або небажаності продовжувати висловлення” [9: 40], наприклад, унаслідок напливу почуттів або для того, щоб читачі самі продовжили думку автора. Аби уникнути різночитань, ми послуговуватимемося терміном апосіопеза.

Художнє мовлення особливо багате на фігуру апосіопезу, коли є потреба відтворити драматичну ситуацію, позначити в мові дійових осіб чи ліричних героїв вияв тривожності, подиву, відчаю, горя чи

реакцію на несподіванку, маркувати перестороги, погрози або ж виразити нерішучість, таємничість, увести читача у світ фантазій чи роздумів персонажів. Наприклад: *Треба повітисися... Негайно... Зараз...* (М. Хвильовий, “Заулок”); – *Знаєте, я хтіла вас спитати... ну... люди мають різні національності... ну, то у вас теж є своя нація... я не знаю, як це сказать... я дуже добре ставлюся до вашої нації...* (В. Шнайдер, “Записки сільського єврея”); *Пішов би я в Україну, Пішов би додому, Там би мене привітали, Зраділи б старому, Там би я спочив хоч мало, Молившися богу, Там би я...* (Т. Шевченко, “Ой гляну я, подивлюся...”).

Удаючись до апосіопези, автор “підкреслює неможливість сформуванню всю глибину думки, почуття або небажання про все говорити, оскільки співбесідник спроможний зрозуміти й без слів” [14: 58], як-от: *Він міг бути не конче чуком чи енком... Від ріллі. Він міг бути з палаців Кочубеїв, Скоропадських, Родзянків...* (У. Самчук, “На краю часу”); *Телевізійник загріб (при мені) жирну пачку зелених – крутить по кілька разів на день сльозоточиві слова вдячності від зігрітих, які вперше покупалися в гаряченькій воді за всю зиму... скільки тієї зими в Україні...* (В. Яворівський, “Вовча ферма”).

Автор, окрім того, може свідомо не завершувати думки, аби пробудити уяву читача, надати йому можливість отримати враження, застосовуючи свої когнітивні здібності та досвід, домислюючи. У такому разі здебільшого йдеться про апосіопезу, викликану зовнішніми обставинами. Наприклад:

*Твій поїзд мчить. І все переплелось –
Торби і звуки, запахи і лиця.
– ...а ми із бубни...
– ...будемо стелиться...
– ...дочка не пише...
– ...огірочки ось...*

– ...беріть, бо пропаде. Не поїмо...
 – ...а зять оце додому прийде, значить... –
 Смеркається. І тітонька тлумачить

Неголосно з кутка Святе Письмо (П. Вольвач, “Кров зухвала”);

А коли все отее сталося, так просто і непомітно, я не почув тиші: її глушили чужі голоси, дрібні, непотрібні слова, як тріски і солома на весняних потоках...

...Одна знайома дама п'ятнадцять літ слабувала на серце... трах-тарах-тах... трах-тарах-тах... Дивізія наша стояла тоді... трах-тарах-тах... Ви куди ідете?.. Прошу білети... трах-тарах-тах... трах-тарах-тах... (М. Коцюбинський, “Intermezzo”).

Окрім того, за потреби замовчування назв речей, явищ, дій, які вважаються непристойними чи невідповідними, апосіопеза може бути інструментом створення гумористичного відтінку або ж надання евфемістичного характеру. Наприклад: Сказав, що навіть з місця не зрушить, бо має всіх у... словом, в одному місці (М. Рябчук, “До чаплі на уродини”). Пунктуаційний знак три крапки є стилістичним засобом полісемії тексту.

3.6. Ампліфікація. Чималу традицію в красному письменстві має використання **ампліфікації** – стилістичного прийому “для підсилення характеристики, доповнення і збагачення думки за допомогою нагромадження однорідних мовних засобів – синонімів, епітетів, порівнянь, антонімічних протиставлень тощо” [14: 33]. У науковій літературі виокремлюють такі її різновиди: 1) нанизування однорідних членів речення, що не перебувають у відношеннях синонімії; 2) список узуально синонімічних мовних одиниць; 3) ампліфікація синтаксичних одиниць, які будуються за однією структурною моделлю [8: 30]. Наприклад:

Чорне море... Сине море... Понтійське море...

Чорне море червоні береги полоще... І вони не чорніють...

А над ним, до його збігаючи, в його окунаючись, попритулялись: Теселі, Форос, Миатка, Ай-Юри, Мелас, Лімнеїз, Мухалатка, Кастрополь, Кікенеїз...

І далі... Сімеїз, Алупка, Місхор, Гаспра, Ай-Тодор, Ластівчине гніздо, Ореанда, Лівадія, Ялта... (Остап Вишня, “Вишневі усмішки кримські”);

*Учора ще я в цьому колі жив,
Я думав: що ж, міщани, ну, міщани,
Із пледами, торшерами, борцями,
Вареннями з малин, суніць, ожин,
З лимонів, клюкв, смородин, абрикосів,
Із райських яблук, аличі, брусниць,
Айви, кизилу, сливи, полуниць,
З вишень японських, горобин московських,
Із київського місяця і зір,
Варення із повітря,
з неба,*

з моря –

Не хочете? (М. Вінграновський, “Учора ще я в цьому колі жив...”).

Ампліфікація становить собою нагромадження, нанизування не лише однорідних, а й однотипних компонентів, зокрема прикладок, як-от: **Кіт-воркіт біля воріт Чеше лапкою живіт. З’ївши мишку-побіганку, Що робити по сніданку? Чи погнати біля хати Вслід за голубом-гінцем? А чи вуси-довгоруси Почесати гребінцем?** (А. Малишко, “Кіт-воркіт біля воріт”). Прикладка у структурі речення надає йому компактності, ампліфікація ж прикладок у текстовому фрагменті “ще більше згущує їхню епітетну силу” [21: 346].

Досліджуючи постмодерністську прозу, І. Дегтярьова доходить висновку, що саме ампліфікація є найбільш частотним і найбільш продуктивним стилістичним засобом її синтаксичної

організації. Ампліфіковані ряди можуть містити стилістично знижені мовні одиниці, забарвлену лексику, за рахунок цього створюються зорові, слухові, смакові ефекти. Інколи в одній фразі можемо натрапити на кілька ампліфікаційних рядів: Але досить було комусь прийти, як нотар виймав сигарету з кільця, садовив відвідувача на свій фотель, висував шухляду, виймав два червоні або жовті солодкі перці – завжди свіжі і соковиті, одною рукою розкладав великий бганий ніж, що телінався на ремінці коло коліна, вичищав перці, поклавши на долоню, питався, що налити – паленку, ракію, сливовицю, бехерівку, цуйку, зубрівку, анісівку, ялівцівку, боровічку, наливав повні перці, подавав один гостеві, ставав при столику, виймав з шуфляди аркуш паперу, загострений олівець, піднімав пугарчик, казав «дай, Боже», дивлячись просто в очі, випивав, відкушував дрібку перцю, відразу ж наливав удруге, припалював сигарету (сірники мав у кишеньці штанив біля самого пояса, а сірка була приклеєна до однієї з ніжок стола), брав її в ту ж руку, що й начиння, а в ліву – олівець, сильно затягувався димом і вже був готовий слухати (Т. Прохасько, “Непрості”).

У романі “Непрості” Т. Прохасько вибудовує ряд однорідних членів (зауважимо, що ампліфікація є прикметною рисою стилю письменника) із 129 назв: Усе це були ті елементарні символи, які Францові вдалося познаходити у орнаментах писанок з усіх кутів Карпат. Через іншість розміру, конфігурації, кольору і швидкості тьма знаків нагадувала неправдоподібну мішанину різних комах. **Впізнавалися драбини, клинчики, півклинчики, триклинчики, сорок клинців, жовтоклинчики, зубці, кантівка, кратка, безконечна, півбезконечна, кучер, перерева, крижик, дряшпанка, кривулька, зірнички, звізди, сонце гріє, півсонця, місяці, півмісяці, штерна, місяць світить, місячні**

вулички, веселка, фасулька, ружі, півружі, жолудь, цвітуйка, чорнобривка, колосівка, смерічки, соснівка, огірочки, гвоздики, барвінок, косиці, вівсик, зозулені черевички, бечкова, сливова, барабулька, гільї, перекотиполе, коники, баранчики, коровки, собаки, козлики, олені, півники, качки, зозулі, журавлі, білокрильці, пструги, воронячі лапки, баранячі роги, заячі вушка, волове око, метелики, бджоли, слимаки, павуки, головкате, мотовило, граблі, щіточки, гребінчики, топірці, рискалики, човники, боклажки, решітка, скрині, попружечки, ретізки, бесаги, ключі, пацьорочки, берівочки, кожушки, порошниці, парасолі, образки, хусточки, шнурки, миски, хатка, віконця, стовпи, жолобець, церквівки, монастирі, дзвінички, каплички, кручені рукави, писані рукави, косий пасочок, ільчата, дзьобенкова, хрестата, зубкатенька, плетінка, чиновата, княгинька, ключкова, кривульки, крапочки, стріпата, крилата, очката, павукова, чичкова, глукова, лумерова, буклажок, тайна, черешньова, малинова, вазонк, пагонець, парасочки, вітрячок, бендюги, гачки, медівнички.

Загалом мова письменників-постмодерністів багата на такі розлогі ряди однорідних компонентів, що формують один із різновидів ампліфікації – список. Як стверджує І. Дегтярьова, “прийом списку є стилістичним маркером мови постмодернізму, про що свідчить не тільки художня проза, а й публіцистика, літературно-критична творчість цих письменників, які у різножанрових, різностильових текстах, есе зберігають характерні особливості свого стилю” [8: 30].

Загалом фігури надлишковості / надмірності, до яких належить ампліфікація, письменники використовують для “експресивно-емотивної та

інформативної семантизації й виразності художнього стилю, що надає образіві сильнішого звучання, забезпечує надійність зв'язку, точність та переконливість міркування” [4: 26], така надмірність не шкодить сприйняттю тексту, вона створює стилістичний ефект, якого прагне досягти автор.

3.7. Парцеляція. Синтаксичні конструкції, побудовані на порушенні традиційної граматичної моделі (зокрема, розчленовані), наділені потужною емфатичною семантикою. У текстах, які зберігають виразні ознаки роздумів розмовного мовлення, прийом стилістичного синтаксису **парцеляція** використовується для створення стилістичного ефекту живомовності, невимушеності, спонтанності спілкування. В аспекті поетичного синтаксису парцеляція “виконує функції динамізації, акцентуації, увиразнення, експресивізації певного фрагмента висловлення”, “виступає виразником різних емоцій, зокрема сподівання / оптимізму, презирства, незадоволення / гніву, роздратування” [19: 295; 8: 32], страху, виражає ідеї, бажання, переживання. Наприклад: *Дехто з гостей навіть пиячить. Розуміється, кефіром чи чаєм, кавою або просто склянкою пареного молока* (У. Самчук, “На краю часу”); *Він був по-своєму соромливий. І по-своєму непевний. І також переборщено делікатний* (У. Самчук, “На краю часу”); *Тільки на бензоколонках з'явилися негри. Справжні, нефарбовані, в натуральну величину й теж американські* (О. Черногуз, “Вавилон на Гудзоні”); *В кожному разі, як і скрізь, як і зі всім, так і тут він любив жінку як цілість. З її святістю і її гріхом, з її мудрістю і її глупотою. І навіть любив тих, що їх не всі можуть любити. Негарних* (У. Самчук, “На краю часу”).

Окрім надання текстові виразності й художньої вишуканості, парцеляти забезпечують уточнення змісту повідомлення, акцентують увагу читача на

важливому, сприяють вираженню суб'єктивної оцінки автора щодо описуваного, а також створенню своєрідної ритмомелодики тексту:

В одній з британських газет написано: “Беслан змінить світ”. Ні, не змінить. Цей світ уже нічого не змінить. Він уже звук і адаптувався.

До всього. До Чорнобиля. До Хіросіми. До усіх гарячих точок. До теракту в Нью-Йорку. До “Норд-Осту” в Москві. До чеченської війни. До війни в Іраку. Звикне й до Беслану (Л. Костенко, “Записки українського самашедшого”).

Зміст висловлення розкривається не в одній, а у двох чи більше інтонаційно-смыслових одиницях, контактено розташованих після розділової паузи, що мала б сигналізувати про формальне закінчення речення. У такий спосіб автори привертають увагу читачів до відокремлених крапкою другорядних членів речення, рідше – предикативних частин, підсилюючи їхній зміст:

*А навкрузи – шорстка моя дідизна,
Махновщина на всі чотири боки.*

Приземиста. Притихла. Спорожніла. <...>

*Змарнілі предки підуть борозною,
Легенько наступаючи на груддя.*

Над соняхом, над полем, наді мною...

(П. Вольвач, “Кров зухвала”);

Прогрес, кохання, ліки, Президент —

*Мана, бо всі помрем. **Євреї навіть*** (П. Вольвач, “Кров зухвала”);

*Понеси мене на крилах, радосте моя,
Де на пагорбах і схилах сонця течія.*

***Де стоять в обновах білих, в чистому
вбранні***

Рідні хати, білі хати з хмелем при вікні.

Де замріяні дівчати ходять до криниць,

Де послались шовком ниви обіч ґрунтовиць.

Де мене, рум'яне диво з прутиком в руці,

Ухопив гусак сварливий за нові штанці
(В. Симоненко, “Понеси мене на крилах...”).

Одним із різновидів парцеляції є **акромONOграма**, яка, як зауважує В. Чабаненко [25: 175], становить психологічно вмотивоване підхоплення кінцевого елемента речення. Наприклад: *До голови Якову проситься якась згадка. Про kota. Kota-вуркота. Вуркотиська* (В. Лис, “Століття Якова”); *Ти ж бачиш – я прагну праведного життя, як Варвара Великомучениця... Дуже велико-мучениця* (В. Яворівський, “Варвара серед варварів”).

3.8. Асиндетон, або безсполучниковість, і полісиндетон, або багатосполучниковість.
Асиндетон (інший термін “**безсполучниковість**”) – стилістична фігура, за якої відбувається пропуск сполучників, що поєднують однорідні члени речення чи однотипні предикативні частини з перелічувальними відношеннями (фігура уникнення / недоговорення). Спеціальний пропуск сполучних засобів сприяє інтенсивності мовлення, “надає кондесованості, стиснутості, стрімкості” [9: 57]. Ця фігура може передавати статичність зображуваного явища або внутрішню динаміку. Наприклад: *Вірменська вулиця згорнулася розміллим на сонці вужем по схилі навпроти ханського палацу. Здивувалася, заметушилася, побачивши незвичайних гостей, заскреготала завісами склепових віконниць – винесли крам войлочники, зброярі, башмачники, винарі, загармидили, набиваючись своїм товаром* (Р. Іваничук, “Мальви” (“Яничари”)); *Трамонтан дмухав з берега, був місяць січень чи лютий, море замерзло на сотню метрів, на морі розходилися хвилі, на обрії вони були чорні з білими гривами, добігали до берега напроти вітру, вітер збивав з них білі шапки* (Ю. Яновський, “Вершники”).

Виразність конструкцій, побудованих на асиндетоні, залежить від їхньої лаконічності: більш

стисла форма є виразнішою: *Люблю орати, косити, молотити* (О. Довженко, “Повість полум’яних літ”); *Скрізь порання: печуть, варять, Вимітають, миють... Та все чужі* (Т. Шевченко, “Наймичка”); *У Нью-Йорку на кожному кроці пропонують вам папірці: зелені, рожеві, білі, оранжеві, золоті, жовті* (О. Черногуз, “Вавилон на Гудзоні”).

Асиндетон є найпоширенішим редукованим виражальним засобом синтаксису, посилюючись ампліфікацією, він створює фотографічну точність опису: *Любов виходить на бойові чергування, піднімається на позиції з грижами, з температурами, із простатитами, із контузіями, з астмами і алергіями, з високою імовірністю не повернутися, з думками про когось найважливішого* (А. Дронь, «Перше до коринтян»).

Полісиндетон (інший термін “**багатосполучниковість**”) – стилістична фігура, яка постає в результаті такої побудови фрази, за якої всі чи майже всі однорідні члени речення, рідше предикативні частини, поєднані одним сполучником. Ця фігура поетичного мовлення, “виповнена повторюваними однаковими сполучниками задля посилення ліричної виразності чи медитативності” [14: 73], є інструментом створення “своєрідного ритмічного рельєфу тексту” [22: 45]. Через полісиндетон темп викладу уповільнюється, а одиниці переліку увиразнюються. Наприклад: *І у хаті, і надворі, І коло скотини, Увечері і вдосвіта; А коло дитини Так і пада, ніби мати; В будень і в неділю Головоньку йому змиє Й сорочечку білу Що день божий надіває* (Т. Шевченко, “Наймичка”); *І внучатам із клучочка Гостинці виймала: І хрестики, й дукачики, Й намиста разочок Яриночі, і червоний З фольги образочок, А Карпові соловейка Та коників пару, І четвертий уже перстень Святої Варвари Катерині, а дідові Із воску святого Три*

свічечки; а Маркові І собі нічого Не принесла: не купила, Бо грошей не стало, А заробить нездужала (Т. Шевченко, “Наймичка”); А потім виступив Валеріян і почав валер’янити. Там, говорить, і те, там і се! Там тобі і ковбасами плоти городять, і молочні ріки, мало не сам Дніпро, течуть і навіть жаби співають алілуя. А заля повна-повнісінька, а у передніх рядах всі наші тузи. А роти у них так наростіж, а слина так і тече (У. Самчук, “На краю часу”). Наведено приклади, у яких полісиндетон у межах одного текстового фрагмента реалізується двома повторюваними сполучниками, ці засоби поєднують компоненти різних рядів.

Полісиндетон здебільшого виникає через багатократний повтор сурядного сполучника *і*: *І місячну сонату уже створив Бетховен. І тіль місяцехода вже зорям не чужа. А місяць все такий же: і молодик, і повен, і серпик, і рогалик, і місяць як діжа* (Л. Костенко, “І місячну сонату уже створив Бетховен...”). Яскравою ілюстрацією є вірші Б.-І. Антонича й М. Побеляна, які мають однакову промовисту назву “І”, де принцип побудови тексту заснований на багатосполучниковості (наскрізний полісиндетон). До розгляду пропонуємо лише другу строфу поезії Б.-І. Антонича:

*І виноград, і водоспад удолі,
і сад, і дзвінкодзвонні слов’ї,
і їх пісні, немов фонема “і”
і гайі, і водограй, і край на волі.*

У наведеному прикладі полісиндетон поєднується з анафорою. Повтор сполучника *і* створює епічну тональність, враження плинності, безперервності дії. Окрім того, письменники застосовують цей засіб задля стилізації мови під фольклорну оповідь: *І наказав він своїм вершникам обшукати двір і горище. І запалив він цигарку, і звів свої суворі брови біля перенісся* (М. Хвильовий,

“Мати”). Погоджуємося з тезою І. Барана, що фігури експресивного синтаксису, до яких вдаються письменники, об’єктивують, з одного боку, “тяжіння до зразків народнопоетичної традиції використання низки експресивних структур”, а з іншого, – “орієнтацію на власне оригінальне застосування, урізноманітнення способів використання” таких одиниць [3: 146].

Засобом поєднання однотипних компонентів можуть слугувати інші сполучники сурядності, зокрема єднальні (*та, ні... ні*), протиставні (*а, але, проте, однак, зате*), розділові (*або, чи, або... або, чи... чи, то... то, чи то... чи то*), рідше – підрядності, зокрема з’ясувальні (*що*), причинові (*тому що, через те що, для того щоб*), мети (*щоб*), умови (*якщо, якби, коли б*), порівняльні (*ніби, наче*) та ін. Наведемо приклад полісиндетону з розділовими сполучниками: *Чи на морі між купцями Лічиш з краму бариші, Чи в хоромах з панянками Ти регочешся вночі? Чи при полі у долині Диким маком ти цвітеш, Чи у лузі на калині Ти зозулею куєш?* (Н. тв.); *Чи ж тобі жаль вівса, сіна, Чи ж тобі жаль меду, вина, Чи ситої вечероньки, Чи білої постілоньки, Що ти стала кінець стола, Зашуміла, як тополя?* (Н. тв.).

У науковій літературі натрапляємо на ширше потрактування полісиндетону: він є “повторенням службових слів з певним стилістичним завданням” [21: 361]. Суть цієї фігури полягає в накопиченні службових слів (а не лише сполучників), які в контексті набувають функції сполучника – пов’язувати між собою однорідні члени речення та частини складного речення [4: 28]. Наприклад: *Ой гляну я, подивлюся, На той степ, на поле <...>* (Т. Шевченко, “Ой гляну я, подивлюся...”); *Вона за морем синім, за бором за старим, Вона зрідні пустиням Та бурям степовим* (М. Рильський, “Я молодий і чистий...”). Посилення ліричної виразності досягається повторенням

однакових прийменників (у першому випадку *на*, у другому – *за*) перед однорідними членами, поєднаними безсполучниковим зв'язком.

О. Тележкіна висловлює “сумнів щодо повноти визначення” описуваної стилістичної фігури у формулюваннях дослідників [22: 34] і пропонує свою дефініцію полісиндетону з увагою до лексико-граматичних розрядів повторюваних компонентів: “ґрунтується на ритмічному повторенні однакових сполучників, прийменників або часток із метою досягнення гармонійної організації поетичного тексту” [22: 35]. Тож мовознавиця виокремлює різновиди полісиндетону за частиномовною належністю повторюваної лексики: сполучниковий (із деталізацією груп сполучників), прийменниковий, частковий (заснований на повторенні часток); за способом вираження – фрагментарний (співвідноситься з певною частиною тексту) і наскрізний; за місцем “граматичної реєстрації” (у реченні простому, складному та з прямою мовою).

Полісиндетон надає викладу урочистості та значущості, його використовують для посилення експресії тощо, загалом він реалізує широкий спектр стилістичних значень, зокрема може бути засобом градації.

3.9. Парантеза і парембола. За допомогою **парантез** (вставлених конструкцій) виражаються обставини дії чи події (які відбуваються одночасно з основною дією, передували їй чи відбудуться в майбутньому), розкривається внутрішній світ персонажів, їхній психічний стан, стосунки з іншими, сприйняття себе і світу, експлікуються емоції та ставлення автора / мовця до зображуваних подій та суб'єктів [8: 33]. Наприклад: *Джмелі спросоння – буц! – лобами!* (М. Вінграновський, “Літній ранок”); *Може б, я якось заспокоїлася з часом, може б, навіть і забула (в наші часи якось не випадає вірити в вічну*

любов!), якби не тії ролі з їх брехнею і правдою, а так рана раз у раз троюдилась... (Леся Українка, "Розмова"). Різновидом парантези є **парембола**, у якій "смысл вставленої фрази має прямий стосунок до предмета головної частини" [9: 535], як-от: *Бабусі говорити про голодну смерть не хотіли ("бодай не згадувати") і частіше випитували, що ми за люди й для чого воно нам треба (В. Діброва, "Бурдик").*

Застосування парантези доводить, що у сприйнятті вербальної інформації не існує первинних чи вторинних за значенням та вагою мовних одиниць: винесене за дужки чи відокремлене парним тире важить формально не менше, ніж основний текст, такі мовні одиниці втрачають відтінок додатковості та необов'язковості. Наприклад: *Напередодні свята, коли люди метнулися по крамницях, виносячи звідти шпроти, смажену рибу, шинку і горілку з перцем, якийсь дивак, обутий в модні черевики (такі тиждень тому були викинули в універмазі "Україна" – двадцять два п'ятдесят з навантаженням – дитячі штанці вісімнадцятого розміру), облився чортівнею і підпалив себе (В. Стус, "Напередодні свята"); ...Став перед Гринем його фронтовий старшина (вуса – як оселедці, руки – як коріння вивернутого бурєю дерева, і сам – наче вирубаний із могутнього дерева, вирубаний і отак полишений, бо ще біля нього треба було б попоратися і чорноробам стругальникам, і скульпторові, і майстрам-шліфувальникам, але природа кудись дуже квапилася – отак і полишила його) (В. Яворівський, "Оглянься з осені").*

Не можемо не погодитися з І. Дегтярьовою, що "вставлена конструкція змінює свою синтаксичну та стилістичну функцію й стає способом поєднання кількох текстових масивів, одночасного подання двох і більше синтаксичних побудов – прийому "текст-у-тексті" [8: 34], за якого відбувається паралельне

розміщення кількох інформаційних ліній. Трапляються випадки, коли вставлені конструкції своїм обсягом перевищують основний текст: *Їхні педагоги (не люблять цього слова, часто безпідставно вважаючи себе на кілька голів вищими за шкільних учителів. Знали б ви, шановні дидаскали, наскільки студентству байдужі ваші непомірні і смішні амбіції, що мають якесь значення хіба що для карликової ієрархії ваших кафедр...)* все ж знаходилися у привілейовано-столичному становищі (С. Процюк, “Інфекція”).

Дослідниця вирізняє два типи побудов: фігуру додавання і фігуру семантико-стилістичного вибору. У першому разі вставлена одиниця містить додаткову інформацію, інший текст, семантично й тематично різні повідомлення, а в другому – спостерігається варіативність текстотворення, або полісемія тексту.

Парантеза має значний стилістичний потенціал, що зумовлено її “граматичною та інтонаційною відірваністю від базового речення, непередбачуваністю в момент мовлення – реальною чи вдаваною” [7: 45]. Учені пов’язують реальну непередбачуваність із творенням об’єктивної модальності (доповнення змісту важливою з погляду мовця інформацією), а вдавану – суб’єктивної модальності (вираження аксіологічних намірів мовця, емоційних реакцій на отриману інформацію).

Виокремлюють три групи парантичних внесень:

1) змістові: *Лідер бунтарів, які подали заяву на страйк, Віктор Гаврилович (поза очі – Гаврош) – викладач англійської мови, і в присутності заврайвно не відходив у тінь, на другорядні ролі (В. Яворівський, “Провінційний страйк”); Про Капітона Івановича (саме так звався за паспортом старпом, а в камбузі на нього усі казали “Капітан” – і цим викликали деяке незадоволення у справжнього капітана, який писався з маленької літери) говорили, що після кожного*

плавання він хоче мати від Еліани дитину (О. Черногуз, “Претенденти на папаху”);

2) конотативні: *На другому поверсі стояла (мабуть, краще – висіла) неймовірна тиша* (О. Черногуз, “Вавилон на Гудзоні”); *Не знаю, пане Лукаш (свідомо тицяла те “пане” де треба й не треба), чи вийшло б воно нам на добро чи зло, але я помінила собі вдруге заміж не виходити, а ви знаєте, що це значить...* (І. Вільде, “Столівників не буде”);

3) модально-оцінні: *Невірна ніч, непевна – тупу-тупу – Безнебна ніч – татари де?! – прийшла. Шикують смерть – не спіте! – труп по трупу, Ридають коні, кублється імла* (М. Вінграновський, «Ніч Івана Богуна»); *Згорнули руки – не викричатись (як викричатись – без рук?)* (В. Стус, “Зимові дерева”).

Змістова парантеза збільшує обсяг висловлення, конотативна парантеза диференціює його з точки зору комунікативного плану, ідентифікує мовлення персонажа / автора, модально-оцінна має оцінне значення, виражає ставлення автора до висловленої чи отриманої інформації. У межах одного речення подекуди натрапляємо на два і більше парантичних внесення, які належать до різних груп: *Бога (або, як каже дехто, “ідеалів”, або взагалі трансцедентної області) нема, – в це ж я твердо вірю...(Чи твердо?? Еге ж, твердо, твердо!)...* (А. Кримський, “Виривки з мемуарів одного старого гріховоди”); *Але найбільше він любляв класику, високі груди, джаз, пластику, драму, чужі мови (спочатку зі словником, тоді – без, спершу давні, а потім і нинішні), біле вино навесні, а горілку в холод, малярство (як наше, так і їхнє), філософію, зелені овочі, сон, літні подорожі автостопом і (для душі) карате та колаж* (В. Діброва, “Бурдик”).

Парантеза може бути реалізована одиницями, позбавленими лексичного значення, які формують модальний план висловлення. Наведемо 2 фрагменти з роману Ю. Іздрика “Подвійний Леон. Історія хвороби”:

1) *Ми зустрілися (б) спекотного літнього дня на занедбаній автобусній зупинці, де ти втомлено пила (б) воду просто з пляшки, а я несподівано підійшов (би) й поцілував тебе, а ти нітрохи не здивувалася (б) і запропонувала мені ковток води. І я пив (би) цю воду, освячену твоїми устами, а потім ми (б) пішли звідти, не чекаючи жодного автобуса, бо тільки самотні потребують подорожей. За таким зразком вибудовано кілька абзаців, загалом парантеза б/би реалізована 42 рази, вона надає роздумам персонажа чоловіка ірреальної модальності;*

2) *Ми (не) зустрілися спекотного літнього дня на занедбаному автовокзалі провінційного містечка. Там навіть рук не було де помити, а я себе не дуже добре (не) почувала після задухи автобуса і мусила (не) взяти велику пляшку мінеральної води, щоб (не) сполокати обличчя, а потім (не) пила просто з пляшки, (не) сидючи на лавці, під якою (не) дрімало викачане в куряві цуценя. Він (не) підійшов і (не) попросив напитися, а потім раптом (не) поцілував мене, і я із здивуванням (не) відчула, що вперше мене не дратує чужий дотик. Другий фрагмент вибудовано за аналогією до першого; парантеза не реалізована б1 раз, вона надає мовній партії жіночого персонажа заперечної модальності. Нагнітанням парантез б/би та не створюється ефект метелика: що могло б бути, якби все відбулося інакше?*

Вставлені оцінні компоненти часто слугують засобами творення іронії чи сарказму: *Саморозпечені своєю ж пропагандою сепаратисти закликають до створення Південно-Східної Української Автономної республіки (коротко – ПІСУАР), а то й до прямого приєднання до Росії (Л. Костенко, “Записки українського самашедшого”); Вже всі чоловіки з активу втратили до неї інтерес, лише любувалися зоддалік та мліли, коли заводила якоїсь незнаной тут, западенської про стрільців (це по-нашому –*

мисливці, мабуть) чи про жомнірів (по-нашому – це ті, хто роздає коровам жом) (В. Яворівський, “Криза”); ...в Америці так багато неписьменних. У них (про це їхні газети пишуть, хай мені рука відсохне, оця, якою пишу, хай я надалі писатиму тільки лівою – навіть ногою, коли брешу, але це справді так) величезна частина студентів після закінчення коледжів і навіть університетів не вміє добре читати (О. Черногуз, “Вавилон на Гудзоні”).

Окрім названого, парантеза здатна бути засобом текстотворення в межах надфразної єдності, встановлювати концептуальні зв'язки. Наприклад:

Шина лопнула!

Слухова несподіванка, що потім переходить у зорову, у шлункову й, нарешті, у ногову й у спинову...

– Вилізайте, громадяни!

“Громадяни” вилізають... Оточують машину й пильно придивляються, де вони, оті самі «йолки зельонії», що висадили їх із автомобіля... (Зорова несподіванка!)

Потім сідають на травиці біля соші, розмотують клунки й засмалюють, що в кого залишилось (шлункова несподіванка!), потім частина йде рве квітки над дорогою (ногова!), а частина лягає на траві горілиць і мугиче який-небудь відповідний до моменту й до настрою романс <...> (Остап Вишня, “Вишневі усмішки кримські”).

Використання парантез, оформлених нетранслітерованими конструкціями, слугує здебільшого для змістових потреб, розширює тезаурус читача: *Після того я вертав додому з Сокільницького лісу “конкою” (tramway) (А. Кримський, “Psychopathia nationalis”); – Як здоров'я богохранимих? (Кіф халь иль-махрусін?) – допитувався гість, називаючи дітей “богохранимими”, як воно й годиться (А. Кримський, “Бейрутські оповідання”).*

Як свідчить аналіз ілюстративного матеріалу, задля надання мовленню емоційного чи емоційно-імперативного забарвлення письменники використовують різні “зразки моделювання експресивних синтаксичних структур” [3: 143], причому досить часто відбувається поєднання фігур, схрещення, накладання мовних явищ: зевгма та полісиндетон поєднуються з градацією; паралелізм – з асиндетоном та анафорою; ампліфікація – із паралелізмом, усіченням тощо. Наприклад: *Кохання – це перетворення, говорила мені Кассандра. Життя у новому тілі, життя у новій душі. Два серця, що вростають одне в одне. Дві історії, що стають однією* (В. Єрмоленко, “Ловець океану. Історія” Одиссея) – у невеликому текстовому фрагменті знаходять вияв синтаксичний паралелізм, анафоричний та епіфоричний повтори, парантеза, парцеляція; “*За що вони мене люблять? За що поважають? О Боже мій милосердний! Може, вони знають... Може, вони догадались...*” (Т. Шевченко, “Наймичка”) – реалізується синтаксичний паралелізм, анафора, інверсія, замовчування. Одна з фігур є основною, інші – допоміжними в процесі створення прагматично потужного висловлювання. Така взаємодія стилістичних фігур (синкретизм стилістичних засобів) робить художнє мовлення унікальним, естетично привабливим, підвищує комунікативно-прагматичний вплив тексту.

4. ВИСНОВКИ. Стилiстичнi фiгури надають синтаксису суб'єктивно-емоцiйної функцiональностi, iхнє використання в композицiйнiй органiзацiї тексту за умови вправної майстерностi письменника стає досконалим iнструментарiєм задля досягнення прагматичної мети. Стилiстичнi фiгури забезпечують точнiсть висловлення, його подiл на значущi смисловi вiдрiзки, фокусують увагу адресата (логiчна функцiя), викликають ефект посиленого впливу на реципiєнта

(експресивна функція). У художньому мовленні можуть поєднуватися як засоби однієї групи за типом трансформації вихідної синтаксичної одиниці, так і різних груп, тобто має вияв синкретизм стилістичних засобів. Це дає змогу письменникові виокремлювати важливу з його погляду частину інформації, підсилювати висловлення, надавати текстам пружності, динамізму. Стилістичні фігури увиразнюють експліцитно виражений зміст і водночас розкривають глибинні смисли, апелюють до емоційної сфери читача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамович С. Д., Чикарькова М. Ю. Риторика : навч. посіб. Львів : Світ, 2001. 240 с.
2. Арібжанова І. Інверсія як поняття комунікативної граматики. *Українське мовознавство*. 2019. Вип. 49. С. 62–83.
3. Баран І. Фігури експресивного синтаксису в поетичній творчості Василя Симоненка. *Вісник Національного університету "Чернігівський колегіум" імені Т. Г. Шевченка*. 2023. Т. 117. № 21. С. 141–147.
4. Безгодова Н. С., Колесникова Л. Л. Стилістичні фігури надлишковості / надмірності як засіб художньої виразності в сучасних поетичних текстах. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2023. № 59. Т. 1 С. 25–28.
5. Гайденко Ю. О., Тищенко М. А. Синтактико-стилістичні фігури з порушенням замкнутості речення у романах Шарлотти Бінгхем. *Закарпатські філологічні студії*. 2021. Вип. 18. С. 106–110.
6. Галич О. А., Назарець В. М., Васильєв В. М. Теорія літератури : підруч. / за наук. ред. О. А. Галича. Київ : Либідь, 2001. 488 с.
7. Губарева Г. А., Калашник В. С. Парентеза в поетичній мові Юрія Андруховича. *Мовознавчий вісник : зб. наук. пр.* Черкаси : Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького. 2021. Вип. 31 С. 48–54.
8. Дегтярьова І. Стилістичний синтаксис української постмодерністської прози. *Українська мова*. 2009. № 3. С. 27–38.
9. Загнітко А. Сучасний лінгвістичний словник. Вінниця : Твори, 2020. 920 с.
10. Калашник Ю. І. Стилістико-синтаксична організація філософських сентенцій у романі В. Єрмоленка "Ловець океану".

Історія Одісея” *Мовознавчий вісник* : зб. наук. пр. Черкаси : Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького. 2021. Вип. 31 С. 40–47.

11. Качуровський І. В. Основи аналізу мовних форм (Стилістика). Мюнхен – Ніжін, 1984. 132 с.

12. Куньч З. Найдавніші класифікації стилістичних засобів мовлення в українській науці. *Вісник Нац. ун-ту “Львівська політехніка”. Серія “Проблеми української термінології”*. 2010. № 675. С. 136–138.

13. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / авт.-укл. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ “Академія”, 2007. Т. 2. 624 с.

14. Літературознавчий словник-довідник : довідково-енциклопедичне видання / авт. кол. : О. Астаф’єв, З. Бичко, Б. Бірчак та ін.; ред. кол. : Р. Гром’як, Ю. Ковалів, В. Теремко. Київ : ВЦ “Академія”, 1997. 752 с.

15. Локайчук С. Стилістичні фігури в есеї Євгена Сверстюка “Собор у риштованні”. *Українське мовознавство*. 2020. Вип. 50. С. 146–158.

16. Масловська Т. О. Стилістичні фігури в поезіях Василя Симоненка. *Одеський лінгвістичний вісник*. 2016. № 7. С. 161–165.

17. Мелкумова Т. В. Комунікативно-прагматичні функції виражальних засобів синтаксису (на матеріалі інформаційних та публіцистичних текстів): дис. ... канд. філол. наук. Кривий Ріг, 2011. 237 с.

18. Мелкумова Т. В. Редуковані синтаксичні виражальні засоби в мас-медійних текстах. *Філологічні студії : Науковий вісник Криворізького національного університету*. 2012. Вип. 8. С. 201–209.

19. Станко Д. В. Стилістичні фігури як засіб вираження емоцій у газетно-публіцистичному тексті. *Записки з романо-германської філології*. 2020. Вип. 1 (44). С. 291–300.

20. Стилістика української мови (Теоретичні основи стилістики. Художньо-виразові засоби мовлення) : навч.-метод. посіб. Умань : Візаві, 2019. 240 с.

21. Сучасна українська літературна мова: Стилістика / за заг. ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1973. 588 с.

22. Телесжкіна О. О. Полісиндетон у мові української поезії II половини ХХ – початку ХХІ століття: типологічні характеристики та функційне навантаження. *Українська мова*. 2021. № 2 (78). С. 33–47.

23. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : підручн. 2-е вид., випр. і доп. Київ : ВПЦ “Київський університет”, 2003. 448 с.

24. Ходаковська Н. Г. Фігури поетичного мовлення поезії Генріха Гейне. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2016. № 20. Т. 2. С. 87–89.

25. Чабаненко В. Стилістика експресивних засобів української мови : монографія. Запоріжжя : ЗДУ, 2002. 351 с.

26. Шерех Ю. Нарис сучасної української літературної мови. Мюнхен : Молоде життя, 1951. 402 с.

REFERENCES

1. Abramovych S. D., Chikarkova M. Yu. Rytoryka : navch. posib. Lviv : Svit, 2001. 240 s.

2. Aribzhanova I. Inversiiia yak poniattia komunikatyvnoi hramatyky. *Ukrainske movoznavstvo*. 2019. Vyp. 49. S. 62–83.

3. Baran I. Fihury ekspresyvnoho syntaksysu v poetychnii tvorchoosti Vasylia Symonenka. *Visnyk Natsionalnoho universytetu "Chernihivskiy kolehium" imeni T. H. Shevchenka*. 2023. T. 117. N 21. S. 41–147.

4. Bezghodova N. S., Kolesnykova L. L. Stylistychni fihury nadlyshkovosti/nadmirnosti yak zasib khudozhnoi vyraznosti v suchasnykh poetychnykh tekstakh. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Ser.: Filolohiia*. 2023. N 59. T. 1 S. 25–28.

5. Haidenko Yu. O., Tyshchenko M. A. Syntaktyko-stylistychni fihury z porushenniam zamknutosti rechennia u romanakh Sharlotty Bingkhem. *Zakarpatski filolohichni studii*. 2021. Vyp. 18. S. 106–110.

6. Halych O. A., Nazarets V. M., Vasyliiev V. M. Teoriia literatury : pidruch. / za nauk. red. O. A. Halycha. Kyiv : Lybid, 2001. 488 s.

7. Hubareva H. A., Kalashnyk V. S. Parenteza v poetychnii movi Yuriia Andrukhovycha. *Movoznavchyyi visnyk : zb. nauk. pr. Cherkasy : Cherkaskiy natsionalnyi universytet imeni Bohdana Khmelnytskoho*. 2021. Vyp. 31 S. 48–54.

8. Dehtiarova I. Stylistychniy syntaksys ukrainskoi postmodernistskoi prozy. *Ukrainska mova*. 2009. N 3. S. 27–38.

9. Zahnitko A. Suchasni linhvistychniy slovnyk. Vinnytsia : TVORY, 2020. 920 s.

10. Kalashnyk Yu. I. Stylistyko-syntaksychna orhanizatsiia filosofskykh sententsii u romani V. Yermolenka "Lovets okeanu. Istoriiia Odisseia" *Movoznavchyyi visnyk : zb. nauk. pr. Cherkasy : Cherkaskiy natsionalnyi universytet imeni Bohdana Khmelnytskoho*. 2021. Vyp. 31 S. 40–47.

11. Kachurovskiy I. V. Osnovy analyzy movnykh form (Stylistyka). Miunkhen – Nizhyn, 1984. 132 s.

12. Kunch Z. Naidavnishi klasyfikatsii stylistychnykh zasobiv movlennia v ukrainskii nautsi. *Visnyk Nats. un-tu "Lvivska politekhnika". Seriiia "Problemy ukrainskoi terminolohii"*. 2010. № 675. S. 136–138.

13. Literaturoznavcha entsyklopediia : u 2-kh t. / avt.-ukl. Yu. I. Kovaliv. Kyiv : VTs "Akademiia", 2007. T. 2. 624 s.

14. Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk : dovidkoventsyklopedychne vydannia / avt. kol. : O. Astafiev, Z. Bychko, B. Birchak ta in.; red. kol. : R. Hromiak, Yu. Kovaliv, V. Teremko. Kyiv : VTs "Akademiia", 1997. 752 s.

15. Lokaichuk S. Stylistychni fihury v esei Yevhena Sverstiuka "Sobor u ryshtovanni". *Ukrainske movoznavstvo*. 2020. Vyp. 50. S. 146–158.

16. Maslovska T. O. Stylistychni fihury v poeziiakh Vasyliia Symonenka. *Odeskyi linhvistychnyi visnyk*. 2016. N 7. S. 161–165.

17. Melkumova T. V. Komunikatyvno-prahmatychni funksiiv vyrazhalnykh zasobiv syntaksysu (na materialii informatsiinykh ta publitsystychnykh tekstiv): dys. ... kand. filol. nauk. Kryvyi Rih, 2011. 237 s.

18. Melkumova T. V. Redukovani syntaksychni vyrazhalni zasoby v mas-mediinykh tekstakh. *Filolohichni studii : Naukovyi visnyk Kryvorizkoho natsionalnoho universytetu*. 2012. Vyp. 8. S. 201–209.

19. Stanko D. V. Stylistychni fihury yak zasib vyrazhennia emotsii u hazetno-publitsystychnomu teksti. *Zapysky z romanohermanskoii filolohii*. 2020. Vyp. 1 (44). S. 291–300.

20. Stylistyka ukrainskoi movy (Teoretychni osnovy stylistyky. Khudozhno-vyrazovi zasoby movlennia) : navch.-metod. posib. Uman : Vizavi, 2019. 240 s.

21. Suchasna ukrainska literaturna mova: Stylistyka / za zah. red. I. K. Bilodida. Kyiv : Naukova dumka, 1973. 588 s.

22. Tieliezhkina O. O. Polisyndeton u movi ukrainskoi poezii II polovyny XX – pochatku XXI stolittia: typolohiini kharakterystyky ta funksiine navantazhennia. *Ukrainska mova*. 2021. № 2 (78). S. 33–47.

23. Tkachenko A. O. Mystetstvo slova : Vstup do literaturoznavstva : pidruchn. 2-e vyd., vypr. i dop. Kyiv : VPTs "Kyivskiy universytet", 2003. 448 s.

24. Khodakovska N. H. Fihury poetychnoho movlennia poezii Henrikha Heine. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriia: Filolohiia*. 2016. № 20. T. 2. S. 87–89.

25. Chabanenko V. Stylistyka ekspresyvykh zasobiv ukrainskoi movy : monohrafiia. Zaporizhzhia : ZDU, 2002. 351 s.

26. Sherekh Yu. Narys suchasnoi ukrainskoi literaturnoi movy. Miunkhen : Molode zhyttia, 1951. 402 s.

РИТОРИЧНІ ФІГУРИ

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

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

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

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

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

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

УДК 811.161.2'38:811.161.2'42

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

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

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

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

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

розвитку міжособистісної комунікації, культури та естетики мовлення.

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

3. ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

За ступенем смислового протиставлення є три типи антитез:

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

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

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

Особливості антитези з сильним протиставленням:

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

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

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

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

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

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

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

За структурою розмежовують антитезу:

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

Є вірші – квіти.

Вірші – дуби.

Є іграшки вірші,

Є рани.

Є повелителі й раби.

І вірші є – каторжани (Л. Костенко);

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

За граматичним вираженням оксиморони розмежовують на:

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

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

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

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

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

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

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

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

За синтаксичною будовою розмежовують оксиморони:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

суперечливості є роман Оскара Вайльда “Портрет Доріана Грея”.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

За генетичною позицією:

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

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

За синтаксичною будовою:

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

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

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

За тематикою та комунікативним ефектом:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Отака біла-біла хата

Серед білого-білого цвіту.

Біла фата, як біла вата

На ранах білого світу... (І. Драч).

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

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

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

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

За значенням В. Домбровський виокремлює ступенювання:

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

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

За ступенем експресивності є ступенювання:

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

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

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

За синтаксичною будовою градонаміями можуть бути:

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

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

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

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

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

За структурою класифікуємо залежно від кількості членів ряду:

1) нерозгорнуте, характеризується мінімальною кількістю градонімів:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Епексегеза виконує низку **функцій**:

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

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

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

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

За синтаксичною будовою може бути сформована:

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

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

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

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

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

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

ЛІТЕРАТУРА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REFERENCES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

12. Zavalii S. B. “Mii dim – v doloniakh svitloi zhurby...” (opysovo-otsinna funktsiia oksymoronnykh syntahm u poetychnomu slovnyku). *Linhvistyka*. 2019. N 2. S. 129–137.

13. Zavalii S. B. Oksymoronni syntahmy iz frazeolohichnymy komponentamy yak zasib vyvraznennia poetychnoi movy. *Ukrainskyi smysl*. 2018. S. 161–170.

14. Zavalii S. B. Syntaksychni funktsii oksymoronnykh syntahm zi strukturoiu rechennia v poetychnomu slovnyku. *Ukrainskyi smysl*. 2017. S. 209–221.

15. Zahnitko A. Slovnyk suchasnoi linhvistyky : poniattia i termyny : u 3-kh tt. Donetsk : DonNU, 2012.

16. Zahnitko A. Suchasnyi linhvistychnyi slovnyk. Vinnytsia : TVORY, 2020. 920 s.

17. Zornytska I. Typolohiia paradoksalnogo: klasyfikatsiia paradoksiv u khudozhnomu teksti. *Humanitarna osvita u tekhnichnykh vyshchykh navchalnykh zakladakh*. 2012. N 26. S. 192–202.

18. Ivanotchak N. I. Empatiia v aspekti katehorii hradualnosti, otsinky ta normy. *Naukovyi visnyk mizhnarodnogo humanitarnoho universytetu. Seriiia “Filolohiia”*. 2015. Vyp. 16. S. 112–116.

19. Kachurovskyi I. V. Osnovy analizu movnykh form (stylistyka). Fihury i tropy. Miunkhen – Kyiv, 1995. 235 s.

20. Kliuchynska N. V. Istorychno informovane vykonavstvo ta rytorychni parametry suchasnoi interpretatsii ukrainskoi partesnoi muzyky (na prykladi tvoriv M. Dyletskoho ta I. Domaratskoho) : dys. ... doktora filosofii : 025. Lviv, 2022. 210 s.

21. Kovalova T. P. Yavyshche khudozhnogo paradoksa v linhvistychnomu aspekti (na materiali tvoriv Bertolta Brekhtha). *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnogo universytetu imeni V. I. Vernadskoho*. 2021. T. 32. N 3. S. 145–153.

22. Koloiz Zh. Khariiientyzm u systemi stylistychnykh resursiv: trop chy stylistychna fihura? *Movy ta literatury svitu*. 2022. Vyp. 1. S. 13–27.

23. Korol L., Ladatko D. Perekladatski transformatsii leksychnykh emfatychnykh konstruktsii. *Grail of Science*. 2023. № 34. S. 208–213.

24. Krokmalna H. Yavyshche eksplikatsii termina v literaturoznavchomu teksti (na materiali statti I. Denysiuka). *Visnyk natsionalnogo universytetu “Lvivska politekhnika”. Seriiia “Problemy ukrainskoi terminolohii”*. 2012. № 733. S. 193–195.

25. Makovych Kh. Ya., Verbytska L. O., Kapitan N. O. Slovnyk terminiv i poniat z rytoryky. Lviv, 2016. 140 s.

26. Matsko L. I., Sydorenko O. M., Matsko O. M. Stylistyka ukrainskoi movy : pidruchnyk. Kyiv : Vyshcha shkola, 2003. 462 s.

27. Nefedchenko O. I. Poniattia empatii v linhvistytsi. *Filolohichni traktaty*. 2016. T. 8. N 1. S. 46–53.

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

УДК 81'38:81'42

Світлана Бузько

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української мови
buzko.svitlana2408@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8392-5049>

ПАТЕТИЧНІ ФІГУРИ

1. ВСТУП. Патетика (від грец. *pathetikos* – чутливий, пристрасний) в широкому розумінні визначається як настроєність, тон промови, твору літератури, музики, кіно, театральної вистави, які характеризуються пафосом, піднесеністю, схвилюваністю. Відповідно, “патетичний” визначають як “сповнений пафосу, зумовлений пристрасною, піднесеністю, хвилюванням” [27: 641]. За спостереженням В. Домбровського, є низка стилістичних фігур, які вже в античні часи назвали патетичними, оскільки “основою їх поставлення є почуття болю як наслідок сильного душевного потрясіння” [7: 142]. Водночас учений відносить сюди висловлювання, що виражають також цілий спектр інших емоцій – гніву, образи, страху, здивування, захоплення, захвату тощо. До патетичних фігур В. Домбровський, на чію класифікацію ми переважно спираємося, відносить такі: оклик, апострофа, риторичне запитання, сумнів, апокриза, апосиопеза, епанотроза [7: 135–142]. У пропонованій розвідці ми спробуємо більш детально розглянути означені фігури, однак із деякими уточненнями. Так, дослідник серед патетичних фігур мовлення розглядає *сумнів*: “Для вираження сумніву, непевності, вагання й жури використовується у риторичному і поетичному стилях також питальна форма. Поставлене запитання може залишитися без відповіді, коли сумнів не розв’язаний

або у відповіді вже подана його розв'язка” [7: 146]. Ми не виокремлюємо таку патетичну фігуру мовлення, оскільки, на наш погляд, наведене визначення дотичне до риторичного запитання, яке також здебільшого залишається без відповіді.

У широкому сенсі головне призначення патетичних фігур – прикрашати та збагачувати мовлення, створювати експресивність та образність, привертати увагу слухачів (читачів); отже, це один із засобів образності й виразності мовлення [16: 123]. Як влучно зауважує О. Пономарів, у художніх текстах, у розмовній мові, у деяких жанрах публіцистики ці фігури сприяють увиразненню лексичних та інших засобів, посилюють їхні емоційно-експресивні можливості [24: 236]. “Вони постають звичайно самочинно під впливом душевного зворушення, – наголошує В. Домбровський, – а послуговується ними зарівно мовець, коли висловом своїх почуттів хоче впливати на почуття й волю своїх слухачів, як і поет, що бажає промовляти серцем до серця” [7: 142].

Вивченню стилістичних, зокрема патетичних, фігур приділяли увагу такі вчені, як С. Бирик, В. Домбровський, А. Загнітко, І. Качуровський, І. Коломієць, С. Єрмоленко, Л. Мацько, О. Сидоренко, О. Мацько, М. Плющ, О. Пономарів, В. Чабаненко та ін. Варто зазначити, що не всі згадані дослідники послуговувалися означеним терміном “патетичні фігури”, у багатьох розвідках зі стилістики української мови фігурує терміносполука з більш широким значенням “риторичні фігури”, про що йшлося вище. Однак, як було вже зазначено, у пропонованій праці ми значною мірою спираємося на науковий доробок В. Домбровського, тож надалі використовуватимемо переважно запропоновану вченим термінологію.

2. МЕТА НАУКОВОЇ ПРАЦІ полягає у всебічному аналізі патетичних фігур мовлення, зокрема таких, як оклик, апострофа, риторичне запитання, апокриза,

апосиопеза, епанотроза. Поставлена мета передбачає вирішення ряду завдань: 1) огляд основних теоретичних положень із означеної проблематики; 2) опис названих патетичних фігур мовлення, аналіз їх функційно-стилістичного призначення; 3) розгляд стилістичного потенціалу патетичних фігур мовлення в літературно-художніх текстах.

3. ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ.

3.1. Оклик. Оклик (риторичний оклик / риторичний вигук) – патетична фігура, виражена окличним реченням, яке слугує для образного й експресивного вираження певного почуття (радості, захоплення, гніву, суму, відчаю тощо): *О захват! О сміх екстатичний! О дзвін! / О трави – обличчям в заграви колін!* (І. Жиленко) [10: 45].

Як зауважують автори підручника “Стилістика української мови” (Л. Мацько, О. Сидоренко та О. Мацько), це фігура, що виражає захоплення, яке мали б зрозуміти всі, приєднатися до мовця, і живе ця фігура “за принципом щирості”. Проте, застерігають учені, ця риторична фігура може містити провокативний елемент, коли мовець окликом висловлює для когось захоплення чимось, але сам його не поділяє [19: 151].

Однак не будь-яке окличне речення можна вважати патетичною фігурою. В. Домбровський, приміром, уналежнює до окликів переважно короткі й водночас змістовні та яскраві окличні речення, що виражають не тільки почуття, а й певну думку. Дуже часто ця фігура поєднується з еліпсисом, інтер'екціями (вигуками) та ітераціями (повторами) [7: 143]. Напр.: *Але я... Але я... Але ні! / Хай цей біль доболить у мені* (Л. Костенко) [14: 96]; *Може, й одмиємо свій білий світ – / до дива, / до білизни. / О наші мрії! О сні!* (І. Жиленко) [10: 48].

У поетичних творах оклики також поєднуються з питальними реченнями, що теж значною мірою

увиразнює авторську думку, робить віршовий текст більш емоційно наснаженим та експресивним, напр.: *Але що це? Час рушати? / О, побудьмо! / Рік чи два. / Я не встигла навтішатись!* (І. Жиленко) [10: 69]. У цьому аспекті слушною видається думка про те, що аби “надати словам пафосу, треба зацікавити читача попередніми словами, їх яскравою організацією” [31 : 22].

Оклик як патетична фігура характерний насамперед для текстів художнього стилю мови. Особливо яскраві приклади стилістичного використання риторичних окликів спостерігаємо в поетичних творах:

*Мащини, шини, стрес, експрес,
кермо, гальмо, впритул, з-за рогу!
Стоїть Мадонна Перехресть,
благословляючи дорогу* (Л. Костенко) [14: 106].

Здебільшого риторичні оклики допомагають авторові більш влучно відтворити внутрішній світ ліричного героя, його думки, емоції, почуття й переживання. Подеколи це доповнюється своєрідним графічним оформленням окликів, як, наприклад, у поетичних текстах сучасного українського автора С. Татчина:

*I –
Му!
Му!зи!!
Му! зи!! ка!!!
Глибшає мого суму ріка!
А біль його пальців віддає в плече.
Скільки я від цієї музики тікав!* [29: 63].

Не поодинокі випадки, коли оклик виступає одним із головних засобів образотворення та вираження авторського ідейно-тематичного задуму, як, наприклад, в іронічно-саркастичній поезії В. Симоненка “Ю-виляємо”, що висміює піддабузництво та пристосуванство:

*Збіглись кури та індики,
Підняли страшний базар:*

– Слава Півневі навіки!

– Півень!

– Півень!

– Ювіляр!

Крекчуть селезні з заплави,

Гуси хлипають з Дніпра:

– Ювіляру вічна слава!

– Слава генію!

– Ура! [25:133].

Наведений приклад засвідчує, що в епічній та драматичній поезії оклики часто фігурують у монологіях чи діалогах дійових осіб, водночас виражаючи їх емоції та почуття. За спостереженнями В. Домбровського, саме в епічних та драматичних віршових текстах оклики є однією з найбільш поширених патетичних фігур, яка допомагає авторові описати почуття персонажів [7: 142].

Безперечно, в ліричній поезії, зокрема в текстах інтимної, філософської, громадянської лірики, оклики так само є одним із засобів творення образів і вираження авторської думки стосовно тих тем, які порушують майстри слова у своїх творах. Яскравим прикладом цього можуть слугувати поетичні твори В. Стуса, у яких за допомогою коротких окличних речень автор висловлює свою чітку громадянську позицію, а також глибокі й складні почуття: *Яка нестерпна рідна чужина, / цей погар раю, храм, зазналий скверни!* [27: 129]; *Причинивши двері, / колінкую: Отче ти наш! / Таж ніхто не верне / руки, рухи, радощі нам?! [27: 27]; Даждь нам, Боже, днесь! Не треба завтра – /даждь нам днесь, Мій Боже! Даждь нам днесь!* [27: 36]. У деяких творах поета оклики оформлюються не як окремі речення, а як певні елементи речень на зразок вставлених синтаксичних конструкцій із потужним зарядом

експресії. Цікавим у цьому аспекті видається один із варіантів поезії “Гойдається вечора зламана віть”, опублікований у книзі “Листи до сина”,:

*Гойдається вечора зламана віть –
і синню тяжкою в останній пожежі
ніяк ся не вбгає і прагне за межі
погиб уселенських (як хочеться жись!)
о дай мені жись!*

*Гойдається вечора зламана віть
і синню тяжкою в останній пожежі
ніяк ся не вбгає, виходить за межі
навального смерку (о дай мені жись!) [27: 123].*

У деяких творах більш сучасної української літератури, зокрема постмодерної, оклики виступають одним із засобів творення іронії чи навіть сарказму. Показовим у цьому сенсі є вірш О. Ірванця із надзвичайно промовистою назвою “Російська пісня, яка перманентно повторюється”:

*Росія врятувала світ!
Так вже не раз бувало.
Від тираній, фашизму, від
Навал, яких навалом... [12: 94].*

Попри те, що цей вірш було написано ще в 1990-х рр. минулого століття, іронічно-саркастичний тон оклику, яким він починається, особливо актуально сприймається нині, у часи повномасштабної російсько-української війни.

Деякі стилісти, як-от В. Ірещук, послуговуються терміном “риторичний виклик”, маючи на увазі висловлення, у якому емоційний зміст домінує над інформаційним: *Яка ж прекрасна в нас з тобою Україна!* (В. Ірещук) [26: 60].

В. Чабаненко, аналізуючи синтаксичні засоби емотивної експресії, також робить акцент на окличних конструкціях. Учений виокремлює розповідно-окличні речення, питально-окличні речення, вигуківі слова-речення та оклично-

номінативні речення. Характерною ознакою цих синтаксичних одиниць дослідник називає здатність не позначати певні явища, предмети чи їх існування, а лише експресивно виражати емоційний стан мовця (автора чи персонажа літературно-художнього твору) або його емоційне ставлення до дійсності (до повідомлюваного). “У їх оформленні провідну роль відіграє особлива емфатична інтонація, а в їх структурно-стилістичному зміцненні беруть участь здебільшого різні інтер’єктиви, частки та емоційно-оцінні повнозначні слова” [33: 173]. Яскраві приклади на підтвердження цієї думки спостерігаємо в ліриці І. Жиленко:

*О, пливати в гарячих сплесках дня!
О, пірнати в зелену прохолоду!
О, полахать бабок, жабенят,
всяких там комах і земноводних!* [10: 80].

Отже, оклик (риторичний оклик / риторичний вигук / риторичний виклик) – це патетична фігура, оформлена окличним (переважно простим і коротким) реченням, що служить для вираження не тільки думок, а також (і подеколи переважно) емоцій та почуттів мовця (автора, ліричного героя або персонажа літературного твору).

3.2. Апострофа. Апострофа в розумінні В. Домбровського – це звертання автора або до дійової особи, або до самого себе, або до неживих предметів чи абстрактних понять. Описуючи цю патетичну фігуру мовлення, вчений апелює до творчості Т. Шевченка й наводить приклади звернень поета до сил природи, до місяця (пролог до поеми “Гайдамаки”), до Дніпра (пісня Яреми, що починається словами “Ой, Дніпре мій, Дніпре!”), до Чигирина, до України, до волі, до музи, до долі тощо [7: 143]. У багатьох розвідках зі стилістики української мови подібні фігури номінуються риторичними звертаннями, які не мають на меті дійсного контакту з

особою, предметом чи явищем, до яких звертаються, а слугують для привернення уваги читача й виражають ставлення автора до описуваних явищ чи подій. У пропонованій праці ми ототожнюємо поняття апострофи та риторичного звертання.

Існує також погляд, згідно з яким апострофа тлумачиться як звертання до відсутньої або уявної особи [13: 45]. Яскравим прикладом апострофи саме в такому потрактуванні можуть послугувати поезії, у яких автори звертаються до уявного читача або ліричного героя, напр.:

*А життя минає... Зупинись.
Озирнись, мій друже, озирнись! <...>
Подивись, мій друже, подивись
В озеро мое, як в таємниче
Дзеркало, де крізь зелений дим –
Раптом чайка дзвінко прокигиче,
Раптом жінка трепетно покличе...
Не вагайся.
Все покинь.
Йди (І. Жиленко) [10: 80–81].*

Однак подібне визначення, згідно з яким апострофа – це звертання лише до особи (відсутньої чи уявної), на наш погляд, не охоплює всіх аспектів цієї стилістичної фігури, адже звертання може бути не лише до особи, а й до предмета, поняття, явища тощо.

Цілковито погоджуємося з думкою дослідників про те, що саме поетичне мовлення необмежено розширює семантику й можливості лексичного наповнення звертань [21: 114]. Проте докладна лексико-семантична класифікація звертань і досі залишається актуальним питанням для досліджень науковців, оскільки семантичне поле звертань в українській мові надзвичайно широке, про що свідчать, зокрема, художні твори як класичної, так і сучасної української літератури. Н. Дем'янова зазначає, що в текстах з емоційним та експресивним

забарвлення функція звертання полягає не стільки в називанні адресата мовлення, скільки в його характеристиці, вираженні ставлення до нього, загальному підвищенні виразності мовлення [6]. Типологія риторичних звертань широка й різноманітна, що дає підстави розглядати їх як особливий елемент художніх текстів, як окрему патетичну фігуру мовлення, яка посилює емоційність та експресивність художнього тексту, створює різноманітні інтонації, змушує подумки ніби відповідати автору, якщо звертання адресоване читачеві [32: 89].

У структурі художнього тексту, зокрема поетичного, апострофа відіграє важливу стилістичну роль, оскільки привертає увагу читача до зображуваного об'єкта, викликає певне ставлення до нього, виступає одним із засобів творення художніх образів:

Озеро! Усі діла покинь!

Я прийшла.

А шлях до тебе дальній.

Одягни мене в свої шовки!

Колихнись круг стану платтям бальним...

(І. Жиленко) [10: 89].

Закономірно, що в більшості випадків апострофа – це звертання переважно з емоційним забарвленням, які допомагають виразити суб'єктивне авторське ставлення до адресата, дати йому певну характеристику чи оцінку:

Дорогі мої, діамантові!

Не циганка я, а скажу.

В кодах нашої хіромантії

бачу лінію пречужу... (Л. Костенко) [14: 32].

У таких випадках звертання можуть бути виражені не іменниками, а прикметниками й виконувати не номінативну, а оцінну й образотворчу функції:

*О сліпуче, прекрасне і дике!
Грай вогнями, заводь і мани
На бистрінь, на невидимі ріки –
Тільки, Господи, – не обмани!* (О. Забужко)
[11: 218].

За спостереженням О. Пасічної, емоційне забарвлення звертань у поетичних текстах передається найчастіше вживанням звертальних слів у переносному значенні, використанням означень-епітетів, суфіксами суб'єктивної оцінки, повторенням звертань тощо. До того ж емоційність може підсилюватися додаванням до звертань часток або вигуків [21: 118].

Бувають, проте, випадки, коли апострофа не містить власне звертання, хоча й передбачає звернення до уявного співрозмовника, що формально передається за допомогою особових займенників у якості підмета:

*Надворі дощ
чому **ти** бродиш
у дворі чужому
іди до дому
мого*

дому... (Ю. Покальчук) [23: 91].

Надзвичайно багатий матеріал для осмислення явища апострофи репрезентує поезія В. Симоненка. У своїх поетичних творах автор, зокрема, повсякчас звертався до України (*Україно! Ти — моя молитва, / Ти моя розпука вікова* [25: 33]). У деяких поезіях Україна настільки персоніфікована, що спершу ці вірші сприймаються як інтимна лірика, як вірші про кохання; і лише останні строфи дають зрозуміти, що це саме громадянська лірика, пройнята глибоким почуттям любові до рідної землі, до Батьківщини:

*Я закоханий палко, без міри
У небачену вроду твою.
Все, що в серці натхненне і щире,*

Я тобі віддаю.

<...>

Кожну хвилю у кожну днину

Гріє душу твоє ім'я,

Ненаглядна, горда, єдина,

Україно моя [25: 25].

У багатьох поезіях присутнє звернення як до рідного народу (*Древній, обікрадений народо!* [25: 16]), так і до його ворогів (*Де зараз ви, кати мого народу?* [25: 15]). Не поодинокі звертання поета до рідної землі (*О земле з переораним чолом, / З губами, пересохлими від сміху!* [25: 29]), до предків (*Чую ваш голос простий і ласкавий, / Предки безсмертні мої* [25: 30]), до нащадків (*Нащадки дорогі, ми захищаєм вас* [25: 31]), до сучасників (*Воскресайте, камінні душі, / Розчиняйте серця і чоло* [25: 18]), до уявних друзів і недругів (*Одійдіте, недруги лукаві! / Друзі, зачекайте на путі!* [25: 33]), до рідної мови ("Моя мова"), до природи рідної землі (*Поля мої! Суворі таємниці я відчуваю в плескоті хлібів...* [25: 25]), а також до абстрактних понять:

Понеси мене на крилах, радосте моя,

Де на пагорбах і схилах сонця течія.

<...>

Благослови, добра доле, вередухо вперта,

На цій землі мені жити та на ній і вмерти [25: 37].

Подеколи емоційність оповіді посилюється завдяки поєднанню апострофи з оксимороном: *Любове світла! Чорна моя муко! І **радосте безрадїсна** моя!* [25: 30].

Саме подібні звертання відіграють надзвичайно важливу роль в організації поетичних текстів митця, оскільки несуть глибоке смислове навантаження. Переважання у віршових текстах звертань не до осіб, а до предметів, явищ, понять чи процесів деякі дослідники називають комунікативним перенесенням

– явищем, характерним передусім для поезії. Цей прийом активно використовував у своїй поетичній творчості, зокрема, й В. Стус: *Прости мені, недільний мій Хрещатик, / що, сівши сидьма, ці котли топлю / в оглухлій кочегарці...* [27: 38]; *Ярій, душе. Ярій, а не ритай* [27: 46]; *Верни до мене, пам'яте моя!* [27: 128]; *Пориве, пориве, пориве, / разом півнемося в лет* [27: 48]; *Тож риньте, сльози! Стриму вам немає...* [27: 77]; *Душа людська! / Ти схожа на воду. / Ти ж, людська доле, / така, як вітер* [27: 71]. Як бачимо, подібні звертання в поетичних текстах виконують важливу стилістичну роль, адже є інтонаційно виокремленими компонентами, потребують пунктуаційного графічного виділення й пауз у мовленні, тому безпосередньо впливають на загальний інтонаційний малюнок твору.

Доволі часто автори ліричних віршових текстів звертаються до уявного читача, намагаючись так акцентувати на ідейному навантаженні твору, що сприяє інтенсифікації та смисловій організації мовлення, напр.:

*Учись, мій друже, втрачати
гірку обачність мудреця.*

*Хто починає все спочатку -
той далі й далі од кінця* (І. Жиленко) [10: 84].

Окрім цього, апострофа нерідко поєднується з окликом, що, безумовно, створює особливе експресивне навантаження й посилює емоційність поетичного мовлення: *Осінь, о Господи-Боженку, це ж бо осінь!..; Отруто пізнання! Як в мозку ти горши, У грудях дух, в устах слова заперши!* (О. Забужко) [11: 155; 196].

Отже, апострофа – це звертання автора або до уявної особи, або до певних предметів, явищ, понять і под. На відміну від звичайного звертання, яке передбачає привернення уваги адресата й встановлення певного контакту зі співрозмовником,

апострофа зазвичай використовується зі стилістичною метою, оскільки значно посилює емоційність та експресивність художніх текстів, створюючи відтінки урочистості, піднесеності, ліричності, інтимності тощо.

3.3. Риторичне запитання. Риторичне запитання (риторичне питання) – це патетична фігура мовлення, оформлена питальним реченням, що не передбачає відповіді, оскільки “відповідь або неможлива чи зайва, або вона вміщена чи смислово конденсована в самому запитанні” [26: 59], напр.: *Людство, чи ж мало ти настраждалось?! (О. Забужко) [11: 29].* В. Домбровський наголошує, що риторичні запитання, подібно до інших патетичних фігур, також служать для вираження різних почуттів: здивування, журби, радості, обурення та ін.; “а ствердна або заперечна відповідь впливає вже з самого питання й окремого виразу не потребує” [7: 145–146]. П. Дудик конструкції з риторичними питаннями номінує питально-риторичними реченнями, або реченнями непрямой питальності [8: 157]. У “Малій філологічній енциклопедії” риторичні питання трактують як “стилістичний засіб виразності й емоційності мови, який полягає в тому, що ствердження або заперечення виражене у формі питального речення” [17: 356]. За визначенням Ю. Арешенкова, риторичне запитання – це емоційне ствердження або заперечення у формі запитання, яке не потребує відповіді [3: 170]. На думку О. Пономарева, риторичні питання відзначаються великим зарядом експресії, тому широко вживаються в усіх стилях мовлення [24: 240–241]. Проте найактивніше, за спостереженнями більшості мовознавців, риторичні питання вживаються в художньому та публіцистичному мовних стилях.

У лінгвістичній літературі розрізняють риторичні питання, що представлені експресивно маркованим ствердженням / запереченням, питанням-спонуканням, питанням-поясненням, питанням, що

передають емоційну реакцію, і питанням, що активізують увагу співрозмовника; окрім цього, виокремлюють риторичні питання, які відтворюють роздуми самого автора [5]. Проте нерідко риторичні питання можуть поєднувати кілька названих функцій, як, наприклад, у лекції Ліни Костенко “Гуманітарна аура нації, або дефект головного дзеркала”, прочитаній у Національному університеті “Києво-Могилянська академія” 1 вересня 1999 р.: *А яку історію можна читати без брому? І взагалі, навіщо читати історію з бромом?.. Та й чим, власне, наша історія гірша, ніж в інших народів? Що, історію Англії можна читати без брому? Коли королева Марія Католицька, так і названа Кривавою, страчувала протестантів?.. Чи історія Франції, з її Варфоломійською ніччю, з кривавим термідором? Чи давній Рим з його гладіаторами, з його цирком, де леви на арені роздирали християн? Чи, може, історія Німеччини дає взірці ідилічного розвитку нації?.. Чи Росія не закатувала мільйони людей у лихоманці своїх перманентних експансій? А колоніальна політика Іспанії чи Португалії?* [15: 18–19]. У наведеному прикладі ми бачимо, з одного боку, експресивно марковані ствердження у формі риторично-питальних речень, а з іншого – спонукання слухачів (читачів) до роздумів, що гармонійно поєднується з ходом міркувань самої авторки. Така кількість питально-риторичних конструкцій сприяє вираженню комунікативних інтенцій адресанта мовлення (автора), реалізує мету максимального впливу на адресата (читача / слухача) – на його думки, погляди, емоції та почуття.

На думку Л. Мацько та О. Мацько, риторичне запитання не потребує відповіді у двох випадках. По-перше, тому що відповідь і так усім читачам (слухачам) відома, треба тільки актуалізувати її для сприймання. По-друге, риторичні запитання бувають

такими, на які ніхто не знає відповіді або її й зовсім не існує. “Однак автор, не чекаючи відповіді, вважає за потрібне поставити запитання, щоб підкреслити незвичайність ситуації, трагізм або комізм її, звернути на неї увагу співрозмовників” [18: 49]. У художньому мовленні риторичні питання мають значно помітніше емоційне забарвлення, порівняно з публіцистикою, та, окрім означених функцій, слугують також одним із засобів творення образів:

Бо що там далі? Далі доли?

Які це радощі й дива?

Німі, зневірені і кволі,

навіщо вам мої слова? (Л. Костенко) [14: 34].

Також у текстах художньої літератури риторичні питання виконують низку інших стилістичних функцій, зокрема, активізують увагу читача (слухача), спонукають його до роздумів та можливих самостійних висновків, підсилюють враження від прочитаного (почутого):

Але ми собі відповісти повинні,

Чи схочемо ми, і чи стерпимо ми

Хорошу державу в поганій країні,

Хороший народ зі злими людьми?.. (О. Ірванець)

[12: 17].

Інколи для посилення емоційності риторичні питання містять вигуки та / або модальні частки:

*Ой нащо ж я льон ростила, простирадла
ткала?*

Ой нащо я синім шовком прошиви вишивала? <...>

Ой несуджений мій друже, мій лебедю білий,

За що ж тобі осоружна душею і тілом?

(І. Жиленко) [10: 186].

У творах інтимної лірики риторичні запитання можуть бути звернені до уявного співрозмовника, подеколи – до читача, що допомагає автору вибудувати діалог з адресатом мовлення (читачем або іншим ліричним героєм):

*Ти знаєш, милий, що таке не спати?
І що таке ночей важка безодня,
коли твоїх долонь не стрінуть плечі,
коли ридують глухо й безконечно
зі мною поряд*

тиша і самотність? (І. Жиленко) [10: 22].

Не поодинокі випадки, коли в одному текстовому уривку риторичні питання поєднуються зі звертаннями не до осіб, а до предметів, абстрактних понять, явищ тощо. Це дає підстави зробити висновок про поєднання в художніх текстах різних патетичних фігур мовлення, зокрема апострофи та риторичних запитань: *Господи, пам'яте! Як вберегти і звібрати / Цю пекучу минуцисть, це все, що – не раз і не два?!* (О. Забужко) [11: 19]; *О світоньку, куди ж мені іти?..* (О. Забужко) [11: 91].

В окремих випадках риторичні запитання відіграють провідну роль у структуруванні поетичного тексту, коли запитання й умовна відповідь на нього чи побіжні коментарі утворюють своєрідну ритміку та беруть участь у побудові розгорнутої метафори, напр.:

*– Невже ще існують люди,
котрі читають вірші? –
спитав поет. –*

*Бо ж вірші – то тільки паперові серветки,
що слугують мені до промокання сліз. <...>*

*Невже ще є такі люди? –
спитав поет. –*

Бо я до них не належу... (О. Забужко) [11: 82].

Отже, з комунікативно-прагматичного погляду риторичні питання можуть створювати певний семантичний центр, який акцентує увагу читача, інтенсифікує зміст цілого висловлювання, а інколи навіть є ключем до розкриття ідейно-тематичного плану художнього тексту. Окрім цього, риторичні питання є засобом діалогізації мовлення, активізації

уваги читача, сприяють посиленню впливової сили висловлення та експресивізації тексту.

Подеколи риторичні запитання, подібно до окликів, оформлюються у вигляді вставлених синтаксичних конструкцій, що значно увиразнює художнє мовлення, допомагає авторові розставити потрібні акценти, зберігаючи при цьому ритмомелодику вірша, робить висловлювання більш емоційними та експресивними: *На мить (**чи на вічність?**) / розмаяло втому / квітучою гілкою, сонцем і громом* (І. Жиленко) [10: 44]; *Пішла додому (**хто міг знати?**) / сіла думать, і курить / в своїй розчахненій кімнаті / навпроти чорної діри* (ЖиленкоІ.) [10: 39]; *Є люди, яким не спішно (**автобус? юрма? напруга?**), спокійно проходять пішки кризь наше століття – в друге* (І Жиленко) [10: 25]; *І ми втікали через Лавру (**хіба втечеш з портфелем?**). І реготали бронтозаври з освітлених готелів* (І. Жиленко) [10: 41].

Окрім цього, у ліричних та ліро-епічних творах риторичні запитання дають змогу авторові більш детально й виразно описати емоційний стан ліричного героя – його думки, настрої, переживання тощо: *Невже я не заслуговую хоча б рік нормально повчитися, не думаючи під час лекцій, як викроїти гроші на кілограм оселедців? Невже хтось заслуговує цього більше, ніж я?* (С. Пиркало “Зелена Маргарита”) [22: 10].

Отже, риторичні запитання – це патетична фігура мовлення у вигляді питального речення, що не передбачає конкретної відповіді, оскільки пряма, конкретна відповідь або неможлива, або вона імпліцитно міститься в самому питанні. Найчастіше риторичні питання вживаються в текстах художнього та публіцистичного мовних стилів, роблячи ці тексти емоційно та експресивно більш насиченими й образними. Здебільшого риторичні питання

спонукають читача (слухача) до роздумів та самостійних суджень, а також відтворюють хід міркувань автора.

3.4. Апокриза. Апокриза – це патетична фігура мовлення, “коли на поставлене запитання йде відповідь <...> звичайно від імені самого автора” [7: 147]. За спостереженнями В. Домбровського, ця фігура вживається переважно в епічних творах художньої літератури для введення нової дійової особи або події. Однак ми помітили, що апокриза використовується й авторами поетичних ліричних текстів з метою посилення виражального потенціалу творів ліричної поезії, напр.: *Ти справді – тут? Навпевне, / ти таки не тут. Таки не тут* (В. Стус) [27: 51]. При цьому відповідь не завжди буває прямою й конкретною, подеколи це лише натяк, який допомагає автору побудувати подальшу розповідь: *Що я украла? Певно, щось украла. Бо так, ні за що не вигонять з раю* (І. Жиленко) [10: 149].

За нашими спостереженнями, апокриза часто трапляється й у публіцистичних текстах, де автори спочатку формулюють питання, потім – відповідь на нього, напр.: *Що таке свобода? Навіть таке коротке і недолуге запитання, зашмульгане тисячами і тисячами умів, повертає нас до прописної істини: свобода одного закінчується там, де починається свобода іншого. Отже, до свободи можна звикнути так само, як і до несвободи? Принаймні у цій країні* (О. Ульяненко “Про свободу”) [20: 178].

Як бачимо з наведеного прикладу, сутність цієї фігури полягає в тому, що автор спочатку сам ставить запитання, на яке відразу ж сам і дає відповідь, ніби вступаючи в розмову із самим собою. Звісно, це має певний вплив на емоційний тон розповіді, а також на процес сприйняття читачем (слухачем) інформації. Такий прийом активізує читацьку увагу, робить розповідь більш експресивною,

якоюсь мірою структурує текст: *Що ти особисто можеш сказати про свободу? Коли востаннє зустрічався з цією лексемою, хай навіть в рекламі, можеш щось згадати? Взагалі, можеш щось згадати, крім реклами? Можу, звичайно, чому б і ні...* (С. Жадан “Свобода звучить пафосно”) [20: 42].

У текстах художнього стилю апокриза підкреслює образність та емоційність мовлення, виконуючи, відповідно, естетичну функцію. Не поодинокі випадки, коли автори за допомогою цієї фігури намагаються в художній формі висловити свої філософські погляди, світоглядні позиції, як це робить, зокрема, Л. Костенко: *Хто я? / Стеблінка гравітаційного поля* [14: 24]; *Де майбутнє? У траєкторії. / Де минуле? Було колись* [14: 32]; *Бо що життя? Це усмішка двойлеза. / Ридання чардаша і гордість полонеза* [14: 75].

На думку деяких дослідників, подібні комплекси “питання-відповідь” – улюблений прийом багатьох письменників, оскільки така форма викладу інформації (так звані “автодіалоги”) дає змогу глибше розкрити внутрішній світ оповідача, передати його думки та емоції. “Кожен автор постійно намагається привернути, завоювати увагу читачів, переконати їх в істинності зображуваного. Саме тому він послуговується комплексом “питання-відповідь”, що часто містить серію питань, у тому числі й риторичних” [30: 167].

В епічних творах письменники подеколи звертаються із запитанням нібито до уявних читачів, однак самі ж на ці запитання й відповідають: *Як ви гадаєте, чи вірить цільова група, у даному випадку жінки всього світу, в такі відвертості рекламіста? Так, вірить!* (С. Пиркало “Зелена Маргарита”) [22: 31]. Це ніби інтимізує висловлення, зближує автора й читача, створює відчуття співучасті в зображуваних подіях та ситуаціях.

Якщо ж автор ставить низку питань і сам на них відповідає, виникає фігура, яку називають діалогізмом [7: 148]. Одним із перших цим прийомом послуговувався видатний філософ античності Платон задля викладу своїх світоглядних думок. Деякі сучасні українські письменники також застосовують цю фігуру, як, наприклад, О. Ірванець у поезії “Українсько-німецький розмовник”:

Німець каже: Ви слов'яне?

Слов'яне! Слов'яне!

Наше слово полум'яне

Повік не зов'яне!

Німець каже: Ви моголи?

– Моголи! Моголи!

Брюса Лі й Айрошянке

Продовження кволе.

Німець каже: Ви поляки?

Поляки-поляки!

Ми від дуба Пілсудського

Всохлої гілляки... [12: 84].

Здебільшого в сучасних поетичних текстах так створюються комічний або іронічно-саркастичний ефекти, а також посилюється ігровий тон розповіді:

Будеш з нами? Отаке!

Біле сало і сакє!

Ну, звичайно ж, хлопці, буду!

Самураї також люди! (С. Татчин) [29: 190].

У постмодерних художніх текстах апокриза часом поєднується зі своєрідною грою слів, що також підкреслює гумористичний характер висловлювань; як відомо, ігровий характер оповіді, іронічне забарвлення, гра слів є характерними ознаками постмодернізму: *А що сало? Ласоци* (О. Ірванець) [12: 98].

Отже, апокриза – це патетична фігура мовлення у формі запитання й негайної відповіді на це запитання здебільшого від імені самого автора.

Уживається переважно в художніх епічних творах з метою введення в розповідь нового персонажа чи події, а також задля акцентування уваги читача на тих проблемах, які порушує письменник. Окрім цього, апокриза трапляється в публіцистичних текстах, коли автори спочатку формулюють питання, на яке самі ж потім і відповідають.

3.5. Апосиопеза. Апосиопеза (гр. *aposiopеза* – умовчання) – це патетична фігура мовлення, сутність якої полягає в умисному замовчуванні частини думок, про які неважко здогадатися. Як зауважує В. Домбровський, “апосиопеза є вмисним мовчанням у середині розпочатої думки під впливом натовпу думок, для яких мовець не може або не хоче знайти відповідного вираження... В кожному разі апосиопеза є ознакою сильного душевного зворушення” [7: 149]. Один із найяскравіших прикладів уживання цієї стилістичної фігури представлено, на думку вченого, в поемі Т. Шевченка “Наймичка”:

– *Марку! Подивися,
Подивися ти на мене!
Бач, як я змарніла?
Я не Ганна, не наймичка...
Я...
Та й зацімила... [7: 150].*

У друкованих текстах на місці замовчування вживають переважно три крапки задля увиразнення окремих уривків і на графічному рівні також. Від анаколуфа апосиопеза відрізняється тим, що “обірваність постає як вияв неможливості або небажаності продовжувати висловлення” [26: 14]:

– *Доню, – сказала мені баба, стара, як її хата. –
Бог один, а нас, старців, – багато.
Але у кожного є свій добрий янгол...
А я сміялась... (І. Жиленко) [10: 89].*

Очевидно, кожен реципієнт “прочитусь”, домислює те, що замовчано автором, по-своєму, з урахуванням

власного життєвого досвіду й бачення ідейного навантаження твору. Однак авторська думка все одно ніби присутня між рядків, “замовчаного закінчення можна легко здогадатись” [7: 149], напр.:

Ох і моцна була порода –

Соловки, Магадан, Коліма...

Мої предки були народом –

Тим народом, якого нема (О. Забужко) [11: 66].

У такий спосіб, за допомогою апосиопези, письменники намагаються вплинути на адресата мовлення, репрезентувати особистість адресанта (автора), систему його цінностей та переконань. Завдяки цій патетичній фігурі досягається відчутна експресивність висловлювання, отже, це також один зі специфічних засобів моделювання образної картини світу. Подібно до інших патетичних фігур мовлення, апосиопеза робить текст більш емоційним, своєрідним, виразним, отже, бере участь у творенні неповторної палітри літературно-художнього твору.

За нашими спостереженнями, апосиопеза може вживатися не лише в мовленні персонажів, але й в авторському мовленні також, що значно розширює виражальні можливості цієї патетичної фігури в межах літературно-художніх текстів. Наявність у тканині художнього твору апосиопези здебільшого спонукає читача до роздумів над тими темами, які порушує автор. Також ця патетична фігура безпосередньо впливає на загальний емоційний фон твору, надаючи певного забарвлення – смутку, жалю, мрійливості, зажури та ін.:

Містечко хворе морем. І маки біля ніг.

*І... двадцять, тридцять, сорок, і п'ятдесят –
і сніг... <...>*

І сімдесят, і далі... І ще, і ще – і все!..

Хтось тяжко зарідає. Хтось квіти принесе
(І. Жиленко) [10: 57].

В окремих випадках автори поетичних текстів

“недоговорюють” частини слів, якими закінчується рядок чи строфа, що створює своєрідний експресивний відтінок; показовим у цьому аспекті є вірш С. Татчина, де елемент замовчування наявний уже в назві (“Не лю...”):

віршам – груди, хмарам – вітер,

море – кораблю,

а мені – вино із літер:

я тебе не лю... <...>

бо на небі не лишили

на обох весни,

від якої рвуться жили:

ти мені не сни... <...>

а сумую – не жалію

за пісне земне,

де – з останніх на землі я,

що з тобою не... (С. Татчин) [29: 122–123].

Безперечно, таке своєрідне оформлення поетичних творів дає змогу авторам передавати зміст з більшою інтенсивністю й виразністю, з емоційним та логічним посиленням.

Доволі часто апосиопеза міститься наприкінці віршових текстів, що наптовхує читача на подальші міркування над тематикою творів, над їх ідейним навантаженням, над тими думками, які висловив та / або зумисно замовчав автор: *Це ж тільки лютий – завтра буде сніг. / Це тільки лютий. / Тільки передвістя...; / І не ваша журба, / Коли вітру судилось минути / Від розштормлених кіс і вітрилами напнутих блуз, / І не ваша печаль / Буде завтра мене спом’янути, / Коли я, на якимсь повороті зірвавшись, / Не приземлюсь... (О. Забужко) [11: 20; 54].*

У художніх текстах апосиопеза може поєднуватися з іншими патетичними фігурами, зокрема з окликом: *І озирюсь... О вікно у сад! О книга на гарячій підвіконні! (І. Жиленко) [10: 64].* Таке поєднання в основному має потужний заряд

експресивності й емоційності та створює додаткові стилістичні ефекти.

В епічних творах апосіопеза вживається задля характеристики емоційного стану або певних дій персонажа; переважно ми це спостерігаємо в діалогічному мовленні:

– ...Безліч письменників обходилися без жінок або принаймні не прив'язували себе до них. Шекспір, Ніцше, Керрол, Борхес... Та їх справді безліч. Ти ж знаєш. Налий мені.

– Але я так не можу. Щоб зовсім без...
(Ю. Винничук “Весняні ігри в осінніх садах”) [4: 134].

Отже, апосіопеза – це патетична фігура мовлення, за допомогою якої автори зумисне ніби замовчують частину думки, про яку, проте, неважко здогадатися. Графічним виявом умовчання є наявність трьох крапок. Найчастіше автори літературно-художніх текстів використовують цей прийом з метою посилення емоційності та експресивності твору, а також задля того, аби акцентувати на певних елементах оповіді або на окремих думках, які читач подеколи сам домислює.

3.6. Епанотроза. Епанотроза – це патетична фігура мовлення, яка дає змогу мовцеві спростовувати висловлену ним же думку таким чином, ніби він сам собі заперечує. За потрактуванням В. Домбровського, “так називається фігура, в якій мовець заперечує висловлену ним думку так, наче б сам себе поправляв (звідси її грецька назва), та після того каже щось зовсім протилежне, підкреслюючи в той спосіб свою властиву думку” [7: 150]. Як і інші патетичні фігури, про які йшлося вище, епанотроза посилює виразність та емоційність мовлення, робить художні тексти більш образними та експресивними, відтворює світ емоцій та почуттів мовця (персонажа чи ліричного героя літературного твору, подеколи самого автора):

*Прощай. Не озирайся. Благовість
тогосвітні зустрічі звістує
зелена зірка вечора. Крихкий
зверескнуч яр. Скажи – синочок мій
нехай віка без мене довікує.*

*Прощай. **Не озирайся. Озирнись!!!*** (В. Стус)
[27: 97].

В окремих випадках епанотроза репрезентує думки ліричного героя, при цьому оформлюється в лапках у вигляді прямої мови: “*Так і жила...*” / **Ні!** / : “*Так і **не** жила!..*” (І. Жиленко) [10: 151]. Також заперечення можливе після питального речення з відтінком сумніву: *Пахне сіркою?.. **Ні** – стиркою / із забльованих столів!* (О. Забужко) [11: 138]. Такий спосіб викладу міркувань, коли мовець ніби суперечить сам собі, впливає на динаміку висловлювань, максимально зосереджує увагу читача на роздумах автора, напр.: *Вдатися до втечі? / Стежину власну, ніби дріт, згорнуть? / **Ні.** Вистояти. Вистояти. **Ні** – / стояти* (В. Стус) [27: 50].

Оригінальне використання цієї патетичної фігури спостерігаємо у вірші Ю. Андруховича “Пам’ятник”. Поезія має два епіграфи, які ніби суперечать один одному (*Я помру в Парижі... Сесар Вальехо; Ми помрем не в Парижі... Наталка Білоцерківець*); на початку ж самого твору автор також заперечує висловлену ним думку, що створює своєрідний комічно-іронічний ефект:

***Ми помрем не в Парижі,** бо ми взагалі не помremo,*

***а якщо ми помрем, то в Парижі,** так само,
як і*

в Голлівуді, Гонконзі, Женеві, Яремчі, Сан-Ремо.

*Після нас буде море порожніх пляшок під столом
на суді [1].*

Наведений приклад досить показово засвідчує свободу вербального прояву та розкутість мовлення

постмодерних творів, що протистоїть будь-якій формальності та шаблонності; загальновідомо, що Ю. Андрухович став одним із засновників постмодернізму в українській літературі.

Подекуди заперечення висловлюється не безпосередньо, а ніби прочитується між рядків, мовби вгадується уважним, допитливим читачем, як-от у поезії Ю. Покальчука “Я тебе не люблю”:

Я тебе не люблю

Я ніколи тебе не любив

Це лиш тільки гормони горілка і кава

Грім ударив зненацька і блискавкою засліпив

І здалося на мить що це зірка щаслива упала

<...>

Все чудово іди

Най щастить без біди

*Я ніколи тебе не любив всім так легше тепер
буде жити*

Я тебе не люблю він гарніший і край

Прощавай

Я ніколи...

Не можу без тебе [23: 106–107].

У наведеному прикладі епанотроза, яка явно не виражається, а є дещо завуальованою, поєднується з апосіопезою, що графічно оформлюється трьома крапками (принагідно зауважимо, що у віршах Ю. Покальчука будь-які розділові знаки зазвичай узагалі відсутні). Окреслені патетичні фігури створюють у творах митця певний стилістичний ефект, роблячи ці твори більш експресивними та естетично насиченими.

В епічних та драматичних творах епанотроза може бути наявною також у мовленні персонажів, що дає змогу більш яскраво й виразно відтворити авторський задум: – *Єжевкінг, – трохи плутаючи язиком, звернувся ти. – Подай мені картон’яно пюро!.. Або ні, не треба. Краще послухайте, хлопці, мене.*

(Ю. Андрухович “Московіада”) [2: 223]. У монологах, діалогах та полілогах персонажів епанотроза, як і в авторському мовленні, також може бути представлена не у формі явного заперечення, а імпліцитно, дещо завуальовано: – *Тому я за повне й остаточне відокремлення України від Росії! Хай живе непорушна дружба між українським та російським народами! Повірте мені, що між двома цими фразами немає жодної суперечності...* (Ю. Андрухович “Московіада”) [2: 147]. Ясна річ, твердження по те, що між двома цими фразами немає жодної суперечності, увиразнює іронічний характер розповіді й створює певний іронічно-саркастичний ефект, а також відтворює прагнення автора підкреслити розчарування в посттоталітарному суспільстві та показати кризу в сприйнятті радянської / російської тоталітарної ідеології.

Підсумовуючи, ще раз зауважимо, що епанотроза – це патетична фігура, за допомогою якої автор заперечує висловлені раніше думки, що загалом посилює виразність та емоційність художнього мовлення, відтворює імпліцитну інформацію про адресанта (автора), репрезентує його мовну особистість, його емоції, подеколи – його погляди та переконання.

4. ВИСНОВКИ. Отже, до патетичних фігур мовлення, услід за В. Домбровським, ми відносимо такі: оклик, апострофа, риторичне запитання, апокриза, апосиопеза, епанотроза. Сумнів, усупереч твердженню вченого, ми не уналежнюємо до патетичних фігур, оскільки запропоноване дослідником визначення цього поняття дотичне, на наш погляд, і до риторичного запитання. Проаналізовані патетичні фігури вживаються переважно в художніх та публіцистичних текстах задля увиразнення мовлення, роблячи його більш емоційним, експресивним, образним та яскравим.

Вони допомагають авторам більш влучно й виразно висловлювати думки, а також описувати почуття, емоції та переживання персонажів або ж власні (авторські). Не поодинокі випадки, коли в одному текстовому уривку поєднуються різні патетичні фігури: апострофа й оклик, риторичне запитання й апострофа тощо. Безперечно, запропоноване дослідження охоплює далеко не всі аспекти порушеної проблематики. Зокрема, більш детального висвітлення потребує питання стилістичного призначення патетичних фігур мовлення в текстах інших мовних стилів, що може стати предметом подальших наукових досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович Ю. Пам'ятник. URL : <https://nashe.com.ua/song/9202>
2. Андрухович Ю. І. Рекреації : Романи. Київ : Вид-во "Час", 1996. 287 с.
3. Арешенков Ю. О. Лінгвістичний аналіз художнього тексту : навч. посіб. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2007. 178 с.
4. Винничук Ю. Весняні ігри в осінніх садах. Харків : Фоліо, 2016. 313 с.
5. Гурко О. В. Риторичне питання як непрямий засіб вираження ствердження в українській мові. URL : <https://ukrsense.dp.ua/index.php/USENSE/article/view/73>
6. Дем'янова Н. О. Семантика звертань в українській та французькій мовах. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського : Лінгвістичні науки* : зб. наук. праць. Одеса, 2012. № 14. С. 78–84.
7. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поезика. Дрогобич : ВФ "Відродження", 2008. 488 с.
8. Дудик П. С. Стилістика української мови : навч. посіб. Київ : Академія, 2005. 368 с.
9. Єрмоленко С. Я. Синтаксис і стилістична семантика. Київ : Наукова думка, 1982. 240 с.
10. Жиленко І. В. Євангеліє від ластівки : вибрані твори. 2-ге вид. Київ : "Пульсари", 2006. 488 с.
11. Забужко О. Друга спроба : Вибране. Київ : Факт, 2005. 320 с.
12. Ірванець О. Любіть!.. : Вірші з трьох книг і з-поза них. Київ : Критика, 2003. 111 с.

13. Енциклопедичний словник класичних мов / Л. А. Злонська, Н. В. Корольова, О. В. Лазер-Паньків та ін.; за ред. Л. А. Злонської. 2-ге вид. випр. і допов. Київ : ВПЦ “Київський університет”, 2017. 552 с.
14. Костенко А. В. Мадонна Перехресть. Київ : Либідь, 2011. 112 с.
15. Костенко А. Гуманітарна аура нації, або дефект головного дзеркала. Київ : Видавничий дім “KM Academia”, 1999. 32 с.
16. Макович Х. Я., Вербицька Л. О., Капітан Н. О. Словник термінів і понять з риторики. Львів, 2016. 140 с.
17. Мала філологічна енциклопедія : довідкове видання / упоряд. О. І. Скопненко, Т. В. Цимбалюк. Київ : Довіра, 2007. 477 с.
18. Мацько Л. І., Мацько О. М. Риторика : навч. посіб. 2-ге вид., стер. Київ : Вища школа, 2006. 311 с.
19. Мацько Л. І., Сидоренко О. М., Мацько О. М. Стилістика української мови : підручник. Київ : Вища школа, 2003. 462 с.
20. Нерви ланцюга. 25 есеїв про свободу. Львів : ВПК “Глобус”, 2003. 192 с.
21. Пасічна О. В. Звертання в поетичному мовленні. *Філологічні студії : Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*. 2009. Вип. 3. С. 113–118.
22. Пиркало С. Зелена Маргарита : Повість, оповідання. Київ : Факт, 2007. 184 с.
23. Покальчук Ю. Вони кажуть : поезії. Львів : Кальварія, 2002. 160 с.
24. Пономарів О. Д. Стилістика сучасної української мови : підручник. Київ : Либідь, 1993. 248с.
25. Симоненко В. Вибране. Київ : Школа, 2002. 253 с.
26. Стилістика української мови. Короткий словник термінів / укл. Валентина Грещук. Івано-Франківськ : НАІР, 2023. 82 с.
27. Стус В. Листи до сина / упорядн., передм., коментарі Стуса Д. Харків : Вид-во “Ранок”, 2019. 280 с.
28. Сучасний тлумачний словник української мови: 100 000 слів / за заг. ред. В. В. Дубічинського. Харків : ВД “ШКОЛА”, 2008. 1008 с.
29. Татчин С. Дзен. UA. Київ : Гамазин, 2013. 248 с.
30. Томусяк А. О. Вербалізація авторських інтенцій фігурально-риторичними синтаксичними засобами в американському художньому тексті. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2020. № 46. Т. 2. С. 165–168.
31. Угненко К. С. Риторичні фігури в мові роману Ю. Яновського “Вершники”. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія “Філологія”*. 2019. Вип. 80. С. 70–75.

22. Ходаковська Н. Г. Фігури поетичного мовлення поезії Генріха Гейне. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2016. № 20. Т. 2. С. 87–89.

23. Чабаненко В. А. Стилiстика експресивних засобів української мови : монографія. Запоріжжя : ЗДУ, 2002. 351 с.

REFERENCES

1. Andrukhovych Yu. Pam'iatnyk. URL : <https://nashe.com.ua/song/9202>

2. Andrukhovych Yu. I. *Rekreatsii* : Romany. Kyiv : Vyd-vo "Chas", 1996. 287 s.

3. Areshenkov Yu. O. *Linhvistychnyi analiz khudozhnogo tekstu* : navch. posib. Kryvyi Rih : Vydavnychi dim, 2007. 178 s.

4. Vynnychuk Yu. *Vesniani ihry v osinnikh sadakh*. Kharkiv : Folio, 2016. 313 s.

5. Hurko O. V. *Rytorychne pytannia yak nepriamyi zasib vyrazhennia stverdzhennia v ukrainskii movi*. URL : <https://ukrsense.dp.ua/index.php/USENSE/article/view/73>

6. Dem'ianova N. O. *Semantyka zvertan v ukrainskii ta frantsuzkii movakh*. *Naukovyi visnyk Pivdenoukrajinskoho natsionalnoho pedahohichnogo universytetu imeni K. D. Ushynskoho : Linhvistychni nauky* : zb. nauk. prats. Odesa, 2012. N 14. S. 78–84.

7. Dombrovskiy V. *Ukrainska stylistyka i rytmika*. *Ukrainska poetyka*. Drohobych : VF "Vidrodzhennia", 2008. 488 s.

8. Dudyk P. S. *Stylistyka ukrainskoi movy* : navch. posib. Kyiv : Akademia, 2005. 368 s.

9. Yermolenko S. Ya. *Syntaksys i stylistychna semantyka*. Kyiv : Naukova dumka, 1982. 240 s.

10. Zhylenko I. V. *Yevanheliie vid lastivky* : vybrani tvory. 2-he vyd. Kyiv : "Pulsary", 2006. 488 s.

11. Zabuzhko O. *Druha sprobа* : Vybrane. Kyiv : Fakt, 2005. 320 s.

12. Irvanets O. *Liubit!..* : Virshi z trokh knyh i z-poza nykh. Kyiv : Krytyka, 2003. 111 s.

13. *Entsyklopedychnyi slovnyk klasychnykh mov* / L. L. Zlonska, N. V. Korolova, O. V. Lazer-Pankiv ta in.; za red. L. L. Zvonskoi. 2-he vyd. vypr. i dopov. Kyiv : VPTs "Kyivskiy universytet", 2017. 552 s.

14. Kostenko L. V. *Madonna Perekhrest*. Kyiv : Lybid, 2011. 112 s.

15. Kostenko L. *Humanitarna aura natsii, abo defekt holovnoho dzerkala*. Kyiv : Vydavnychi dim "KM Academia", 1999. 32 s.

16. Makovych Kh. Ya., Verbytska L. O., Kapitan N. O. *Slovnyk terminiv i poniat z rytoryky*. Lviv, 2016. 140 s.

17. *Mala filolohichna entsyklopediia* : dovidkove vydannia / uporiad. O. I. Skopenko, T. V. Tsybaliuk. Kyiv : Dovira, 2007. 477 s.

18. Matsko L. I., Matsko O. M. Rytoryka : navch. posib. 2-he vyd., ster. Kyiv : Vyshcha shkola, 2006. 311 s.
19. Matsko L. I., Sydorenko O. M., Matsko O. M. Stylistyka ukrainiskoi movy : pidruchnyk. Kyiv : Vyshcha shkola, 2003. 462 s.
20. Nervy lantsiuha. 25 eseiv pro svobodu. Lviv : VPK "Hlobus", 2003. 192 s.
21. Pasichna O. V. Zvertannia v poetychnomu movlenni. *Filolohichni studii : Naukovyi visnyk Kryvorizkoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*. 2009. Vyp. 3. S. 113–118.
22. Pyrkalo S. Zelena Marharyta : Povist, opovidannia. Kyiv : Fakt, 2007. 184 s.
23. Pokalchuk Yu. Vony kazhut : poezii. Lviv : Kalvariia, 2002. 160 s.
24. Ponomariv O. D. Stylistyka suchasnoi ukrainiskoi movy : pidruchnyk. Kyiv : Lybid, 1993. 248s.
25. Symonenko V. Vybrane. Kyiv : Shkola, 2002. 253 s.
26. Stylistyka ukrainiskoi movy. Korotkyi slovnyk terminiv / ukl. Valentyna Greshchuk. Ivano-Frankivsk : NAIR, 2023. 82 s.
27. Stus V. Lysty do syna / uporiadn., peredm., komentari Stusa D. Kharkiv : Vyd-vo "Ranok", 2019. 280 s.
28. Suchasnyi tлумachnyi slovnyk ukrainiskoi movy: 100 000 sliv / za zah. red. V. V. Dubichynskoho. Kharkiv : VD "ShKOLA", 2008. 1008 s.
29. Tatchyn S. Dzen.UA. Kyiv : Hamazyn, 2013. 248 s.
30. Tomusiak A. O. Verbalizatsiia avtorskykh intentsii fihuralno-rytorychnymy syntaksychnymy zasobamy v amerykanskomu khudozhnomu teksti. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Serii : Filolohiia*. 2020. N 46. T. 2. S. 165–168.
31. Uhenko K. S. Rytorychni fihury v movi romanu Yu. Yanovskoho "Vershnyky". *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Serii "Filolohiia"*. 2019. Vyp. 80. S. 70–75.
32. Khodakovska N. H. Fihury poetychnoho movlennia poezii Henrikha Heine. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Serii : Filolohiia*. 2016. N 20. T. 2. S. 87–89.
33. Chabanenko V. A. Stylistyka ekspresyvnykh zasobiv ukrainiskoi movy : monohrafiia. Zaporizhzhia : ZDU, 2002. 351 s.

УДК 811.161.2'38:811.161.2'42

Ганна Асмаковська

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української мови
gannaglebivna@kdpu.edu.ua*

ORCID: [https:// orcid.org/0000-0003-1494-2536](https://orcid.org/0000-0003-1494-2536)

Наталія Шарманова

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української мови
nmsharm@gmail.com*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4820-3619>

СТИЛІСТИЧНІ ТРОПИ

1. ВСТУП. Серед новітніх лінгвістичних теорій і наукових підходів до вивчення мови найбільшої популярності зазнають комунікативно-прагматичні студії з лінгвостилістики, що дає змогу різноаспектно дослідити вектори естетизації мови, шляхи кодування її національно-культурної специфіки, формування й репрезентацію стилістичної системи, стилістичних ресурсів і засобів. Важливою домінантою є розкриття ціннісно-сислового простору й естетико-когнітивного епіцентру світу людини шляхом інтерпретації мовного коду, а саме: словесних образів, символів, семантико-стилістичних процесів, функцій тих чи тих різнорівневих мовних засобів і типових стилістичних формул, стилістичної специфікації структури мовлення та стильової своєрідності типів і одиниць тексту.

Українська лінгвостилістика в парадигмальному осмисленні об'єкта, мети, стилів, оцінки реальної дійсності та мовної практики висвітлює роль сучасних стилістичних проблем і процесів, актуальних для практики суспільного сьогодення й утвердження

літературного стандарту національної мови [50]. Цей напрям мовознавства, який узагальнює відомості про виражальні засоби сучасної української мови, “допомагає глибше пізнати природу і сутність мови, її художньо-естетичну цінність, утверджує норми літературної мови, підносить культуру мовлення в різних сферах діяльності людини” [80: 347].

У світлі лінгвокультурологічної парадигми тропи розглядають як лінгвокультурогемі, що є носіями культурної конотації та виконують особливі стилістичні функції. окреслені методологічні позиції актуалізації тропів у мовленні екстраполюють із дослідженнями з дискурсології, лінгвістичної експертизи тексту, проблемами структур репрезентації знань і когнітивного моделювання, питаннями про функції мови та механізми дискурсивної інтерпретації її виражальних ресурсів, вивчення ідіолекту, окреслюють топіки щодо стабільності стилістичної норми, її кодифікації й маркування в лексикографічних працях різних типів, у корпусах національної мови, розкривають засади дискурсивної діалогічності в межах художнього мовлення, кодування й декодування вербально вираженої інформації і т. ін.

2. МЕТА НАУКОВОЇ ПРАЦІ – системне дослідження тропів у текстах сучасної української художньої літератури, з’ясування семантичних особливостей і граматичної структури епітета, метафори, метонімії, порівняння, алегорії, іронії, символу; визначення функційно-стилістичних параметрів того чи того тропу, особливостей їх генези і сучасної рецепції, аналіз узаємодії названих тропів у межах наявних контекстів; установлення диференціації загальномовних та індивідуально-авторських тропеїчних структур, спричинених різноманітними внутрішніми і зовнішніми чинниками особистісного чи суспільного характеру.

3. ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ.

3.1. Теоретико-методологічні доміанти дослідження. Когнітивно-прагматичні вектори сучасної мовознавчої царини розкривають культурно-естетичну й комунікативну синергетику мови загалом і смислогенерувальний потенціал мовних знаків зокрема, екстраполюючи репрезентацію образних вербальних виявів у мовній свідомості комунікантів. Окреслена тенденція пояснюється тим, що на сьогодні більшість парадигм лінгвістичних знань має антропоцентричне підґрунтя й лінгвосоціоперсональне представлення. Антропоцентризм є дослідницьким пріоритетом у вивченні мови як продукту людської діяльності, збереження національної культури й естетизації соціального досвіду в різних суспільних практиках. Саме антропоцентризм у контексті когнітивно-прагматичної мовознавчої парадигми, що полярно відрізняється від ідей та іманентності структурної лінгвістики, презентує образно-діяльнісний світ мови і людини в умовах живої та “дисплейної” комунікації. За такого підходу мову інтерпретовано в контексті колективного досвіду соціуму та індивідуально-естетичної сфери особистості.

Антропоцентризм тлумачать як лінгвістичний принцип, відповідно до якого мовні явища аналізують крізь призму людського фактору, а мову досліджено задля пізнання її носія – людини [57: 46]. Є підстави вважати цей принцип загальною тенденцією сучасного лінгвістичного пізнання, домінантою лінгвометодології.

Антропоцентрична двовекторність у питаннях функціонування тропіки в художньому дискурсі ґрунтована на різних чинниках. Висвітлюючи функційно-діахронічну стратифікацію експресивності та шкали її вияву, В. Чабаненко говорить про її персоналізацію. Він зазначає: для експресивності

властивий інтраперсональний вияв, коли йдеться про того, хто продукує її; якщо розглядати експресивність з позиції адресата, на якого спрямовано вплив і для кого вона має комунікативно-прагматичний сенс, то експресивність носить екстраперсональний характер. Український лінгвіст, осмислюючи різні аспекти набуття мовним знаком особливого виражально-стилістичного забарвлення, наголошує: “Тут багато що залежить від психологічної й соціокультурної атмосфери, в якій спрацьовує механізм експресії, від мовного досвіду та мовотворчих здібностей учасників діалогу, від мовно-етичних норм даного суспільства” [82: 11]. Мовознавець додає, що чим кращий лінгвально-психологічний контакт між продуцентом і споживачем мовленнєвої експресивності, тим значно більше комунікативних умов задля операцій оцінювання її за ступенем вияву. Відтак антропоцентризм є теоретичним базисом в осмисленні проблематики тропіки загалом і дискурсивно-художнього побутування тропів зокрема з погляду реалізації когнітивно-естетичної складової цього питання.

3.2. Тропи в системі стилістичних засобів мови. У світлі стилістики художнього дискурсу тропіка репрезентує загальну мовознавчу проблематику з позиції естетизації мови, символізації та узуальності мовної норми. Системне поєднання немаркованих і маркованих одиниць мови (зокрема і тропів) також знаходиться під об’єктивом цього напрямку стилістики, оскільки використання мовних засобів залежить від комунікативної мети, жанрової стратифікації, умов і ситуацій спілкування, вияву мовної та комунікативної компетенцій. Тропи як мовні знаки (слова, словосполучення, мовні звороти) розкривають особливості реалізації стилістичної норми в різних типах дискурсів. Вони є предметом дослідження лінгвостилістики, поезики, семіотики,

семасіології, теорії тексту, дискурс-аналізу тощо; стали об'єктом вивчення від античної та середньовічної поетики й риторики у працях Аристотеля, Квінтіліана, Ю. Скалігера, Г. Хірбоска, Ф. Прокоповича, М. Довгалевського та ін.

Відтак студювання тропів як стилістично маркованих мовних знаків має тривалу історію, що посприяло виробленню різних поглядів на системний характер тропіки, класифікаційні ознаки, визначенню статусу кожного з тропів у цій системі, орієнтуючись на лінгвостилістичний чи літературознавчий контекст тощо. Тропеїчну систему художнього тексту обрали об'єктом наукового вивчення М. Братусь, І. Вихованець, С. Єрмоленко, І. Кочан, А. Мацько, О. Мацько, М. Підкамінна, А. Пустовіт, Н. Сидяченко, Н. Сологуб.

Лінгвістичний аспект дослідження тропів також містить безліч дискусійних моментів: від класифікаційних меж до трактування художньої цінності тих чи тих засобів, від маніфестації ідіостилю митця до функційно-прагматичного чи когнітивного аспекту як важливого ментального інструменту мислення, адже готова думка не профілює певний троп, а продукує його. Попри те, що тропи завжди перебували в центрі уваги науковців, їхня загальноприйнята класифікація досі відсутня.

Розвиваючи теорію тропеїчних засобів сучасного художнього тексту, варто зважити на особливості потрактування багатоаспектного поняття “троп”, звернувшись насамперед до лексикографічних джерел філологічного профілю.

У “Словнику сучасної лінгвістики” А. Загнітко під **тропом** розуміє мовностилістичний зворот, який полягає у вживанні слова або вислову в непрямому, переносному значенні задля досягнення відповідного виразально-зображального ефекту: образності, виразності, естетичності мови [31: 4: 63]. Тропом називає мовознавець також і слово або вислів,

уживані в переносному смислі для досягнення виразності мовлення, і просто переносне вживання слів лінгвістичною прагматикою, теорією тексту тощо. До цієї стилістичної категорії він зараховує широкий спектр мовних одиниць, найпоширенішими видами з яких виступають *алегорія, алітерація, алогізм, антомазія, асонанс, гіпербола, глоса, епітет, іронія, літота, метафора, метонімія, синекдоха, персоніфікація, перифраза, порівняння*.

У довідковому виданні “Українська мова. Енциклопедія” за редакцією І. Муромцева *троп* визначено як “мовностилістичний зворот, що полягає у вживанні слова або вислову в переносному, образному значенні з метою досягнення відповідного виражального ефекту” [80: 361]. Мовознавець зауважує про те, що тропи реалізуються насамперед на рівні слів і словосполучень, а рідше на базі речень. Він стверджує, що і донині в мовознавчій науці наявна проблема розмежування тропів і фігур мови.

З. Куньч у “Риторичному словнику” кваліфікує троп як “мовний зворот, у якому слово або словосполучення вжиті в переносному значенні і служать засобом досягнення естетичного ефекту виразності в мові художньої літератури, в публіцистиці, в ораторському стилі тощо” [47: 295]. Дослідниця зазначає, що ці стилістичні ресурси спрямовані на увиразнення й упорядкування викладу, сприяють впливу на адресата, посилюючи переконливість повідомлюваному, і надають певної оцінки інформації. Наголошено все ж таки, що основною функцією тропів є зображальна, естетична.

До категорії тропів у матеріалах академічного довідкового видання “Українська мова. Енциклопедія” зараховано такі стилістичні ресурси: *метафору, метонімію, синекдоху, уособлення, алегорію, епітет, гіперболу, порівняння* (у формі орудного відмінка іменника), *мейозис, літоту* (ті її

різновиди, побудовані за парадигматичним принципом), *антифразис*, *іронію*, *астеїзм*, *евфемізм*, *дисфемізм*, *перифраз*, *антономазію*, *гру слів* (окремі різновиди), *катахрезу* [79: 692–693].

У працях В. Домбровського “троп” витлумачено як “такий вислів, у якому для унагляднення образу одне слово, одна назва певного предмету змінена іншим на основі асоціативного зв'язку, яким дотичні видображення є об'єднані в нашій свідомості” [24: 51] і наводить характеристику семи тропів та їхніх видів: *епітет*, *порівняння*, *метафора* (оживотворення і *алегорія*), *метонімія* (*перифраза* й *евфемізм*), *синекдоха* (*гіперболя*, *літота*, *алюзія*), *іронія*, *катахреза*.

Відтак спільним у всіх визначеннях тропу є те, що ним номінують зворот мови, у якому слово або вислів ужиті в переносному значенні задля досягнення значної художньої виразності. Тож підґрунтям тропів є зіставлення в когнітивній базі двох понять за певними критеріями і створення відповідних смислів, образів, асоціацій.

З погляду літературознавства термін “троп” подано в такій інтерпретації: “вислів, зворот або образ, прикраса в мові; поетичний засіб, щоб якнайпринадніше висловити свої думки на письмі та у промовах” і вказано на те, що тропами прийнято вважати “об'єктивні засоби поетичного змалювання, як-от: *епітет*, *порівняння*, *метафора*, *метонімія*, *алегорія*, *персоніфікація*, *синекдоха*, *гіперболя*, *іронія*, *символ*, *перифраза* та *евфемізм*” [53: 213]. Д. Нитченко розглядає тропи на тлі зіставлення двох чи кількох явищ, чимось подібних між собою, зважаючи на певні особливості чи ознаки. Дослідник диференціює тропи на прості та складні, зараховуючи до простих *епітети* та *порівняння*, а до складних – *метафору*, *метонімію*, *синекдоху*, *алегорію*, *іронію*, *гіперболу*, *літоту* та інші [65: 17].

У тропізованих виразах актуалізовано вторинні семантичні смисли, внутрішню форму мовних одиниць. Тропи посилюють й увиразнюють емоційне забарвлення й оцінне навантаження тексту: процеси створення словесних образів неможливі без складних когнітивних механізмів і фантазійного елементу. Власне, фантазія і надає авторові змогу зміщувати часово-просторові координати, а оригінальність словесного образу часто захоплює майстрів художнього слова. Так, когнітивно-естетична площина тропіки тісно переплетена з комунікативно-прагматичними векторами, адже продукування словесних образів сприяє самовираженню митця, відображає його ментальну діяльність.

Отже, тропи як елемент аналізу всіх стилістичних засобів, наявних у творі художньої літератури, – це потужний інструмент для вираження письменником свого ставлення до світу, людей, матеріальної і духовної культури народу, а також засіб для можливої самотерапії або впливу на потенційного реципієнта. Комплексне дослідження тропів у сучасному художньому мовленні, системний аналіз їх функціонально-стилістичних параметрів дає підґрунтя для з'ясування стилістичної та художньо-естетичної ролі різних тропеїчних структур, їх сучасної мовної рецепції.

3.3. Епітет. Сучасний науковий простір насичений різноманітними розвідками про тропи та їх призначення, зокрема не бракує й робіт, присвячених епітету. Його аксіоматично прийнято вважати образним засобом мови, який посідає особливе місце в системі тропів і має довгу традицію пізнання, оскільки історія його вивчення сягає давніх часів (праці Аристотеля, Цицерона, Квінтіліана та інших античних риторів). Після створення міцного підґрунтя для трактування поняття “епітет” у межах класичної філології від XVIII–XIX ст. і до XX ст. теорія

епітетики збагатилася значною кількістю фундаментальних досліджень у цій царині.

Епітет повсякчас привертає і привертає увагу вчених і лінгвістичного, і літературознавчого напрямів. Аналіз наукових праць часового відтинку ХХ–ХХІ ст. дає підстави стверджувати, що в сучасній лінгвістиці немає узгодженості щодо трактування епітета. Потребують подальших опрацювань питання, пов'язані з природою виникнення цього тропу, удосконалення його класифікаційних характеристик, зокрема й досі недостатньо вивченими залишаються семантичні процеси, функціонування епітетів у різних стилях мовлення. Окрім того, не чітко окреслено і його призначення в мові, а також участь художніх означень у формуванні культурного простору національної мовної картини світу загалом та індивідуально-авторської поетичної свідомості зокрема. Певною мірою епітети є тими вербальними субстанціями, які здатні наповнюватися змістом чергових історичних змін, суспільних світоспостережень, оскільки в їх структурі і семантиці зосереджено колективний досвід мовців. Творчість того чи того митця реалізується у художніх текстах власне завдяки активному послуговуванню всіма засобами мови, зокрема й такими тропами як епітет, що постає насамперед засобом образного мислення, індивідуально-авторського сприйняття дійсності. Це дає змогу реалізувати естетичну функцію художнього стилю, забезпечити своєрідний стрижень художнього твору, зокрема й образно-смісловий, композиційний, і це допомагає ідентифікувати стильові напрями, течії в літературознавстві.

С. Лук'ячук вважає: епітет є важливим об'єктом дослідження сучасної лінгвостилістики як мовно-виразовий засіб, що відіграє значну роль у творенні мовної картини окремого індивіда і певної спільноти людей (територіальної, соціальної, професійної тощо), а

також відображає мовні традиції певної епохи загалом [52: 3]. Дослідники поетичного мовлення наголошують на тому, що за художньою потугою епітета можна ідентифікувати стильові напрямки, течії, періоди в історії розвитку літературної мови. Чим повнішим є національний словник епітетів літературної мови, тим чіткіше прослідковуємо мовну картину світу окремого лінгвоколективу, аналізуючи особливості її репрезентації в мові поезії, прози, в індивідуальній мовотворчості [7: 2]. Використання цього тропу ілюструє певну історичну тяглість мовотворення, а тому й викликає зацікавлення для вчених у межах таких царин знань, як лексикологія, лінгвостилістика, теорії літератури тощо. Епітет можна вважати естетико-виражальним засобом мови, який досить потужно репрезентує індивідуально-авторську манеру певного письменника чи й активно є залученим до мовознавчих і лінгвостилістичних студій.

В академічній енциклопедичній праці “Українська мова” у статті за авторством Л. Мацько епітету надано таку характеристику: “художнє означення чи обставина способу дії, які образно змальовують особу, предмет, дію чи явище або виражають емоційне ставлення до них” [79: 175]. Акцентовано, що “епітет підкреслює ознаку (колір, розмір, форму, якість, властивість тощо) описуваного, найхарактернішу щодо певної життєвої ситуації або художньої мети мовця” [там само].

У словнику лінгвістичних термінів за ред. С. Єрмоленко (2001 р.) епітет схарактеризовано як “художнє, образне означення, що називає характерну властивість предмета, явища” [78: 58], натомість у словнику, укладеному В. Грещук (2023 р.), окрім уже знайомого трактування, заявлено й той аспект витворення епітетів, який вказує на їх емоційно-оцінну складову, оскільки цей троп здатний виражати емоційне ставлення до особи, предмета, дії

чи явища [77]. Подібне витлумачення епітета надає й О. Селіванова, яка визначає його як “стилістичну фігуру, троп, що є означенням чи обставиною в реченні в ролі атрибуту предмета, дії, стану й характеризується високою емотивно-експресивною зарядженістю, оцінністю й образністю” [73: 145].

У літературознавчих працях, зокрема авторства В. Кузьменка, епітет також має схожу дефініцію, а саме: “образне означення, що виділяє характерну рису зображуваного або передає емоційне ставлення” [45: 126]. Натомість в іншому літературознавчому словнику-довіднику зазначено, що епітет посідає чільне місце серед інших тропів поетичного мовлення і, відповідно, „призначений підкреслювати характерну рису, визначальну якість певного предмета або явища і, потрапивши в нове семантичне поле, збагачувати це поле новим емоційним чи смисловим нюансом” [51: 245].

Харківські мовознавці Л. Лисиченко та В. Калашник у роботах, присвячених поетичному мовленню, звертають увагу на художню та експресивну цінність епітета, зважаючи на оригінальність текстів, індивідуальні риси, яких ці тексти набувають, і трактують цей троп як “художнє означення, що виділяє в означуваному якусь характерну рису чи ознаку, індивідуалізує зображуване та викликає певне ставлення до нього” [33: 31]. На експресивному потенціалі епітета також наголошує й Л. Шутова, яка під епітетом розуміє „стилістично й експресивно маркований тропеїчний атрибут художнього мовлення із значними конотативними можливостями” [87: 4].

Мовознавці зараховують до епітетів означальні слова, зауважуючи на їх особливу художню виразність, здатність демонструвати ставлення автора до зображуваного, однак епітет, як стверджує А. Коваль, у загальному розумінні презентує предмет,

що “набуває образної характеристики, <...> визначається за допомогою метафоричного або метонімічного означення, а не через звичайне логічне означення” [39: 78]. Загалом варто нагадати, що поділ епітетів за їх художньою цінністю, вагою не є новим для сучасного дослідника, ще О. Потебня поділяв епітети на прозаїчні, або логічні означення, та поетичні, або художні означення, відповідно про розуміння суті цього явища в роботах Квінтиліана, про що український філолог у праці “Естетика і поетика слова” зазначає так: “Всяке означальне, зменшуючи обсяг і збільшуючи зміст поняття, наближає це поняття до конкретності” [70: 126]. А відтак варто розрізняти “епітет поетичний від риторичного, поетичне означальне від прозаїчного, адже прозаїчний епітет проводить розмежування, зовсім виключає з думки відоме значення [там само]. Такий підхід не втрачав своєї актуальності й протягом ХХ ст., що, вочевидь, відображено у працях літературознавців, які розрізняють *художні епітети* (**чарівний сон, золотий ранок**), *логічні означення* (**дерев’яний будинок, залізний гак**), метафоричні епітети (**залізна стійкість у бою**) [65: 17–18].

П. Богацький у довідковій праці “Мала літературна енциклопедія” описує епітет як “прикладку, прикметниковий додаток, що має підкреслити якусь ознаку в предметі, або виявити емоційне ставлення до предмета”. Як стверджує дослідник, епітети варто диференціювати на *прозаїчні* (визначають такі ознаки предмета чи явища, які він ніколи не втратить) і *поетичні* (випадкові чи постійні)” [53: 77]. О. Грабовецька також має переконання, що „не кожне означення в реченні – епітет” [20: 28]. На думку дослідниці, „зміщення акцентів у значенні тієї самої конструкції, або й надання їй цілком нових конотацій, виражених експліцитно, відрізняють художнє вживання слова

від звичайного і унеможливають об'єднання їх у єдину рубрику „художні стилістичні засоби” [20: 28].

Під **епітетом** розуміють “стилістично маркований атрибут, що містить естетичну оцінку зображуваних явищ, є засобом виразності, емоційності, образності і функціонально реалізується як експресема” [68: 17]. Лінгвісти не є одностайними щодо визначення і класифікації епітета, тому будь-яка спроба розрізнити епітети, їх види, класи, групи пов'язана із тим, яку ознаку той чи той дослідник бере за основу. Усебічне вивчення системи епітетів сучасної української літератури є можливим за умови аналізу тих або тих епітетних структур відповідно до різнобічних підходів [68: 23]. Розгляньмо основні принципи функціонування епітетів у текстах новітньої прози і поезії.

3.3.1. Семантичні особливості епітетів.

Семантичний діапазон епітетів формується у відповідній структурі художнього твору, ґрунтуючись на смисловому навантаженні виражально-зображального елемента і його дистрибута, зокрема їх лексико-семантичних варіантах, асоціативних зв'язках та контекстних актуалізаторах. Наприклад, В. Дятчук, Л. Мацько, О. Сидоренко, Л. Пустовіт Л. Шутова орієнтуються на особливості семантичного наповнення епітетів і виокремлюють різновиди епітетів: *кольористичні, одоративні, смакові, внутрішньопсихологічного сприймання* тощо [56; 87]. Н. Гуйванюк пропонує розмежовувати епітети на *сенсорні, етичні, емоційні та естетичні*, зважаючи на співвідношення аксіологічної ознаки та оцінної семантики [22: 365]. Обравши запропоновані мовознавцями теоретичні підходи, можемо виокремити такі художні означення, які репрезентують колористичні, густативні (смакові), тактильні, одоративні, акустичні, емотивні якості предметів та явищ дійсності.

Епітети-кольороназви. Колористичні епітети дають образно-художній опис реалій навколишнього світу, надаючи їм, відповідно, колірної характеристики. До цієї групи зараховуємо епітети на позначення реального кольору, опосередковані кольороназви, умовно колірні епітети, кольорисинтезатори [87: 21], які загалом є емоційно-оцінними художніми означеннями з метафоричним та символічним змістом. Отже, колір належить до основних зорових відчуттів і може впливати на фізичний та душевний стан людини. У сучасних художніх текстах репрезентовано значний діапазон епітетів-кольороназв.

Чорний колір. У традиційній українській культурі цей колір асоціюють зі смертю, жалобою, нечистою силою, а тому передає трагізм, горе, і його основне символічне наповнення – сум, смерть, деструктивні сили, що впливає на психоемоційне сприйняття всього пов'язаного із цим кольоронайменуванням. Наприклад: *Біля церкви Воскресіння стареньку жебрачку уздіри. Чорна хустина на брови насунута, очі долу (4: 91); І побачив на вершечку граба великого хижого птаха, такого чорного, аж синій відблиск пробігав по ньому (20: 44); Перед Дорошенком стали – щось не радіє гетьман. Чорний з лиця. В очах туга (4: 97).*

Образні характеристики людського буття, емоційні переживання, поведінкові риси, ставлення одне до одного також має репрезентацію “колірним” художнім означенням, як-от: *Тоді я ще не знав, що настане чорна година <...> (20: 11); Думаю, що якби не чорна безвихідь, мало хто з повстанців заломився б, пішов на амністію, зрадив ліс (20: 50); <...> загриваючи безкостими язиками свої невтомні і чорнонебі від брехонь роти (13: 46); <...> і великий чорний сум знову побирав її голову (13: 31); А в пані Жені – саме той настрій, коли чорні фантазії*

малюють криваві розв'язки будь-яких реальних подій (4: 144). Авторське сприйняття колірної гами поширене й на сферу людських почуттів, як-от на душі чорно, чорний сум, оцінно-емоційне ставлення в епітетній структурі чорнонебі віб брехонь роти. Вислови чорна година, чорна безвихідь, які набувають ознак фразеологічної одиниці з посиленою негативною конотацією, зважаючи на атрибутивний компонент чорний.

Червоний колір. Щонайперші асоціації з цим кольором пов'язані з кров'ю і вогнем, однак його символічні значення дуже різноманітні й суперечливі. З одного боку, червоний символізує радість, красу, любов і повноту життя, а з іншого боку, – ворожнечу, помсту, війну. А відтак використання номенів на позначення червоного кольору в сучасній художній літературі також ґрунтоване на ототожненні його з людською кров'ю, полум'ям, а саме: Жертви без жодного звуку падали ницьма з розколотими черепами, **червона** юшка бризкала Яші на чоботи й галіфе (20: 28); Страшний вогонь стугонів над дзвіницею – **криваво-червоний**, язикатий, зловісний (20: 82); Дрезко полетіло як змії, тягнучи за собою **червоного** хвоста, і влучило бідоласі в потилицю (20: 53).

Активно залучений епітет червоний і задля опису зовнішності персонажів, їх емоційних станів, як-от: Дурний Коноваленко, мабуть, вважає, що має тепер шпигуна в Сердюковому лігві, а за це треба платити, і **червона від гніву шия** – гарантована ознака неадекватно щедрих кроків (4: 219); У відьом лице завжди **червоне**, а в неї таке, як би сметаною поверх воску змащене (13: 56); **Червоні** іскри немилосердно скакали перед очима – і він думав, що то дурна кров уже заливає мозок (13: 78).

Епітет червоний також функціонує як складний за структурою прикметник, надаючи оцінного значення зображуваному, зважаючи на відтінки й

поєднання кольорів тощо: “Земляки” сиділи на м’якому шкіряному дивані, втомлено курили і байдуже дивилися на **синьо-червоного від крові** дядька (4: 156); *Капельюха загубив бозна-де, рука у піджака відірваний, сорочина – кров з багнюкою, і лице **червоно-синє*** (4: 160).

Варто також відзначити, що в художніх текстах часто вживаними є й відтінки кольорів, зокрема й червоного кольору. Натрапляємо на такі епітетні кольоронайменування як *багряний, бордовий, гранатовий, рудий, буряковий, брунатний*, використовувані здебільшого для демонстрації зовнішніх рис людини фізіологічних станів та реакцій тощо. Наприклад: *І от, коли вже кільканадцять голів покотилося в **багряну** від крові траву, до колоди підійшов останній* (20: 11); *Вона вишила її **гранатовими**, майже чорними нитками* (1: 35); <...> *він вирішив зодягнути цей аристократичний балахон з **бордового** атласу* (20: 122); ***Рудий** нахаба був свято переконаним, що вдвох вони краще зможуть вирішити, як їм вмотитися* (2: 16); <...> *його **бурякове** від злості лице раптом взялося прийдю* (21: 26); *Покривалися пліснявою, мохом, просто гнили, **брунатна** юшка стікала по стінах на підлогу* (11: 13). Наведені текстові фрагменти засвідчують емоційно-оцінну функцію епітетів, які стилістично збагачують художню оповідь, оскільки перед автором постає завдання не лише описати те або те явище дійсності, а більше – для кожного явища, події чи особи підібрати свій унікальний епітет, спроможний передати індивідуальні риси світосприйняття й оприявлення його в мовній одиниці.

Зелений колір. Цей колір в уявленнях українців є символом добробуту, здоров’я і життя людини, розуму й любові, безперервності життя, безсмертя, а тому асоціюється з весною, пробудженням природи, оновленням та відродженням життя. Він неабияк

пов'язаний з уявленнями про життя і молодість людини, може транслювати надію й радість, як-от: *Ось дніпровські схили поблизу Лаври. <...> Золоте волосся на **зеленому** трав'яному тлі – гармонія (4: 83); *Навкруги – **свіжо-зелене**, як вічна надія (4: 140); Простір виструнчився, подався вгору, розстелив під ногами **зелене** трав'яне щастя (4: 185).**

Зовнішність людини також може бути представлена колірними епітетами (колір очей, волосся, обличчя тощо), які репрезентують колірну гамму від зеленого до його різноманітних відтінків: *Навіть у темряві видно: худа, аж світиться, бліда шкіра хворобливого **зеленуватого** відтінку, рухи <...> (4: 138), **Зелені** мамині очі, що від рання набули **темно-болотяного** відтінку, раптом заіскрилися, ніби камінці на кульчиках цьоці Касі (17: 14); – Ви спізналися з вибаченнями років так на дев'ять, – **смарагдові** мамині очі палахкотіли (17: 15).*

У сучасних текстах фіксуємо й переосмислення кольорономену **зелений**, який уживають задля означення грошових одиниць, оскільки в більшості країн купюри мають зелене забарвлення. Наприклад: *Марта торохтіла, що доля так вчасно усе розставляє по місцях: лише тиждень тому працівник німецького посольства звільнив Мартину таємну хатку, яку вона вже другий рік здавала за дві тисячі **зелених** на місяць (4: 237).* Це дає підстави стверджувати, що символом зеленого кольору є також багатство, добробут і стабільність.

Білий колір. У колірній символіці білий колір часто протистоїть чорному або зіставляється з ним. У своїх культурно-міфологічних уявленнях українці апелюють до білого кольору як до пов'язаного із силами добра і життя, особливо у світлі захисту від дії злих духів і божеств, адже білий колір залучав добрих богів і віддякував злих. А відтак білий колір у народному українському сприйманні набув символу

чистоти, святості, добра. Наприклад: *Майже програмував себе: “**Біле** – добро. Зло **білим** не буває. **Біле** – беззахисність (4: 22); **Біла** панна зима тихо ступала йому на зустріч (20: 5); Потім: знову **біле** поле зливається з **білим** небом через молочний туман, але ти вже більше не віриш у Ніщо (2: 31). Як бачимо, у наведених ілюстраціях атрибутивна колірна ознака передає авторське ставлення до персонажів, яке полягає у спробі позначення чистого, гарного, небесного через буденні речі. Схожого смислового навантаження набуває колірний епітет *білий*, що демонструє особливості зовнішності, як-от: **Білий** від старості чи від осілої на нього муки, завжди запопадливо усміхнений і незмінно рухливий власник млина (13: 47); *Руки її **білих** пальчиків заворожували мене з дитинства, приковували до себе мій погляд і розчиняли думки (1: 35).**

Контраст білого і чорного вважається найпотужнішим, органічно контрастують і символічні значення цих двох кольорів у текстах художньої літератури, надаючи окремим контекстам образності і художньої виразності. Наприклад: *Завірюха привіталася до нього, Ворон вайлувато підвівся, зачепив того глечика, і **біле** молоко потекло на чорну бекешу (20: 174); Коли вона проїздила бруківкою центральною вулиці на **білому** в чорних латках жеребцеві, люди крадькома хрестилися і відверталися, бо вже всі знали про її мордовню (20 : 95); Та й світ надто щасливим не буває за своєю природою, от яка біда. Є **білі** смуги й смуги **чорні**. (9: 277). Наведені ілюстрації підтверджують, що колірна опозиція *білий–чорний*, зафіксована в епітетних одиницях, функціонує в літературних текстах як смислова домінанта, надаючи описові предметів або явищ реального або ідеального світу, естетичної, оцінної характеристики і формує в такий спосіб концептуальні площини твору.*

Синій (блакитний) колір. У текстах художньої літератури епітети на позначення синього чи блакитного кольору з усіма їх відтінками часто вживається задля створення романтичного чи символічного образу, оскільки це колір неба, очей, повітря, води тощо. Наприклад: *Рученьки холодні, ніженьки босі, не топтати їм більше **синього** рясту* (20: 108); *А кацапидли ніяк не могли вгамуватися, і хтозна, скільки б вони ще зганяли злість на мертвому, аж тут гримнув ще один постріл – то вже Митрюха Герасімов вихопив мавзера і пальнув у **синє** квітневе небо* (20: 18).

Особливу увагу письменники звертають на колір очей, які репрезентують душевний стан людини, її емоційні переживання, біологічні особливості: *<...> як цей же таки молодий хірург зустрів на деснянському березі **синьооке** чорняве дівча* (21: 132); *Він підійшов до урни-пінгвіна вкинув йому в пащеку коробку з сигаретами, і в стуманілих очах знову скинулися знайомі вже Катерині **сині** ласкавиці* (21: 158); *<...> чому рогівки його очей якомсь млосно темніють, чому їхній колір стає **чорно-синім**, як колір закарпатських сушених сливок* (1: 35).

У поняттєву-образну групу епітетів з кольороназвою синій варто зараховувати й номени на позначення *блакитного / голубого* кольору. Наприклад: *Він і не зогледівся, як у повітрі майнула сива попаха з **блакитним** шликом, і Ворон випростався у стременах майже на повен зріст, аби її упіймати* (20: 21); ***Голубий** рибалочка* (21: 98); *Лягти спиною у траву, дивитися у **блакитне** око неба, припорошене зеленим листям беріз* (4: 186); *Аделя у вузькій **ясно-блакитній** сукні з високою талією, цукрово-солодка від фіалкової води* (1: 76).

Контекстуальне насичення колірними епітетами створює надзвичайно потужний за образністю та експресивністю художній образ. Наприклад: *Ніч для*

мене – **шовково-синя**, ранок – **веселково-ліловий**, а день – **примарно-блакитний**. Вечори, які ми проводили разом із Жожкою, були **оксамитово-червоними**, незалежно від погоди. Кохання – **світло-лимонне**, невловне, тепле і злегка терпке, як хороше вино. А розлука? Тоді я ще не знала, що вона важкого **фіолетового** кольору з **сірим полиском холодної сталі** (16: 8). Подібна текстова ілюстрація підтверджує думку мовознавців про те, що однієї з ключових функцій епітетів є зображувальна й оцінна, які “здебільшого суміщаються і підпорядковуються функції естетичній” [33: 30].

Одоративні (запахові) епітети. Значна частка одоративних епітетів у текстах сучасної української прози й поезії репрезентує явища, що сприймаються зором, особливо задля опису зовнішності. На думку Ж. Колоїз, “опис зовнішності тієї чи тієї людини формує у свідомості читача візуальні картини, описувані персонажі, так би мовити, оживають” [42: 190]. Наведемо приклади таких контекстів, у яких епітети виконують стратегічну експресивну функцію, надаючи зображуваній дійсності естетизації: *Знайшов у сидельній сакві брусок **пахучого**, трофейного мила, вимив чуба та бороду викупався й зодягнув свіжу білизну* (20: 146); *Подих йому перехопив запах **понтійської азалії, кадила духмяного і дикої орхідеї*** (20: 15); *І вона прийшла, дівчина славна і чиста, що пахла **понтійською азалією, духмяним кадилом і дикою орхідею***, які росли на заболочених берегах річечки Ірдинь (багна, що ніколи не вимерзали, вберегли рослини дольодовикового періоду), і їх Євдося кидала в купіль (20: 14).

Семантико-стилістичне вивчення запахових епітетів передовсім передбачає розшифрування змістового навантаження цих тропів, яке полягає у здійсненні естетичного, сутєстивного чи когнітивного

впливу на читача, а саме: **Аромат свіжої** (хай і розчинної, тепер немає значення) **кави** провокував солодку млість, але треба було триматися (2: 12); Зосталася лишень ця **дика гіркаво-солодка** пахоц, що досі гуляє у нього на губах і під шапкою (20: 93). Як бачимо, наведені ілюстрації репрезентують приємні запахи, і цим привертають увагу читача до окремих деталей подій, підсилюють сенсорний ефект у творі, надають естетичну насолоду текстом.

Окрім епітетів із семантикою приємних запахів, автори активно послуговуються негативними художніми атрибутивами, на позначення нюхових відчуттів, як-от: *неприємний, терпкий, гіркий, нудотний, нудотно-огидний, смердючий, псячий*. Наприклад: *Разом зі сніжинками до приміщення вривався запах погорілиця – гіркий, терпкий, нестерпний* (1: 9); *Нудотний дух собачатини забив подих, і Ганнусю вирвало* (20: 149); *Спершу все подвір'я монастиря залила повінь смердючої солдатні з диким матюччям, реготом і гелготанням* (20: 82). Подібні епітетні конструкції створюють ілюзію неприємних запахів і демонструють реакцію на них людей, які відчули їх, даючи змогу читачеві реально заглибитися в сюжет твору.

Проте деякі епітетні словосполучення автори можуть поширювати уточнювальними елементами (прикметниками, прислівниками), як-от: *Я заворожено купався в солодкому пахучому океані* (17: 18); *Дражливо-приємний, але неваганий* (20: 113); *Птіцин знов гладив її волосся, вдихаючи його живий, дражливо-трав'янистий запах* (20: 114); *Це був не нудотно-огидний холод, а так – ніби серце у грудній порожнині стало оголеним* (20: 149).

У сучасних художніх текстах описані не лише запахи в позитивному чи негативному сенсі, натрапляє на описи нейтральних запахових відчуттів, а саме: *Темне черево млина дихнуло на неї холодним*

сопухом мишви й пташиного посліду: хто? (20: 65); *Може, тому так голосно зарипіли двері, коли Ворон їх прочинив і ступив у застояну сутінь, пропахлу злежаною соломою* (20: 149). Послугування такими епітетами в художньому тексті дає змогу авторові додати у власний твір реалістичності, робить сюжет простішим, зрозумілішим для читача.

Густативні (смакові) епітети. Одну з цікавих та художньо-образних груп експресивно-виражальних засобів становлять густативні, або смакові епітети. Досліджуючи поетику густативів у творах української літератури ХІХ ст., С. Ковпик зауважує: “густативне” – це передовсім така наукова категорія, зміст якої є максимальним узагальненням якісно-смакового виміру і смакових характеристик харчів загалом, вона має вживатися саме на позначення таких спільних для всіх (чи хоча б для більшості) харчосмаків” [40: 21]. А відтак густативний епітет варто розглядати як естетично маркований атрибут, який репрезентує уявлення про смакові ознаки об’єкта пізнання, асоціативні зв’язки, що виникли у процесі споживання їжі, згадуванні про неї, уявленнях про знаковий характер продуктів харчування. Так, скажімо, сучасні українські автори активно використовують густативні епітети, даючи назву власним творам, як-от: “*Країна гіркої ніжності*” В. Лиса, “*Солодка Даруся*” М. Матіос, “*Абрикосова книгарня*” О. Осійчук тощо.

Смакові епітети репрезентують ідейно-естетичні настанови автора художнього тексту, апелюючи до сприйняття того чи того смаку органами чуття, тому можемо виокремити такі епітетні елементи, що вказують на якість сприйняття. До первинних ознак смаку належать ті, що виражені якісними прикметниками, а саме: *солодкий, кислий, гіркий, солоний, терпкий*. Наприклад: *Бо не знаємо певно, чи маємо право посеред чистих душ врятованих пити*

солодке райське пиво (4: 88); Твоє щастя буде **солоним**, як та вода з сіллю (9: 211); Що любов кривиться від брехні, як від **гірко** цитрусу. (2: 261); Мене раптом затрясло, **гірка** слина наповнила рот, а в очах зробилося жовто (1: 68).

Вторинне смакове значення репрезентують відносні прикметники **медовий**, **вишневий**, **виноградний**: Він приходив до доктора завжди докладно о тій же порі, випивав до кави келишок солодкого **вишневого** лікеру, невдоволено при цьому кривлячись (1: 61); Можна за безплатно пробувати. Не шмурдяк **ягідний**, а справжнє **виноградне** вино! (9: 86); Однаковими залишалися **медове** повітря безтурботного ранку <...> (1: 9); Матронка сміється <...> надкушуючи **медову** грушу <...> (13: 41).

У художньому вимірі ознаки **смачний** / **несмачний** може виражатися не лише у процесі сполучення з іменниками, що позначають смак як відчуття і функціонують з домінуванням семи “приємно, із задоволенням” або “огидно”, а саме: Потім були твої крики дорогою; **смачні**, але трохи **засолодкі** круасани (2: 76); Де грає хороша музика, де **смачна** – не розчинна – кава (2: 56); **Несмачне**, як всохле козяче гівно (2: 241).

На думку І. Гайдаєнко, нестандартність відтворення у художніх творах смакових уявлень персонажів чи автора формується як результат несподіваного поєднання епітетів з абстрактними іменниками (цікавість, розпач, насолода, спогад тощо) та іншими лексемами, для яких сема смаку не властива з погляду семантики [16: 4]. Наприклад: Присмак цікавості виявився **гіркуватим** (9: 209); Болючий, **гіркий**, нестерпний розпач (9: 231); Уже від самої думки мене наповнила **солодка** насолода, і я впивалася нею, не спускаючи знавіснілого погляду зі своєї господині (1: 78); Їй стало весело. А потім подвійно сумно. **Терпко-сумно** (9: 360); А з нею те,

що назавжди лишилося **найгіршим** спогадом Дазиного життя (9: 139).

Окрему увагу звертаємо на поєднання протилежних смакових означень, семантико-стилістичне уживання яких передбачає розуміння глибинного смислу, вираженого густативним епітетом, його експресивний потенціал загалом. Така художньо-естетична домінанта твору дає змогу не лише назвати ознаку, але й здійснити певний сугестивний вплив на читача: *Щоразу в грудях і шлунку клубочилось **солодкаво-нудотне** передчуття, викликане інтригою* (1: 17); *<...> далеку дорогу й затишний дім, чужі міста й близьких людей, **солодкий** шоколад і **терпкувато-гірку** каву* (2: 2); *Сльоза, на диво, була **не солоною, а солодкою*** (9: 130); *<...> почули, там є який винний підвал, де **смачне** й **дешево** вино на розлив продають – бери хоч бочку* (9: 86).

Відтворені фрагменти сучасних художніх текстів засвідчують потребу авторів у використанні епітетів-густативів, оскільки такі тропеїчні засоби підсилюють емоційно-експресивний ефект, максимально наближають читача до подій, явищ, персонажів твору. Епітетна смакова характеристика сприяє загостренню відчуттів, робить реципієнта безпосереднім учасником процесу споглядання.

Тактильні епітети. Художні означення, які пояснюють події та явища, оприявлені у фізичній узаємодії, насамперед у дотиках, рукостисканнях, обіймах, є логічними та зрозумілими у плані відображення настрою й почуттів головних персонажів у різних ситуаціях, а саме: *Тоді накриває солом'яну постать шовковою тканиною, обережними, **ніжними** рухами розгладжує її на голові, плечах, ногах ляльки <...>* (1: 20); *Але потім, коли ця дитина торкнулась своїми **восковими пластичними пальцями** вишкіреної пащі рояля, мені стало соромно* (1: 11); *Певної миті я зауважую,*

що хлопчик у моїх обіймах **напружений**, його тільце стало тверде, як камінь, рученятами він **цупко вчепився** у мій жакет, а нігті аж впиваються у плечі (1: 146).

Серед дотикових епітетів, письменники часто послуговуються тими, що інформують про фізичні властивості матеріальних об'єктів, яких торкається людина. Наприклад, опис матеріалу тканини створює ефект тактильної взаємодії: *Ми пролазимо під ливнами і підпорами, торкаємось темної **цупкої** тканини шатра, спотикаємось у темряві, натрапляємо на дедалі химерніших людей (1: 146); Ворон зняв **цупку** **полотняну** сорочку і, коли залишився у самих спідніх, знічено глянув на Євдосю (20: 13); <...> легенька **ситцева** спідниця, а нижче – тримайтеся, панове офіцери! – рожеві **фільдеперсові** панчохи щільно облягали ноженята в черевичках на високому підборі (20: 31).* Автор указує й на якість полотна, використовує різний стилістичний потенціал лексем при описі жіночого й чоловічого одягу – більш ніжні відтінки для перших й більш грубі для останніх.

Саме через дотикову лексику письменник описує стан і температуру предметів навколо. Наприклад: *Тож коли холод **крижаними** лапами ліз під блазенький коцик, мама міцно обіймала мене та загортала у свій шалик останню кармінову герань, яку ми принесли з нашого дому (17 : 9); У **крижаній** воді купаюся, навіть не знаю, що таке нежить (20: 46); Ні, ні, тільки двоє можуть знати, яка **шовкова вода** у річці, коли, взявшись за руки, увіходиш у неї по груді <...> (20: 132); Торкнулася **вологої** спідниці. Мала би висохнути (4: 84).*

Кожен фрагмент тексту по-різному розкриває емоційний стан персонажа, акцентуючи на тактильних відчуттях, а саме: *Делікатні шершаві пальці торкнулись моїх уст (1: 55); Але щось гірше за ці **слизькі** доторки чекало на мене попереду (1: 25);*

Торкнулася його щоки **теплими сухими** губами (2 : 261). Епітетні акцентуалізатори внутрішніх переживань від дотиків різної інтенсивності та якості (*делікатні, слизькі, холодні, теплі, сухі*) сприяють зануренню читача в чуттєвий світ героїв, увиразнюють авторське відчуття тонкощів людських стосунків і персоналізоване сприйняття світу загалом.

Акустичні епітети. Досить поширеними в художніх текстах є епітети, що характеризують явища, сприйняті слухом, насамперед у ситуаціях опису різних голосів, звуків природи, людини. Особливості авторського осмислення дійсності полягають у тому, що саме митець надає цим звукам зовсім несхожі, нетипові ознаки, як-от: *Кремезний, великоголовий Гонта-Лютій першим прокашлявся у кулак (видно, йому теж пересохло в горлі) і мовив **хрипким, але рівним розважливим** голосом (20: 143); Не тіло боліло, хрипів **ведмежим** голосом Горовіц, пияк над пияками, а нога, яка вже не була мною (1: 59); Десь на подвір'ї гралися їхні діти, в хату долинали **розгарячілі хлопчачі** голоси і вони якийсь час дослухалися тих голосів, думаючи про одне (21: 9).* Наведені ілюстрації демонструють, що за голосом можна охарактеризувати людину, її вік, життєвий досвід, світосприйняття.

Проте автор бере до уваги не тільки голоси, а й звуки різного походження (стогін, крик, шуми, відлуння) і дає їм свої епітетні означення, які так чи так репрезентують емоційний стан персонажів. Наприклад: <...> *Степанко перестав кричати, тільки **ламкий** стогін повз йому із грудей (21: 33); Мої вуха неначе подовшали й тепер звисали, як у зайця, так я прислухався до **дивних нічних** звуків (21: 19); Він протинав мене, як голка той **безвідрадний** звук <...> (20: 130); <...> і в її голосі не було вже ні сліз, ні благання, а тільки **сухий** крик (21: 9); Я зіщулювся на звук **важких** кроків у коридорі*

їй уже наготувався побачити у прочинених дверях кам'яне обличчя цюці <...> (17: 20); Тої ночі у темряві їй здалося, що чує **легкі дитячі** кроки (9: 308). Засобами художніх означень вдало демонструють, як різні події й ситуації впливають на голос людини, як він змінюється через певні обставини, як сприймають його інші, як крик або стогін розкривають емоційний стан того чи того персонажа.

У певних контекстах саме епітний складник надає характеристику акустичній властивості звуку, зокрема висоті, тональності та ін. Наприклад: *І тут знов щось як здригнулося в ній і засвітилося в пам'яті до найдрібнішої цяточки, до **найтоншого** звуку, навіть відчула на гарячих щоках подих грози* (21: 66); <...> *бажання отримати свою частку тепла хоч на старість розтікалися по палаті, шукали виходу і **далеким** звуком квилили десь за вікном* (9: 288); <...> *звідки надходили **слабкі, надто слабкі, але живі** звуки від, вочевидь, іще живої істоти* (9: 292); *І вслухайся в тишу, тоді ти почувеш, що вона **дзвінкіша**, ніж тисячі звуків. І далекі гори (нагорби, ну нехай, але краще все-таки гори) повторять ці звуки **відлунням*** (2: 130). Механізми передачі звукових елементів у композиційній організації творів безпосередньо залежать від функціонування так званих акустичних епітетів, які набувають особливого значення, відтворюючи характерну ознаку звукових явищ, і, відповідно, індивідуалізує зображуване та викликає певне ставлення до нього.

Емотивні епітети. У творах сучасної української літератури емотивні епітети вжито для підсилення експресивного навантаження емотивної лексики (сум, журба, радість, горе тощо). Наприклад: *І голоси їхні були тепер іншими, сама **чорна туга** співала тими голосами <...> прикривши долонями очі, не дивлячись один на одного, а тільки свою **невідступну журбу*** (20: 75); *Те, чого він так ждав,*

було якесь важке передчування давило його до **смертної туги** (20: 178); **Страшна туга** накопила на мене (1: 78); **Шалене кохання**, на жаль, не змінилося **шаленою ніжністю**, як у Романа Роллана. (1: 17); *Я дітей мати не хочу, і то ніколи в житті: я вже маю кого любити, і **любов** моя така **полум'яна**, як той вогонь* (1: 19).

Письменники тонко описують життя і смерть не тільки з філософської чи символічної позиції, а й з реалістичної: *Містечко було всіяне трупами, що, **розпластані й покоцублені**, валялися в пилюзі, в бур'янах, попідтинню, на городах, левадах* (20: 41); *<...> стає на перепоні плинному руху течії, мов сплутаний підводний корінь, підступна каменяка з гострими краями, **роздуте глевке** тіло утопленика* (1: 21). Проілюстровані художні означення, виражені дієприкметниками, емоційно насичують сприйняту інформацію, підвищують пригніченість і невідворотність певних подій.

За допомогою художніх засобів автори насамперед розкривають психологічний і душевний стан людей. Наприклад: *Я силоміць не тримав нікого, випускав **заломлених** та **зневіренних** під три вітри* (20: 30); *Одного разу **змучені, голодні, вимоклі** на дощі, ми верталися до Лебединського лісу після невдалого нападу на гамазей торфової виробки біля Іванової Гаті й залізли в клуню перепочити та обсушитися* (20: 69). Послугування емотивними епітетами дає змогу розкрити як собисті переживання героїв, так і особливості емоційного стану від суспільно-політичного життя, незгод у суспільстві.

Задля опису тієї чи тієї події, психоемоційного стану героїв твору автори вдаються до активного послугування емотивними епітетами, які посилюють емоційну складову, зашкалюють певну, найчастіше негативну, емоцію. Наприклад: *Дерезу охопив **навальний** страх – його червоне лице*

заціпеніло і взялося білими лишаями (20: 117); **Страшний** вогонь стугонів над дзвіницею – **криваво-червоний, язикатий, зловісний** (20: 82); Невдовзі наставало **прокляте** перше вересня, і вас залізними пазурами витягала з раю сім'я і школа (18: 14).

Негативні емоційні стани персонажів демонструють контексти, пов'язані з пригніченим настроєм, апатією, як-от: Його голос, такий **тужливий, такий замріяний** (1: 55); Святий із хмари. Його обличчя, **стурбоване й сумне** (1: 55); Зате й ми його бачили за версту, – сказав другий **похмурий** чоловіча (20: 8); Іван Степанович сидів на проваленому дивані, розповідав з **сумною** посмішкою (4: 231).

Сильними негативними емоціями є гнів, заздрість, зневага, які знаходять своє вираження у відповідних епітетах: <...> у цього Усманова світла голова і золоті руки, якщо його не любить Оприщенко – чоловічок **злостивий і заздрісний**, хоч, здавалося б, що йому іще треба (20: 75); Тулила вона її у найневинніших і найнесподіваніших ситуаціях, часто так недоречно, що слова ці сприймалися вже не як **загрозлива** порада (20: 18). На противагу названим емоційним переживанням фіксуємо й епітетні характеристики позитивного світосприйняття, піднесених емоційних станів, а саме: Я обережно визирнув і побачив неподалік, на галявині, стару жінку з **добрими** очима (2: 40); Якщо в чоловіка такі **добрі й спокійні** очі, в нього обов'язково є надійна опора (2: 88); І ангели престоли, богоносні, а тому, **спокійні і вдоволені**, теж співають. **Стримані й помірковані** ангели господства виводять основну тему мелодії (1: 48). Емотивні епітети підтверджують адекватність опису персонажів, роблять їхні характеристики більш експресивними й виразними, допомагають створити повноцінний художній образ.

У сучасній українській літературі за допомогою художніх засобів автори майстерно змальовують

ставлення українців до ворогів, окупантів рідної землі, вдаючись до сатирично насичених епітетів: *От шкуродерська морда* (20: 185); *Треба було бачити цю самовдоволену пику з вишкіреними зубами* (20: 52); *У тій колотнечі з вошивою кацапнею наздогнала біда й Чорновуса – він підхопив тиф* (20: 36); *Ти таки трохи твердоголовий* (20: 13); *Напрочуд зворушливий вигляд мали големозі москалики – чудні такі, дрібні, вухаті, наївні, шмаркаті* <...> (20: 62). Саме завдяки таким емоційно насиченим мовним конструкціям письменники демонструють реалістичність подій, викладених у творі, що наближає зміст роману до читача, викликає в нього чіткі оцінні судження, формує ставлення до зображуваного.

Зовнішніми репрезентантами емоцій є здебільшого вираз обличчя людини, її міміка, поза, жести тощо. Наприклад: *Торн завмер, як комаха, що прикидається гілочкою чи сухим листком* <...> *Обличчя спокійне, зосереджене, розслаблене* (1: 7); *Петро сидів скам'янілий, а Павло закусив нижню губу, і тоненька цівочка крові стікала йому на підборіддя* (20: 18); *Вогник сірника освітив його застигле, аж кам'яне обличчя* (20: 57); *У нього було невизначного, сіро-жовтавого кольору волосся, білі вії, трохи перекошене обличчя та брудний, пошарпаний одяг-лахміття* (2: 40). Обличчя людини здатне ілюструвати будь-яку інформацію про емоційний стан людини: від поганого самопочуття до здивування, злості, страху. Загалом у текстах сучасної художньої літератури наявна значна кількість емотивних епітетів, які мають потужне експресивне значення, посилене й іншими характеристиками (колірною, зоровою, слуховою тощо), тому дуже часто розмежувати емотивний епітет з-поміж окреслених різновидів досить проблематично, і варто вдаватися до контекстуального аналізу, зважати на авторський посыл у тому чи тому творі.

3.3.2. Граматичне вираження епітета.

Граматична структура епітетів є строкастою, хоч більшість учених погоджуються, що основним категорійним засобом вербалізації цих художніх засобів виступає прикметник. Мовознавці переконані, що епітетам властива формально-граматична дифузність. У “Стилістиці української мови” зазначено, що це зумовлено такими чинниками: 1) епітетною семантикою статичної характеристики (якостей, властивостей, відношень); 2) його зв'язками з іменником, предметність якого він конкретизує через свою ознакову семантику [56: 350]. Очевидно, що прикметникова форма “найбільш епітетна”, однак численні дослідження художніх текстів доводять, що ознаки епітета мають не тільки прикметники.

Сучасні наукові розвідки засвідчують, що граматичні межі епітета значно розширилися: цей троп може бути виражений іменником, прислівником, дієприкметником і дієприслівником (В. Кузьменко), рідше трапляються епітети, виражені іменником та прислівником (В. Лесин), предикатною конструкцією (О. Сидоренко), прислівниками, іменниками-прикладками (С. Єрмоленко).

Однак, не варто залишати поза увагою й подальші наукові студії, присвячені функціонуванню епітета в художніх текстах. У дисертаційній праці, присвяченій епітетам у мовотворчості Т. Шевченка, Л. Підкамінна подає таку класифікацію за граматичним принципом: ад'єктивні епітети, дієприкметникові, адвербіальні, апозитивні епітети (прикладки); епітети, виражені іменником у формі орудного відмінка, генітивні епітети, епітети-прикметники, епітети-дієприкметники, іменники у формі родового, орудного та кличного відмінків, прислівники та епітети-субстантиви [68: 7–10].

У контексті студіювання наукових джерел із лінгвостилістики та граматики української мови, а

також аналізу граматичного вираження епітетних сполук у творах сучасної художньої літератури розрізняємо такі різновиди художніх означень:

– ад’єктивні (прикметникові) епітети: <...> урешті мовив сусіда та із **блаженим** виглядом підніс той шматок до рота (17: 26); На мить вона зупинилася біля дівчини й провела **зморщеною, порепаною** рукою по золотистому волоссю, а тоді ніжно торкнулася щоки (2: 7); <...> по шиї догори **безтямний** шлях (14: 10); **чорні** скелі ввібрали **всесвітній** біль (14: 11);

– дієприкметникові епітети: <...> доллю останню краплю в басейн вашої **втопленої** любові (2: 90); “Звідти”, – сказав хтось Віті, котра **тремтячими** пальцями розгортала папірець – піваркуша шкільного зошита в клітинку (9: 26); Поки йдемо, постійно роззираючись: що це – гілля, **поросле мохом**, чи ноги волохатого фавна? (14: 13);

– адвербіальні (прислівникові) епітети: <...> **гідливо** витирала хустинкою стільця, перш ніж на нього сісти (17: 8); <...> всередині стає **тихо, добре, трохи мрійливо** (2: 19); Щоби тобі завжди було **позимовому** тепло (2: 38); І сміялася **дзвінко, просто, відкрито** (2: 120); Джош так **неймовірно чудово, пронизливо, щемко** грав на гітарі <...> (2: 149); А ще Юстині-мандрівниці **до свербіння в п’ятках і до трепету в грудях** хотілося в дорогу (2: 96);

– апозитивні епітети (у формі прикладки): Увесь той день я снував у тіні цієї жінки-**гори** (17: 20); <...> кинув у мене звинувачення хлопчик-**птах** (17: 22); У нього було невиразного, сіро-жовтавого кольору волосся, білі вії, трохи перекошене обличчя та брудний, пошарпаний одяг-**лахміття** (2: 40); Міста-**сонечка**, оті, з відцентровою побудовою, вважають мене за свою (2: 37); Коти-**меломани**. Коти-**тепломани**. Коти-**весномани** (2: 102);

– епітети, виражені іменником у формі орудного відмінка: *Ми йдемо вуличками справжнього міста, тільки замість будинків тут – криті вози. Пахне смаженою **цибулею**. Пахне старою гіркою **оливою*** (1: 146); <...> *десь недалеко ліс, бо повітря терпко пахне **перетлілим листям і деревом**, але немає тліні у цьому запахові <...> Так пахне праліс...* (21: 293); *Ти справді пахнеш **дощем**. Так приємно...* (21: 261); <...> *залягає у грудях дихання **неможливою ваготою*** (1: 13);

– генітивні епітети (іменник поєднується з іменником у родовому відмінку, разом із прикметниками-означеннями або без них): *Коли мій погляд завмер на його обличчі, запах **ясмину**, який линує від мого волосся, викликає у моїх нутрощах різку хвилю **нудоти*** (1: 44); <...> *потяглися чи то на захід, на **холодний солоний** запах **Атлантичного океану**, чи на схід – обживати безкраї пустощі та степи такої багатонадійної і малозрозумілої Російської імперії* (1: 45); *У пралісі все цвіте, пахне, ясне, співає, там дикі бджоли рояться у старих дуплах, там з-під землі б'є джерело, у якому вода **солодша за мед**, ніби увібрала в себе нектар **усіх лісових квітів**, увібрала **соки суніць та ожини**, – жива вода* (21: 26). Нарізно оформлені різні граматичні вияви епітетів визначають окремі види модальності речень, у яких реалізують свої дискурсивні функції.

3.3.3. Епітети за походженням. З позиції походження епітетних структур прийнято виокремлювати традиційні (фольклорні) та індивідуально-авторські епітети.

Епітети фольклорного походження. Більшість науковців висловлює думку про орнаментальну функцію епітета, однак традиційні епітети – не звичайна прикраса художнього тексту: називаючи характерні семи опорного слова, вони передають нормативну оцінку предмета чи явища.

Здебільшого автори художніх текстів уживають епітети фольклорного походження задля представлення уяві читача зовнішності персонажів, яка так чи так може відображати їх внутрішній стан, емоційні переживання тощо. У традиційному розумінні губи (вуста) людини символізують характер, вдачу, натуру, визначають ставлення до інших співрозмовників, тому автори послуговується постійними епітетами, прив'язаними до фольклору народу. Наприклад, опис зовнішності: *Відкрий же свої оченята, зіронька наша ясная, розтули свої **калинові** вустонька та промов до нас хоч словечко* (20 : 184); опис морально-етичних рис, характеру, поведінки: *Наче те **незаймане** дівча зійшло до нього з дозрілого вишневого дерева* (20 : 153); *Якщо **молодою і чистою**, то чого ж?* (20: 20); ***Ніжне і горде** ім'я* (21: 26).

“Зароджені” у фольклорі певні образи-символи досить уміло обіграні сучасними авторами задля надання прозовим текстам довершеного, складного, багатопланового образу: *Щоправда, я тут-таки заборонив це робити, – стояла **глупа** ніч, тому в разі наступу червоних недовго було випадково вистрелити і свого* (20: 121); *Але хтось може вчути. Співанка також шкоду приносить. Іванна з Василем доспівалися про **червону калину** такої, що у Сибір їх відвезли і дотепер там тримають* (13: 52). Дослідження фольклорного струменю в текстах літературного походження є важливим з позиції реалізації авторських уподобань і природньої майстерності органічно наситити свій текст фольклорною образністю, яка вироблялась у народній свідомості і відшліфовувалася віками.

Індивідуально-авторські епітети. Мовна особистість письменника не існує поза зв'язком із широким контекстом культури свого часу, а також національної картини світу, ядром якої є мовна модель

світу. У процесі мовно-літературної творчості постає авторська художня картина світу, що являє особою сукупність загальновідомих і прийнятих культурно-естетичних векторів із моделлю індивідуального світосприйняття, у яку насамперед закладена індивідуально-авторська інформація. У системі побудови художніх образів, сюжетних ліній, конфліктних зон тощо авторові може забракнути узвичаєних засобів, тому творча майстерня наповнюється індивідуально-авторськими епітетними новотворами. У художніх текстах трапляються індивідуально-авторські епітети, виражені прикладками: <...> *запам'ятовуючи **місто-любов-із-першого-погляду** на дотик* (2: 143); ***Домо-над-морем-терапія*** (2: 19); *Женя **слухняно** закуталася в затишок свого власного **кінкейдівського Дому-надморем** і спокійно заснула* (2: 21); <...> *я просто зобов'язана зробити ескізи про нього для якоїсь там **Червоної-книги-особливих-людей*** (2: 43).

Індивідуально-авторські епітети знаменують унікальний стиль письменника, доповнюють образні характеристики, по-особливому змальовують певні явища, розкривають нові ознаки предметів, збагачують стилістичні ресурси української мови. Епітетні новотвори допомагають автору точніше й детальніше репрезентувати певні події, створити особливий колорит і зробити свій текст унікальним. Наприклад, авторський епітет *діжкуватий*, що демонструє схожість статури чоловіка із бочкою, діжкою, наявний у такому контексті: *По праву руку від Сені Коцмана сидів **діжкуватий** начальник упродкому Сиром'ятників, із пащеки якого тхнуло, як із жомової ями, а лівобіч крутив на всі боки качиною головою начальник ревкому Долгоносоев* (20: 57).

Індивідуально-авторський епітет *карячконогий*, номінує персонажа з кривими ногами: *Були то невеличкі на зріст, **карячконогі**, пихаті й*

нахрапісті москалі, довготелесі, товстошкурі латиші з крижаними очима, вовкуваті й вічно голодні китайці, яких наші селяни називали “сліпими” <...> (20: 25). Автор підкреслює недоліки зовнішності, що мають відображати негативні людські якості, як бачимо, за допомогою зовнішнього вигляду письменник демонструє характер і вдачу персонажа.

Індивідуально-авторськими епітетами митець робить спробу виокремити домінантну рису зовнішнього вигляду персонажів, світу природи та ін. Наприклад: *Іуда – проїдлив рудий **вирлоокій** “бехех”, схоже, що вихрест, але першим повернувся і став навколішки* (20: 28); *До того ж **схарапуджені** коні, прив’язані до тину, намертво позашиморгували вузли на поводах, і Василь Чучупака шаблею розрубав того вузла, аби мерщій відв’язати зірку* (20: 17).

Епітетним новотвором можемо вважати прикметники *качконосий*, що називають особу, ніс якої зовні подібний качиною, *сучкуватий*, тобто “скоцюрблений, скорчений, з виступаючими суглобами” [9: 1419], а саме: <...> *найстарший брат, який першим прийшов до тямі – він уже був кругловидий, **качконосий**, а на щойно блідому обличчі заграва смаглявий рум’янець* (20: 117); *Ворон на хвильку прокинувся, коли рипнули сінешні двері і з хати вийшов вайлуватий чоловік, – навіть у темряві легко було розпізнати його **сучкуватого** носа* (20: 163). Портретна характеристика персонажа є важливою частиною опису зовнішності. Наприклад: *Його ширша, ніж довша голова і **закандзюблений** ніс робили чоловіка схожим на сову* (20: 7); *Ворон, хоч і був сліпий на одне око, відразу впізнав і священника, і чоловіка з довгим **закандзюбленим** носом – він їх бачив не вперше* (20: 9), де епітет *закандзюблений* є похідним від дієслова *закандзюбитися*, тобто “загнути” [9: 394]. Авторам властиво переносити зовнішню характеристику опису персонажа,

предмета чи явища в портретні замальовки пейзажів, як-от: *Уже на початку березня сонечко так припекло, що сніг клаптями падав з дерев, а на землі швидко осідав його **ніздрюватий** настил* (20:111), де уявлення про **ніздрюватий** ніс утілено в зображенні снігового покриву. Наведений текстовий фрагмент ілюструє художнє переосмислення автором та його індивідуальне бачення певних природних явищ.

3.3.4. Асоціативно-образні характеристики епітета. У системі ідіостилю сучасних письменників особливе місце посідають неповторні словесні комбінації, яким властива свіжість і новизна, що, відповідно, репрезентує особливості мовомислення того чи того митця. З позиції асоціативно-образних характеристик художнього мовлення виняткових інтенцій набувають складні тропеїчні утворення, які в сучасній лінгвостилістиці розглядають як різновиди образних епітетів – метафоричні, компаративні, оксюморонні та ін. Розглянемо деякі з них на прикладах сучасних художніх текстів, у яких власне й зреалізована їх експресивно-виражальна сутність.

Метафоризація – це завжди смислове оновлення, вона художньо необхідна у процесі зображення. А відтак метафоричний епітет завжди несе в собі образну неповторну конкретизацію і глибину асоціацій, виконує потужну образотвірну функцію. Наприклад: <...> *узагалі, там стільки **дрібних рецептів простого і тим справжнішого щастя**, що їх можна вибирати по намистині й писати **підручник із радості*** (2: 114); *А в нього були **глибокі, розумні** очі. Там була якась **гірка суміш мудрості, досвіду й життєвого смутку**. Було трохи шаленства і **п'янка крапля кохання до неї*** (2: 128).

Оксюморонні епітети приваблюють увагу своєю оригінальністю, оскільки їх компоненти, з'єднані примусово, суперечать один одному і функціонують як унікальні вирази. Такі образно-експресивні поєднання

можуть утворювати епітети, виражені прислівниками, задля гіперболізації певних обставини і подій, а саме: <...> **мовчки** на них відповідала (2: 8); <...> притулив до себе й **мовчки** – **але так голосно й однозначно** – показав, що теж **безкінечно** радий <...> (2: 130); <...> молоді дівчатка **сором'язливо-грайливо** усміхалися б мені (2: 25); Це тому, що ти співаєш **невимовно гарно** (2: 31); Мені чомусь **страшенно** хочеться бути **ідеальною** жінкою (2: 31).

Компаративні епітети є тропеїчною комбінацією порівняння й епітета, граматично виражений формою орудного відмінка іменника і здебільшого кваліфікується в мовознавстві як одна з форм порівняння. Л. Мацько стверджує, що такі епітетні конструкції „важко назвати суто порівняльними”, адже вони своїм підґрунтям мають давні метаморфозні вірування праукраїнців [56: 360], а Н. Сидяченко називає їх метафоричними епітетами. Такі епітети, на думку М. Підкамінної, формуються на основі спільної для двох предметів ознаки, але для одного предмета ця ознака є іманентною, а для іншого – тимчасовою, характерна для нього лише протягом певної дії [68: 166]. Наприклад: *Хмари мають свободу – вони стають то **шпильчастими вежами**, то **полем**, яким прогулюється принцеса у срібних черевичках, то **денною хатинкою**, де засинає місяць* (9: 164); *І майже над річкою темніє **глибокою зеленню** дубовий праліс* (21: 25); *Невисокий хлопчина років двадцяти – босий, **біляве волосся соломою**, важкий хрест до пуна, полотняні штанці на мотузці тримаються – продерся крізь дерева* (4: 6).

У художніх текстах сучасної української літератури епітети – це засіб образного мислення, індивідуального авторського сприйняття. Основна функція епітетів – викликати в уяві читачів певні яскраві, асоціативні картини, емоційно та естетично

впливати на реципієнта. Комбінування різноманітних за семантикою та структурою епітетів підсилює експресивне звучання художніх текстів, демонструючи модально-авторські конотації, що загалом сприяє естетизації художнього твору.

3.4. Порівняння. У системі сучасної наукової парадигми порівняння належить до універсальної форми пізнання людиною світу, здійснюваного як певна когнітивна операція, результат якої передбачає зіставлення предметів і явищ, їх уподібнення, пошук схожості і відмінності тощо. За влучним висловом О. Потебні, “самий процес пізнання є процес порівняння” [70: 255]. Дослідники виокремлюють логічне і мовне, або образно-художнє, порівняння, що насправді є “глибоким і всеохопним процесом пізнання світу і духовних цінностей, без якого не обходяться ні аналіз і синтез, ні абстрагування й узагальнення, ні образно-ментальне уявлення” (Л. Мацько). Особливості пізнання світу окремим етносом має свою репрезентацію в мові та її неповторності, у здатності креативного освоєння світу вербальними засобами, до яких, вочевидь, належить і порівняння.

Порівняння – виражальний засіб, якому властива палітра образності в художньому тексті, що вирізняються посиленою образністю, емоційністю, багатством та розмаїттям мовних ресурсів. За таких умов порівняння можна вважати певним механізмом, який допомагає моделювати та інтерпретувати мовну картину світу того чи того етносу, що має яскравий вияв у творчості сучасних українських письменників, їх індивідуально-авторських моделей світобудови.

Порівняльні мовні конструкції як мовно-естетичний засіб художньої образності мають давню традицію вивчення як українських, так і зарубіжних дослідників на різних етапах розвитку мовознавчої, зокрема й лінгвостилістичної, думки (Т. Вільчинська,

Л. Голоюх, В. Городецька, М. Заборна, С. Єрмоленко, М. Каранська, О. Марчук, Л. Мацько, О. Потебня, Л. Прокопчук, Н. Шатілова).

Енциклопедичне видання подає таке витлумачення: “порівняння – фігура мови або рідше троп (у формі ор. в. ім.), що полягає у зображенні особи, предмета, явища чи дії через найхарактерніші ознаки, які є органічно властивими для інших [79: 507]. У сучасному словнику лінгвістичних термінів зазначено, що “порівняння – фігура мови, що полягає у зображенні особи, предмета, явища чи дії через найхарактерніші ознаки, які є органічно властивими для інших, напр.: *Сплив вересень синій, як терен. Жовтень палає, червоний, як глід* (О. Гончар) [77: 53]. У словнику В. Грещук порівняння також зараховано до фігур мови.

А. Загнітко визначає порівняння як “троп, що постає внаслідок пояснення одного предмета через інший на основі спільної для них ознаки: *Соняшники лягають на ніч схиляють голови до сну, наче море сонць* (Анатолій Яна); на основі подібності до нього, з використанням компаративної зв'язки (*Море краще спокою душі*); словесний вислів, у якому уявлення про зображувальний предмет конкретизується шляхом зіставлення його з іншим предметом, таким, що містить у собі необхідні для конкретизації уявлення ознаки в більш концентрованому вияві; мовленнєве уподібнення одного явища іншому, де передбачається наявність ознаки, спільної з першим: *Блукай та їж недоли хліб і вми, / Як гордий флорентієць, у вигнанні!* (Юрій Клен)” [31: 3: 79].

Натомість у літературознавчих розвідках за порівнянням здебільшого закріплено статус тропу, який виражено через “пояснення одного предмета через інший, подібний до нього, за допомогою компаративної зв'язки, тобто єднальних сполучників: як, мов, немов, наче, буцім, ніби та ін.” [51: 546].

Укладачі цього довідкового видання розуміють порівняння як самодостатній троп, що має певні відмінності від метафори, до якої він власне й тяжіє. Скажімо, у працях О.Потебні зауважено, що “порівняння як граматична форма, як словесне позначення і образу, і позначуваного, містить у собі метафору, а не інші тропи” [70: 131]. В іншому літературознавчому джерелі опущено розмірковування про те, яким саме стилістичним засобом є порівняння, і, відповідно, витлумачено як “пояснення якоїсь особливості, риси чи ознаки одного предмета за допомогою чимось подібного до нього іншого предмета, у якому потрібна авторові риса виступає особливо яскраво” [48: 164]. Порівняння як увиразник художнього мовлення виконує важливу функцію: виявляє ставлення автора до описуваного в тексті, концентрує увагу на найхарактернішому в оповіді.

В. Кононенко зазначає, що порівняння варто розуміти “як вияв тропеїчної системи мови, що виникає в мовомисленні на ґрунті асоціативних уявлень й знаходить реалізацію в лексико-граматичних формах” [43: 159]. Дослідник пропонує розглядати порівняння крізь призму процесів зіставлення смислів за принципом схожості чи суміжності з орієнтацією на переносні, метафоризовані значення. Лінгвокогнітивний аспект вивчення цього тропу закономірно передбачає “врахування власне мовленнєвих умов формування порівняльної семантики під впливом культурно-історичних, національних, соціальних, освітніх чинників, індивідуально-авторських бачень, що стосовно художнього дискурсу має наслідком створення образних паралелей” [там само].

У художньому тексті порівняльні конструкції можна вважати певними прагматично орієнтованими мовними знаками, що передають асоціативно-оцінну семантику, відображають ті чи ті стереотипи українців

як етнокультурної спільноти. Вони репрезентують своєрідність етномовної картини світу, вдало увиразнену в авторському відтворенні, зважаючи на його власні світовідчуття і світосприймання.

У сучасній лінгвостилістиці відсутнє усталене й загальноприйняте розуміння порівняння чи то як фігури мовлення, чи то як тропа. Цьому художньому засобу властива так звана горизонтальна розгортка, тобто певним чином організований синтаксичний лад, що дає підстави кваліфікувати порівняння як фігуру. Однак, з іншого боку, саме подібність порівняння й метафори, їх схожий принцип побудови на основі зв'язку семасіологічних компонентів та компаративістичної складової, функційне навантаження в тексті змушують науковців розглядати порівняння в категорії тропів. Свідомі того, що питання про статус порівняння в системі експресивно-зображальних засобів мови має дискусійний характер і його вирішення потребує більш ґрунтовного вивчення на значному фактичному матеріалі, усе ж вдаємося до досягнення художньо-естетичного потенціалу порівняння крізь призму сучасної української прози та поезії.

У стилістичних студіях йдеться про те, що у структурі мовної моделі порівняння варто розглядати суб'єкт порівняння (те, що порівнюють), об'єкт порівняння (те, з чим порівнюють) і ознаку, за якою один предмет (суб'єкт) порівнюється з іншим (об'єктом) [18: 6], а також є певні зауваги щодо четвертого складника, під яким розуміють показник порівняльних відношень, тобто засіб мовного оформлення порівняльної семантики. Науковці переконані, що він “відіграє вирішальну роль у реалізації компаративного змісту в чотириелементній моделі порівняльної конструкції (“суб'єкт” – “об'єкт” – “основа” – “показник”), оскільки забезпечує її цілісність” [84: 5]. Ознаку можна кваліфікувати за

кольором, формою, розміром, запахом, відчуттям, якістю, властивістю тощо.

Функціонування порівнянь у художніх текстах зазвичай зреалізоване в різних граматичних формах.

1. Порівняльний зворот (непоширений і поширений) зі сполучниками *як, мов, немов, наче, неначе, неначебто, ніби, нібито, немовби, немовбито* описує:

– певних осіб з їх цікавими чи яскраво вираженими рисами характеру, зовнішності тощо: *Для кого Марчиха, а для кого Марія Павлівна знала все про всіх, **як старий мафіозо**, тримаючи в руках нитки корисних контактів, знайомств і зв'язків Путилівки (3: 27); Поки вони мовчали, були абсолютно різні: в одній – хвилясте волосся, в іншій – пряме, **як у китайки** (8: 5);*

– емоційний чи фізичний стан, ментальні риси, зовнішність людей: *Ми обходилися майже без браку, працювали швидко, **як одержимі** (3: 31); Цьоця глипнула на мене так, **ніби ляснула долонею по надокучливій мусі** (17: 12); Вуйко голосно йойкнув, **наче заковтнув щось велике**. Тепер його бліде обличчя **неначе залило малиноюю мармулядою** (17: 16);*

– предмети, об'єкти, які викликають яскраві асоціативні образи і стають підґрунтям для порівняння: *Сотні звичних товарів, і втрата кожного з них муляє, **як камінець у чоботі** (3: 131); Розшаровуються мова й дійсність, **ніби олія й вода** (5: 9); *І в грудях все холоне, **як срібло на траві**. Я потім розповім (5: 11); Він простий і прямолінійний, **як офісний ксерокс** <...> (16: 8); Риби зібралися зграєю біля кладки й вичікують, **срібні кинджали** (14: 13);**

– найхарактерніші якості тварин: *Ми гепеємося у кущах чужого саду і завмираємо, **як миші** (3: 125); Поглинала друковане слово, **як сарана**, мені було байдуже, що саме читати (3: 12); Лілечка притулила до сестри холодні, **як у жабки**, ноги <...> (8: 11);*

Цьоця й сама, **як велика бджола**, цілими днями кружляла по дому з віником і арсеналом шматочок, пляшечок і паст у маленьких жерстяних пуделках (17: 25).

2. Порівняння виступає усталеною сполукою: Реагуючи на попит, ми запустили лінійку із золотою фурнітурою, і люстри по три тисячі доларів **розліталися як гарячі пиріжки** (3: 36); Твоя мамка так само вишивала – **білим по білому** (3: 23).

3. Підрядне речення: А ми ще триваємо, це чіпляємося за життя, **як пізні квіти у жовтні, що вперто не відцвітають...** (14: 10); Мієчкині щоки завжди мали ледь персиковий відтінок, а Лілечка була бліда, **наче все життя провела в бетонній коробці, куди ніколи не потрапляє сонце** (8: 5); Вітер із розпечених пустель, тому приносить із собою пісок, який застигає в небесах, **наче накриває все піщаною ковдрою** (18: 11); Там спокій був, **як мед, що перегус і згірк** (5: 12).

4. Описові порівняльні конструкції, виражені різними типами ускладнення граматичної структури речення: Цілі картини, за ними з Києва приїжджали, зі Львова, з рук виривали. **Живі вони були, ось як це вікно** (3: 23); Полудневі хвилини в'язкі, як глей: // хочеш зрушити, й **кроки схожі на подвиги** (14: 11); Вигаслі зорі, **немов опалі каштани**, тьмяно мерехтять на вологому бруці (7: 17).

5. Речення порівняльної структури, у яких об'єкт порівняння охоплює всю предикативну частину: Як папір, крихка твоя шкіра, і така сама бліда, і блакитна жилка під лівим оком, почорніла за зиму – **це та чорна ріка, що скипіла поміж близькими** (5: 9); Тільки наші заіржавілі тіні завжди із нами: волочаться слідом **як вуличні пси, що ласки шукають** (7: 20); Візьми цей трем. Візьми цей вірш за кровоспинне, вклади йому на шкіру так, **як прикладають подорожник** (5: 7).

6. Конструкції, побудовані за принципом образної аналогії. Наприклад: *Я сміялася як ніколи у житті, реготала як навіжена, мало не злітаючи до хмар від почуття неймовірного, нелюдського полегшення* (3: 20); *Вони тоді переглядалися, якусь мить мовчали і знову ставали різними – як день і ніч* (8: 5); *Водночас вони не конче мусять бути такі дорогі і прекрасні, що перед ними малієш і скручуєшся, як опалий лист* (1: 20).

Порівняння – експресивно-виражальний засіб художнього тексту, що репрезентує майстерність автора надавати цілісним образам асоціативних зв'язків шляхом зіставлення подібних предметів, явищ, процесів. Письменники активно залучають такі порівняльні конструкції до свого ідіолекту як прагматично спрямовані знаки, що представляють асоціативно-оцінне значення, відображаючи не лише емотивні стереотипи українців, своєрідність їхньої мовної картини світу, але й постають ціннісними концептуалізаторами авторського світогляду.

3.5. Метафора. Найповніше смислове і стилістичне розмаїття мовних засобів зреалізовано в художньому тексті, який “уможливляє синтез, переосмислення елементів інших стилів, різних семантичних угруповань, надає їм оригінальної форми вираження та увиразнює їх семантичне навантаження” [16: 56]. Сучасні дослідники художнього слова орієнтуються на те, що ґрунтовний опис ідіостилу письменника залежить від обраних одиниць аналізу і врахування позамовних явищ, які так чи так впливають на естетичні й жанрові канони, формуючи індивідуально-авторську естетику слова та мовно-виражальних засобів загалом. Л. Підкамінна зазначає, що “встановлення системно-структурних елементів художньої системи митця, з'ясування відношень між ними, а також виявлення особливостей функціонування мовно-виражальних

засобів допомагають прослідкувати динаміку розвитку художньої мови” [68: 5]. У такому разі мова йде про модифікацію естетичної та комунікативної функцій мови, на що варто зважати у процесі вичленовування метафор з-поміж інших тропеїчних елементів у структурі тексту.

Метафора – це засіб художньої виразності, ґрунтований на вживанні мовних знаків на основі аналогії, порівняння або схожості. Як своєрідний риторичний ресурс метафора є предметом вивчення в різних наукових сферах – мовознавстві, літературознавстві, юридичній риторичній, лінгвістичній експертизі тексту, політиці, зображувальному мистецтві, перекладознавстві тощо.

Під **метафорою** розуміють “один з основних тропів, який полягає в перенесенні ознак з одного предмета, явища на інший на підставі подібності” [78: 88]. С. Єрмоленко, С. Бибики, О. Тодор зазначають, що метафора ґрунтується на логічному механізмі порівняння, і розрізняють лексичну метафору й поетичну метафору.

Лексична метафора – ужиток слова в непрямому значенні. Мовознавці кваліфікують загальномовні метафори на зразок *сонце сходить, годинник відстає, ніжка стола* і подібні вирази як такі, що втратили семантичний зв'язок із первинними образними номенами. **Поетичну (розгорнуту, поширену) метафору** побудовано за допомогою різних асоціацій між предметами й увиразненні якоїсь ознаки. Цей троп письменники використовують для титульних назв у художньому дискурсі: **“Травам не можна помирати”** (19); **“Наприкінці світла”** (7); **“Країна гіркої ніжності”** (9); **“Біографія випадкового чуда”** (12), – або забезпечує створення мовної експресії та словесних образів у художніх текстах, наприклад: *Я вкляк від божественного аромату тисяч сонць, які*

висіли, лежали, котились, падали у полі мого зору (17: 18); **Хмари мають свободу** – вони стають то шпильчастими вежами, то полем, яким прогулюється принцеса у срібних черевичках, то денною хатинкою, де **засинає місяць** (19: 12).

У створенні метафоричної експресії активно вживано інструментарій моделювання концептуальних структур, використовуваний представниками експерієнціального підходу в мовознавстві. О. Селіванова зазначає: “У когнітивній лінгвістиці найбільш поширеною є діяльнісна теорія концептуальної метафори, розроблена американськими мовознавцями Дж. Лакоффом і М. Джонсоном в аспекті постульованої ними досвідної (експерієнціалістської) парадигми” [73: 328].

Дефініцію “когнітивна метафора” першим увів до наукового обігу М. Блек, який окреслив її онтологію так: метафора є не мовною прикрасою, а засобом ментальної діяльності людини. Когорта українських дослідників нині послуговується методикою фреймового моделювання, що набуває свого подальшого поширення у вітчизняному мовознавстві й уживається задля осмислення механізмів концептуалізації та проведення процедури систематизації концептів (Г. Вальчук, С. Жаботинська, А. Мартинюк, О. Пальчевська, Н. Соколова, М. Яценко).

Методики образ-схемного моделювання слугують для аналізу метафоричних фреймових структур, ґрунтуючись на понятті “образ-схема”. А. Мартинюк акцентує на тому, що задля виокремлення метафор, які інтерпретують зміст концепту на основі операції уподібнення абстрактної сутності конкретно-образній, мовознавці М. Васильєва, О. Потапова, Т. Шваб активно використовують інструментарій із царини теорії когнітивної метафори [54: 47–48].

Кореляція “метафора – концепт” продукує словесний поетичний образ, який є своєрідним

лінгвокогнітивним ментаконструктом, що відбиває світоглядні орієнтири й естетичні доміанти автора художнього тексту. Тому, у сучасному мовознавстві виокремлюють **когнітивно-поетологічний підхід** [54: 60], представлений такими персоналіями, як М. Freeman, R. Tsur, О. Бабелюк, Л. Белєхова, О. Воробйова, О. Кагановська. У межах зазначеного підходу, який є досить важливим і для осмислення механізмів утворення метафори, і для розуміння сутності концепту, наукової інтерпретації набувають образно-асоціативні профілі й метафорично-концептуальні доміанти.

Метафора становить рецепцію від сфери символного й міфопоетичного до царини раціо з екстраполяцією абстрактних понять. Залежно від того, наскільки віддалені один від одного зіставлявані групи предметів, об'єктів, їх ознак, явищ і процесів, настільки яскравішою є метафора, що профілює актуалізований художній образ.

Метафоричні моделі, як зазначає А. Мартинюк, забезпечують перехід від образ-схемних, або пропозиційних, моделей однієї царини знань до відповідних структур іншої когнітивної сфери, як, наприклад, метафорично-концептуальний корелят дає змогу перейти від знання про переміщення предметів у контейнерах до розуміння комунікації як переміщення ідей у словах [54: 32]. Сам процес творення словесного образу за допомогою метафори називають **метафоризацією** [47: 147].

Метафори, засновані на багатих культурних традиціях, історичних реаліях або суспільних цінностях, мають універсальне чи національно-культурне маркування, ідеологічну приналежність до того чи того етносвітогляду. Вони зафіксовані в найдавніших вербальних формах, оскільки зародилися з міфологічною свідомістю на найдавніших етапах становлення людського соціуму,

коли багатьом явищам і предметам доквілля приписували надприродні, ірреальні, тотемні характеристики.

Метафори є виразним експресивним засобом, основним когнітивним механізмом якого є аналогія й зіставлення. Цікаво, що метафори з різних суспільних дискурсів, на відміну від художнього, є більш об'єктивними, адже мають на меті передавання реальних фактів, подій та іншого типу інформації через конкретні образи. Зокрема, дослідники сучасної документальної воєнної прози стверджують, що метафори, з одного боку, “можуть використовуватися для підкреслення агресивних дій або загрози, що виходять з боку росії, з іншого боку, для підкреслення рішучості та солідарності українського народу у відстоюванні своїх прав” [61: 12]. Ці тропи допомагають реципієнтам осмислити різні концепти шляхом застосування мілітарних аналогій, відтворити емотивний стан українців, їх розгубленість і біль, моделюють світ за подібністю до сфер суспільного життя, що змальовує дійсність у вигляді війни. Саме завдяки ефективності у представленні емоційної та ідеологічної домінанти, символічного значення метафори відіграють ключову роль у сучасному україномовному дискурсі.

А. Мартинюк наголошує: “До ознак, на ґрунті яких відбуваються перенесення (семантична внутрішньослівна мотивація) в іменних формах, належить зовнішня схожість (колір, розмір, форма, функція) та внутрішні властивості; у дієслівних – абстраговані характеристики дій, процесів, станів” [54: 389].

Розглянемо умови створення метафор, які активно вживаються в різних дискурсивних практиках.

Таблиця 4.1

Засоби створення метафор

Продуктування метафор за аналогією	
колір	<i>білий сніг – білий світ</i>
розмір	<i>грудка землі – грудка суму</i>
форма	<i>рука хлопчика – рука долі</i>
функція	<i>палець людини – палець станка (деталь станка)</i>
місцезнаходження	<i>дно моря – дно життя</i>
форма і функція	<i>хвіст ящірки – хвіст літака</i>
експресивність (емоційне враження)	<i>чорна земля – чорна душа; чорний смуток; чорні думки</i>

Нині мовознавці розглядають метафору з різних позицій: не тільки як експресивний риторичний засіб і стилістичний прийом, що виконує орнаментально-художню функцію, а і як універсальний спосіб мислення й засіб організації пізнання багатоманітності світу.

За стилістичним забарвленням дослідники розрізняють такі види метафор:

1) метафори, які втратили свою образність та стали буденними: *ручка дверей, вушко голки, чутки ходять, день пройшов*;

2) образні загальномовні метафори: *час біжить, дні летять, гроші тануть, хмара думок*;

3) образні індивідуально-авторські метафори: ***Чи, може, це ввижається мені / той несказаний камертон природи*** (6: 392); ***Запаморочення, що обсіло душу, не знати чого закрутило голову й пустило в танець*** (9: 25); *Тепер весна, її весна, що так прикро, так гірко обірвалася й перецьвіла* (9: 125).

Спираючись на погляди О. Одинецької, Л. Мосієвич застосовує класифікацію метафор за дискурсивно-семантичним критерієм, яка охоплює такі різновиди цього тропа: 1) антропоморфна метафора; 2) природоморфна метафора; 3) артефактна

метафора [61: 10]. Запропонований підхід можемо взяти за підґрунтя лінгвістичного аналізу в сучасній художній літературі, де метафори, що репрезентують унікальні аспекти українського соціуму й культури, виступають типовими дискурсивними домінантами.

Антропоморфна метафора – метафора, яка моделює світ за схожістю життєдіяльності людини, принципом антропоцентричності онтології загальної світобудови, адже “бере натхнення з людської сфери життя” [61: 10]. Наприклад: <...> **місяць так гарно колише вночі** <...> **може, місяцівни** зі своїми срібними тонкими руками **прокрадаються** ночами до людських осель, **насмерть заціловуючи** найкрасивіших хлопчиків на злиденних ліжечках <...> (19:12); **Усе, як завше: звечора сідаєш у потяг, заплющувеш очі, поки він тебе заколисує, а над ранок за вікном уже все геть інше** (2: 9).

Різновидом антропоморфної метафори є **соціоморфна метафора**, яка моделює світ за подібністю до сфер суспільного життя, а саме: **Але раптова життєва криза переламала всі її плани, і для дівчини не знайшлося кращого місяця, ніж далеке село, де жила її майже казкова бабуся** (2: 7).

Природоморфна метафора, у якій на основу перенесення екстраполюються живі організми та явища зі сфери природи, є активно використовуваним тропом в ідіолекті сучасних письменників: **Сон, що прилетів на крилах, на невидимих крилах, невидимий сон. Хіба сон буває невидимий, думає тепер Олеся, він собі є або його немає, сниться чи не сниться, але той сон-дійство таки прилетів і снівся посеред ранку і був й туманним, і чітким** (9: 13); **Ліля повірила, що нехороших людей у світі тьма-тьмуца, і вільні вечори в п'ятницю їй не особливо світять** (2: 43).

Серед природоморфної метафори виокремлюємо такі її різновиди: 1) зооморфну: **місяцівни** <...> **палко**

й жаско до навдивовижу п'яркої перевтоми **лижуть вуста** вибраним ними найкрасивішим сільським дівчаткам, готуючи тих дівчаток для великої місячної жертви (19: 12); 2) фітоморфну: Олександр Світлий, попри вроджену рівновагу духу, мав дар (іще з юності) бачити коріння, звідки **проростає малоросійство** (19: 7); **Дім-над-морем**, як завжди, **пахнув** затишком (2: 12); 3) ландшафтну: **Поки кава сюрчить дрібною цівкою** у твою склянку, ти слухаєш про його ранок (2: 9).

Метафору, ґрунтовану на перенесенні сутності неживих об'єктів і предметів навколишньої дійсності, називають **артефактною метафорою**. У межах цього типу виокремлюють архітектурну метафору й метафору механізму, що загалом “походить від предметів” [61: 10]. Наприклад: **Тисячі звуків проникали** разом з ним із вулиці й **склалися у мозайку**, яка розсипалася й знову складалася (9: 13); **На кожному кроці висять ідоли** на портретах, яким треба поклонятися (19: 10); **І все ж усі ті слова додали щось** до формування мене, як людини (2: 41).

Досить часто в межах одного текстового фрагмента актуалізовано різні типи метафор – і антропоморфні, і природоморфні, й артефактні – як особливі дискурсивно-експресивні маркери у вираженні людських почуттів, емоцій, філософських ідей і абстрактних понять через конкретні образи: **Серце більше не знемагало під здоровенною і важкезною каменюкою – тягар минулих розчарувань сповз** кудись додолу, і тепер серце завмерло в липневій невагомості (2: 6); **Духмяний напій парю струменів** уверх і **лоскотав** ніздрі (2: 7).

Метафори здатні створювати витончений стилістичний ефект у художньому дискурсі, дають змогу максимально наблизити текст до реципієнта, намагаючись передати глибинну семантику й емотивність. Вони мають специфічний вияв залежно

від ситуації та контексту, у яких уживаються, наприклад: *Далі струна жалібно й коротко заплакала. Ледь-ледь сплкнула. Схлипнула* (9: 14); *Любов прощає все* (15: 72).

Розгорнута метафора – метафора, що продукує художній образ, який інтерпретує двовекторність асоціативного поля: те, що порівнюється, і те, з чим порівнюється [78: 88]: *Вийдуть в ранок яблуні, як лосі, / розсохаті роги дибала* (6: 344). Перший рівень декодування є представленням буденних реалій (осіб, предметів, явищ). Другий рівень містить у собі метафоричний сенс: *У Віти все опустилося: рушилося її небо, хиталася земля* (9: 123); *Тоді вона ходила по воді. Не ходила, а занурилася з головою* (9: 118); *Вечір загортав її в чорне простирадло* (9: 171); *Абрикоси та я. Солодкий рай на теплому узбіччі <...>* (17: 18).

Генітивна метафора – метафора, вибудована на комбінації основного образного складника, представленого іменником у формі називного відмінка, та прикладки як залежної образно-асоціативної ланки – іменника в родовому відмінку. Наприклад: *Тут я став центром мікрокосмосу і дозволяв собі сповна насолодитися цією оманю* (17: 17); *<...> Максим любив дивитися на небо, прочитувати вигадливі візерунки руху хмар, які постійно мінялися* (19: 11).

В ідіолекті сучасних письменників активно функціонують генітивні метафори. У такий спосіб автори наповнюють свої твори автентичністю, додають неповторних відчуттів у культурному діалозі митця й реципієнта. Наприклад: *Посмішки, цвітіння людських облич – / червоні троянди пристрасті, / білий гнів ломикаменю, / колюча шипшина зневаги, / сині іриски втоми <...>* (6: 180). За допомогою метафор передано символіку квітів, які набувають людських якостей: троянда є вічним

символом пристрасті та кохання; ломикамінь – квітка, що росте високо в горах і проростає навіть у найвужчих щілинах каміння й передає людську силу і гнів; шипшина символізує зневагу через неприступність, а іриси – ніжність, чуттєвість і втому [30].

Різновидом метафори є **уособлення** (**персоніфікація**, або **прозопопея**) – образний вислів, у якому ознаки живої істоти або людини перенесено на неживий предмет, явище. Доволі активно уособлення використовують при зображенні природи, наділеної тими або тими людськими рисами, емотивними станами, ментальними функціями: **Душі рідні вловлюють неправду на стокілометровій відстані** (15: 27); **Туга гризе серце, як миша черствий сухар чи горіх, що закотився під шафу** (15: 76); **Гудуть ліси, риплять дубові кросна, / парчеву зливу виткавши з небес** (6: 35). Метафоричні перевтілення надають буденним речам, явищам і поняттям властивостей живих істот, з їх допомогою звичні предмети мають змогу перевтілюватися й передавати весь спектр емоцій [9].

Метафора з використанням уособлення є одним з найголовніших складників риторичної палітри сучасних авторів. Наприклад: **Мене ізмалку люблять всі дерева, / і розуміє бузиновий Пан, / чому верба, від крапель кришталева, / мені сказала: “Здрастуй!” – крізь туман** (6: 284). За допомогою персоніфікації можна спостерігати єдність двох біоморфних царин – людини і природи. Прочитавши ці рядки, можемо асоціювати себе із маленькою дівчинкою або відчути саму авторку у феєричному світі природи. Порівняймо: **Їх топчуть ситі коні, дзвенять чужі стремена. / А букви проростають в легенди і пісні** (6: 143); **Син білявого дня і чорнявої ночі, / вечір-мулат підійшов до порога** (6: 182).

Продуктування митцями паралельної реальності – буття природи, життя представників фауни і флори –

створює прийом, подібний до *симфори* – форми метафоричного виразу, у якому відсутня частина порівняння та йдеться про притаманні для предмета характеристики, наслідком чого образ не вказаного напряму об'єкта відчувається як недоторкана художня фантазія, що збігається з уявленням про предмет [83].

У художніх текстах досить поширеним є прийом розгортання метафори в цілий образний вислів, який стає вишуканим афоризмом. Наприклад: **Життя** – це і **усмішка**, і **сльози** ці солоні. І **кров**, і **барикади**, і **музика Бізе!** (б: 179). За допомогою розгортання метафори можна пояснити велегранність філософського поняття “життя” крізь призму людських переживань, радощів і печалі. В іншому метафоричному маркері буття **Життя**, *мабуть*, – **це завжди Колізей** (б: 159) сенс метафори має два значення: перше – життя немов циклічність подій, рутини, з якої не маєш змоги втекти; другий, – людське життя – це сцена нескінченої боротьби, адже Колізей був рингом у Стародавньому Римі, де людина власними руками мала виборювати передовсім власне природне існування, славу й особисте щастя.

В основі будь-якої метафори спостерігаємо ототожнення подібних семантичних явищ. Метафори виконують функції вторинних номінацій у мовотворчості письменників, вони здатні створити витончений стилістичний ефект у художньому тексті, передати глибинну семантику й емотивність. З погляду комунікативного регістру й автокомунікації цікавим в аспекті актуалізації метафори є запропонований письменниками культурний діалог у художньому тексті між адресантом (автором, ліричним героєм) і адресатом (читачем, слухачем). Як потужний риторичний ресурс, метафора є активно використовуваним тропом в ідіолекті сучасних українських митців.

Метафори посилюють сприйняття символів і мікрообразів, занурюючи реципієнтів у неповторний світ високої авторської естетики. Потенціал сучасної художньої метафорики полягає в досконалому доборі образних слів, в умілому поєднанні окремих явищ життя в систему загальних принципів і засад світобудови. Глибина змісту в метафоричному вираженні досягається за допомогою художнього підтексту, ужитку системи знакових для українського соціуму і культури понять. Саме в цьому найпотужніше і розкрито функційно-прагматичний потенціал метафори, узятий на озброєння сучасною вітчизняною риторикою.

3.6. Метонімія. В основі категоризації світу дослідники досить активно використовують поряд із метафоричними й метонімічні моделі: Н. Fisher, J. R. Taylor, R. Tsur, А. Мартинюк [90; 94; 50]. Подібно до метафоричних, метонімічні моделі забезпечують перехід від одних образ-схемних (або пропозиційних) моделей до інших, проте цей перехід обмежений однією цариною досвіду (доменом) і ґрунтований на образ-схемі “частина-ціле” із вказівкою функції частини щодо цілого. Відповідно, поняття або концепт як ціле можуть сприйматися через меншу категорію (субкатегорію), що входить до її складу як частина [54: 32]. Зважаючи на окреслений підхід, метонімію розглядають комплексно: і як спосіб категоризації й концептуалізації дійсності з урахуванням її специфічних лінгвокогнітивних і комунікативно-прагматичних ознак, і як когнітивний механізм перенесення одного поняття для номінації іншого в межах однієї концептуальної площини чи комунікативної ситуації.

Метонімію традиційно позиціонують як один з основних тропів, в основі якого лежить перенесення назви одного поняття на інше, що перебуває з ним у

певному зв'язку. Власне, це слова або вирази, використовувані в поетичній мові або в повсякденній комунікації, що відображають механізми і процеси когнітивної, ментальної економії.

Під **метонімією** розуміють “семантичний процес, при якому форма мовної одиниці або оформлення мовної категорії переноситься з одного об'єкта позначення на інший на основі певної їх суміжності, дотичності (просторового, часового, атрибутивного, каузального та ін. характеру) при відображенні в свідомості мовця” [79: 312].

Автори академічного видання “Українська мова. Енциклопедія” розкривають онтологію, методологічні засади й когнітивно-функційні механізми метонімічних явищ, пояснюючи їх тим, що, “у самій мові виникає можливість одночасно подвійної інтерпретації значення мовної одиниці у відповідних контекстах і ситуаціях, що приводить до метонімії” [там само]. Це пов'язують із тим, що предмети та явища у просторово-часових координатах, причино-наслідкових, гіперонімічно-гіпонімічних відношеннях, атрибутивних маркерах із самими носіями мови не завжди є чітко відмежованими між собою. В іншому довідковому виданні “Українська мова. Енциклопедія” за редакцією І. Муромцева метонімію потрактовано аналогічно – як “семантичний процес, коли назва переноситься з одного об'єкта позначення на інший за їхньою суміжністю, дотичністю; а також похідне значення мовної одиниці” [80: 213].

На відміну від метафори, яка поєднує слова між собою за принципом схожості і здатна зближувати, на перший погляд, найвіддаленіші поняття, предмети, явища, функції, у метонімії процеси образного переключення відбуваються на підставі принципу логічної залежності, оскільки її ґрунтовано лише на реальних зв'язках. З. Куньч зазначає, що перенесення назви одного поняття на інше

здійснюється “не на основі схожості, як у метафорі, а на основі асоціації суміжності, тобто на основі близьких і легко зрозумілих відношень, в яких перебувають між собою ... поняття” [47: 148].

Метафора відображає зсув у значенні, а метонімія репрезентує зсув у референції. Перекодування в цьому разі може мати (або навпаки) свої тропеїчні аналоги: метафору подекуди легко перетворюють на порівняння; натомість метонімію не можна трансформувати в порівняння, а лише доповнити. У цьому і полягає сила впливу метонімії на реципієнта, бо занурює читача в художньо-образну площину тексту, створює ефект його присутності в художній реальності, насиченій різними динамічними подіями.

Метонімія стала яскравим стилістичним інструментом у мовотворчості сучасних українських письменників. Наприклад: *Тільки у глухий нічний час, деś поміж третьою і четвертою ранку, подалі від офіційного Хрещатика, скрадаються матері, які віддавали дітям у тридцять третьому свою кров, щоб ті не померли* (19: 1); *Виявляється, училище розіслало дані про випускників по всіляких фірмах* (9: 194); *Нарешті він зодягнув “віхідну” бекешу, в яку можна було загорнути цілий інститут шляхетних панянок, й осідлав коня* (20: 146).

Відтак у художньому тексті, завдяки метонімії, відстежено маркування соціального досвіду і прийнятної в суспільстві моделі опису сприйняття світу. Метонімія створює особливий стилістичний ефект: у реципієнта наявне одночасно зорове уявлення про зображувані явища художньої дійсності й суб’єктивно-оцінне ставлення до них. Для метонімії характерним є потужний потенціал експресивності, вона підсилює виразність за рахунок смислової насиченості, надає художньому текстові емотивно-оцінного навантаження.

Досліджуючи структурні особливості та стилістичні функції вторинних номінацій в українській художній прозі початку ХХІ ст., Л. Приблуда акцентує на тому, що метонімія утворюється на основі зв'язків простішого типу – асоціацій за суміжністю, слугує “засобом увиразнення мовосвіту сучасних українських прозаїків” [71: 75; 84]. Спираючись на погляди Г. Пауля та класифікаційні схеми С. Ульмана, який виокремив темпоральний, атрибутивний, казуального типу метонімії за моделями “автор → винахід”, “дія → результат”, а також на типологію метонімії А. Удинської, оприявлену групами каузальної, атрибутивної, локальної, темпоральної метонімії, синекдохою й комбінованою метонімією, – Л. Приблуда розглядає верифікацію цих тропів у художніх творах і стверджує, що в них представлені не всі типи метонімічного перенесення та вказує на частотність окремих моделей. У текстах сучасної української прози українська дослідниця виділяє чотири типи метонімічних перенесень, як-от: локальний, темпоральний, атрибутивний, каузальний [71: 76].

Досліджуючи метонімію в сучасній літературі, послуговуємося запропонованою класифікацією й виокремлюємо такі її різновиди:

1) **локальна**, зумовлена асоціативними зв'язками між просторовими поняттями та змодельована за певними когнітивними схемами (“місце → людина”, місце → подія), наприклад: *За татового життя до неї навідувалося **чи не пів міста**, щоби пошити обновку, підгорнути обрус, укоротити чи розпустити дитячий одяг (17: 9); Що ж, поступить на **філологію**, так тому й бути. І тут пролунав той дзвінок (9: 194);*

2) **темпоральна** на зразок *І, окрім інформації в “голосах”, більше ніде й ніколи не згадували про осінній смолоскип (19: 15)*, що моделює стійкі асоціації

між часом і подією, різними якісними характеристиками об'єкта за темпоральними параметрами його існування, а це мотивує підставу для семантичних зсувів;

3) **атрибутивна**: Треба сказати, що дівчата-випускниці їхали **“на Западну”** з неохотою (9: 247); Фельдшер Тимофій Артемович був, як і вона, присланий з **“Восточної”** колишній фронтовик, у якого загинула сім'я, і тепер, самотній <...> (9: 248), де асоціативно-предметні зв'язки між атрибутом і предметом, явищем реальної дійсності відтворено на ментальному рівні як певна ситуативна асоціація, позначена соціальним досвідом і суб'єктивним характером кожного письменника, його ідеологічними й національно-культурними орієнтирами;

4) **каузальна**, ґрунтована на причиново-наслідкових асоціаціях, екстраполюючи перенесення за суміжністю, зокрема, за моделлю “автор → його твір” та позначений універсальністю [71: 80]. Наприклад: *Музики заграли “Щедрика” – і так щемко, так трепетно, що хотілося плакати* (2: 47).

Умовою закріплення метонімічних значень локальних, часових, атрибутивних, детермінантних зв'язків виступає потреба в номінації класу предметів чи явищ за певною суміжною ознакою. Продукування метонімії не торкається глибинної сутності вихідного, номінативного значення слова, адже у процесі метонімічної номінації відстежуємо мотивацію за всім змістом загалом, і за певною ознакою вторинного значення зокрема. Метонімічне навантаження утворено на підставі образних асоціацій з конкретними поняттями, що становлять експресивний прийом опису місця, часу, історичного періоду, текстових детермінант і прикметних ознак персонажів художнього твору.

У сучасній художній літературі виразною дискурсивною домінантою доволі часто постає

актуалізація двох тропів, за розумінням Л. Мацько, О. Сидоренко, О. Мацько, на позначення стилістичної якості, які “виникли на зіставленні якостей і властивостей двох різнорідних предметів зі спільною для них якісною ознакою” [56: 4], – метонімії та соціоморфної метафори як різновиду антропоморфної і яка категоризує світобудову за подібністю до суспільної царини. Наприклад: *І чомусь згадувалася ганьба нашої історії – всі ті **кирпи-гнучкошиєнкови**, вся та козацька старшина, ті **гетьмани** із захланною любов’ю до маєтностей і титулів, усі ті улесливі та елейні **многогрішні** й **самойловичі**, всі ці лизоблюди й лизодупи перед московитами та їхніми царями (19: 7–8); Не намагайся зрозуміти. Мені дадуть **десятку**, а може, й більше. Стільки не ждуть (9: 125)*. В аналізованих фрагментах метонімія виконує ідентифікувальну функцію через референцію найменування, оскільки спроектована на позицію суб’єкта як основного образного актанта в художньому тексті.

Різновидом метонімії є **синеكدоха**, ґрунтована на принципі суміжності за кількісним співвідношенням між назвою предмета та його вторинною номінацією. На думку дослідників, синеكدоха як різновид метонімії має два основні типи перенесення *частина* → *ціле* і *ціле* → *частина* [71: 82–83]. У художньому ідіолекті сучасних письменників актуалізовано цей троп, що реалізується на лексичному і граматичному рівнях (уживання форми одного числа замість іншого). Наприклад: *А **москаль нищив** усіх: і вірнопідданих пняків, і тих, які пробувал и протестувати, і родичів тих та інших (19: 8); Боже, як мені хочеться випити цього **молока** (9: 185)*. Ужиток синеكدохи в художніх текстах виконує характерологічну й ідентифікаційну функції, увиразнює текстову площину та сприяє культурному діалогу між митцем і читачем.

Отже, метонімія як один з основних риторичних ресурсів є яскравим засобом увиразнення ідіолекту митців постмодерного періоду в українській літературі. В основі продукування метонімії лежить заміна одних понять іншими, між якими існують тісні зв'язки. Метонімія представляє відсутність складних багатоступневих абстрактних когніцій і глибинної трансформації первинного значення, що дає підставити стверджувати про простішу мотивацію метонімічних утворень порівняно з метафоричними. Метонімія виступає інструментом категоризації та концептуалізації світу, а самі метонімічні найменування відображають когнітивні процеси пізнання дійсності, репрезентуючи зсув у референційній складовій механізму асоціативно-образного моделювання.

3.7. Іронія. До іронії як складного мовно-філософського явища зверталися у своїх розвідках О. Білецька, С. Гейко, О. Дойчик, О. Калита, О. Колінько, М. Михальченко, О. Потєбня, Р. Семків, С. Стецюк, І. Ткалич, які вивчали іронії різноаспектно: від стилістичної інтерпретації її як тропа до визначення іронії як концептуальної категорії тексту. Науковці здебільшого погоджуються з думкою, що іронія ґрунтується на антифразисі, тобто стилістичній фігурі, суть якої полягає у використанні слова або словосполучення в протилежному значенні.

Іронію можна вважати певною концептуальною категорією художнього тексту, що дає змогу автору імпліцитно реалізувати власні емоційно-оцінні судження, ставлення до зображуваного в тексті. Задля того, аби з'ясувати імпліцитні наміри митця, читачеві необхідно звернутися до контексту, зважати на позамовну дійсність, культурологічне тло, ментальні особливості.

Р. Семків, вивчаючи типи іронії в художній літературі, стверджує, що іронія реалізується у “складних двопланових висловлюваннях, значення яких стає зрозумілим з контексту; висловлене та справжнє значення завжди суперечать одне одному, й інколи ця суперечність залишається нерозв’язаною” [74: 4]. Науковець наголошує, що часом розпізнати іронію можливо, лише спираючись на відповідну етнокультуру, тому її важко, або й геть неможливо перенести в іншу культуру повною мірою.

На думку О. Селіванової, мета іронії полягає у глузуванні чи висміюванні, і тому, на відміну від гумору, завжди несе в собі негативне ставлення до об’єкта [73: 198]. Варто уточнити, що, хоч іронія і реалізує негативну оцінку об’єкта, однак така оцінка може мати різні ступені інтенсивності – від легкого висміювання окремих аспектів до повного заперечення предмета. Іронія взаємодіє з градуальністю як основною властивістю шкали оцінки, вона “ґрунтується на вживанні слів і висловлень у протилежному щодо буквального змісті, на приховуванні за удавано серйозними речами комічного, за позитивною оцінкою негативної” [там само].

Відмінність іронії від сатири полягає в тому, що крайнє поняття завжди чітко спрямоване на заперечення, хоч засобом її реалізації можуть бути як прямі інвективні, так і непрямі іронічні висловлювання. Натомість гумор здебільшою набуває форм “м’якої” іронії, що зумовлює одночасно серйозне і жартівливе ставлення до обраного об’єкта. Однак гумор усе ж вирізняється своєрідною локальністю, на відміну від іронії, яка може ставати підґрунтям цілих світоглядних систем.

Науковці зазначають, що в системі художнього тексту іронія близька до метафори, яка поєднує непоєднане і тим самим показує явища дійсності у найнесподіванішому ракурсі. У “Стилістиці

української мови” зазначено, що іронія разом із синекдохою, перифразою, евфемізмом є різновидом метонімії [56: 328].

О. Потєбня висловив думку про те, що іронія не однорідна з іншими тропами, як-от: синекдохою, метонімією, метафорою. Це пов'язане насамперед з тим, що вона “може обходитися без образу, наприклад, бути чистим формальним твердженням замість заперечення, а також не відмежовуватися від тропів – бути антономазією <...>, метафорою, зокрема алегорією” [70: 137]. Імплицитна частина в іронії не є об'єктивною ознакою значення, як це зазвичай виражено у тропях, оскільки “значення в цьому розумінні усвідомлюється мовцем до виразу в формі іронії, а вираз почуття, яке супроводжує це значення” [там само]. Відтак іронія не є засобом пізнання властивості явищ, бо постає в загальному контексті як певна відмовка, як привід ухилитися від чогось, лукаве удавання чогось.

Під **іронією** розуміють “прихований глум, глузування; стилістичний прийом, який полягає в невідповідності між прямо висловленим змістом і тією його прихованою сутністю, що легко вгадується” [77: 34]. У термінологічному словнику за редакцією С. Єрмоленко іронію розглянуто у двох значеннях, а саме як “1) засіб волевиявлення мовця, пов'язаний із зниженою оцінкою адресата або предмета повідомлення; 2) троп, використовуваний задля надання позитивно оцінному або нейтральному висловлюванню протилежного, глузливого значення, викликаючи тим самим ефект насмішки, глузування” [78: 71]. На думку авторів, з позиції виконуваної функції іронія наближена до енантіосемії, пародії.

На тропову природу іронії зважено й у словнику С. Дорошенка, у якому витлумачено аналізоване явище як “насмішку, навмисно висловлену у формі позитивної характеристики чи вихваляння”,

ґрунтовану на антонімії (протиставленні) [25: 141]. Аналогічний підхід запропонований у “Словнику сучасної лінгвістики”, де іронію визначено “тропом, суть якого полягає в тому, що слову чи вислову надається протилежне значення задля насмішки, глузування; <...> це важливий стилістичний засіб гумору або сатири” [31: 1: 395–396].

В “Енциклопедії української мови” іронію потрактовано як “різновид антифразису, троп, де задля прихованого глузування або для легкого, добродушного жарту мовна одиниця з позитивно-стверджувальними (в широкому розумінні) значенням, конотацією або модальністю вживається з прямо протилежними характеристиками” [79: 230–231]. Цей стилістичний засіб супроводжується здебільшого відповідною інтонацією, як-от удавано серйозною, шанобливою, співчутливою тощо. Графічним маркером іронії можна вважати використання лапок, також важливим елементом може слугувати порядок слів, а саме: винесення переосмислюваної одиниці наперед речення [там само].

Літературознавці висловлюють певні зауваження щодо розуміння іронії у стилістичному аспекті, адже автори визначають її “фігурою, а саме антифразисом, який забезпечує протилежне значення, набуте висловлюванням в тому чи тому контексті” [51: 313]. У розвідках літературознавчого характеру іронію розглянуто як естетичну категорію, що надає ідейно-емоційну оцінку сказаному в тексті, а структурно-експресивний потенціал мовного вираження іронії є її елементарною моделлю чи прообразом.

Іронія виявляється на різних мовних рівнях: на лексичному – реалізація іронічного значення здійснюється завдяки добору відповідних слів чи словосполучень, зокрема й індивідуально-авторських утворень, на синтаксичному – іронію прослідковуємо у відокремлених конструкціях, вставних словах,

риторичних запитаннях. Складнішим явище іронізації є на текстовому рівні, оскільки передбачає застосуванням алюзій, синонімічного повтору, цитування тощо. Іронічне значення зумовлює появу підтекстової авторської суб'єктивно-оцінної модальності, коли виникає гама іронічних оказіональних смислів, випродукованих свідомістю читача внаслідок кореляції семантики слів із текстовою ситуацією.

Іронічні контексти функціонують у текстах сучасного художнього стилю задля оприявлення іронічних інтенцій письменників, що здебільшого прослідковуємо в структурі тексту-опису зовнішності чи рис характеру персонажів. Така манера письма вимагає від читача синхронізації всіх лексичних компонентів структури, які ілюструють загальну експресивно-емоційну насиченість твору. Наприклад: *Напевно, я **таки схожа на маму**, тому що **батько був невисоким**, опецькуватим, із помітним черевцем і ранніми залисинами. Я ж не стільки росла, скільки **видовжувалася в усіх напрямках**. У мене було **задовгим усе** – ступні, пальці (дитиною перераховувала фаланги, все здавалося, одна зайва), лікті, вуха, волосся. На худенькому личку **домінував аристократично загострений дзьоб**, відволікаючи увагу від надміру тонких, безкровних вуст. **Зі своєю комплекцією я могла б надихати Пікассо** <...> (3: 11–12). Іронічне самосприйняття головної героїні твору реалізовано в детальному зображенні її вроджених фізіологічних особливостей, відмінних від батьківських рис, що дало їй підстави припустити свою схожість з мамою. Однак у подальшому іронічний контекст посилено суперечливими умовиводами: маючи цікаву для художників зовнішність, дівчина усе ж критикує себе, віднаходячи недоліки, які сприймає як належне.*

В іронічно-комічному аспекті описано інтелектуальну та емотивно-когнітивну сфери особистості людини. Наприклад, у творі «Доця» Т. Горіха Зерня іронічно представлено захоплення головної героїні фізикою – точною наукою, яка, на її думка, не мала б цікавити жінку: *І, на довершення, я любила фізику. Годинами затемнювала кімнату, затикаючи кожну шпарину, щоб отримати власну камеру-обскуру. Без кінця експериментувала з лінзами, потім захопилася струмом. Інші дівчата мріяли про наречених, лімузини і курорти, а я ж уявляла себе електриком* (3: 12). Яскравий іронічний контраст спостерігаємо в репрезентації її експериментів та уявних мрій інших дівчат.

Інші ілюстрації, які так чи так описують зовнішні риси персонажа, надають йому оцінку саме завдяки іронічним зауваженням: *Хотілось би вірити, що поза очі мене називали якось інакше, але будьмо реалістами: поза очі про мене взагалі не згадували* (3: 12); *У мене не було шансів красиво відшити залицяльника, бо за сімнадцять років до мене ніхто не спробував залицятися* (3: 13); *Місто, яке жило бурштиновим промислом і докола промислу, просто не мало застосування для дівчини, яку не видно за держакон лопати* (3: 13).

Іронічна оцінка може бути надана й описові поведінки, а саме: *В одному зі своїх алкогольних снів батько отримав просвітлення. Він уздрів ангела, який зійшов у сяйві білосніжних риз; божественний голос назвав його лайдаком і гімном; божественна рука надавала ляпасів, а божественна нога приклалася нижче спини* (3: 13). У наведеній ілюстрації наявні підсилювальні епітетні конструкції (*білосніжні ризи, божественний голос, божественна рука*), які підсилюють контрастність зображеного завдяки пафосному зіставленню сакрального-релігійного з буденними, знижено-

експресивними характеристиками персонажа, репрезентованими пейоративною лексикою.

Іронічні смисли утворено завдяки нанизуванню подібних синтаксичних конструкцій, зокрема суттєвим тут може бути семантичне навантаження окремих лексем, як-от дієслів (дівчалася, знала). Наприклад: *Тату, а як же я? – Що “ти”? – Я, де я житиму? – У Донецьку, у баби. Отак на сімнадцятому році життя я дізналася, що в мене є баба. Про існування Донецька я знала з газет* (3: 13). Світосприйняття головної героїні насичене іронічними розмірковуваннями, діалогами, пов'язаними з її життєвим шляхом, вимушеним переїздом до бабусі, спілкуваннями з новими людьми.

Подібного іронічного ефекту можна досягти завдяки синтаксичним конструкціям наприклад *Якщо ти ніколи не їдила залізницею, то **фірмовий потяг “Донбас” – не найкращий вибір, щоб почати знайомство із цим видом транспорту*** (3: 14); *І таким **капслоком звучало те “наварено”**, із таким смаком, що відразу уявлялися і миска борщу зі сметаною, повна по вінця, аж ложка стоїть. І налиснички, і картопля з салом і цибулькою, і пухкий домашній пиріг із маком <...> От пироги нічим крити. **Наварено – нормальна підстава для шлюбу*** (3: 126).

Загалом творчість сучасних митців насичена іронічним уїдлигим описом власних переживань, ставлення до інших персонажів. Наприклад: *Щойно вчора я сформулював **свої життєві цілі на найближчий час**: а) кинути пити; б) написати ВУР (Великий Український Роман), чим нарешті ввести українську літературу до грона найрозвиненіших культур світу. А нині я лежу, вдягнений і **вчмелений, на нерозстеленому ліжку, дихаю носом, щоб не відкривати рот і не відчувати випарів тієї вишуканої суміші дешевих напоїв, якими вчора так самогубчо заливав пельку***

(10: 5); *Отож, я хотів **кинути пити вчора** або ж, **як максимум, сьогодні**, але не вдалося. Самоглузування посилено складними, нашарованими епітетами **вишукана суміш дешевих напоїв; лежу вдягнений і вчмелений**; вставною конструкцією **як максимум**, що посилює емоційний посыл внутрішнього діалогу.*

Іронічного звучання художнім текстам надають окремі алогічні поєднання, які спостерігаємо на лексичному рівні, зокрема у змістовому навантаженні атрибутивних елементів, як-от: *Ванна кімната в мене вийшла **ідеальною: маленькою й вологою***, або у специфічному синтаксисі, наприклад, ужитих у нетиповому позитивному сенсі предикативних центрів: ***Кран** весь час **скрапував**, а **унітаз** після змивання води ще довго **харчав і гудів**. Шампунь і мило я використовував тільки в одноразових упаковках. **Фен** біля дзеркала працював, навіть **видував повітря**, але **зимне**. **Сушка** для рушника була **холодною**, як мої колишні. **Лампа** **загрозливо блимала**, а **двері просили**, щоб їх **хтось помив** (10: 14).*

Аналогічно у прикладі ***Запилюжена шибка** нагадувала імлісті пейзажі, серед яких я ледве роздивився власне відображення – спантелченого неголеного чоловіка. Те **замурзане скло стало дзеркалом**, що відбивало мої прожиті та непрожиті роки* (17: 7) саме епітети ***запилюжена шибка, замурзане*** скло утворюють іронічний простір повідомлюваної персонажем інформації. Іронічної конотації надають ситуативним контекстам й клішовані одиниці, наприклад, вислів “Не турбувати”, яким хизується головний герой-одинак: *У мене навіть була **табличка “Не турбувати”**, яку я часом вішав на двері, хоч до мене мало хто й зазирає* (17: 15).

На синтаксичному рівні іронію прослідковуємо крізь призму смислового навантаження окремих

речень, а саме: **А залишати на завтра пляшку, в якій ще щось бовтається на денці – поганий знак** (10: 8); **А наші хлопці, які ший собі звертають, коли ти шпацеруєш містом, ніколи не візьмуть тебе заміж після пльоток “отого стервиська”**. **Ти надто гарна**, – казала пані Рузя, – **і в тому твоя біда** (17: 9). Такими синтаксичними одиницями з іронічним підтекстом можуть бути речення, утворені на зразок відомих цитат, афоризмів. Порівняймо: **Покажи мені свої стіни – і я скажу тобі, яким буде твій роман** (10: 10) і вислів **Скажи мені хто твій друг, і я скажу, хто ти**, який приписують відомому письменнику і філософу Еврипіду.

Традиційним засобом вираження іронії є вставні та вставлені конструкції. У наведених текстових фрагментах важливою функцією вставлених конструкцій вбачаємо намагання подати додаткове до основного повідомлення з урахуванням суб'єктивно-оцінної авторської модальності, посилити закладену раніше в контекстне оточення аналітичну іронію. Наприклад: **Про те, що я збираюся кинути пити, знала моя перукарка, літня пані Оксана, про це знали поліцейські, які часом підвозили моє тіло (відомий поет, гордість нашого краю!) додому після особливо інтенсивних нічних пиятик у центрі міста, знали всі мої друзі і друзі друзів, про це перешіптувалися у Спілці письменників (із заздрістю), теревенили в громадському транспорті (з недовірою), базікали в барах (зі смутком), про це вже давно знав би навіть мій стоматолог (якби в мене був стоматолог)** (10: 20).

Іронічного ефекту надають текстам сучасної художньої літератури риторичні питання, які належать до експресивних засобів синтаксису, що дає змогу цій синтаксичній конструкції виражати імпліцитні смисли, ґрунтовані на потенційно готовій відповіді в самому питальному реченні. Наприклад:

Оскільки ж на вигляд їм давно перевалило за восьмий десяток літ, відшити їх не випадало: **а раптом це остання їхня розмова?** (11: 8); Таким чином Паша мав скромний зарібок цілий рік, хоча бізнесменом цього велосипедиста назвати було важко. **Який же ти бізнесмен, якщо навіть стару іномарку не можеш купити?** Крім нього самого, бізнесменом Пашу вважала хіба податкова (10: 18).

У багатьох контекстах мовне вираження іронії має інтегральний характер, як-от: *Зачувши перші звуки її кличу, я кидав найцікавіші забавки: вилазив із найвдалішої схованки, лишав Ромкові всі нелегко виграні камінці, припиняв гоїдати Іренку, до якої тільки наважився озватися. Ох, а що я міг удіяти? Мусив бігти. Бігти стрімголов, не озираячись, не зважаючи на кпини та прокльони, які частенько наздоганяли мене* (17: 7). Окрім риторичного питання, важливими елементами для актуалізації іронічного смислу є прикметники зі ступенями порівняння (**найцікавіші забавки, найвдаліша схованка**), прислівники, які підсилюють, нарощують експресію (**нелегко виграні камінці, бігти стрімголов**) тощо.

Усе, що оточує персонажів, також репрезентовано в іронічній манері, як-от: *Роман, однак, не писався й далі. Навіть не починав писатися. Бо я усвідомив, що в такому інтер'єрі нічого видатного не створю <...> Моя однокімнатна квартира на третьому поверсі мала не найкращий вигляд. Була занадто затишною для епічних прозових полотен* (10: 10). Іншими словами, побутові реалії мають відповідати внутрішньому стану головного героя, для якого процес творчості має здійснюватися саме в симбіозі із зовнішнім світом, що підсилено такими протилежним за значеннями конструкціями **нічого видатного – занадто затишна**.

Іронія, відповідно, покликана опосередковано продемонструвати глузливо-критичну думку про об'єкт пізнання, зображувані події чи персонажів, однак не передбачає прямих образ чи знуцання. У загальному розумінні цей стилістичний засіб є замаскованою формою пристойного звертання чи опису, завдяки якій виникає розбіжність між смислом оцінки в тексті та значенням її мовних реалізаторів. Оцінна семантика іронічного змісту виникає внаслідок взаємодії безпосереднього значення лінгвоодиниць із ситуативним значенням, зумовленим контекстуально, переважно протилежним до прямого. Безперечна перевага іронії полягає в її багатоплановості й багатовимірності в поєднанні із лаконічністю зовнішньої форми вираження. Іронічний значення може бути створене за допомогою знаного діапазону мовних засобів і тим самим викликати найрізноманітніші асоціації. У проаналізованих контекстах прослідковано пафосний характер цього тропу, засвідчений на всіх стилістичних рівнях, як-от: у мовній характеристиці персонажу, у структурі його образу, зокрема в окремих деталях опису, а також на сюжетно-фабульному рівні.

3.8. Алегорія. Дослідження алегорії як одного із засобів говорити про буденні й опоетизовані явища інакше, ніж того очікує співрозмовник, варто вважати актуальним і для сучасної лінгвістики, і для гуманітаристики загалом. Цей художній засіб сприяє особливій організації художнього тексту, оскільки експлікує образи, події, унаочнює задум автора чи авторки, і тому аналіз способів об'єктивації алегорії уможливує розуміння явищ семантичної та лінгвокультурної трансформації в сучасному українському художньому дискурсі. Відтак, слушним в цьому сенсі є наукова позиція О. Потебні, який стверджував, що "художній твір завжди виступає як алегорія, оскільки читач вкладає свій смисл в ту низку

думок і почуттів, яка втілена у певній формі <...> сприйняття читача ніколи не тотожні з об'єктивованим сприйняттям митця, але думки, які можуть виникнути в читача, перебувають у залежності від властивостей твору, його змісту й форми" [70: 24].

У мовознавстві й досі неоднозначно визначено тропеїчну природу алегорії, не запропоновано чіткої класифікації її семантичної структури, не здійснено системного опису засобів вираження цього художнього засобу. Натомість варто зауважити, що основними критеріями для типології алегорії є такі: специфіка структурно-граматичного вираження, стилістичний, культурно-національний потенціал, логіко-семантичний і лексико-семантичний принципи. Параметри об'єктивації тих чи тих явищ засобами алегорії є важливими задля врахування окреслених напрямів дослідження цього складного лінгвального утворення.

Сучасні науково-навчальні та довідкові джерела зазначають, що алегорія як спосіб образного сприйняття предметів, явищ дійсності та понять сягає часів Стародавньої Греції та Риму, коли виникла потреба у тлумаченні древніх текстів (наприклад, "Іліада" та "Одіссея", а також ранніх іудейських та біблійних текстах). У таких умовах алегорію сприймали як усний чи письмовий риторичний прийом, як спосіб прочитання тексту, його осмислення. Звідси виникає багатоплановість вивчення алегоричного мовлення, зважаючи на філософські, психологічні і філологічні аспекти його розуміння. Співвідношення символічного й алегоричного способів зображення у творах художньої літератури конкретних особистостей, історичний подій чи специфіки певної епохи, їх переклад на інші мови, тобто й заходження в інший культурний простір постає перед сучасним дослідником суттєвим викликом, проблемою

вивченою від часів античності до сьогодення й водночас перспективною для студіювання у глобалізованому мультикультурному світі.

У довідковому джерелі “Мала літературна енциклопедія” “алегорію” схарактеризовано як троп, що дає змогу висловлювати думки образами, порівняннями, вживаючи інші слова, набуваючи притчевого характеру [53: 12]. У статті Ю. Коваліва, поданої в “Літературознавчій енциклопедії”, наведено більш розлоге визначення, адже алегорію витлумачено як “різновид інакомовлення, основою якого є порівняння; двопланове художнє зображення, ґрунтоване на асоціативному переосмисленні сутності явищ та предметів у їх сукупності” [38: 49].

У розумінні сучасних мовознавців не фіксуємо протилежних поглядів: у словникових статтях різних лексикографічних праць з лінгвістичної термінології зазначено, що алегорія – 1) “троп, один з видів образного, непрямого називання, коли абстрактне поняття або судження передається через конкретний образ (наприклад, у байках хитрість показано в образі лисиці, а підступність – в образі змії та ін.) [31: 1: 35]; 2) “троп, один з видів образного, непрямого називання, коли абстрактне поняття або судження передається через конкретний художній образ; у ролі алегорії можуть виступати як абстрактні поняття (совість, істина та ін.), так і типові явища, характери, міфологічні персонажі, навіть окремі особи” [79: 18]. Науковці вдаються до таких ключових формулювань, як-от: утілення чогось абстрактного завдяки певним образам, що є по суті непрямым називанням.

У термінологічній енциклопедії сучасної лінгвістики алегорію визначено як “символічну передачу змісту шляхом співвіднесення абстрактного поняття з якимось конкретним образом при використанні його найменування” [73: 27]. О. Селіванова вказує на символічну складову аналізованого мовного явища,

що, відповідно, наштовхує на роздуми про взаємозв'язки алегорії з іншими тропами, насамперед символом і метафорою. В основі алегорії лежить порівняння і тому виникає притаманна їй двоплановість, реалізована в образно-предметній і смисловій площині, де смисловий план є первинним, а ключова думка зафіксована в певному образі. Алегорія і символ мають спільні та відмінні риси.

Сама алегорія утворена переважно із символів, які на певному етапі розвитку суспільства є зрозумілими, а використана алегорія впізнаваною, звичною, зрозумілою в усталеному своєму значенні. Ці два явища мають загальне та одиничне, що варто витлумачити як поєднання чітко уявного чуттєвого образу та абстрактної ідеї. Семантична двоплановість, про яку йшлося вище, і яка визначає знакову природу алегорій та символів є для них спільною категорією, як власне й те, що ці тропи можуть виступати потужним засобом творення художнього образу.

Алегорія здатна втілювати абстрактне поняття в конкретному образі, може належати певному авторові, є однозначною у своєму розумінні і є результатом усвідомлення певних явищ і об'єктів дійсності. Натомість символ є багатозначним, насамперед для різних культур, із наявною національно-культурною підосновою (на відміну від індивідуально-авторської), не є раціональним засвоєє суттю, його походження має інтуїтивний характер.

Непоодинокими з-поміж наукових засад вивчення алегорії є думки про те, що вона є різновидом розгорнутої метафори, проте для неї характерним є не перенесення зовнішніх ознак і властивостей на інший предмет чи явище, а саме переосмислення суті явищ і предметів загалом на основі певних асоціацій. Уживання алегорії є виправданим лише в художньому мовленні, що також демонструє її відмінність від власне метафори, окрім

того, вона є зрозумілою тільки в суцільному тексті, наприклад, байки, притчі, загадки або прислів'я, на відміну від персоніфікації.

Л. Мацько, О. Мацько, О. Сидоренко зазначають, що алегорію, або “злиття кількох метафор” (О. Потебня), можна назвати великою метафорою, оскільки тема твору розгортається як розвиток метафоричного образу, усе зображене має переносне значення: персонажі, їхні дії, місце, час тощо. Задля реалізації цього метафоричного образу автор тексту має використати й інші тропи, а відтак алегорію можна визначити як складну і повну метафору [56: 378]. Зрозуміло, що в основі алегорії та метафори перебуває образ, однак підґрунтям метафори є категорійний зсув, який зменшує її образність. Натомість, як слушно зауважує Х. Монастирська, “процес сприйняття алегорії полягає в аналізі образу, інтерпретація якого має висновком розуміння смислу, водночас виникнення метафоричного сенсу формується на основі нашарування на предмет додаткової ознаки, у результаті чого виникає новий конотативний смисл” [60: 161].

Традиційним є питання про класифікаційні межі алегорії. У науковій літературі це питання розглянуто побіжно, однак звертаємо увагу на класифікації М. Моклиці, де в основі розмежування алегорійних різновидів перебувають варіанти алегорійної ролі. Алегорія вербалізує персоніфіковані явища природи (наприклад, весна в образі юної дівчини); персоніфіковані риси людини; антропоморфізовану фауну, флору і предметний світ; персонажів міфів, Біблії і літератури; страховиськ як сублімовані психічні стани, головно страхи, а також хвороби (*Мігрень*, *Істерія*); позбавлення героїв-людей власного імені: родинні чи соціальні статуси, професія, місце народження (наприклад, вживаються замість імені: *Дідова дочка*, *Молодший син* та ін.); міфізовано-

гіперболізовані історичні персонажі або ж пам'ятники усіх типів [60: 118–119].

Для аналізу алегорії актуалізовано функційно-семантичний підхід, суть якого полягає у використанні семантичного та компонентного аналізу, вивчення контекстного середовища алегорії, визначенні її функційного навантаження. Вербалізаторами алегорії виступають такі лінгводиниці:

1. Власне алегореми:

– алегорійні власні назви – демонстрація через загальновідомі топоніми, яким у межах культурного етнопростору надано символічного значення: *Миле подружжя походило з **Лівану**, і скидалися вони на східних царів, що забули віддати дари Месії* (11: 8); *Кажуть, **Львів** – це маленький **Париж*** (16: 13);

– алегорійні імена людей, відомих історичних постатей – репрезентація конотативно-навантаженими мовними знаками “символізації певного образу для досягнення мовно-естетичного й експресивного ефекту” [43: 294]. Наприклад: *Мені хотілося скласти руки на животі, як **Аль Капоне**, відкинутися у кріслі і втомленим голосом промовити: “Все, ми виходимо з переговорів, ці люди не готові домовлятися”* (3: 36); *Додому десять кілометрів, транспорт не ходить, сісти в попутку – нема дурних. Звичайно, найкраще було б подзвонити своїм і попросити допомоги, але що ж тепер. Дзвони в рельсу, **Мата Харі*** (3: 124). Будучи лінгвознаком із символічним компонентом, алегорійні власні імена *Аль Капоне* (очільник чиказької мафії у 1920-1930 рр. ХХ ст.), *Мата Харі* (нідерландська екзотична танцюристка, куртизанка та одна з найвідоміших шпигунок Першої світової війни) адаптується до контексту художнього тексту та унаочнює символічні уявлення народу, отримані на певному історичному етапі розвитку суспільства;

– алегорійні імена, що мають літературне, міфологічне, релігійне походження – уможливають характеристику персонажа за зовнішнім виглядом чи манерою поведінки, накопичуючи низку смислових зв'язків, асоціацій і конотацій, які утворюють єдину індивідуально-художню семантику художнього тексту. Наприклад: *Для всіх, включно з учителями і сусідами, я була “Ельфом”* (3: 12); *Раптом нізвідки – верткі прозорі рибини; камінці та мох виявляються дрібними рачками й крабами, кидаються врозтіч: за що нам таке? Посейдон, вражений до глибини душі, завмирає, промовляючи бабине “божезмилуйся”* (14: 6); *Я – мешканець великого гамірного міста – звик губитись у натовпі, розчинятися серед байдужих тобі й до тебе чужинців. У маленькому ж містечку почувався Гулівером у королівстві ліліпутів, бо не знаходив закутка, з якого б не стирчали мої велетенські ноги* (17: 17); *Пацієнтки пластичних хірургів. А це дуже об'єднує, як спільні цілі і мрії. А схожі, тому що еталон один – Барбі* (16: 40), *Та чого ж мене так ревнощі з'їдають? Я наче той Отелло* (16: 42). Власні назви, які репрезентують загальнокультурну компетентність автора тексту, наштовхують читача на інтертектуальні інтелектуальні дії, зіштовхуючи його з літературно-мистецькими явищами, наприклад, варто зважити, що *ельфи* – істоти в германській міфології германців (пізніше персонажі фентезі), які мають специфічний зовнішній вигляд, що став підставою для аналогії із зовнішністю персонажу твору; *Посейдон* – у грецькій міфології бог морів та океанів, а відтак використання його алегорійного образу посилює поезію з описами водної стихії, життя її мешканців; *Гулівер* – головний герой роману Джонатана Свіфта “Мандрі Гулівера”, який потрапив у країну ліліпутів; *Барбі* – найвідоміші лялька у світі, поява якої в 1950-ті роки спричинила революцію у світі іграшок, ставши символом епохи,

репрезентантом нових віянь і смаків, а її зовнішній вигляд став еталоном краси й успіху; *Отелло* – герой п'єси англійського драматурга В. Шекспіра, який вирізнявся надмірними патологічними ревностями через свою надмірну любов до дружини;

– алегорійні прізвиська – спродуковані в певному мовному колективі на основі причиново-наслідкових зв'язків, асоціацій, зіставлень з тваринним світом, виокремлення й акцент на кричущих, найпоказовіших ознаках зовнішності чи поведінки людини тощо. Наприклад: Але одна вихователька відрізнялася від інших. Вона була старша. Мала довге сиве волосся, яке завжди скручувала у здоровенну ґулю на потилиці <...> Лена називала її **Великою Гулею** (12: 10); *Нещасні та нікому, крім мене, не потрібні. Такою, наприклад, була Іванка, моя тодішня найкраща подруга. Я називала її **Псом**, і вона не ображалася <...> йшла зі мною всюди, і, якби я сказала, ходімо на край світу, вона погодилась би* (12: 17). Подібні назви потребують посиленої активізації інтелектуальних й пізнавальних процесів у читача, оскільки їх значення завуальоване, що сприяє пошуку відомих витлумачень тієї чи тієї лексеми, як-от: <...> *Та її ніхто не розумів. Ми називали її **Штундою**, Марію цю, бо вона була не від світу цього. Мій Місько їй зовсім не пара, та і ніхто не пара, якщо так подумати. І я не скажу, і ніхто не скаже, за що вона мого сина вподобала, вони ж були як той **лебідь** і **щука** <...>* (3: 22); *На наші зимові вікна заходила подивитися і Валентина Степанівна, і Оксана з кумою, і навіть Петро, він же **“Кумпель”**, – постояє, покурид, потім попросив закурити* (3: 26), де у наведених текстових ілюстраціях *штундою* називають послідовника штундистської секти, а *кумпель* уживають у мові говірок південно-західного наріччя як синонім до слова колега або товариш;

– відалегорійні власні назви, пов'язані із уявленнями про страховиськ як сублімовані психічні стани, архетипи: *Миле подружжя походило з Лівану, і скидалися вони на східних царів, що забули віддати дари **Месії*** (11: 8); *Угледівши цих пишно вбраних осіб, я вирішив, що до нас завітали персонажі з казки – **велетень** і чарівна **пані-гора*** (17: 8).

2. Алегорійні порівняння – відображають процес нашарування ознак або присвоєння об'єкту порівняння нових якісних характеристик. Наприклад: *З вигляду хлопчисько був старшим за мене років на два – високий і худий, як жердина, що нею підпирають на городі квасолу, із гострим, гачкуватим, **наче дзьоб**, носом та грізним поглядом примружених **пташиних очей**. Та й стояв він, **немов когут**, витягнувши голову вперед і відставивши, **мов крила**, тонкі руки назад* (17: 22); *Його близько посаджені **пташині очі** заморожено споглядали, як, збившись грудочками, осипається у моїх долонях пісок* (17: 26); *Зовні він – **вікінг**, а в душі – дружній, уважний і люблячий, справжній партнер – завжди прийде на допомогу і порадить* (16: 49).

У контексті порівняння можна розглядати й назви алегоричного змісту, пов'язані із персоніфікацією тваринного світу: *Бо не можна бути **безхребетним дощовим черв'яком*** (16: 50); *Загалом я був іще **пуцьвірінком**, коли тато помер <...>* (17: 9); *А те ти знаєш, як мені було дивитися? На вас, **голубків**, а тому – на те **курвисько**, що по братику коханому топталось <... >* (9: 345); а також поняття і явищ, властивих людині і суспільству загалом: *Степа була **печінкою** двору. **Через неї проходили всі токсини**, все кубло пліток, скандалів і ненависті, якими живляться змії під колодами та комсорги на пенсії* (3: 17).

3. Алегорійні фразеологізми чи клішовані одиниці, які відображають певні стереотипи мисленні

того чи того етносу. Наприклад: **Яблуко від яблульки** <...> Твоя мама вишивала, доню. Вона брала голку – і все, відключалася (3: 22); **Геніальний переговорник, наша секретна зброя** (3: 31); <...> **порадьте толкового майстра по металу** (3: 27–28); **Мали на собі стільки золота, що мимоволі закрадалася думка: ці люди перевозять весь золотовалютний резерв** своєї близькосхідної батьківщини (11: 8); **Ті самі блондинки з анекдотів, жительки найбільш ванільних форумів, де на аватарках котики, зайчики і ангелочки** (3: 134).

4. Відалегорійні прикметники, прислівники, дієслова, які реалізують процес алегоризації. Наприклад: **Злі язики подейкують, що в неї роман із нашим головним. Але, беручи до уваги його глибоко палеонтологічний вік і класичну жадібність, дуже важко уявити їхні інтимні стосунки** (16: 16); **Люди ж які, аби поговорити, роти не закриєш. То в спину сичали, тоді вже прямо в очі, а у кінці нам хату підпалили** (3: 23), де прикметник палентологічний ← палеонтологія, тобто наука, яка вивчає вимерлі рештки різних біологічних видів, а відтак прослідковує асоціальний зв'язок з історичним минулим людства та віком самої людини; дієслово **сичати** – видавати або утворювати звуки, які нагадують протяжну вимову звука “с”; утворювати такі звуки під час горіння (про вогонь або щось сире).

Отже, алегорії властиві ознаки символу й метафори, однак у сучасних філологічних студіях його розглядають як самодостатній троп, який являє собою певну формулу, уміщену в образ, і яку за бажанням і відповідно до власного рівня знань реципієнт може дешифрувати і збагнути. За таких умов вона може бути носієм культурної інформації, однозначно зрозумілої для представника того чи того етносу, оскільки її художній та експресивний потенціал, ґрунтований на історико-культурному та

соціальному контексті, міфологічних, літературних джерелах, екстралінгвальних чинниках тощо. Алегорія є потужним мовно-естетичним засобом творення художньої дійсності та образності. Саме в художньому тексті вона набуває ознак коду або шифру, що надає певним контекстам літературного твору виняткової самотності та підсилює національно-мовну ідентичність автора.

3.9. Символ. Зв'язок мови з національною культурою вчені трактують по-різному: як мовно-естетичний знак культури (С. Єрмоленко), особливий естетичний знак (В. Калашник) або національно-культурний компонент (А. Wierzbicka). Лінгвокультурні й етноментальні особливості кожного народу, його світобачення, ціннісні орієнтири, зрештою, історична пам'ять акумулюються в різного роду символах – предметних, аксіональних, вербальних.

Символ – це словесний сигнал стійкого образного уявлення; слово або словосполучення, що вводить у цілісну текстову побудову певну образну асоціацію. Символ може бути й відтворюваною одиницею мови в поетичному мовленні, і розглядатися як компонент контексту. Диференційною ознакою символу є зумовленість його семантики дискурсивним представленням його естетичного потенціалу. Саме в естетичному вимірі слово-символ, наповнений своєрідним експресивним забарвленням та емоційним навантаженням, набуває неабиякої виразності, збагачує загальну семантику вислову.

Поняття знака характерне і для мови, і для культури як активної духовної практики людини. Знак у мові – це структурна одиниця мови й виконує нею функція репрезентації певного явища об'єктивної дійсності або його відображення у свідомості реципієнта. Поняття мовного знака ґрунтовано на загальнофілософському розумінні знака як матеріального феномена.

Національно-культурна специфіка мови формується на лінгвософському розумінні мовно-естетичних знаків національної культури, що, як слушно зауважує С. Єрмоленко, становлять синтез індивідуального й суспільно-соціального, внутрішніх і зовнішніх категорій та пов'язані з естетичною функцією мови, її ролі у формуванні національномовної свідомості комунікантів [28: 5]. С. Єрмоленко розглядає мовно-естетичний знак і з погляду лінгвістики, і з позиції культурології. У лінгвістичному аспекті мовно-естетичний знак характеризується такими ознаками: 1) є словом або висловом із реченнєвою будовою; 2) віднесеністю й маркуванням до певної мови; указує на текстове джерело або ситуацію; 3) у процесі комунікації знак не створюється заново, а відтворюється, змінюється в межах упізнаваності, набуваючи продуктивної функції [25: 4].

Проблему класифікації мовно-естетичних знаків розв'язують у науці неоднозначно. У поняття “мовно-естетичний знак” дослідники вкладають не однаковий зміст, тому наводять низку дефініцій зі значними розбіжностями в трактуванні. Серед найголовніших з усіх наявних критеріїв виокремлюють такі: 1) семантичне поле; 2) універсальність та унікальність; 3) денотативність і конотативність [28: 311].

Лінгвостилісти шукають особливостей вияву індивідуальності письменників у вживанні символів. О. Селіванова стверджує: “Можливість розуміння ідіолекту кожним носієм мови розв'язує проблему існування мови як конвенційної системи символів” [72: 198]. Водночас ілюстративний матеріал віддзеркалює естетичне сприймання ними мови, виявляє опосередковано мовно-естетичні знаки культури [28; 29]. Семантична глибинність, мовна експресія, перекладна амбівалентність вербалізаторів

вияву національної концептосфери продукують і збагачують інтелектуальну палітру символної картини світу. У функціюванні мовно-естетичних знаків культури можна відстежити інтелектуалізацію літературної мови, де відображено коди національної свідомості, ментального світорозуміння й колективного досвіду, а також символи національної культури. Ідеться про поліфункційну мову, актуалізовану в мовних одиницях, які у глибинній будові містять знаки і символи культури.

В етнолінгвістичному світлі В. Кононенко акцентує на знаках, що відбивають ментальну специфіку національної мови, і подає семантичні типи символів: архетипні слова-символи; словесні слова-міфологеми; біблійні слова-символи; космогонічні слова-символи; довкілля в словах-символах; символізація назв явищ природи; рослинні слова-символи; орнітологічні слова-символи; символізація анімалістичних назв; антропологічні слова-символи; символізація предметних назв; символізація абстрактних назв [43].

Мовно-естетичні знаки співвіднесено з національними кодами, репрезентантами яких є символи, де закодована інформація про етнос, його світоглядні орієнтири й духовні доміанти, сформовані суспільством цінності. А сам мовно-естетичний знак – це неповторна картина світу. Він визначає ціннісний національний генотип, формує індивідуальні корені світосприйняття, його самобутні етику й естетику. Вивчення семантичного наповнення й комунікативного забарвлення символів, валентність їх компонентів й позиція в художньому дискурсі органічно вписано у всебічне дослідження лінгвостилістики.

Спираючись на класифікацію символів культури В. Кононенка, виокремлюємо 7 семантичних типів, а саме: *антропологічні, абстрактні, біблійні, символи на*

позначення живої природи, космогонічні та предметні символи. Запропоновані науковцем символи на позначення довкілля, назв явищ природи, рослинні й орнітологічні слова-символи вважаємо за необхідне об'єднати у групу символів на позначення живої природи.

У сучасному художньому дискурсі символи інтерпретують експресивність ідіолекту письменників та постають репрезентантами їх світоглядних позицій, зокрема:

– **антропологічні символи**: **Людині** потрібна **викінченість**. Вища мета. Моральне, філософське і естетичне осердя... На якому має триматися все. **Найперше** – **духовне життя**. І **мистецтво**. І **сім'я** (15: 346); **Стрибунові** не вистачає кількох сантиметрів до заповітної цифри. І не вистачить. Бо тоді б одразу всі стали чемпіонами (15: 12);

– **символи-номени абстрактних назв**: Поки людина не спізнала **любові**, вона їй привиджується у кожному стрічному (13: 80); **Життя** – то вічне **чекання** чогось у **майбутньому** (15: 151); І не змогли переламати цього **угодництва** та **вузькоголовості** ні Петро Конашевич-Сагайдачний, ні Дорошенко, ні Мазепа, ні інші державники, яких постійно підкидала доля, щоб те українство не розчинилося в **хаосі** й **дифузії** світової **історії**, як цукор у гарячому чаї... (19: 8);

– **біблійні символи**: **Бог** посилає випробування, щоб були міцніші в вірі (15: 303); “Бог загадав, мамо, що ми не просто є, а є обоє, в одній зв’язці”, – подумала Віталія (9: 84); Пов’язаних і перекованих кидають під ноги великому **Будді**, світло серця якого запалює смолоскипи цілим світом... Лик **Будди** світиться, оновлюється.. (19: 14);

– **символи на позначення живої природи**: Сучасна **жива істота** – складний механізм, але

таким його зробила **природа**. Від нас залежить небагато (15: 120);

– **предметні символи**: *Дзвінки*, як людські голоси, не схожі один на одного (15: 138); *Покликання батьків* – згладжувати лихі і полишати **скарби** добрі (15: 87); Люди кожного дня ходять повз **архітектурні шедеври**, й ніхто не знає, хто їх створив (15: 107);

– **архетипні символи**: *Душа* – це совість (15: 290); **Вогонь** перейшов у нашу кров і шугає в ній споминами про пращурів, їхню боротьбу, їхню любов, зігріває і навіває думки про вічне й минуле (15: 146);

– **міфологічні символи**: *Доля* – це обставини, які складаються проти тебе (15: 107); **Смерть**, як навічне щезання з цього прекрасного світу, як згорання в тузі по чомусь незавершеному, **незвіданому**, чого не судилося звідати нікому (15: 41);

– **космогонічні символи**: *Ти знаєш, до зір не так вже й далеко* (9: 91); *Охороняло небо, зорі... ще щось потаємне...* (9: 91); *Ясні київські зорі байдужно зоріли* своїми вродливими парсунами як на материнське плазування <...> (19: 7).

У сучасній художній літературі функціонує певна кількість **міфологічних символів** на позначення багатоаспектного вияву слів-міфологем: *Материнські привиди* із назавжди відхлинутою від тіла кров'ю тими наркотичними ночами, коли на вулицях мало доблесних дружинників, переконуються, що їхні діти живі, хоча до смерті налякані та обережні навіть при найменшому звуку рідної мови (19: 5); *Тоді малорос розщеплюється в іншому, поглинається Чужим*, запопадливо та ележно дякує, більше не відчуваючи зневаги своєї **великої Матері** (19: 8). З когнітивного погляду, “міф отримує вербальне вираження й фіксується як стала структура думки, яка не має раціональної природи, однак приймається як раціональна на підставі мовної символізації” [72: 175], оскільки символ постає

виточеною когніцією з ірраціональними глибинами семантики. Відтак мовний образ профільовано в міфологемах – вербальних репрезентантах міфів, що дає змогу транслювати їх у різних онтологічними площинах. Різні за онтологією й ціннісним потенціалом знаки-символи несуть у собі як позитивну, так і негативну семантику, виявляючи поєднання реального і художнього світів. Один мовно-естетичний знак має кілька різних виявів, що може бути репрезентовано в мовних знаках з антиноміями в сенсах і прагматиці. У мовних знаках зреалізовано виразні етносоціальні й лінгвокультурні смисли в авторському розумінні з наявною позицією продуцента, що апелює до читацьких смаків і моделює світоглядні домінанти їх образного мислення.

4. ВИСНОВКИ. В українській лінгвістичній традиції дослідження тропів повсякчас викликає пошвавлений інтерес учених, оскільки поєднує в собі уточнення, розширення теоретичних підвалин не лише стилістики чи риторики, але й філологічної царини загалом. Такий мовознавчий огляд проблем детермінації художніх засобів мови, з-поміж яких розглянуто епітет, порівняння, метафору, метонімію, іронію, алегорію, символ, а також обґрунтування їхніх категорійних ознак і специфіки експресивного мововжитку в сучасній художній літературі, дає змогу запропонувати на розсуд споживача й користувача мови якісний продукт майстрів слова, витлумачити реалізацію творчої мотивації, специфіку авторського мовлення і мислення. Тропи постають як об'єкти різноаспектних мовознавчих досліджень, спрямованих на вивчення специфіки риторичних ресурсів, їх ужитку в текстах, мовного впливу на читача, мовної експресії та мовностилістичних засобів посилення виразності поетичної мови.

Узяті до розгляду стилістичні засоби є одними з ключових складників риторики і поезики ще з початку

писемності та творчої діяльності людини. Ці мовні засоби актуалізовано в художньому дискурсі, адже з їх допомогою письменники надають образної виразності, поетичної краси й емоційної вишуканості своїм текстам. Переносний і метафоричний ужиток слів робить мову сучасних творів образною, багатогою, а самі вислови мальовничими. Метафори, епітети й порівняння тощо зараховують до лінгвокультурних явищ, а символи й алегорії утворюють специфіку національно-культурної символізації. Поетика руйнує денотативне значення мовних знаків, стереотипи узвичаєного світосприйняття та розуміння ідіолектного вираження. Інтерпретація тропів демонструє різноплановість та строкатість ужитку стилістичних засобів у сучасних творах, набуття ними незрівняного шарму й художньої витонченості, за якими відстежено творчу манеру. Тропи активно використано задля афористичного узагальнення загальновідомої логічно-образної або парадоксальної думки.

Стилістичне осмислення тропів як лінгвальних знаків розкриває багатство й синергетику мови, застосування стилістичної норми в різних дискурсах на підставі системної єдності маркованих і немаркованих засобів літературної мови, стилістичну компетентність використання мовних засобів залежно від комунікативної мети. Тропи в аспекті стилістики художнього дискурсу виявляють загальну мовознавчу проблематику з позиції дотримання узувальної норми, кодифікації стилістичного забарвлення мови, ідіолектного вжитку експресивних ресурсів: окреслює питання стабільності стилістичної норми та засади дискурсивної діалогічності у межах художнього тексту. Сучасна література “крокує ногами образів”, для яких тропи є вербальними засобами оприявлення й набуття сенсів як загальнокультурного, так і національно-ідентичного мовобуття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баркасі В. В., Каленюк С. О., Коваленко О. В. Словник лінгвістичних термінів. Миколаїв, 2017. 192 с.
2. Белєхова А. І. Глосарій з когнітивної поетики. Херсон : Айлант, 2004. 124 с.
3. Белєхова А. І. Словесний поетичний образ в історико-типологічній перспективі: Лінгвокогнітивний аспект. Херсон : Атлант, 2002. 368 с.
4. Блинова І. А. Алегорія як засіб сатиричного зображення дійсності в англomовній художній прозі. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 9. Сучасні тенденції розвитку мов.* 2018. Вип. 16. С. 31–37.
5. Богдан С. Кольористичні епітети в структурі епістолярних стереотипів Лесі Українки. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство.* 2011. Вип. 1. С. 18–23.
6. Бойко Н. Семантичний аспект експресивності лексичних одиниць. *Лінгвостилістика: об'єкт – стиль, мета – оцінка* : зб. наук праць. Київ, 2007. С. 386–390.
7. Братусь М. Ф. Структура, семантика і стилістика епітета в художній прозі І. Багряного : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2002. 16 с.
8. Васильєва М. О. Метафорична реалізація концепту ПОЛІТИКА в сучасному англomовному політичному дискурсі : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Харків, 2008. 20 с.
9. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. В. Т. Бусел. Київ ; Ірпінь : Перун, 2005. 1728 с.
10. Власенко В. Емоційно-експресивні засоби та їх стилістичні функції у поетичному мовленні Ліни Костенко. *Волинь – Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем.* 2002. № 9. С. 142–145.
11. Волковинська І. В. Емфатичність епітетних структур у поетичному тексті (на матеріалі поезій М. Волошина і В. Свідзінського) : монографія. Кам'янець-Подільський : Рута, 2016. 202 с.
12. Волковинський О. С. Епітет як елемент архітекtonіки та внутрішньої форми літературного твору : автореф. дис. ... д-ра філол. наук. Київ, 2012. 36 с.
13. Волковинський О. Епітет як носій та елемент стилю. *Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови.* Львів : ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2013. Вип. 21. С. 272–277.
14. Волковинський О. С. Поетика епітета: монографія. Кам'янець-Подільський : Сисин О. В., 2011. 350 с.
15. Воробйова О. П. Когнітивна поетика: здобутки і перспективи. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.* 2004. № 635. С. 18–22.

16. Гайдаєнко І. В. Епітетні вербалізатори концептів чуттєвої концептосфери в художніх текстах. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія "Лінгвістика"* : зб. наук. праць. Херсон : ХДУ, 2015. Вип. 22. С. 55–58.

17. Гейко С. М. Іронія як культурна універсалія: філософський аналіз : автореф. дис. ... канд. філос. наук. Київ, 2007. 18 с.

18. Голоюх А. В. Порівняння як структурно-стилістичний компонент художнього тексту (на матеріалі сучасної української історичної прози) : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 1996. 20 с.

19. Городецька В. А. Порівняння як ознака художнього ідіолекту (на матеріалі поетичного мовлення В. Стуса). *Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету* : зб. наук. праць. Кривий Ріг, 2018. Вип. 17. С. 124–134.

20. Грабовецька О. С. Епітетна конструкція у художньому переказі : дис... канд. філол. наук. Київ, 2003. 220 с.

21. Гуйванюк Н. Лексичні й синтаксичні експресеми як засіб суб'єктивізації висловлення (на матеріалі творів буковинських письменників). *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 10 : Проблеми граматики і лексикології української мови*. 2011. Вип. 7. С. 90–96.

22. Гуйванюк Н. Лінгвальна природа епітетів (на матеріалі "Думок і співанок" Юрія Федьковича). *Науковий вісник Чернівецького університету : Слов'янська філологія*. Вип. 274–275. Чернівці : Рута, 2005. С. 364–369.

23. Данилюк Н. Постійні епітети в мові української народної пісні. *Філологічні науки. Мовознавство*. 2011. Вип. 1. С. 39–46.

24. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поезика. Дрогобич : Відродження, 2008. 488 с.

25. Дорошенко С. І. Словник-довідник лінгвістичних термінів юного мовознавця. Харків : Вид-во Іванченка І. С. 2024. 400 с.

26. Дуденко О. В. Лексико-граматичні моделі епітетних конструкцій Надійки Гербіш. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія"* : Серія "Філологія". Острого : Вид-во НАУОА, 2022. Вип. 13 (81). С. 279–283.

27. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гаврищенко В. М., 2015. 912 с.

28. Єрмоленко С. Я. Мовно-естетичні знаки української культури. Київ : Інститут української мови НАН України, 2009. 350 с.

29. Єрмоленко С. Я. Символічна і прагматична мовна норма. *Літературна норма і мовна практика*. Ніжин : “АспектПоліграф”, 2013. С. 255–266.
30. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
31. Загнітко А. Словник сучасної лінгвістики : поняття і терміни. Донецьк : ДонНУ, 2012. Т. 1. 402 с. ; Т. 2. 350 с. ; Т. 3. 426 с. ; Т. 4. 388 с.
32. Кагановська О. М. Текстові концепти художньої прози (на матеріалі французької романістики середини ХХ сторіччя) : монографія. Київ : ВЦ КНАУ, 2002. 292 с.
33. Калашник В. С. Особливості слововживання в поетичній мові : навч. посіб. Харків : ХДУ, 1985. 68 с.
34. Калашник В., Калашник Ю. Експресивний синтаксис як стильова домінанта мови щоденника Костянтина Москальця “Келія чайної троянди. 1989–1999”. *Людина та образ у світі мови* : вибр. статті. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2011. С. 239–247.
35. Калита О. М. Засоби іронії в малій прозі (кінець ХХ – початок ХХІ століття). монографія. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2013. 238 с.
36. Карпіловська Є. А., Кислюк Л. П., Клименко Н. Ф. Система та структура української мови у функціонально-стильовому вимірі : монографія. Київ : Ін-т української мови НАН України, 2024. 351 с.
37. Качуровський І. В. Основи аналізу мовних форм : (Стилістика). Ч. 2 : Фігури і тропи. Мюнхен-Київ, 1995. 236 с.
38. Ковалів Ю. І. Алегорія. *Літературознавча енциклопедія*. Київ : ВЦ “Академія”, 2007. Т. 1. С. 49–50.
39. Коваль А. П. Практична стилістика сучасної української мови. Київ : Вища школа, 1987. 351 с.
40. Ковпик С. І. Поетика густативів. Київ : “НВП Інтерсервіс”, 2018. 150 с.
41. Колесникова Л. Л. Вплив символу на створення поетичного мікросвіту. *Лінгвістика : зб. наук. праць Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка*. Луганськ : Альма-Матер, 2010. № 2 (20). С. 159–164.
42. Колоїз Ж. Задля створення довершених художніх образів. *Філологічні студії : Науковий вісник Криворізького національного університету* : зб. наук. праць. Кривий Ріг, 2014. Вип. 10. С. 189–204.
43. Кононенко В. І. Прагматика художнього тексту: пошуки новостило : монографія. Київ ; Івано-Франківськ : Прикарпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника, 2021. 365 с.
44. Кравець Л., Барань Є. Стилістика української мови : навч.-метод. посіб. Берегове–Ужгород : ЗУІ ім. Ф. Ракоці ІІ. ТОВ “РІК-У”, 2022. 150 с.

45. Кузьменко В. І. Словник літературознавчих термінів. Київ : Укр. письменник, 1997. 230 с.
46. Куньч З. Найдавніші класифікації стилістичних засобів мовлення в українській науці. *Вісник Національного університету "Львівська політехніка". Серія "Проблеми української термінології"*. 2010. № 675. С. 136–138.
47. Куньч З. Риторичний словник. Київ : Рідна мова, 1997. 342 с.
48. Лесин В. М. Літературознавчі терміни : довідник. Київ : Рад. школа, 1985. 251 с.
49. Лінгвософія українських текстів ХХІ століття : монографія / С. Я. Єрмоленко, С. П. Бирик, А. Ю. Ганжа, Т. А. Коць, Г. М. Сюта. Київ, 2023. 516 с.
50. Лінгвістика: об'єкт – стиль, мета – оцінка : зб. наук праць / відп. ред. В. Г. Скляренко. Київ, 2007. 528 с.
51. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як та ін. 2-ге вид., випр., допов. Київ : Академія, 2007. 751 с.
52. Лук'янчук С. В. Епітет у конфесійному стилі сучасної української мови (функціонально-семантичний аспект) : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Луцьк, 2008. 22 с.
53. Мала літературна енциклопедія / уклад П. Богацький ; відп. ред. і упоряд. О. Батан. Дрогобич : Трек, 2013. 260 с.
54. Мартинюк А. П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2011. 196 с.
55. Мацько Л. І., Мацько О. М. Риторика : навч. посіб. 2-ге вид., стер. Київ : Вища школа, 2006. 311 с.
56. Мацько Л. І., Сидоренко О. М., Мацько О. М. Стилїстика української мови : підручник. Київ : Вища школа, 2003. 462 с.
57. Межов О. Г. Українська мова в контексті новітніх наукових парадигм : метод. рекомендації. Луцьк, 2024. 74 с.
58. Моклиця М. Алегорія й символ : підступна бінарність термінів. *Філологічні науки. Літературознавство*. 2016. Вип. 8 (333). С. 97–102.
59. Молчко О. О. Художнє порівняння як категорія перекладознавства (на матеріалі української та англійської мов) : дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2015. 256 с.
60. Монастирська Х. Р. Мовно-естетичні функції алегорії (на матеріалі україномовного художнього тексту) : дис. ... д-ра філософії : 035 Філологія. Івано-Франківськ, 2020. 199 с.
61. Мосєвич Л. В. Функціонування метафори в україномовному воєнному дискурсі та її переклад англійською мовою. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика*. Т. 35 (74). 2024. № 2. Ч. 2. DOI : <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2024.2.2/02>

62. Мунтян О. Аксіологічна функція епітетних конструкцій в українському художньому дискурсі. *Proceedings of the 9th International Scientific and Practical Conference "Global and Regional Aspects of Sustainable Development"*. 2023. № 173. Р. 122–124. URL : <https://archive.interconf.center/index.php/conference-proceeding/article/view/4470/4507>

63. Мялковська Л. М. Стилістика художньої прози Валер'яна Підмогильного : лексико-семантичні поля, тропи, стилістичний синтаксис : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2001. 14 с.

64. Нечипоренко Л. Ф. Адвербіальний епітет у поетичному дискурсі шістдесятників : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2010. 16 с.

65. Нитченко Д. Елементи теорії літератури і стилістики. Мельбурн : Ластівка, 1979. 137 с.

66. Онопрієнко Т. М. Епітет у системі тропів сучасної англійської мови (Семантика. Структура. Прагматика) : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Харків, 2002. 19 с.

67. Онопрієнко Т. М. Узуально-асоціативні епітети в сучасній англійській мові. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Житомир, 2005. Вип. 23. С. 89–92.

68. Підкамінна Л. В. Епітет Т. Г. Шевченка: генеза, структура і сучасна мовна рецепція : дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2011. 317 с.

69. Пономарів О. Д. Стилістика сучасної української мови : підручник. 3-тє вид., перероб. і доповн. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2000. 248 с.

70. Потебня О. О. Естетика і поезика слова. Київ, 1985. 302 с.

71. Приблауда Л. М. Структура та стилістичні функції вторинних номінацій в українській художній прозі початку ХХІ століття : дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2011. 317 с.

72. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми. Полтава : Довкілля-К, 2008. 712 с.

73. Селіванова О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля-К, 2006. 716 с.

74. Семків Р. Іронічна структура: Типи іронії в художній літературі. Київ, 2004. 136 с.

75. Сидоренко О. М. Епітет у поетичній мові О. Олеся (семантика і функції) : дис. ... канд. філол. наук. Київ, 1994. 198 с.

76. Словник тропів і стилістичних фігур / укл. В. Ф. Святовець. Київ : ВЦ "Академія", 2011. 176 с.

77. Стилістика української мови. Короткий словник термінів / укл. В. Грещук. Івано-Франківськ : НАІР, 2023. 82 с.

78. Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / С. Я. Єрмоленко, С. П. Бирик, О. Г. Тодор ; за ред. С. Я. Єрмоленко. Київ : Либідь, 2001. 223 с.
79. Українська мова : Енциклопедія / редкол. В. М. Русанівський, О. О. Тараненко. Київ : Укр. енцикл. ім. М. П. Бажана, 2004. 824 с.
80. Українська мова : Енциклопедія / за ред. І. В. Муромцева. Київ : Вид-во "Майстер-клас", 2011. 400 с.
81. Хохель Д. Ю. Епітетарій сучасного англійського й українського історичного фентезі (твори С. Кларк і Г. Пагутяк) : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2014. 20 с.
82. Чабаненко В. Стилістика експресивних засобів української мови : монографія. Запоріжжя : ЗДУ, 2002. 351 с.
83. Черемхівка Г. Є. Тропи і фігури у медіатекстах початку ХХІ ст. : дис. ... канд. філол. наук. Кривий Ріг, 2015. 212 с.
84. Шаповалова Н. П. Функціонально-семантичний статус порівняльних конструкцій сучасної української мови : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Донецьк, 1998. 17 с.
85. Шатілова Н. О. Порівняння в мовно-образній системі художнього тексту (на матеріалі творів Сидора Воробкевича). *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика*. Т. 34 (73). № 1. Ч. 1 2023. С. 92–97.
86. Шевченко А. І., Шулінова А. В. Стилістика української літературної мови: функціональна діагностика тексту : навч. посіб. Київ : ВПП "Київський університет", 2004. 349 с.
87. Шутова А. І. Епітет в українській поезії 20-30-х рр. ХХ ст. : автореф. дис ... канд. філол. наук. Київ, 2003. 17 с.
88. Charteris-Black J. *Corpus approaches to critical metaphor analysis*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2004. 263 p.
89. Dobrovolskij D., Piirainen E. *Figurative language: Cross-cultural and cross-linguistic perspectives*. 2021. Vol. 350. Walter de Gruyter GmbH & Co KG. URL : https://www.academia.edu/26070682/Figurative_Language_Cross_cultural_and_cross_linguistic_Perspectives
90. Fisher H. Metonymy, metaphor, and category: logic versus semantics. *Semiotics*. 1998. Vol. 121, №1/2. P. 41–88.
91. Kövecses Z. Metaphor and discourse: A view from extended conceptual metaphor theory. *The Routledge Handbook of Discourse Analysis*. Routledge, 2023. P. 170–183.
92. Słownik stylistyczny języka polskiego / E. Geller, A. Dąbrówka. Warszawa : Świat Książki, 2007. 894 s.
93. Słownik symboli / upor. W. Kopaliński. Warszawa : Oficyna Wydawnicza "Rytm", 2012. 521 s.
94. Tsur R. Aspects of cognitive poetics. *Cognitive stylistic: Language and cognition in text analysis* / ed. E. Semino, J. V. Culpeper. Amsterdam : John Benjamins, 2002. P. 279–318.

ДЖЕРЕЛА

1. Андрухович С. Фелікс Австрія : роман. Львів : Вид-во Старого Лева, 2022. 288 с.
2. Гербіш Н. Теплі історії до кави. Київ : Брайт Букс, 2012. 168 с.
3. Горіха Зерня Т. Доця. Київ : Білка, 2019. 285 с.
4. Дашвар Люко. РАЙ. Центр : роман. Харків : КК “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2014. 272 с.
5. Калитко К. Люди з дієсловами. Чернівці : Видавець Померанцев Святослав, 2022. 128 с.
6. Костенко А. Триста поезій. Вибрані вірші. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2014. 416 с.
7. Кузик Р. Наприкінці світла. Тернопіль : “Сумна вівця”, 2023. 128 с.
8. Кузнєцова Є. Спитайте Міечку. Львів : Вид-во Старого Лева, 2021. 272 с.
9. Лис В. Країна гіркої ніжності : роман. Харків : КК “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2015. 368 с.
10. Любка А. Малий український роман. Чернівці : Видавець Померанцев Святослав, 2020. 208 с.
11. Любка А. Щось зі мною не так. Чернівці : Видавець Померанцев Святослав, 2022. 256 с.
12. Малайчук Т. Біографія випадкового чуда : роман. Харків : КК “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2012. 240 с.
13. Матіос М. Солодка Даруся. Львів : ЛА “Піраміда”, 2011. 188 с.
14. Мусаковська Ю. Каміння і цвяхи. Львів : Вид-во Старого Лева, 2024. 112 с.
15. Мушкетик Ю. М. На брата брат. Харків : Фоліо, 2006. 317 с.
16. Нікалео Н. Черешні з коньяком : роман. Харків : КК “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2017. 192 с.
17. Осійчук О. Абрикосова книгарня : роман. Київ : Наш Формат, 2021. 240 с.
18. Оська С. Нічні купання в серпні. Львів : Вид-во Старого Лева, 2022. 272 с.
19. Процюк С. Травам не можна помирати : роман. Київ : Наш Формат, 2023. 208 с.
20. Шкляр В. Залишенець. Чорний Ворон. Харків : КК “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2011. 384 с.
21. Шкляр В. Тінь сови. Харків : КК “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2014. 304 с.

REFERENCES

1. Barkasi V. V., Kalenjuk S. O., Kovalenko O. V. *Slovyk lnhvistychnykh terminiv*. Mykolaiv, 2017. 192 s.
2. Bieliekhova L. I. *Hlosarii z kohnityvnoi poetyky*. Kherson: Ailant, 2004. 124 s.
3. Bieliekhova L. I. *Slovesnyi poetychnyi obraz v istorykotypolohichnii perspektyvi: Lnhvokohnityvnyi aspekt*. Kherson: Atlant, 2002. 368 s.
4. Blynova I. A. *Alehoriiia yak zasib satyrychnoho zobrazhennia diisnosti v anhlomovnii khudozhnii prozi. Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Seriiia 9. Suchasni tendentsii rozvytku mov*. 2018. Vyp. 16. S. 31–37.
5. Bohdan S. *Kolorystychni epitety v strukturi epistoliarmykh stereotypiv Lesi Ukrainky. Naukovyi visnyk Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Filolohichni nauky. Movoznavstvo*. 2011. Vyp. 1. S. 18–23.
6. Boiko N. *Semantychnyi aspekt ekspresyvnosti leksychnykh odynyts. Lnhvostylistyka: ob'iekt – styl, meta – otsinka: zb. nauk prats*. Kyiv, 2007. S. 386–390.
7. Bratus M. F. *Struktura, semantyka i stylistyka epiteta v khudozhnii prozi I. Bahrianoho: avtoref. dys. ... kand. filol. nauk*. Kyiv, 2002. 16 s.
8. Vasylieva M. O. *Metaforychna realizatsiia kontseptu POLITYKA v suchasnomu anhlomovnomu politichnomu dyskursi : avtoref. dys. ... kand. filol. nauk*. Kharkiv, 2008. 20 s.
9. *Velykyi tlumachnyi slovyk suchasnoi ukrainskoi movy / uklad. V. T. Busel*. Kyiv; Irpin: Perun, 2005. 1728 s.
10. Vlasenko V. *Emotsiino-ekspresyvni zasoby ta yikh stylistychni funksii u poetychnomu movlenni Liny Kostenko. Volyn – Zhytomyrshchyna. Istoryko-filolohichni zbirnyk z rehionalnykh problem*. 2002. N 9. S. 142–145.
11. Volkovynska I. V. *Emfatychnist epitetychnykh struktur u poetychnomu teksti (na materialy poezii M. Voloshyna i V. Svidzinskoho) : monohrafiia*. Kam'ianets-Podilskyi: Ruta, 2016. 202 s.
12. Volkovynskyi O. S. *Epitet yak element arkhitektoniky ta vnutrishnoi formy literaturnoho tvoruv : avtoref. dys. ... d-ra filol. nauk*. Kyiv, 2012. 36 s.
13. Volkovynskyi O. *Epitet yak nosii ta element styliu. Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia inozemni movy*. Lviv : VTs LNU im. Ivana Franka, 2013. Vyp. 21. S. 272–277.
14. Volkovynskyi O. S. *Poetyka epiteta : monohrafiia*. Kam'ianets-Podilskyi: Sysyn O. V., 2011. 350 s.
15. Vorobiova O. P. *Kohnityvna poetyka: zdobutky i perspektyvy. Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina*. 2004. N 635. S. 18–22.

16. Haidaienko I. V. Epitetni verbalizatory kontseptiv chuttievoi kontseptosfery v khudozhnikh tekstakh. *Naukovyi visnyk Khersonskoho derzhavnogo universytetu. Seriya "Linhvistyka"* : zb. nauk. prats. Kherson : KhDU, 2015. Vyp. 22. S. 55–58.

17. Heiko S. M. Ironiia yak kulturna universaliia: filosofskyi analiz : avtoref. dys. ... kand. filos. nauk. Kyiv, 2007. 18 s.

18. Holoiukh L. V. Porivniannia yak strukturno-stylistychni komponent khudozhnogo tekstu (na materiali suchasnoi ukrainskoi istorychnoi prozy) : avtoref. dys. ... kand. filol. nauk. Kyiv, 1996. 20 s.

19. Horodetska V. A. Porivniannia yak oznaka khudozhnogo idiolektu (na materiali poetychnoho movlennia V. Stusa). *Filolohichni studii. Naukovyi visnyk Kryvorizkoho derzhavnogo pedahohichnogo universytetu* : zb. nauk. prats. Kryvyi Rih, 2018. Vyp. 17. S. 124–134.

20. Hrabovetska O. S. Epitetna konstruktsiia u khudozhnomu perekladi : dys... kand. filol. nauk. Kyiv, 2003. 220 s.

21. Huivaniuk N. Leksychni y syntaksychni ekspresemy yak zasib sub'iektivizatsii vyslovlennia (na materiali tvoriv bukovynskykh pysmennykiv). *Naukovyi chasopys Natsionalnogo pedahohichnogo universytetu imeni M. P. Drahomanova. Seriya 10 : Problemy hramatyky i leksykologii ukrainskoi movy*. 2011. Vyp. 7. S. 90–96.

22. Huivaniuk N. Linhvalna pryroda epitetiv (na materiali "Dumok i spivanok" Yurii Fedkovycha). *Naukovyi visnyk Chernivetskoho universytetu : Slov'ianska filolohiia*. Vyp. 274–275. Chernivtsi : Ruta, 2005. S. 364–369.

23. Danyiuk N. Postiini epitety v movi ukrainskoi narodnoi pisni. *Filolohichni nauky. Movoznavstvo*. 2011. Vyp. 1. S. 39–46.

24. Dombrovskyi V. Ukrainska stylistyka i rytmika. *Ukrainska poetyka. Drohobych : Vidrozhennia*, 2008. 488 s.

25. Doroshenko S. I. Slovnyk-dovidnyk linhvistychnykh terminiv yunoho movoznavtsia. Kharkiv : Vyd-vo Ivanchenka I. S. 2024. 400 s.

26. Dudenko O. V. Leksyko-hramatychni modeli epitetnykh konstruktsii Nadiiky Herbish. *Naukovi zapysky Natsionalnogo universytetu "Ostrozka akademiia" : Seriya "Filolohiia"*. Ostroh : Vyd-vo NaUOA, 2022. Vyp. 13 (81). S. 279–283.

27. Entsyklopedychni slovnyk symvoliv kultury Ukrainy / za zah. red. V. P. Kotsura, O. I. Potapenko, V. V. Kuibidy. 5-e vyd. Korsun-Shevchenkivskiy : FOP Havryshenko V. M., 2015. 912 s.

28. Iermolenko S. Ya. Movno-estetychni znaky ukrainskoi kultury. Kyiv : Instytut ukrainskoi movy NAN Ukrainy, 2009. 350 s.

29. Yermolenko S. Ya. Symvolichna i prahmatychna movna norma. *Literaturna norma i movna praktyka*. Nizhyn : "AspektPolihraf", 2013. S. 255–266.

30. Zhaivoronok V. V. Znaky ukrainskoi etnokultury : slovnyk-dovidnyk. Kyiv : Dovira, 2006. 703 s.

31. Zahnitko A. Slovník súčasnej linhviestyky : poniattia i termíny. Donetsk : DonNU, 2012. T. 1. 402 c. ; T. 2. 350 c. ; T. 3. 426 c. ; T. 4. 388 c.
32. Kahanovska O. M. Tekstovi kontsepty khudozhnoi prozy (na materialí frantsuzkoi romanistyky seredy XX storichchia) : monohrafiia. Kyiv : VTs KNLU, 2002. 292 s.
33. Kalashnyk V. S. Osoblyvosti slovovzhyvannia v poetychnii movi : navch. posib. Kharkiv : KhDU, 1985. 68 s.
34. Kalashnyk V., Kalashnyk Yu. Ekspresyvnii syntaksys yak stylova dominanta movy shchodennyka Kostiantyna Moskaltsia "Keliia chainoi troiandy. 1989–1999". *Liudyna ta obraz u sviti movy* : vybr. statti. Kharkiv : KhNU imeni V. N. Karazina, 2011. S. 239–247.
35. Kalyta O. M. Zasoby ironii v malii prozi (kinets XX – pochatok XXI stolittia). monohrafiia. Kyiv : Vyd-vo NPU imeni M. P. Drahomanova, 2013. 238 s.
36. Karpilovska Ye. A., Kysliuk L. P., Klymenko N. F. Systema ta struktura ukrainskoi movy u funktsionalno-stylovomu vymiri : monohrafiia. Kyiv : In-t ukrainskoi movy NAN Ukrainy, 2024. 351 s.
37. Kachurovskiy I. V. Osnovy analizu movnykh form : (Stylistyka). Ch. 2 : Fihury i tropy. Miunkhen-Kyiv, 1995. 236 s.
38. Kovaliv Yu. I. Alehoriia. *Literaturoznavcha entsyklopediia*. Kyiv : VTs "Akademiiia", 2007. T. 1. S. 49–50.
39. Koval A. P. Praktychna stylistyka suchasnoi ukrainskoi movy. Kyiv : Vyshcha shkola, 1987. 351 c.
40. Kovpik S. I. Poetyka hustatyviv. Kyiv : "NVP Interservis", 2018. 150 s.
41. Kolesnykova L. L. Vplyv symvolu na stvorennia poetychnoho mikrosvitu. *Linhvistyka : zb. nauk. prats Luhanskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka*. Luhansk : Alma-Mater, 2010. № 2 (20). S. 159–164.
42. Koloiz Zh. Zadlia stvorennia dovershenykh khudozhnykh obraziv. *Filolohichni studii : Naukovyi visnyk Kryvorizkoho natsionalnoho universytetu* : zb. nauk. prats. Kryvyi Rih, 2014. Vyp. 10. S. 189–204.
43. Kononenko V. I. Prahmatyka khudozhnoho tekstu: poshuky novostyliu : monohrafiia. Kyiv ; Ivano-Frankivsk : Prykarpatskyi nats. un-t im. Vasylia Stefanyka, 2021. 365 s.
44. Kravets L., Baran Ye. Stylistyka ukrainskoi movy : navch.-metod. posib. Berehove–Uzhhorod : ZUI im. F. Rakotsi II. TOV "RIK-U", 2022. 150 s.
45. Kuzmenko V. I. Slovník literaturoznavchykh terminiv. Kyiv : Ukr. pysmennyk, 1997. 230 s.
46. Kunch Z. Naidavnishii klasyfikatsii stylistychnykh zasobiv movlennia v ukrainskii nautsi. *Visnyk Natsionalnoho universytetu "Lvivska politekhnika". Seriiia "Problemy ukrainskoi terminolohii"*. 2010. N 675. S. 136–138.

47. Kunch Z. Rytorychnyi slovnyk. Kyiv : Ridna mova, 1997. 342 s.
48. Lesyn V. M. Literaturoznavchi terminy : dovidnyk. Kyiv : Rad. shkola, 1985. 251 c.
49. Linhvosofia ukrainskykh tekstiv XXI st. : monohrafiia / S. Ya. Yermolenko, S. P. Bybyk, A. Yu. Hanzha, T. A. Kots, H. M. Siuta. Kyiv, 2023. 516 s.
50. Linhvostylistyka: ob'iekt – styl, meta – otsinka : zb. nauk prats / vidp. red. V. H. Skliarenko. Kyiv, 2007. 528 s.
51. Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk / R. T. Hrom'iak ta in. 2-he vyd., vypr., dopov. Kyiv : Akademiia, 2007. 751 s.
52. Luk'ianchuk S. V. Epitet u konfesiinomu styli suchasnoi ukrainskoi movy (funktsionalno-semantychnyi aspekt) : avtoref. dys. ... kand. filol. nauk. Lutsk, 2008. 22 s.
53. Mala literatura entsyklopediia / uklav P. Bohatskyi ; vidp. red. i uporiad. O. Batan. Drohobych : Trek, 2013. 260 s.
54. Martyniuk A. P. Slovnyk osnovnykh terminiv kohnityvno-dyskursyvnoi linhvistyky. Kharkiv : KhNU imeni V. N. Karazina, 2011. 196 s.
55. Matsko L. I., Matsko O. M. Rytoryka : navch. posib. 2-he vyd., ster. Kyiv : Vyshcha shkola, 2006. 311 s.
56. Matsko L. I., Sydorenko O. M., Matsko O. M. Stylistyka ukrainskoi movy : pidruchnyk. Kyiv : Vyshcha shkola, 2003. 462 s.
57. Mezhov O. H. Ukrainska mova v konteksti novitnikh naukovykh paradyhm : metod. rekomendatsii. Lutsk, 2024. 74 s.
58. Moklytsia M. Alehoriia y symvol : pidstupna binarnist terminiv. *Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo*. 2016. Vyp. 8 (333). S. 97–102.
59. Molchko O. O. Khudozhnie porivniannia yak katehoriia perekladoznavstva (na materialy ukrainskoi ta anhliiskoi mov) : dys. ... kand. filol. nauk. Lviv, 2015. 256 s.
60. Monastyr'ska Kh. R. Movno-estetychni funktsii alehorii (na materialy ukrainomovnoho khudozhnoho tekstu) : dys. ... d-ra filosofii : 035 Filolohiia. Ivano-Frankivsk, 2020. 199 s.
61. Mosiievych L. V. Funktsionuvannia metafory v ukrainomovnomu voiennomu dyskursi ta yii pereklad anhliiskoiu movoiu. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Seriia : Filolohiia. Zhurnalistyka*. T. 35 (74). 2024. № 2. Ch. 2. DOI : <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2024.2.2/02>
62. Muntian O. Aksiolohichna funktsiia epitetnykh konstruksii v ukrainskomu khudozhnomu dyskursi. *Proceedings of the 9th International Scientific and Practical Conference "Global and Regional Aspects of Sustainable Development"*. 2023. № 173. P. 122–124. URL : <https://archive.interconf.center/index.php/conference-proceeding/article/view/4470/4507>

63. Mialkovska L. M. Stylistyka khudozhnoi prozy Valer'iana Pidmohylnoho : leksyko-semantychni polia, tropy, stylistychnyi syntaksys : avtoref. dys. ...kand. filol. nauk. Kyiv, 2001. 14 s.
64. Nechyporenko L. F. Adverbialnyi epitet u poetychnomu dyskursi shistdesiatnykiv : avtoref. dys. ... kand. filol. nauk. Kyiv, 2010. 16 s.
65. Nytchenko D. Elementy teorii literatury i stylistyky. Melborn : Lastivka, 1979. 137 s.
66. Onoprienko T. M. Epitet u systemi tropiv suchasnoi anhliiskoi movy (Semantyka. Struktura. Prahmatyka) : avtoref. dys... kand. filol. nauk. Kharkiv, 2002. 19 s.
67. Onoprienko T. M. Uzualno-asotsiatyvni epitety v suchasni anhliiskii movi. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka. Zhytomyr*, 2005. Vyp. 23. S. 89–92.
68. Pidkaminna L. V. Epitet T. H. Shevchenka: heneza, struktura i suchasna movna retseptsiiia : dys. ... kand. filol. nauk. Kyiv, 2011. 317 s.
69. Ponomariv O. D. Stylistyka suchasnoi ukrainskoi movy : pidruchnyk. 3-tie vyd., pererob. i dopovn. Ternopil : Navchalna knyha – Bohdan, 2000. 248 s.
70. Potebnia O. O. Estetyka i poetyka slova. Kyiv, 1985. 302 s.
71. Prybluda L. M. Struktura ta stylistychni funktsii vtorynykh nominatsii v ukrainskii khudozhnii prozi pochatku XXI st. : dys. ... kand. filol. nauk. Kyiv, 2011. 317 s.
72. Selivanova O. O. Suchasna linhvistyka: napriamy ta problemy. Poltava : Dovkillia-K, 2008. 712 s.
73. Selivanova O. Suchasna linhvistyka : terminolohichna entsyklopediia. Poltava : Dovkillia-K, 2006. 716 s.
74. Semkiv R. Ironichna struktura: Typy ironii v khudozhnii literaturi. Kyiv, 2004. 136 s.
75. Sydorenko O. M. Epitet u poetychnii movi O. Olesia (semantyka i funktsii) : dys. ... kand. filol. nauk. Kyiv, 1994. 198 s.
76. Slovyk tropiv i stylistychnykh fihur / ukl. V. F. Sviatovets. Kyiv : VTs “Akademiia”, 2011. 176 s.
77. Stylistyka ukrainskoi movy. Korotkyi slovyk terminiv / ukl. V. Greshchuk. Ivano-Frankivsk : NAIR, 2023. 82 s.
78. Ukrainska mova. Korotkyi tlumachnyi slovyk linhvistychnykh terminiv / S. Ya. Yermolenko, S. P. Bybyk, O. H. Todor ; za red. S. Ya. Yermolenko. Kyiv : Lybid, 2001. 223 s.
79. Ukrainska mova : Entsyklopediia / redkol. V. M. Rusanivskiy, O. O. Taranenko. Kyiv : Ukr. entsykl. im. M. P. Bazhana, 2004. 824 s.
80. Ukrainska mova : Entsyklopediia / za red. I. V. Muromtseva. Kyiv : Vyd-vo “Maister-klas”, 2011. 400 s.
81. Khokhel D. Yu. Epitetarii suchasnoho anhliiskoho y ukrainskoho istorychnoho fentezi (tvory S. Klark i H. Pahutiak) : avtoref. dys. ... kand. filol. nauk. Kyiv, 2014. 20 s.

82. Chabanenko V. Stylistyka ekspresyvykh zasobiv ukrainskoi movy: monohrafiia. Zaporizhzhia : ZDU, 2002. 351 s.
83. Cheremkhivka H. Tropy i fihury u mediatekstakh pochatku XXI st. : dys. ... kand. filol. nauk. Kryvyi Rih, 2015. 212 s.
84. Shapovalova N. P. Funktsionalno-semantychnyi status porivnialnykh konstruktii suchasnoi ukrainskoi movy : avtoref. dys. ... kand. filol. nauk. Donetsk, 1998. 17 s.
85. Shatilova N. O. Porivniannia v movno-obraznii systemi khudozhnogo tekstu (na materiali tvoriv Sydora Vorobkevycha). *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Seria : Filolohiia. Zhurnalistyka*. T. 34 (73). № 1. Ch. 1 2023. S 92–97.
86. Shevchenko L. I., Shulinova L. V. Stylistyka ukrainskoi literaturnoi movy: funktsionalna diahnostyka tekstu : navch. posib. Kyiv : VPTs “Kyivskiy universytet”, 2004. 349 s.
87. Shutova L. I. Epitet v ukrainskii poezii 20-30-kh rr. XX st. : avtoref. dys ... kand. filol. nauk. Kyiv, 2003. 17 s.
88. Charteris-Black J. Corpus approaches to critical metaphor analysis. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2004. 263 p.
89. Dobrovolskij D., Pirainen E. Figurative language: Cross-cultural and cross-linguistic perspectives. 2021. Vol. 350. Walter de Gruyter GmbH & Co KG. URL : https://www.academia.edu/26070682/Figurative_Language_Cross_cultural_and_cross_linguistic_Perspectives
90. Fisher H. Metonymy, metaphor, and category: logic versus semantics. *Semiotics*. 1998. Vol. 121, №1/2. P. 41–88.
91. Kövecses Z. Metaphor and discourse: A view from extended conceptual metaphor theory. *The Routledge Handbook of Discourse Analysis*. Routledge, 2023. R. 170–183.
92. Słownik stylistyczny języka polskiego / E. Geller, A. Dąbrowka. Warszawa : Świat Książki, 2007. 894 s.
93. Słownik symboli / upor. W. Kopaliński. Warszawa : Oficyna Wydawnicza “Rytm”, 2012. 521 s.
94. Tsur R. Aspects of cognitive poetics. *Cognitive stylistic: Language and cognition in text analysis* / ed. E. Semino, J. V. Culpeper. Amsterdam : John Benjamins, 2002. P. 279–318.

DZHERELA

1. Andrukhovych S. Feliks Avstriia : roman. Lviv : Vyd-vo Staroho Leva, 2022. 288 s.
2. Herbish N. Tepli istorii do kavy. Kyiv : Brait Buks, 2012. 168 s.
3. Horikha Zernia T. Dotsia. Kyiv : Bilka, 2019. 285 s.
4. Dashvar Liuko. RAI. Tsentri : roman. Kharkiv : KK “Klub Simeinoho Dozvillia”, 2014. 272 s.
5. Kalytko K. Liudy z diieslovamy. Chernivtsi : Vydavets Pomerantsev Sviatoslav, 2022. 128 s.

6. Kostenko L. Trysta poezii. Vybrani virshi. Kyiv : A-BA-BA-NA-LA-MA-HA, 2014. 416 s.
7. Kuzyk R. Naprykintsi svitla. Ternopil : "Sumna vivtsia", 2023. 128 s.
8. Kuznietsova Ye. Spytaite Miiechku. Lviv : Vyd-vo Staroho Leva, 2021. 272 s.
9. Lys V. Kraina hirkoi nizhnosti : roman. Kharkiv : KK "Klub Simeinoho Dozvillia", 2015. 368 s.
10. Liubka A. Malyi ukrainskyi roman. Chernivtsi : Vydavets Pomerantsev Sviatoslav, 2020. 208 s.
11. Liubka A. Shchos zi mnoiu ne tak. Chernivtsi : Vydavets Pomerantsev Sviatoslav, 2022. 256 s.
12. Maliarchuk T. Biohrafiiia vypadkovoho chuda : roman. Kharkiv : KK "Klub Simeinoho Dozvillia", 2012. 240 s.
13. Matios M. Solodka Darusia. Lviv : LA "Piradmida", 2011. 188 s.
14. Musakovska Yu. Kaminnia i tsviakhy. Lviv : Vyd-vo Staroho Leva, 2024. 112 s.
15. Mushketyk Yu. M. Na brata brat. Kharkiv : Folio, 2006. 317 s.
16. Nikaleo N. Chereszni z koniakom : roman. Kharkiv : KK "Klub Simeinoho Dozvillia", 2017. 192 s.
17. Osiichuk O. Abrykosova knyhnaria : roman. Kyiv : Nash Format, 2021. 240 s.
18. Oska S. Nichni kupannia v serpni. Lviv : Vyd-vo Staroho Leva, 2022. 272 s.
19. Protsiuk S. Travam ne mozhna pomyraty : roman. Kyiv : Nash Format, 2023. 208 s.
20. Shkliar V. Zalyshenets. Chornyi Voron. Kharkiv : KK "Klub Simeinoho Dozvillia", 2011. 384 s.
21. Shkliar V. Tin sovy. Kharkiv : KK "Klub Simeinoho Dozvillia", 2014. 304 s.

УДК 811.161.2'38

Зінаїда Бакум

*доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри української мови*

zinabakum@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7639-8383>

**ФОНЕТИЧНА СТИЛІСТИКА УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ЯК
СКЛАДНИК КАТЕГОРІЇ “МОВНА ОСОБИСТІТЬ”:
ЛІНГВОДИДАКТИЧНИЙ АСПЕКТ**

ВСТУП. Мовна освіта в Україні зазнає докорінних змін, оскільки суспільство висуває запит на компетентну особистість, відкриту до комунікування, соціальних викликів, спроможну самостійно здобувати знання, розв’язувати нагальні завдання, приймати рішення, спроектувати й вибудовувати правильну стратегію та поведінку в різних життєвих ситуаціях. З огляду на це компетентнісна парадигма, яка усталася в освіті, спрямована на досягнення результатів, що передбачають сформовані інтегральну, загальні та спеціальні компетентності у вищій школі, ключові та предметну в закладах загальної середньої освіти (закони України “Про освіту”, “Про повну загальну середню освіту”, “Про вищу освіту”; Стратегія національно-патріотичного виховання на 2020–2025 роки, Стратегія розвитку вищої освіти України на 2021–2031 роки, Рекомендації Європейського Парламенту та Ради Європи, Загальноєвропейські рекомендації з мовної освіти, концепція “Нова українська школа”, Державний стандарт базової і повної середньої освіти). У змісті мовно-літературної освітньої галузі [16] указано на розвиток компетентних мовців і читачів із гуманітарним світоглядом, які володіють українською мовою, що є засобом спілкування і взаєморозуміння, навчання й виховання, самореалізації особистості,

користуються мовленнєвими засобами не лише в суспільному житті, а й у міжкультурному діалозі для збагачення досвіду та розвитку здібностей, оволодівають мовами інших народів для духовного, культурного і національного самовираження. Нині, з погляду Г. Кузнецової [22], спостерігаємо домінування літературно-розмовної, а подекуди і фамільярно-розмовної мовленнєвої культури, що пояснюється різними причинами, і нехтуванням дбайливого ставлення до української літературної мови як основи формування мовленнєвої культури зокрема. На сьогодні постала об'єктивна потреба у розв'язанні означеної проблеми в умовах розширення сфери функціонування української мови як державної.

2. МЕТА НАУКОВОЇ ПРАЦІ – обґрунтування лінгводидактичних засад формування мовної особистості у процесі навчання фонетичної стилістики в закладах загальної середньої та вищої освіти. З'ясування й уточнення сутнісних понять дослідження, обґрунтування лінгвістичних основ, визначення підходів, принципів, методів навчання уможливають суб'єктам освітнього процесу досягати результатів, що передбачають сформовані інтегральну, загальні та спеціальні компетентності у вищій школі, ключові та предметну в закладах загальної середньої освіти (компетентна особистість, відкрита до комунікування, життєвих викликів, спроможна самостійно здобувати знання, розв'язувати нагальні завдання, приймати рішення, спроектувати й вибудувати правильну стратегію та поведінку в різних ситуаціях тощо).

3. ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ.

3.1. Категорія “мовна особистість” як науковий феномен. На сучасному етапі розвитку мовної освіти гостро постає потреба в дослідженнях не лише мовної системи, а й носія мови, що і спричинило появу категорії “мовна особистість”, у якій увиразнено корелювання мови й особистості. У контексті

функціонування компетентнісної парадигми, антропоцентричних тенденцій у навчанні мови увагу зосереджено на питанні “людина в мові”, а саме – на формуванні мовної особистості, яка є активним учасником лінгвістичного простору, вивчає мову з усвідомленням власних мотивів і кінцевої мети, характеризується мовною поведінкою, доречною в певних ситуаціях [3: 14]. Означений феномен – міжнауковий, оскільки є предметом студіювань філософів, лінгвістів, соціологів, психологів, педагогів, лінгводидактів та ін. Дослідники (К. Ажеж, З. Бакум, Ф. Бацевич, В. Вундт, Н. Голуб, О. Горошкіна, Т. Груба, С. Застровська, С. Караман, О. Караман, О. Копусь, О. Кулик, О. Кучерук, Л. Мамчур, Л. Овсієнко, С. Омельчук, М. Пентілюк та ін.) обґрунтовують думку про те, що виховання мовної особистості – наскрізна ідея, яка пронизує всі аспекти засвоєння мови і водночас стирає межі між дисциплінами, які вивчають суб’єктів освітнього процесу, неможливо розглядати їх поза мовою кожного носія [18: 159]. Поява означеної категорії в мовознавчій науці свідчить, що мовою послуговується передовсім особистість, яка усвідомлює себе і своє місце у світі, свою роль в усіх видах діяльності, а сутність мови полягає в тому, що вона є формою способу життя, досвіду, свідомості, самовираження тощо. Передовсім, комунікація – явище багатогранне, оскільки для провадження її необхідні певні елементи – адресант, адресат, повідомлення – складники обов’язкові, незалежно від ситуації спілкування (кількість учасників комунікативної ситуації, умови тощо).

З-поміж множини потлумачень категорії “мовна особистість” апелюємо до тих, які найбільш, із нашого погляду, є прийнятними в контексті пропонованої праці. Так, психологи (І. Бех, Г. Костюк, С. Максименко, О. Сергеєнкова) характеризують особистість єдністю трьох компонентів: що людина

хоче (спрямованість); що вона може (здібності, обдарування) і яка вона є (характер). До структури особистості уналежнюють і пізнавальні процеси, без яких неможливі діяльність і поведінка людини [45: 76–78]. Психолінгвістичні ідеї пов'язані з функціонуванням означеної особистості у мовно-соціальних формах і нормах колективу, відповідно, психолінгвісти зосереджені на вивченні механізмів породження і сприйняття мовлення (Ч. Осгуд, Ж. Піаже, Д. Премак, Н. Хомський, І. Шлігер).

Український мовознавець Ф. Бацевич обстоює думку про те, що мовна особистість – індивід, який володіє сукупністю здатностей і характеристик, які зумовлюють створення і сприйняття ним текстів, що вирізняються рівнем структурно-мовної складності та глибиною й точністю відображення дійсності [6: 212]. У розумінні А. Загнітка, – це сукупність усіх мовних здібностей і реалізацій особистості, де мовна особистість має два основних концептуальних виміри – однопersoнологійний і поліpersoнологійний. Перший репрезентує окрему мовну індивідуальність у всьому обширі її проявів – часовому, просторовому, еволюційному, культурно-естетичному, соціумному, лінгвокультурологічному тощо [17: 4]. С. Шестакова вказує, що мовна особистість здатна здійснювати різні види мовленнево-мисленневої діяльності і виконувати будь-які комунікативні ролі в умовах соціальної взаємодії людей один з одним і довкіллям. Для сформованої мовної особистості недостатньо просто мати мовні знання, необхідно їх активно використовувати відповідно до комунікативних намірів та культурних і професійних ціннісних орієнтацій [49: 56]. О. Сахарова зауважує: “Мовна особистість – це інваріант людини, що має соціально-психологічні характеристики, яка свій внутрішній світ та способи соціальної взаємодії реалізує у виборі мовних та дискурсивних засобів” [39: 36]. З. Столяр

визначає мовну особистість як людину, що досконало володіє знаннями з української мови, уміє користуватися всіма її багатствами й виражальними засобами з урахуванням ситуації спілкування (особливостей мовленнєвого акту). Рівень інтелекту, певні моральні якості, риторична майстерність, мистецтво володіти й оперувати словом – визначальні характеристики мовної особистості майбутнього словесника. Дослідниця вважає ключовою метою освітнього процесу – формування вправності у професійній діяльності філолога, що уможливає розвиток комунікативної компетентності. [44: 366]. У словнику-довіднику з української лінгводидактики подано дефініцію: “Мовна особистість – це такий носій мови, який добре володіє системою лінгвістичних знань (знає поняття й відповідні правила), репродукує мовленнєву діяльність, має навички активної роботи зі словом, дбає про мову й сприяє її розвитку” [43: 183].

І. Кучеренко розуміє концепт “мовна особистість” як особистість, яка виявляє високий рівень комунікативної компетентності, володіє арсеналом лінгвістичних одиниць і вміло їх реалізує; вдало, правильно й доречно здійснює продуктивну й репродуктивну мовленнєву діяльність; має ефективний соціальний та індивідуальний комунікативний вияв у процесі спілкування; осмислено розвиває власний мовний дар; має почуття мовної самосвідомості [25: 36]. Дослідниця вважає ключовою метою освітнього процесу – формування вправності у професійній діяльності філолога, що уможливає розвиток комунікативної компетентності.

З урахуванням того, що одними зі структурних складників компетентності є здатність і готовність, вважаємо, що мовна особистість – індивід, готовий продукувати мовленнєві вчинки, така особистість не лише володіє інформацією про мову, а й усвідомлює,

як саме може цією мовою послуговуватися в усіх сферах життєдіяльності. Відповідно, у дослідженні потлумачуємо мовну особистість як суб'єкт, який володіє сукупністю здатностей, що уможливають провадження людської діяльності – спілкуватися, створювати усні й писемні висловлення, що відповідають меті комунікації; уміє послуговуватися мовними виражальними засобами з урахуванням ситуації спілкування (особливості мовленнєвого акту, володіння необхідною інформацією, а також сприйняття мовлення); має належний рівень інтелекту, зокрема емоційного; стійкі моральні якості, риторичну майстерність; дотримується законів української ритмомелодики; оперує мистецтвом слова як надважливою характеристикою українськомовної особистості.

З огляду на сказане формування мовної особистості посідає одне з чільних місць у сучасній освіті, тому науковцям та вчителям-практикам важливо усвідомити, що для її виховання, окрім здобуття знань, необхідно формувати комунікативну компетентність, яку сьогодні визначають як стратегічну, а також розвивати лінгвокреативність, стилістичну вправність. А. Попович [34: 255] слушно зауважує, що усвідомлення стилістичних можливостей мовних засобів і закономірностей їх уживання в мовленні, уміння виконувати стилістичний аналіз текстів, редагувати, конструювати й реконструювати тексти різного стилістичного спрямування потребують докладних досліджень.

3.2. Лінгводидактичні засади формування мовної особистості в навчанні фонетичної стилістики. Початок ХХІ століття позначився активним розвитком таких напрямів лінгвістичних досліджень, як комунікативна лінгвістика, прагмалінгвістика, антропоцентрична лінгвістика, що зумовило й посилення уваги до проблем функційної

стилістики (застосування функційно-стилістичного підходу під час розгляду мовних явищ) та культури мовлення. Функційно-стилістична спрямованість навчання мовознавчих дисциплін, української мови зокрема в закладах загальної середньої освіти передбачає розуміння індивідом функціонування засобів та мовних одиниць в усіх рецептивних і продуктивних видах мовленнєвої діяльності (читання, аудіювання говоріння, письмо) [35].

В. Іваненко, І. Олійник А. Рожило ще у 80-ті роки минулого століття довели, що вивчення стилістики в шкільному курсі української мови відбувається у процесі засвоєння всіх розділів чинної програми; ознайомлення зі стилями мови необхідне для забезпечення функційно-стилістичного підходу до вивчення матеріалу з фонетики, лексики [30: 363]. Це твердження й на сьогодні не втратило актуальності не лише в закладах різних типів загальної середньої освіти, а й у закладах вищої освіти, оскільки спотворення нормативної вимови, перенасичення мовлення жаргонізмами, заниженою лексикою в поєднанні зі збідненими граматичними конструкціями, нестабільна, а, подекуди й імперативно-агресивна авторитарна тональність створюють негативне сприйняття особистості, її професійної діяльності.

Взаємозв'язок між розділами мовознавства чи не найкраще виявляється в оволодінні стилістичними нормами, які встановлюють способи найбільш досконалої реалізації змісту, форми, вираження, що регулюють функціонування мовних одиниць у текстах різних жанрів та стилів мовлення. На думку М. Пентилюк, засвоюючи лексичні, фонетичні, граматичні явища мови, здобувачі освіти повинні усвідомити стилістичні особливості звукової системи, граматичні форми і категорії у зв'язку з певними стилями [32: 182]. Саме тому в закладах освіти стилістика має вивчатися у тісному взаємозв'язку з

усіма розділами мови, що сприяє практичному оволодінню мовою і є результативним та дієвим засобом мовленнєвого розвитку мовної особистості.

Попри те, що проблеми стилістики порушували мовознавці (Н. Бабич, Ф. Бацевич, В. Ващенко, С. Дорошенко, П. Дудик, С. Єрмоленко, А. Коваль, Л. Мацько, О. Пономарів, В. Русанівський, О. Сербенська, І. Чередниченко), є чимало лінгводидактичних досліджень у царині загальної середньої освіти (О. Андрієць, З. Бакум, О. Горошкіна, С. Караман, О. Караман, О. Кулик, І. Кучеренко, О. Кучерук, А. Нікітіна, Л. Овсієнко, С. Омельчук, М. Пентиліук, Л. Попова, Н. Сіранчук та ін.) та вищої школи (В. Бадер, І. Гайдаєнко, О. Копусь, Г. Кузнецова, Л. Мацько, А. Попович, Л. Рускуліс, Т. Симоненко, Л. Шевченко та ін.).

У працях лінгводидактів йдеться про те, що усвідомлення ролі стилістики важливе для послуговування мовними засобами не лише в текстах різних стилів, а й у мовленнєвій діяльності. Потреби вербалізації культурної свідомості в сучасному інформаційному просторі спонукають до впровадження елементів інтерактивної стилістики, спрямованої на здійснення ефективної комунікації, вибудовування оптимальної комунікативної стратегії, оптимальної взаємодії зі співрозмовником [40: 152].

Українські лінгводидакти відстоюють позицію щодо свідомого і систематичного засвоєння матеріалу зі стилістики як однієї з надважливих умов глибоких і стійких знань у формуванні практичних навичок, акцентують на тісному взаємозв'язку фонетики зі стилістикою "...під час опрацювання фонетики, яка в школі вивчається лише частково, теж є змога опрацювати стилістичні явища звукової системи мови" [29: 222]. Оприявлену позицію підтримує Л. Мацько: "Виняткова евфонія, чітка морфеміка, гнучкий синтаксис, неймовірно різноманітна

лексична синоніміка семантичних полів думки, волі, емоцій, сприймань, чуттів, рухів, станів, процесів; багата символіка, образність, афористичність висловів, лексична й фраземна сполучуваність – усе це залишається ще переважно в межах художнього стилю, не є здобутком живого українського літературного мовлення” [28: 295].

Проаналізовані праці лінгвістів, лінгводидактів спонукають до висновку, що науковці одноставні в усвідомленні важливості звукового оформлення мови, сегментний складник якої розглядаємо як дотримання й пильнування орфоепічної норми української мови, що зобов’язує суб’єктів освітнього процесу стежити й розвивати артикуляційно-акустичне породження звуків у мовленнєвому потоці. Зокрема, усвідомлювати наявні фонетичні процеси: акомодация (вплив голосних на приголосні звуки під час сполучуваності та навпаки – приголосних на голосні звуки); редукція (функціонування в українській мові трьох ступенів редукції з акцентуванням на другий ступінь редукції, особливо за фонетичних умов, коли є потреба з’ясувати позицію ненаголошеного голосного *и* перед наголошеними *е, о, а*, якою, більшою чи меншою мірою, ненаголошений *и* наближається до *е*, і навпаки – ненаголошений голосний *е* перед наголошеними *і, у* наближається до *и*, до прикладу, у словах: *директор, виразний, високий, кишеня; е, і, у – пшениця, небіжчик* тощо; асиміляція голосних і приголосних звуків (регресивна, прогресивна, за дзвінкістю, за глухістю; асиміляція у звукосполюках: шиплячий – свистячий, свистячий – шиплячий; асиміляція за способом творення; асиміляція за твердістю та м’якістю); явище коартикуляції та модифікації. Беззаперечно, ефективний результат можна досягнути лише на основі здобуття міцних теоретичних знань, формування практичних умінь та навичок.

Сучасна мовна освіта, як зазначено вище, функціює в умовах компетентнісної парадигми, тому її змістове наповнення передбачає урахування здібностей особистості, досягнення результатів, формування компетентностей, визначених державними стандартами з опертям на Рекомендації Ради Європейського союзу. З огляду на це навчання в школі покликане виховувати компетентну мовну особистість, яка володіє системою мовознавчих знань, закономірностей, понять, термінів і правил, що передбачає обґрунтування лінгвістичних основ навчання фонетичної стилістики. Цю ж думку підтверджує і С. Омельчук у праці “Сучасна українська лінгводидактика : норми в термінології і мовна практика фахівців” [33: 13]. Компетентний мовець, із погляду лінгводидакта, – це особистість, яка має високий рівень мовної свідомості, творчого мислення й літературного мовлення, здатна висловлювати думки просто і зрозуміло, вправно володіє мовою, тобто правильно точно та грамотно виражає думки. Для цього необхідно не лише бути обізнаним із літературними нормами, а й уміло застосовувати їх у мовленнєвій практиці, володіти лексичним запасом, достатнім для довершеного висловлення нової й оригінальної думки.

Важливим аспектом мовної освіти (А. Богуш, Н. Голуб, О. Горошкіна, С. Караман, О. Караман, М. Пентилюк та ін.) є засвоєння здобувачами мовних (фоностилістичних) закономірностей, понять, термінів і правил, які лінгводидакти тлумачать як лінгвістичні основи навчання фонетичної стилістики. З’ясовуючи теоретико-методичні засади навчання фонетики української мови, З. Бакум [4: 78] акцентує, що фонетика вивчає звуки в акустичному, анатомо-артикуляторному, лінгвістичному аспектах, а предметом фонетичної стилістики є частотність використання фонем у різних стилях, їхня

модифікація і співвідношення, обирання з низки акустико-артикуляторних і лінгвістичних ознак, досліджених фонетикою, тих, які впливають на створення звукового ефекту, взаємопов'язані за змістом та образністю тексту. П. Дудик, Г. Кузнєзова, С. Караман, І. Качуровський, В. Левицький, А. Мацько, М. Пентилюк, Н. Тоцька, Б. Якубський та ін. вказують на важливість звукової організації тексту, частотність звуків і звукосполук у різних функційних стилях, проблему евфонії, звукові форми, які виконують важливі стилістичні функції; послуговування звуками різних типів мовлення; засоби фоностилістики; звукове обрамлення текстів: алітерація й асонанси, ритміка, римування, звуконаслідування тощо). Фонетична стилістика, або фоніка (З. Бакум, І. Качуровський), передбачає вивчення виражальних засобів на звуковому рівні мови, мистецтво звукової організації мовлення.

Аналіз і синтез спеціальної літератури дали змогу констатувати, що звуки позбавлені власного значення, однак під час концентрування в тексті певних звукових одиниць уможливується вплив на рецептори, що викликає у слухача деякі асоціації (наприклад, звуки природи корелюють зі змістом та емоційним насиченням авторського тексту). Пересічні мовці зазвичай позбавлені знань щодо частотності вживання звуків у мовленнєвій діяльності, проте наділені здатністю відчувати на інтуїтивному рівні відхилення від норми. Окрім того, можуть помітити прагнення автора наповнити будь-який поетичний чи прозовий твір звуками певного зразка, які впливають на емоційно-естетичні відчуття.

У навчанні мовознавчих дисциплін, української мови загалом та фонетичної стилістики зокрема, устаився підхід, який потлумачено як методичну систему: цілевизначення; завдання; підходи до навчання (особистісно орієнтований, компетентнісний,

діяльнісний); зміст; процес навчання; принципи (загальнодидактичні – традиційні й сучасні, лінгводидактичні – загальнометодичні та специфічні); методи; засоби; організаційні форми і результати навчання; мережеві засоби (сайти, Google-сервіси, вебзастосунки (“Canva”, “QR-Code”, “Word Art”, “Word It Out”, “Mind”, “Visme”), онлайн-платформи (“Classtime”, “Learning Apps”, “Learning.ua”).

Логіка нашого дослідження потребувала обґрунтування змісту дефініції підхід до навчання як однієї з ключових психолого-педагогічних та лінгводидактичних категорій (З. Бакум, І. Бех, Н. Бібік, М. Вашуленко, Н. Голуб, О. Горошкіна С. Гончаренко, Г. Дідук-Ступ'як, Р. Дружененко, В. Загороднова, С. Караман, І. Кучеренко, О. Кучерук, Л. Мамчур, А. Нікітіна, С. Омельчук, Н. Остапенко, М. Пентиліук, Т. Симоненко, А. Ярмолюк та ін.). З твердженням означених науковців підхід до навчання є підґрунтям для реалізації принципів навчання, методів, прийомів, засобів навчання тощо. Поділяємо думку Н. Голуб, яка зазначає, що лише усвідомлення суті поняття “підхід до навчання” сприятиме уникненню довільного тлумачення його й появи почасти необґрунтованої селекції підходів [13: 2–10].

У наукових студіях простежуємо різні потлумачення категорії “підхід до навчання”:

– основний стратегічний напрям, що охоплює усі компоненти системи навчання: його мету, завдання і зміст, шляхи і способи досягнення їх, діяльність учителя й учня, технології навчання, критерії ефективності освітнього процесу, систему контролю (З. Бакум);

– конкретна стратегічна система, теоретико-методичні способи, шляхи і технології реалізації освітнього процесу задля навчання мови; категорійне поняття лінгводидактики, що становить ієрархічне системне утворення, основними складниками якого є

закономірності, принципи, правила, технології, форми, методи, прийоми і засоби навчання (І. Кучеренко);

– загальна концептуальна позиція, що визначає системну організацію й самоорганізацію освітнього процесу, домінуючу ознаку, роль, статус та особливості взаємодії всіх компонентів його відповідно до конкретних навчальних і виховних цілей (Н. Голуб).

У Державному стандарті базової і повної загальної середньої освіти [16] визначено: особистісно орієнтований підхід (передбачає забезпечення розвитку духовних та інтелектуальних особливостей здобувачів, створення для кожного суб'єкта освітнього процесу сприятливої комфортної мовно-психологічної атмосфери); компетентнісний (забезпечує посилення прикладного характеру мовної освіти, уможливає використання теоретичних знань як практичного засобу усвідомлення явищ і розв'язання проблем, застосування досвіду успішних дій у конкретних життєвих ситуаціях); діяльнісний підхід (розвиток умінь і навичок учнів, застосування здобутих знань у практичних ситуаціях, пошук шляхів інтеграції до соціокультурного та природного середовища). Саме на означених підходах, виокремлених в освітній нормативно-правовій базі, доцільно вибудовувати методiku навчання фонетичної стилістики української мови, формувати українськомовну особистість.

Сучасні тенденції в мовній освіті зумовлюють урахування законів компетентнісної парадигми, яка передбачає виховання особистості зі сформованими ціннісними орієнтаціями, здатна працювати в сучасних реаліях, має стійку життєву позицію, готова до саморозвитку на всіх етапах життєдіяльності. З огляду на це в лінгводидактиці спостережено пошук нових принципів навчання української мови.

Проектування освітнього процесу в контексті навчання мовознавчих дисциплін потребує

обґрунтування принципів та їх результативну реалізацію. Міжнаукову категорію “принцип” визначають як підґрунтя, на якому вибудовують освітній процес. Опрацювання, аналіз, синтез різногалузевої наукової літератури на різних етапах розвитку педагогічної науки в контексті обраної проблеми дали змогу з’ясувати, що дидактичні основи організації освітнього процесу обґрунтовано у студіях українських та зарубіжних педагогів (А. Алексюк, Н. Бібік, С. Гончаренко, Ф. Дистервег, Я. Коменський, Г. Песталоцці, О. Савченко). Українські лінгводидакти (З. Бакум, О. Біляєв, А. Богуш, Н. Голуб, О. Горошкіна, С. Караман, О. Караман, О. Кучерук, М. Пентилюк, К. Плиско, С. Чавдаров та ін.) принципи навчання визначають як своєрідні правила діяльності, шляхи взаємодії суб’єктів освітнього процесу, вихідні положення, на яких ґрунтується зміст, а також основні форми організації освітнього процесу в закладах вищої школи, застосування методів, прийомів і засобів навчання [35: 56].

З погляду А. Попович [34: 214], організація вивчення стилістики потребує вдумливого підходу до відбору принципів навчання, їх наукового обґрунтування й визначення методичних шляхів реалізації. З. Бакум, О. Горошкіна, С. Караман, О. Караман, А. Нікітіна, М. Пентилюк у методиці навчання української мови обґрунтовують систему принципів навчання української мови з урахуванням пріоритетів у мовній освіті, пов’язаних із формуванням комунікативних умінь і навичок суб’єктів навчання.

1. Загальнодидактичні: 1) традиційні: науковості; систематичності; послідовності, перспективності; зв’язку теорії з практикою, наочності, доступності тощо; 2) сучасні: гуманізації та гуманітаризації єдності національного та загальнолюдського, розвивального характеру навчання, співтворчості, співробітництва індивідуалізації та диференціації тощо.

2. Лінгводидактичні: 1) загальнометодичні: взаємозалежність мови і мислення, екстралінгвальний, функційний, між- та внутрішньопредметного зв'язку, зв'язок навчання двох (кількох) мов, нормативно-стилістичний; історичний, взаємозалежність усного і писемного мовлення; 2) специфічні (рівневі): зв'язок вивчення мови з мовленнєвою діяльністю, вивчення морфології на синтаксичній основі, зв'язок навчання пунктуації і виразного читання, зіставлення звуків і букв, лексико-синтаксичний, структурно-семантичний, структурно-словотвірний, інтонаційний, парадигматичний [35].

Безсумнівним у процесі навчання стилістики (фоностилістики) української мови закладах освіти є опертя на загальнодидактичні принципи (традиційні й сучасні), а також використання лінгводидактичних (зокрема, загальнометодичних) принципів навчання. Дослідниця методики навчання стилістики української мови А. Попович [34: 214] поточнює, що засвоєння стилістики має свої особливості, які відбиваються у специфічних (рівневих, або часткових) принципах навчання (метадисциплінарності; урахування динаміки стилів, засвоєння стилістичних норм на основі знання граматичних, лексичних і орфоепічних норм; урахування стильових і стилістичних норм; стимулювання словесного самовдосконалення; етики й естетики мовлення; навчання на мовленнєвих взірцях; послідовності, розширення, поглиблення й ускладнення стилістичного аналізу; контекстного розгляду стилістичних явищ; зумовленості мовленнєвих засобів соціальними чинниками; естетичної вартісності текстів; урахування різностильової й різножанрової спрямованості текстів; урахування регіонального компоненту; актуальності й сучасності текстів; використання мовленнєвої практики для засвоєння стилістичних норм тощо).

У лінгводидактиці одне з чільних місць посідають методи навчання. О. Кучерук [26] зосереджує увагу на усвідомленні педагогом специфіки різноманітних класифікацій методів навчання, розумінні їх дидактичної доцільності. Зауважує, що в проектуванні й організації освітнього процесу потрібно враховувати те, що система методів формування українськомовної особистості – це не механічний набір методів навчально-пізнавальної діяльності, а щоразу якісно нове, цілісне явище, що виражається в різних формах організації навчання – індивідуальній, парній, груповій, колективній, з домінуванням індивідуально-колективної.

Водночас дослідниця поділяє методи на три взаємопов'язані групи з опертям на компетентнісний підхід до навчання мови з урахуванням особливостей предмета: 1) методи формування мовної компетентності (змістове наповнення навчального матеріалу, базові завдання взаємодії вчителя й учня); 2) методи формування мовленнєвої текстової компетентності (у їх основі – види мовленнєвої діяльності); 3) методи формування комунікативної компетентності (формування вмій і навичок ефективного спілкування в соціальних ситуаціях).

Важливу роль у навчанні української мови загалом і фонетичної стилістики зокрема відведено системі вправ – настанова щодо виконання роботи, спрямованої на формування й розвиток навчальних досягнень; знаряддям для оволодіння знаннями й формування мовних і текстотвірних умінь [9: 109].

У лінгводидактичному дискурсі функціують різноманітні класифікації, які доцільно використати в навчанні фонетичної стилістики української мови (евфонічні – спрямовані на удосконалення й розвиток навичок мовного чуття, або формування вмій використовувати засоби милозвучності в мовленні; інтонаційний аналіз (розбір) висловлень, текстів з

використанням партитурних позначок: ' (словесний наголос); — (логічний наголос – суцільна лінія); / (пауза); // (пауза середня); /// (пауза довга); ↑ (підвищення тону – мелодія злету); ↓ (зниження тону – мелодія спаду); (уповільнення вимови); „ ” (іронічна інтонація); інтонування речень уможливає формування навичок правильного використання в мовленні таких чинників інтонації, як логічний наголос, мелодика, темп, тембр, пауза та ін.; вправи на поліпшення голосоутворення, або формування вмій пильного ставлення до голосу, що сприяють тренуванню й удосконаленню голосу; виправлення порушень милозвучності української мови передбачають виразне читання і водночас спостереження над евфонічним чергуванням звуків, запис виправлених текстів, редагування речень з недоцільним нагромадженням однакових звуків, складів, добір фонетичних варіантів та конструювання з ними речень; кількісні, або математичні, передбачають аналіз частотності вживання фонем у текстах різних стилів; звукописні спрямовані на виявлення й аналіз таких стилістичних процесів мовлення, як алітерація, асонанс, анафора, епіфора й ін.; звуковідтворювальні та звуконаслідувальні формують уміння учнів простежувати в тексті відображення звуків навколишньої дійсності через використання мовцем спеціально дібраних звуків [4].

Продуктивною вважаємо позицію, що навчання фонетики на стилістичній основі має ґрунтуватися на усвідомленні: вимова – не є сталим, однорідним явищем, а змінюється залежно від ситуації спілкування, що виявляється у стилістичних модифікаціях звуків і просодичних засобах. З урахуванням того, що мовна особистість комунікує в різноманітних функційно-стилістичних реєстрах, здобувачам освіти доцільно оволодіти і нормативним варіантом вимови, і правилами виголошення

неофіційної промови для збереження природності звучання. Результати дослідження проблематики усного мовлення засвідчують, що просодія надає спілкуванню певного стилістичного забарвлення. Фоностилестичні розвідки спонукали до розроблення різноманітних типологій фонетичних (інтонаційних) стилів. Надсегментація є одним із ключових фоностилестичних засобів, який уможливає ідентифікацію гендерної, вікової, діалектної належності мовця, навіть може сприяти визначенню соціального статусу та професії його. Мустафа Сабер [53] доводить, що звукове мовлення (темп, тембр, тон голосу, ритм, наголос) тісно пов'язані з тими голосовими відчуттями, які викликає мовлення, з почуттями, які воно пробуджує, і з образом, який формує. З погляду науковця, важливим є усвідомлення мовною особистістю власної голосової поведінки, тональності, ритмічної організації мовлення, що є підґрунтям для створення ефективних стосунків як у соціумі, так і в професійній діяльності.

Більшість наукових розвідок у царині фоностилестики ключові позиції віддають класичній типології комунікативних ситуацій, яку запропонував М. Халлідей [52] (регістр, поле, тональність і модус). Зауважимо, що в умовах превалювання розвитку комунікативної компетентності здобувачів освіти, цей аспект набуває особливої значущості. Регістр визначено науковцем як сфера діяльності й учасники комунікації. Поле (field) характеризує предметно-тематичну галузь спілкування. Тональність (tenor) відображає стосунки комунікантів (паритетність чи підлеглість, ступінь знайомства, спільність зацікавлень.) Модус визначає як канал спілкування (усне або писемне, підготовлене чи спонтанне мовлення).

Окремим сегментом фоностилестики науковці розглядають інтонацію як складний багатокомпонентний комплекс виражальних засобів

мови, надважливий складник самовираження мовної особистості. Сучасні дослідження лінгвістів, психологів, психолінгвістів свідчать про те, що інтонація посідає чільне місце у формуванні думки і висловлення. Із середини ХХ століття українські мовознавці й лінгводидакти (А. Багмут, С. Караман, Г. Кузнецова, О. Сербенська, Н. Тоцька, Г. Олійник та ін.) досліджують структуру інтонації, виокремлювати її компоненти (мелодика, темп, паузи, наголос, тембр тощо). Завдяки означеним мовним явищам виразності під час комунікування мовна особистість точніше передає інформацію, висловлює думки, емоційно самовиражається. Окрім того, інтонація сприяє посиленню значення слова, подекуди виражає більше, аніж слова. Безсумнівним є те, що значно простіше сприймати усне мовлення, наділене змістовністю, виразністю, інтонаційною насиченістю. Акцентуємо на інтелектуальному значенні інтонації, оскільки вона дає змогу мовцеві виокремлювати у висловленні те, що є найважливішим. Не менш вагомою і значущою у формуванні мовної особистості вважаємо волюнтативну роль інтонації, яка сприяє вираженню вольових дій (наказ, загрозу, прохання, дозвіл, заперечення, благання, протест тощо). О. Сербенська відзначає, що мелодика інтонації, у якій вбачають серце й розум живого мовлення, ритмомелодика, переходи з однієї висотної площини в іншу, цікаві голосові реєстри, градації темпу, гра темпоритмів, темброві забарвлення, модуляції голосу – усе це виявляється лише в усному мовленні [41: 9]. Відповідно, оволодіння інтонацією живого спілкування (а не текстового) є неабиякою складністю, оскільки смисловий та емоційно-експресивний складники інтонації тісно пов'язані й взаємообумовлені, є багатоаспектним комплексом емоційного й інтелектуального самовираження

особистості, де важливо все: і мелодика мовлення, і тембр голосу, і ритм, і пауза, і жест, і міміка.

Окрім суто фонетичних (фоностилістичних) досліджень, маємо поодинокі праці з методики інтонаційної роботи в навчанні української мови (З. Бакум, Л. Бойко, С. Караман, Л. Мацько, А. Попович, Н. Тоцька), які, на жаль, нині лишилися на периферії підручникотворення, практики навчання мови, вивченню інтонації в різних закладах освіти не відведено належної уваги, що спричиняє недостатньо розвинене інтонаційне чуття у носіїв мови. Аналіз досліджень з лінгводидактики, педагогічний досвід дають підстави засвідчити, що робота над інтонацією має посісти важливе місце під час навчання не лише фонетики, а й синтаксису, пунктуації, виразного читання, розвитку мовлення, формування комунікативної компетентності.

З огляду на об'єктивну потребу формування мовної особистості здобувачів вважаємо за доцільне увести до основних розділів шкільного курсу української мови та циклу дисциплін мовознавчої науки окремий модуль, зорієнтований на опрацювання фоностилістичних одиниць та засобів: інтонація, темп (тривалість вимови звуків, особливо складотворних, тобто голосних: при повільному темпі артикуляція голосних звуків має повну витримку, чітко простежуються екскурсія і рекурсія, які при швидкому темпі мовлення накладаються одна на одну); пауза (фізичне явище, особливий, порожній сегмент); припинення фонації на певний (зазвичай довгий) проміжок часу з акустичного погляду тлумачать як спад інтенсивності до нуля, з фізіологічного – як припинення роботи мовних органів, приведення їх до стану спокою); тембр (характерне забарвлення звуку, за яким розрізняють звукові тони однакової висоти й завдяки якому звучання одного музичного інструменту або голосу

відрізняють від іншого); тон голосу (звук, що утворюється періодичним коливанням повітря і відзначається певною висотою); ритм (рівномірне чергування мовних, звукових, зображальних елементів у відповідній послідовності; періодичне рівномірне чергування звуків, рухів, зображень за такими ознаками, як сила, тривалість тощо); склад (частина фразового такту, що має переважно кілька звуків, об'єднаних навколо складотворчого центра (голосного звука), і вимовляється при відносному зростанні м'язового напруження мовних органів; має певну структуру, яка складається щонайменше з трьох частин: посилення тону, вершини і спаду тон наголос (виділення одного складу слова за допомогою артикуляційних засобів, властивих мові, – м'язової напруженості мовного апарату, збільшення сили видиху, зростання тривалості); фразовий наголос (наголошення неоднакової сили, яке дістають слова та мовні відрізки в межах фрази) [46].

Однією з визначальних ознак української мови є евфонія – категорія, яка має два значення: 1) використання для позначення стилістичного прийому (вияв фоніки, який означає гармонійну сув'язь позитивно-естетичних явищ художнього, передусім поетичного, твору); 2) власне милозвучність (добре, приємне, з погляду фонетичних і лексикостилістичних норм певної мови, звучання окремих мовних елементів – звукосполучень, слів і словосполучень) [43].

У змісті чинних програм з української мови передбачено ознайомлення учнів з евфонією української мови (спрощення в групах приголосних, чергування *y-в*, *i-й*). Відтак у навчанні української мови необхідно з'ясувати категорію “евфонія” української мови згідно з науковим його тлумаченням. Н. Тоцька зауважує, що це явище глибоко не вивчене: “Розуміння милозвучності лишається майже на рівні імпресіоністичних вражень людей, наділених

розумінням красивого, тобто є скоріше естетичною категорією”, “досі ще ніхто не виробив доведення більшої чи меншої милозвучності-немилозвучності кожної окремої мови або її місця за цією ознакою в ряду мов” [50: 29]. Відповідно, сучасним учителям-філологам доцільно апелювати до нинішніх досліджень означеного явища. Ключовою одиницею фонологічного ярусу української мови вважають фонему, основна функція якої – розмежування значущих одиниць мови. Фонема наділені лише планом вираження, відіграють однакову роль в організації звукового аспекту висловлення. Унаслідок того, що жодна фонема не є стилістично маркованою, на рівні стилістики можуть бути створені прийоми, (звукосполюки, чергування), які у взаємозв'язку з іншими засобами створюють певні стилістичні ефекти.

Так, науковці [50] на основі аналізу досліджень, присвячених милозвучності української мови, презентують класифікацію явищ мовної милозвучності за підсистемами фонетичної системи мови: фонематичний, силабічний та просодичний.

Формування мовної особистості відбувається під час сприйняття, усвідомлення й аналізування, продукування різноманітних текстів, оскільки саме сукупність мовлених, сприйнятих, почутих, прочитаних текстів виховує мовну свідомість особистості. Для поглиблення знань про евфонію доречно використати науково-навчальний текст, який, на думку лінгводидактів (О. Андрієць, Н. Гречихіна, М. Пентиліук) [14: 73–76], разом із текстами посібників, словників, довідників, належить до науково-навчального підстилю, що посідає місце між власне науковим і науково-популярним підстилями й характеризується доступністю подавання інформації; меншою докладністю в покликаннях на джерела; спрощеністю системи доведень; викладом матеріалу згідно з навчальною програмою, що спрямоване на

активізацію мислення адресата; поступовим, послідовним уведенням термінологічної лексики; а також меншим використанням елементів художнього мовлення – епітетів, метафор, порівнянь, на відміну від науково-популярного підстилю.

Для ілюстрування науково-навчального тексту під час засвоєння фонетичної стилістики загалом та явища милозвучності зокрема пропонуємо відомості з монографій, посібників, статей задля ознайомлення здобувачів освіти із сукупністю визначень та характеристик з'ясовуваного поняття.

Н. Тоцька

У системі української мови голосні становлять 15,8 %, приголосні – 84,2 %. У мовленні (народнопоетичному, яке найбільш зберігає національні основи української мови) голосних – 45–46 %. Добре видно, що українське народнопоетичне мовлення насичене голосними й справді близьке до італійського, мало перед ним поступаючись. Щоправда, в літературному мовленні українська мова під різними впливами багато в чому втратила свою вокалічність: кількість голосних у ній знижується до 42 %, а кількість приголосних відповідно зростає – 58 %.

Вокалічність української мови (власне її гучність) посилюють сонорні приголосні (разом з голосними вони складають 70 %) та дзвінки приголосні (особливо враховуючи незначне в цілому оглушення дзвінких у кінці слова та в середині перед наступними глухими). Ці звуки в літературі прийнято називати голосовими.

І. Чередниченко

Евфонічність виражається у спрощенні груп приголосних (вісник, тижня, серце), появи вставних голосних (огонь, вітер, рота, лева), приставних голосних (іржа, імла, ішов) і приставних приголосних (вулиця, горіх), зникненні початкових фонем (голка, гра, Гнат). Крім того, небажаний збіг важких для

вимови фонемосполучень та випадкових фонемоповторень у живій вимові може бути розряджений засобами ритмічного поділу тексту, паузами, темпом мовлення.

В. Чабаненко

Головний чинник милозвучності української мови – закон урівноваження кількості голосних і приголосних звуків у мовленнєвому потоці.

Б. Якубський

Найлегше, музично, евфонічно звучатимуть для нас ті слова, де кількість шелестівок і голосівок однакова, й вони правильно чергуються, наприклад, полетіла, гомоніли, нерухомо, заборона (відношення 1 : 1). Ми повинні надзвичайно пишатися тим, що в нашій українській мові силу слів збудовано власне на принципі відношення шелестівок до голосівок 1 : 1. Цим з'явищем наша мова рівняється до італійської мови, славетної своєю милозвучністю.

М. Жовтобрюх

Одним мовам надає привабливості їх граматична стрункість, іншим – ясна будова слів чи своєрідна акустичність приголосних або голосних тощо. Українській мові, як здавна відзначають, краси й чарівності надає, поряд з іншими якостями, властива їй милозвучність... Чим же зумовлена милозвучність української мови? Насамперед урівноваженням приголосних і голосних звуків, відсутністю великого збігу однакових приголосних чи голосних не тільки в складі того ж самого слова, а й на межі слів. Милозвучність, або евфонія, української мови досягається природним чергуванням у ній окремих голосних та приголосних звуків...

В. Самійленко

Ми тільки добре забули два-три закони урівноваження вокалізму з консонантизмом, які існують у живій мові, або постановили собі, що скоро в сусідній московській мові їх немає, то й нашій мові

вони не потрібні. Адже паралельні форми, про які я кажу, не даремно існують у народній мові, не безладно оживляються. Вони власне дають змогу рівноважити вокалізм із консонантизмом і надають живій українській мові зручності й плавкості.

І. Качуровський

Не існує двох мов, котрі мали б однакове звучання. Кожна мова має власні, індивідуальні особливості щодо 1) кількості фонем; 2) їхньої фреквентності (тобто частоти вжитку); їхньої скупченості та комбінацій (тут особливу вагу для мистецтва слова мають фактори співвідношення голосних та приголосних, а також глухих та дзвінких приголосних); тривання в часі певної фонемі під час вимови.

Кількість фонем – одна з головних передумов фонічного багатства певної мови. Так, відомо, що “королева мов” – санскрит має сорок вісім фонем, а мова австралійського племені аранта налічує лише тринадцять фонем.

Українська мова має біля сорока фонем. У царині консонантизму вона відносно багата, у царині вокалізму – бідна (якщо порівняти з такими мовами, як французька, німецька чи старослов'янська). Супроти російської мови українська мова значно дзвінкіша, бо ж російська, незважаючи на наявну на письмі велику кількість дзвінких приголосних, насправді глуха, оскільки деякі з тих дзвінких (б, д, г, ж) перетворюється на свій глухий корелят як перед глухими, так і на кінці слів.

На жаль, одним із проявів русифікації української мови стало її оглушення (поряд з іншими прикрими явищами).

О. Гайсенюк, М. Скаб

Українську мову вважають однією з наймилозвучніших у світі. Саме такими були підсумки Всесвітнього конкурсу мов, який відбувся у Парижі: двічі українській мові надано третє місце

після французької та італійської (1928 р.) і після французької та перської мови фарсі (1934 р.). Чимало відомих літераторів, діячів науки та мистецтва зауважували довершену красу української мови. Відгуки про неї залишили французький дипломат П'єр Шевальє, турецький мандрівник Ульрих Вердум, чеський учений-славіст Петер Йозеф Шафарик, чеський письменник Карел Гавлічек-Боровський, німецький письменник Фрідріх Боденштадт, російський художник Ілля Рєпін, український поет єврейського походження Мойсей Фішбейн. Вітчизняні мовознавці та фольклористи (А. Метлинський, М. Максимович, Й. Лозинський, І. Могильницький, І. Вагилевич, Я. Головацький, М. Лучкай, І. Франко) зауважували, що милозвучність української мови становить її самобутню рис. Сучасний мовознавець І. Фаріон стверджує, що “мовці інших країн світу пишуться зовсім іншими ознаками своїх мов – складністю фонетики й граматики, унікальністю якихось рис, труднощами для вивчення іноземцями” у той час, коли “краса української мови – її милозвучність]. Милозвучність – це складне явище, витворене взаємодією багатьох мовних засобів, не лише фонетичних. Існує кілька тлумачень терміна милозвучність, або запозиченого з грецької евфонія (евфонія): 1) “добре, приємне, з точки зору фонетичних і лексико-стилістичних норм певної мови, звучання окремих мовних елементів – звукосполучень, слів і словосполучень” 2) “розділ поетики, що досліджує виражальні можливості мовних звуків у художньому творі..., зокрема всі різновиди звукових повторів (асонанс, алітерація, анафора, епіфора), ритм і мелодика. Як фонетичне явище однаково стосується і поезії, і прози, хоча в поезії її стилістична роль відчутніша; створення звукових образів у висловлюванні один з допоміжних засобів підсилення виразності й емоційного

забарвлення мови художнього твору”. Найважливіша функція милозвучності – естетична, адже повідомлення, оформлене словесно, мусить не тільки інформувати, а й приносити естетичну насолоду однаково і слухачеві, і мовцеві. Тому важливо культивувати чуття мови, особливо рідної, ще в ранньому дитячому віці шляхом ознайомлення з мережею засобів евфонії з метою вкоренити й узвичаїти естетичне мовлення як щоденну потребу. Проблему евфонії в українському мовознавстві досліджували Ю. Мосенкіс, І. Огієнко (Митрополит Ларіон), В. Самійленко, Н. Плющ, Н. Тоцька, І. Фаріон та ін. На основі праць названих мовознавців ми прокласифікували засоби милозвучності української мови. Своєрідне тло під час здійснення класифікації становила “Наглядна таблиця милозвучності української мови: Для школи і самонавчання” Івана Огієнка. Милозвучність української мови стала логічним наслідком тих закономірних процесів, що відбувалися ще у праслов’янській мові. Пропонуємо оцінювати й порівнювати милозвучність слов’янських мов за такими критеріями: 1. Урівноваження вокалізму з консонантизмом, яке забезпечують: а) чергування голосних звуків та повноголосся, б) зникнення голосних на початку слова, наявність протетичних приголосних та голосних звуків, в) чергування прийменників та префіксів прийменникового походження. 2. Асимілятивно-дисимілятивні зміни, чергування приголосних, спрощення у групах приголосних. Найважливіша передумова приємного звучання – це урівноваження вокалізму з консонантизмом. Мовні засоби у своїй взаємодії рівномірно розподіляють кількість голосних та приголосних у мовленнєвому потоці, а також запобігають надмірному накопиченню однотипних звуків. Можна припустити дію специфічного закону милозвучності: якщо попереднє слово закінчується

приголосним звуком, тоді наступне розпочинатиметься голосним і навпаки. Для досягнення такої гармонії внутрішня структура мови створює варіативне фонетичне оформлення слів різних частин мови.

З огляду на сказане підсумовуємо, що потлаумачення категорії “евфонія” неоднозначне. Традиційно, розуміють благозвучне висловлення, передовсім поетичного тексту. Тому в методиці навчання української мови вважаємо за доцільне розглядати евфонію як родові поняття, складниками якого є різноманітні способи організації звукового потоку – ритм, рима, епіфора, анафора, алітерація, асонанс, дисонанс та інші види звукових повторів.

4. ВИСНОВКИ. Аналіз здобутків зарубіжної та української лінгводидактики, освітньої практики, присвячених формуванню мовної особистості засобами фонетичної стилістики уможливив наукове переосмислення, синтез й узагальнення наукового досвіду щодо значущості досліджуваної проблеми в освітньому процесі закладів загальної середньої та вищої освіти. Установлено, що стратегія забезпечення якості освіти, упровадження компетентнісної парадигми актуалізують запит сучасного суспільства на компетентну особистість, чутливу до соціальних викликів, спроможну до самоосвіти й саморозвитку впродовж життя, ефективно розв'язувати назрілі життєві й соціальні потреби. Концептуально обґрунтовано, що ідея формування мовної особистості охоплює всі освітні рівні. З огляду на це в розділі монографії подано авторське тлумачення категорії “мовна особистість” у такому формулюванні: суб'єкт, який володіє сукупністю здатностей, що уможлиблює провадження людської діяльності – спілкуватися, створювати усні й писемні висловлення, що відповідають меті комунікації; уміє послуговуватися мовними виражальними засобами з

урахуванням ситуації спілкування (особливості мовленнєвого акту, володіння необхідною інформацією, а також сприйняття мовлення); має належний рівень інтелекту, зокрема емоційного; стійкі моральні якості, риторичну майстерність; дотримується законів української ритмомелодики; оперує мистецтвом слова як надважливою характеристикою українськомовної особистості.

Активні наукові пошуки в комунікативній лінгвістиці, прагмалінгвістиці, антропоцентричній лінгвістиці спричинили посилення уваги до проблем функційної стилістики в лінгводидактиці. Науковці одностайні у важливості звукового оформлення мови (фоностилістики), сегментний складник якої розглядаємо як дотримання й пильнування орфоепічної норми, що зобов'язує суб'єктів освітнього процесу стежити й розвивати артикуляційно-акустичне породження звуків у мовленнєвому потоці, урахувати фонетичні процеси під час міжособистісної комунікації. Усвідомлення мовною особистістю власної голосової поведінки, тональності, ритмічної організації мовлення є підґрунтям для створення ефективних стосунків як у соціумі, так і в професійній діяльності.

Перспективи подальших студій з досліджуваної проблеми вбачаємо в розробленні методичного інструментарію для виховання мовної особистості здобувачів освіти з урахуванням фонетико-стилістичного аспекту в контексті формування ключових та предметної компетентностей у навчанні мовознавчих дисциплін та української мови.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багмут А. Й., Олійник Г. П., Плющ Н. П. Типологія інтонації мовлення : монографія. Київ : Наукова думка, 1977. 495 с.
2. Бакум З. П. Інтонація як чинник формування пунктуаційної вправності учнів. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія : Педагогіка*. 2006. № 8. С. 68–71.

3. Бакум З., Пальчикова О. Елітарна мовна особистість учнів та учениць профільної школи філологічного напрямку: теорія і практика формування. *Сучасні тенденції методики навчання: мовно-літературна царина* : колективна монографія / за заг. ред. проф. З. П. Бакум. Кривий Ріг, 2023. С. 7–37.

4. Бакум З. П. Теоретико-методичні засади навчання фонетики української мови в гімназії : монографія. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2008. 338 с.

5. Бакум З. П. Фонетико-стилістичні вправи як засіб підвищення мовної культури учнів. *Українська мова і література в школі*. 2007. № 1. С. 2–4.

6. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики : підручник. Київ : ВЦ “Академія”, 2009. 376 с.

7. Берковець В. В. Просодичні диференційні ознаки функціонального стилю в українській мові : дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2004. 203 с.

8. Бех І. Д. Духовний пошук: сучасні наукові межі. *Педагогіка і психологія. Вісник НАПН України*. 2016. С. 5–14.

9. Божко О. П. Формування текстотвірних умінь учнів основної школи в процесі вивчення синтаксису складного речення : дис. ... канд. пед. наук. Херсон, 2017. 283 с.

10. Босак Н. Ф. Формування фонетико-орфоепічної компетенції студентів філологічних факультетів вищих навчальних закладів південно-східного регіону України : дис. ... канд. пед. наук. Одеса, 2003. 259 с.

11. Винницький В. М. Українська акцентна система: становлення та розвиток. Київ : Біблос, 2002. 576 с.

12. Голуб Н. Б., Горошкіна О. М. Концепція навчання української мови учнів старшої школи. Київ : Педагогічна думка, 2019. 56 с.

13. Голуб Н. Підходи до навчання української мови в основній школі. *Українська мова і література в школі*. 2015. № 3. С. 2–10.

14. Гречихіна Н. В. Науково-навчальний текст як інтегральний феномен. *Наукові записки. Сер. : Філологічна* : зб. наук. пр. Острого : НаУ “Острозька академія”, 2013. С. 73–76.

15. Груба Т. А. Методика формування мовної особистості старшокласника на уроках української мови (профільний рівень) : дис. ... д-ра пед. наук. Рівне, 2019. 547 с.

16. Державний стандарт базової середньої освіти: Постанова Кабінету Міністрів України від 30 вересня 2020 р. № 898. URL : <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/derzhavni-standart>

17. Загнітко А. П. Теорія лінгвоперсонології: монографія. Вінниця : Нілан-Лтд, 2017. 136 с.

18. Застровська С. О., Застровський О. А. Загальне поняття мовної особистості. *Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство*. Луцьк, 2011. № 6. С. 159–163.
19. Качуровський І. В. Фоніка : підручник. Київ : Либідь, 1994. 168 с.
20. Концепція “Нова українська школа”: Наказ М-ва освіти і науки України від 16 серпня 2016 р. URL : <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/nova-ukrainska-hkola-compressed.pdf>
21. Кравець А. В. Стилістика української мови. Практикум : навч. посіб. ; за ред. А. І. Мацько. Київ : Вища школа, 2004. 199 с.
22. Кузнецова Г. П., Карась О. Д. Теоретичні основи мовленнєвої культури в дослідженнях вітчизняних учених. *Педагогічні науки: реалії та перспективи*. 2020. С. 65–74. URL : <https://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/3262>
23. Курило О. До поняття “фонема”. *Збірник секції граматики української мови*. Київ, 1930. С. 217–234.
24. Кучеренко І. А., Пентилюк М. І. Теорія і технологія сучасного уроку української мови : навч.-метод. посіб. Херсон : Айлант, 2022. 352 с.
25. Кучеренко І. Стандартизація змісту освіти в аспекті розвитку мовної особистості (філософсько-методологічний аспект). *Українська мова і література в школі*. 2016. № 1. С. 34–39.
26. Кучерук О. А. Система методів навчання української мови в основній школі: теорія і практика : монографія. Житомир : Вид-во ЖДУ імені І. Франка, 2011. 420 с.
27. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром’яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : Академія, 2006. 752 с.
28. Мацько А. І., Сидоренко О. М., Мацько О. М. Стилістика української мови : підручник. Київ : Вища школа, 2003. 462 с.
29. Методика вивчення української мови в школі : посіб. для вчителів / О. М. Біляєв, В. Я. Мельничайко, М. І. Пентилюк та ін. Київ : Рад. школа, 1987. 246 с.
30. Методика викладання української мови в середній школі : навч. посіб. Київ : Вища школа, 1989. 439 с.
31. Методика компетентнісно орієнтованого навчання української мови учнів ліцею на рівні стандарту : метод. посіб. / Горошкіна О. М., Бондаренко Н. В., Попова Л. О. Київ : КОНВІ ПРІНТ, 2020. 128 с.
32. Методика навчання рідної мови в середніх навчальних закладах : підруч. для студентів-філологів / за ред. М. І. Пентилюк. Київ : Ленвіт, 2000. 315 с.

33. Омельчук С. Сучасна українська лінгводидактика : норми в термінології і мовна практика фахівців: монографія. Київ : “Видавничий дім Києво-Могилянська академія”, 2019. 356 с.
34. Попович А. С. Методична система навчання стилістики майбутніх учителів української мови і літератури : дис. ... д-ра пед. наук. Київ, 2018. 678 с.
35. Практикум з методики навчання української мови в загальноосвітніх закладах: модульний курс : посіб. / за ред. М. І. Пентилюк. Київ : Ленвіт, 2011. 366 с.
36. Про освіту : Закон України від 5 вересня 2017 р. № 2145-VIII. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text>
37. Про повну загальну середню освіту : Закон України від 16 січня 2020 р. № 463-IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/main/463-20#Text>
38. Самійленко В. І. Дбаймо про фонетичну красу мови. Київ : Шлях, 1917. 8 с.
39. Сахарова О. Персонажі сучасної української драматургії: лінгвістичні аспекти. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 352 с.
40. Семеног О. М. Українська культуромовна особистість учителя (шляхи її формування в системі професійної підготовки): монографія. Київ : Педагогічна думка, 2007. 272 с.
41. Сербенська О. Культура усного мовлення. Практикум : навч. посіб. Київ : Центр навчальної літератури, 2004. 216 с.
42. Сергеєнкова О. П., Столярчук О. А., Коханова О. П. Загальна психологія : навч. посіб. Київ : Центр учбової літератури, 2012. 296 с.
43. Словник-довідник з української лінгводидактики: навч. посіб. / за ред. М. Пентилюк. Київ : Ленвіт, 2015. 320 с.
44. Столяр З. Мовна особистість студента-філолога крізь призму компетентнісної освіти. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету*. 2014. С. 363–368.
45. Столяренко О. Б. Психологія особистості: навч. посіб. Київ : Центр учбової літератури, 2012. 280 с.
46. Сучасна українська літературна мова : навч. посіб. / С. О. Караман, О. В. Караман, М. Я. Пляш та ін. ; за ред. С. О. Карамана. Київ : Літера ЛТД, 2011. 560 с.
47. Тоцька Н. І. Засоби милозвучності української мови. *Урок української*. 2003. №10. С. 29–32.
48. Українська мова. 7–9 класи : модельна навчальна програма для закладів загальної середньої освіти / Голуб Н. Б., Горошкіна О. М. URL : <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/Navchalni.prohramy/2023/Model.navch.prohr.5-9.klas/Movno-literat.osv.hal/Ukrayinska.mova.79%20klas.Holub.ta.in.26.07.2023.pdf> .

49. Шестакова С. О., Кузьменко Н. М. До питання характеристики мовної особистості сучасного студента (неформальний дискурс). *Colloquium-journal*. 2022. № 4 (127). С. 52–56. URL : <https://colloquium-journal.org/wp-content/uploads/2022/05/Colloquium-journal-2022-127-3.pdf>.

50. Ярмолінська А. Фонетична типологія явищ милозвучності української мови. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 8. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство)* 2017. Вип. 7. URL : <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/26138/>

51. Council Recommendation of 22 May 2018 on key competences for lifelong learning. Official Journal of the European Union, 2018. Issue 61. P. 1–13. URL : <https://eurlex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=OJ:C:2018:189:TOC>

52. Halliday M. A. K. Language as Social semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning. Baltimore: University Park Press, 1978. 256 p.

53. Moustapha-Sabeur M. La voix de l'enseignant et la communication de la langue étrangère: étude des facteurs influents liés au passé et au contexte present. Paris, 2008. 354 p.

REFERENCES

1. Bahmut A. Y., Oliinyk H. P., Pliushch N. P. Typolohiia intonatsii movlennia : monohrafiia. Kyiv : Naukova dumka, 1977. 495 s.

2. Bakum Z. P. Intonatsiia yak chynnyk formuvannia punktuatsiinoi vpravnosti uchniv. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu*. Seriiia : Pedahohika. 2006. N 8. S. 68–71.

3. Bakum Z., Palchykova O. Elitarna movna osobystist uchniv ta uchenyts profilnoi shkoly filolohichnoho napriamu: teoriia i praktyka formuvannia. *Suchasni tendentsii metodyky navchannia: movno-literaturna tsaryna : kolektyvna monohrafiia / za zah. red. prof. Z. P. Bakum*. Kryvyi Rih, 2023. S. 7–37.

4. Bakum Z. P. Teoretyko-metodychni zasady navchannia fonetyky ukrainskoi movy v himnazii : monohrafiia. Kryvyi Rih : Vydavnychiy dim, 2008. 338 s.

5. Bakum Z. P. Fonetyko-stylistychni vpravy yak zasib pidvyshchennia movnoi kultury uchniv. *Ukrainska mova i literatura v shkoli*. 2007. № 1. S. 2–4.

6. Batsevych F. S. Osnovy komunikatyvnoi linhvistyky : pidruchnyk. Kyiv : VTs "Akademiia", 2009. 376 c.

7. Berkovets V. V. Prosodychni dyferentsiini oznaky funktsionalnoho styliu v ukrainskii movi : dys. ... kand. filol. nauk. Kyiv, 2004. 203 s.

8. Bekh I. D. Dukhovnyi poshuk: suchasni naukovi mezhi. Pedagogika i psykholohiia. *Visnyk NAPN Ukrainy*. 2016. S. 5–14.

9. Bozhko O. P. Formuvannia tekstotvirnykh umin uchniv osnovnoi shkoly v protsesi vyvchennia syntaksysu skladnogo rechennia : dys. ... kand. ped. nauk. Kherson, 2017. 283 s.

10. Bosak N. F. Formuvannia fonetyko-orfoepichnoi kompetentsii studentiv filolohichnykh fakultetiv vyshchyykh navchalnykh zakladiv pivdenno-skhidnogo rehionu Ukrainy : dys. ... kand. ped. nauk. Odesa, 2003. 259 s.

11. Vynnytskyi V. M. Ukrainska aktsentna systema: stanovlennia ta rozvytok. Kyiv : Biblos, 2002. 576 s.

12. Holub N. B., Horoshkina O. M. Kontseptsiiia navchannia ukrainskoi movy uchniv starshoi shkoly. Kyiv : Pedagogichna dumka, 2019. 56 s.

13. Holub N. Pidkhody do navchannia ukrainskoi movy v osnovnii shkoli. *Ukrainska mova i literatura v shkoli*. 2015. N 3. S. 2–10.

14. Hrechukhina N. V. Naukovo-navchalnyi tekst yak intehralnyi fenomen. *Naukovi zapysky. Ser. : Filolohichna : zb. nauk. pr. Ostroh : NaU "Ostrozka akademiia"*, 2013. S. 73–76.

15. Hrubá T. L. Metodyka formuvannia movnoi osobystosti starshoklasnyka na urokakh ukrainskoi movy (profilnyi riven) : dys. ... d-ra ped. nauk. Rivne, 2019. 547 s.

16. Derzhavnyi standart bazovoi serednoi osvity: Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 30 veresnia 2020 r. № 898. URL : <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/derzhavni-standart>

17. Zahnitko A. P. Teoriia linhvopersonolohii: monohrafiia. Vinnytsia : Nilan-Ltd, 2017. 136 s.

18. Zastrovská S. O., Zastrovskyy O. A. Zahalne poniattia movnoi osobystosti. *Naukovyi visnyk Volynskoho natsionalnogo universytetu im. Lesi Ukrainky. Filolohichni nauky. Movoznavstvo*. Lutsk, 2011. N 6. S. 159–163.

19. Kachurovskyy I. V. Fonika : pidruchnyk. Kyiv : Lybid, 1994. 168 s.

20. Kontseptsiiia "Nova ukrainska shkola": Nakaz M-va osvity i nauky Ukrainy vid 16 serpnia 2016 r. URL : <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/nova-ukrainska-hkola-compressed.pdf>

21. Kravets L. V. Stylistyka ukrainskoi movy. Praktykum : navch. posib. ; za red. L. I. Matsko. Kyiv : Vyshcha shkola, 2004. 199 s.

22. Kuznetsova H. P., Karas O. D. Teoretychni osnovy movlennievoi kultury v doslidzhenniakh vitchyznianykh uchenykh. *Pedagogichni nauky: realii ta perspektyvy*. 2020. S. 65–74. URL : <https://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/3262>

23. Kurylo O. Do poniattia "fonema". *Zbirnyk seksii hramatyky ukrainskoi movy*. Kyiv, 1930. S. 217–234.

24. Kucherenko I. A., Pentyliuk M. I. Teoriia i tekhnolohiia suchasnoho uroku ukraïnskoi movy : navch.-metod. posib. Kherson : Ailant, 2022. 352 s.
25. Kucherenko I. Standartyzatsiia zmistu osvity v aspekti rozvytku movnoi osobystosti (filosofsko-metodolohichnyï aspekt). Ukraïnska mova i literatura v shkoli. 2016. N 1. S. 34–39.
26. Kucheruk O. A. Systema metodiv navchannia ukraïnskoi movy v osnovnii shkoli: teoriia i praktyka : monohrafiia. Zhytomyr : Vyd-vo ZhDU imeni I. Franka, 2011. 420 s.
27. Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk / za red. R. T. Hrom'iaka, Yu. I. Kovaliva, V. I. Teremka. Kyiv : Akademiia, 2006. 752 s.
28. Matsko L. I., Sydorenko O. M. , Matsko O. M. Stylistyka ukraïnskoi movy : pidruchnyk. Kyiv : Vyshcha shkola, 2003. 462 s.
29. Metodyka vyvchennia ukraïnskoi movy v shkoli : posib. dlia vchyteliv / O. M. Biliaiev, V. Ya. Melnychaiko, M. I. Pentyliuk ta in. Kyiv : Rad. shkola, 1987. 246 s.
30. Metodyka vykladannia ukraïnskoi movy v serednii shkoli : navch. posib. Kyiv : Vyshcha shkola, 1989. 439 s.
31. Metodyka kompetentnisno oriientovanoho navchannia ukraïnskoi movy uchniv litseiu na rivni standartu : metod. posib. / Horoshkina O. M., Bondarenko N. V., Popova L. O. Kyiv : KONVI PRINT, 2020. 128 s.
32. Metodyka navchannia ridnoi movy v serednikh navchalnykh zakladakh : pidruch. dlia studentiv-filolohiv / za red. M. I. Pentyliuk. Kyiv : Lenvit, 2000. 315 s.
33. Omelchuk S. Suchasna ukraïnska linhvodydaktyka : normy v terminolohii i movna praktyka fakhivtsiv: monohrafiia. Kyiv : "Vydavnychi dim Kyievo-Mohylianska akademiia", 2019. 356 s.
34. Popovych A. S. Metodychna systema navchannia stylistyky maibutnikh uchyteliv ukraïnskoi movy i literatury. : dys. ... d-ra ped. nauk. Kyiv, 2018. 678 s.
35. Praktykum z metodyky navchannia ukraïnskoi movy v zahalnoosvitnikh zakladakh: modulnyi kurs : posib. / za red. M. I. Pentyliuk. Kyiv : Lenvit, 2011. 366 s.
36. Pro osvitu : Zakon Ukrainy vid 5 veresnia 2017 r. № 2145-VIII. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text>
37. Pro povnu zahalnu seredniu osvitu : Zakon Ukrainy vid 16 sichnia 2020 r. № 463-IX. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/main/463-20#Text>
38. Camiilenko V. I. Dbaimo pro fonetychnu krasu movy. Kyiv : Shliakh, 1917. 8 s.
39. Sakharova O. Personazhi suchasnoi ukraïnskoi dramaturhii: linhvistychni aspekty. Kyiv : Vydavnychyï dim Dmytra Buraho, 2019. 352 s.

40. Semenoh O. M. *Ukrainska kulturomovna osobystist uchytielia (shliakhy yii formuvannia v systemi profesiinoi pidhotovky): monohrafiia*. Kyiv : Pedahohichna dumka, 2007. 272 s.
41. Serbenska O. *Kultura usnogo movlennia. Praktykum : navch. posib*. Kyiv : Tsentr navchalnoi literatury, 2004. 216 s.
42. Serheienkova O. P., Stoliarchuk O. A., Kokhanova. O. P. *Zahalna psykholohiia : navch. posib*. Kyiv : Tsentr uchbovoi literatury, 2012. 296 s.
43. *Slovyk-dovidnyk z ukrainskoi linhvodydaktyky: navch. posib. / za red. M. Pentyliuk*. Kyiv : Lenvit, 2015. 320 s.
44. Stoliar Z. *Movna osobystist studenta-filoloha kriz pryzmu kompetentnisnoi osvity*. Zbirnyk naukovykh prats Umanskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. 2014. S. 363–368.
45. Stoliarenko O. B. *Psykholohiia osobystosti : navch. posib*. Kyiv : Tsentr uchbovoi literatury, 2012. 280 s.
46. *Suchasna ukrainska literaturna mova : navch. posib. / S. O. Karaman, O. V. Karaman, M. Ya. Pliushch ta in. ; za red. S. O. Karamana*. Kyiv : Litera LTD, 2011. 560 s.
47. Totska N. I. *Zasoby mylozvuchnosti ukrainskoi movy. Urok ukrainskoi*. 2003. №10. S. 29–32.
48. *Ukrainska mova. 7–9 klasy : modelna navchalna prohrama dlia zakladiv zahalnoi serednoi osvity / Holub N. B., Horoshkina O. M.* URL : <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/Navchalni.prohramy/2023/Model.navch.prohr.5-9.klas/Movno-literat.osv.hal/Ukrayinska.mova.79%20klas.Holub.ta.in.26.07.2023.pdf>.
49. Shestakova S. O., Kuzmenko N. M. *Do pytannia kharakterystyky movnoi osobystosti suchasnoho studenta (neformalni dyskurs)*. *Colloquium-journal*. 2022. N 4 (127). S. 52–56. URL : <https://colloquium-journal.org/wp-content/uploads/2022/05/Colloquium-journal-2022-127-3.pdf>.
50. Yarmolinska A. *Fonetychna typolohiia yavyshch mylozvuchnosti ukrainskoi movy*. *Naukovyi chasopys NPU im. M. P. Drahomanova. Serii 8. Filolohichni nauky (movoznavstvo i literaturoznavstvo) 2017. Vyp. 7*. URL : <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/26138/>
51. *Council Recommendation of 22 May 2018 on key competences for lifelong learning*. *Official Journal of the European Union*, 2018. Issue 61. P. 1–13. URL: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=OJ:C:2018:189:TOC>
52. Halliday M. A. K. *Language as Social semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. Baltimore: University Park Press, 1978. 256 p.
53. Moustapha-Sabeur M. *La voix de l'enseignant et la communication de la langue étrangère: étude des facteurs influents liés au passé et au contexte present*. Paris, 2008. 354 p.

ЗМІСТ

Передмова	3
Розділ 1. Українська стилістика: здобутки та перспективи розвою наукової царини (<i>Жанна Колоїз</i>).....	5
Розділ 2. Евфонічні фігури, або фігури милозвучності.....	61
Фонетичні, або звукові, фігури (<i>Тетяна Мішеніна</i>).....	64
Ітеративні фігури, або фігури повторення (<i>Наталя Березовська-Савчук</i>).....	112
Розділ 3. Синтаксичні фігури (<i>Наталія Малюга</i>)	149
Розділ 4. Риторичні фігури.....	192
Емфатичні фігури (<i>Людмила Білоконенко</i>).....	195
Патетичні фігури (<i>Світлана Бузько</i>).....	238
Розділ 5. Стилістичні тропи (<i>Ганна Асмаковська, Наталя Шарманова</i>).....	269
Розділ 6. Фонетична стилістика як складник категорії “мовна особистість”: лінгводидактичний аспект (<i>Зінаїда Бакум</i>).....	371

УДК 811.161.2'81'38:81'42
С 91

Сучасний художній дискурс: мовностилістичний вимір :
колективна монографія ; за заг. ред. проф. Ж. Колоїз.
Кривий Ріг : Видавець Р. А. Козлов, 2025. 408 с. URL :
<https://elibrary.kdpu.edu.ua/handle/123456789/10680>

ISBN 978-617-8096-29-8

Колективну монографію оприлюднено в репозитарії
Криворізького державного педагогічного університету на правах
публічної ліцензії (CC) BY NC ND

КОЛОЇЗ Жанна Василівна
МІШЕНІНА Тетяна Михайлівна
БЕРЕЗОВСЬКА-САВЧУК Наталя Анатоліївна
МАЛЮГА Наталія Миколаївна
БІЛОКОНЕНКО Людмила Анатоліївна
БУЗЬКО Світлана Андріївна
АСМАКОВСЬКА Ганна Глебівна
ШАРМАНОВА Наталя Миколаївна
БАКУМ Зінаїда Павлівна

Навчально-наукове видання

Робота з комп'ютерного набору,
літературне та технічне редагування авторські

Підписано до друку 25.02.2025
Гарнітура Bookman Old Style.
Формат 60×84/16. Обл. вид. арк. 17,85

Кафедра української мови
Криворізький державний педагогічний університет
пр. Університетський, 54, м. Кривий Ріг, 50086
(056)470-13-34

Видавець Р. А. Козлов
вул. Вахи Арсанова, 5/3, м. Кривий Ріг, 50027
097-192-20-77

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4514 від 01.04.2013 р.

