

21513  
175

І. М. КОЧАН

# ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТЕКСТУ

Навчальний посібник



І. М. КОЧАН

# ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТЕКСТУ

Навчальний посібник

*2-ге видання, перероблене і доповнене*

*Рекомендовано  
Міністерством освіти і науки України*

НБ ПНУС



732186



Київ

*"Знання"*

2008

УДК 81>42(075.8)  
ББК 81я73  
К75

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України  
(лист № 1.4/18-Г-1353 від 11 червня 2008 р.)

Рецензенти:

*А. П. Загнітко* — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови Донецького національного університету;

*Т. А. Космеда* — доктор філологічних наук, професор Львівського державного університету внутрішніх справ;

*Л. В. Струганець* — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри методики викладання української мови та культури мовлення Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника  
код 02125266  
**НАУКОВА БІБЛІОТЕКА**  
Інв. №

**Кочан І. М.**  
К75 Лінгвістичний аналіз тексту: Навч. посіб. — 2-ге вид., перероб. і доп. — К.: Знання, 2008. — 423 с.  
ISBN 978-966-346-591-3

У посібнику подано історію становлення дисципліни “Лінгвістичний аналіз тексту” та теорію розгляду текстів на різних мовних рівнях, починаючи від фонографічного до синтаксичного. Проаналізовано не лише художні тексти, а й тексти інших функціональних стилів. Наведено методику такого аналізу та зразки студентських робіт.

Для студентів, викладачів, учителів, учнів.

УДК 81>42(075.8)  
ББК 81я73

ISBN 978-966-346-591-3

© І. М. Кочан, 2008  
© Видавництво “Знання”, 2008

## ЗМІСТ

ПЕРЕДНЄ СЛОВО ..... 10

Розділ 1. ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТЕКСТУ  
ЯК НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА ..... 17

1.1. Джерела науки ..... 17

1.2. Перші спроби опису та систематизації  
дисципліни ..... 18

1.3. Структура навчальної програми ..... 20

1.4. Розвиток лінгвістичного аналізу тексту  
як наукової та навчальної дисципліни  
на межі століть ..... 23

Контрольні запитання ..... 28

Список рекомендованої літератури ..... 29

Розділ 2. ТЕКСТ ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ.  
ОСНОВНІ ТЕРМІНИ І ПОНЯТТЯ  
ЛІНГВІСТИЧНОГО АНАЛІЗУ ТЕКСТУ ..... 30

2.1. Тракткування тексту в науковій літературі ..... 31

2.2. Категорії тексту ..... 33

2.2.1. Цілісність ..... 33

2.2.2. Зв'язність ..... 34

2.2.3. Повтори ..... 37

2.2.4. Членування ..... 38

2.2.5. Лінійність. Інформативність ..... 41

2.2.6. Завершеність ..... 42

2.2.7. Інші категорії ..... 42

2.3. Контекст і підтекст ..... 45

2.3.1. Контекст ..... 45

2.3.2. Підтекст .....	46
2.4. Класифікація текстів .....	49
Контрольні запитання .....	54
Список рекомендованої літератури .....	55
<b>Розділ 3. РІВЕНЬ ЦІЛІСНОГО ТЕКСТУ .....</b>	<b>56</b>
3.1. Модель тексту .....	56
3.2. Заголовок .....	57
3.2.1. Заголовок у художньому творі .....	61
3.2.2. Газетні заголовки .....	63
3.2.3. Заголовки наукових праць .....	64
3.3. Інтродуктивний блок .....	66
3.3.1. Вступ .....	66
3.3.2. Передмова .....	67
3.4. Інформативний блок .....	68
3.5. Завершальний блок .....	69
3.6. Комунікативно-мовленнєві форми .....	70
Контрольні запитання .....	72
Список рекомендованої літератури .....	73
<b>Розділ 4. ОКРЕМІ ЕЛЕМЕНТИ ТЕКСТУ .....</b>	<b>74</b>
4.1. Слова-концепти .....	74
4.2. Символічні значення .....	79
4.2.1. Символ як універсальне загальнофілософське поняття .....	80
4.2.2. Національні символи .....	80
4.2.3. Індивідуально-авторські символи .....	82
4.3. Власні імена .....	85
4.3.1. Літературні оніми .....	86
4.3.2. Імена в поетичному мовленні .....	88
4.3.3. Біблійні персонажі .....	90
4.4. Українські прізвиська і прізвиська .....	93
4.5. Власні імена в українській драматургії .....	97
Контрольні запитання .....	101
Список рекомендованої літератури .....	102
<b>Розділ 5. ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ .....</b>	<b>103</b>

5.1. Тропи .....	104
5.1.1. Епітети .....	105
5.1.2. Порівняння .....	108
5.1.3. Метафори .....	110
5.2. Художній текст і твір .....	114
5.2.1. Поетичне мовлення .....	115
5.2.2. Прозове мовлення .....	117
5.2.3. Драматургічне мовлення .....	117
5.3. Специфіка аналізу мови художнього твору ...	119
5.3.1. Фарба і слово .....	120
5.3.2. Запах і слово .....	122
5.3.3. Смак і слово .....	127
5.3.4. Слово і музика .....	127
Контрольні запитання .....	129
Список рекомендованої літератури .....	130
<b>Розділ 6. ФОНОГРАФІЧНИЙ РІВЕНЬ АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ .....</b>	<b>132</b>
6.1. Алітерація й асонанс .....	133
6.2. Анафора й епіфора .....	139
6.3. Ритм .....	145
6.4. Вигуки .....	147
6.5. Звуконаслідування .....	149
6.6. Графон .....	152
6.7. Графічні засоби .....	155
6.8. Семантика великої літери .....	159
6.9. Інтонаційно-пунктуаційні засоби виражальності .....	162
Контрольні запитання .....	165
Список рекомендованої літератури .....	166
<b>Розділ 7. МОРФЕМНО-СЛОВОТВІРНИЙ РІВЕНЬ АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ .....</b>	<b>167</b>
7.1. Стилiстичні функції суфіксів .....	167
7.1.1. Суфікси пестливості .....	167
7.1.2. Суфікси зменшуваності .....	168
7.1.3. Згрубіло-збільшувані суфікси .....	170
7.1.4. Інші функції суфіксів .....	171



7.2. Стилiстичнi функцiї префiксiв .....	174
7.3. Повтор морфем .....	177
7.4. Тавтологiя .....	183
7.5. Оказiональнi слова .....	184
Контрольнi запитання .....	192
Список рекомендованої лiтератури .....	193

## **Роздiл 8. ЛЕКСИЧНИЙ РIВЕНЬ АНАЛIЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ .....**

8.1. Стилiстично нейтральна лексика .....	195
8.2. Використання полiсемiї в художньому текстi .....	197
8.3. Омонiмiя. Паронiмiя. Синонiмiя. Антонiмiя ...	200
8.3.1. Омонiми .....	200
8.3.2. Паронiми .....	201
8.3.3. Синонiми .....	205
8.3.4. Антонiми .....	209
8.4. Маркованi слова .....	216
8.4.1. Емоцiйнi слова .....	216
8.4.2. Виробничо-професiйна лексика .....	218
8.4.3. Територiальнi дiалектизми .....	222
8.4.4. Жаргонiзми .....	225
8.4.5. Просторiчна i лайлива лексика .....	227
8.5. Повтори лексем як вияв експресiї .....	232
Контрольнi запитання .....	236
Список рекомендованої лiтератури .....	237

## **Роздiл 9. ФРАЗЕОЛОГIЗМИ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТI .....**

9.1. Фразеологiзми у художнiх творах .....	239
9.2. Народнорозмовнi фразеологiзми .....	243
Контрольнi запитання .....	247
Список рекомендованої лiтератури .....	248

## **Роздiл 10. МОРФОЛОГIЧНИЙ РIВЕНЬ АНАЛIЗУ ТЕКСТУ .....**

10.1. Iменники у художньому текстi .....	250
--	-----

10.2. Прикметники у художньому текстi .....	253
10.2.1. Стягненi та нестягненi форми прикметникiв ...	253
10.2.2. Кольористика .....	255
10.3. Числiвники в художньому текстi .....	265
10.4. Дiєслiвнi форми в художньому текстi .....	270
10.5. Займенники у художньому текстi .....	276
10.6. Повтор частин мови в текстi .....	279
Контрольнi запитання .....	284
Список рекомендованої лiтератури .....	285

## **Роздiл 11. СИНТАКСИЧНИЙ АНАЛIЗ ТЕКСТУ .....**

11.1. Синтаксичнi зачини та iх особливостi .....	286
11.2. Односкладнi називнi речення та iх функцiї в художньому текстi .....	288
11.3. Парцельованi конструкцiї .....	291
11.4. Супердовгi конструкцiї .....	293
11.5. Полiсиндетон i асиндетон .....	298
11.6. Синтаксичнi стилiстичнi фiгури .....	299
11.6.1. Перiод .....	300
11.6.2. Елiпсис .....	301
11.6.3. Iнверсiя .....	305
11.6.4. Паралелiзм .....	306
11.6.5. Риторичнi фiгури .....	307
11.6.6. Ритм прози .....	308
Контрольнi запитання .....	312
Список рекомендованої лiтератури .....	313

## **Роздiл 12. ЛIНГВIСТИЧНИЙ АНАЛIЗ НАУКОВОГО ТЕКСТУ .....**

12.1. Формування наукового стилю в українськiй мовi .....	314
12.2. Науковi тексти та iх класифiкацiя .....	315
12.2.1. Власне науковi тексти .....	316
12.2.2. Науково-навчальнi тексти .....	318
12.2.3. Науково-популярнi тексти .....	318
12.3. Специфiчнi мовнi ознаки наукових текстiв ...	319
12.3.1. Термiнологiя наукових текстiв .....	319
12.3.2. Метафори в науковому текстi .....	320

12.4.	Граматичні особливості наукових текстів .....	321
12.4.1.	Морфологічні ознаки наукового стилю .....	321
12.4.2.	Синтаксичні ознаки наукового стилю .....	322
12.5.	Основні вимоги до оформлення наукового тексту .....	324
12.5.1.	Загальні вимоги .....	324
12.5.2.	Модель наукового тексту. Мовні формули й оформлення .....	326
	Контрольні запитання .....	329
	Список рекомендованої літератури .....	330
<b>Розділ 13. ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ТЕКСТІВ .....</b>		
13.1.	Витоки публіцистичного стилю .....	332
13.2.	Мова газети. Газетні заголовки .....	333
13.3.	Синтагматика тексту .....	336
13.4.	Парадигматика публіцистичного тексту .....	337
13.4.1.	Синоніми у мові ЗМІ .....	338
13.4.2.	Поняттєві та стилістичні синоніми у мові ЗМІ .....	339
13.5.	Нові форми позначення реалій .....	340
13.6.	Фразеологія у мові сучасних ЗМІ .....	342
13.7.	Синтаксичні конструкції в мові ЗМІ .....	343
13.7.1.	Фігури накопичення .....	344
13.7.2.	Фігури уникнення .....	347
13.7.3.	Фігури переміщення .....	348
	Контрольні запитання .....	350
	Список рекомендованої літератури .....	351
<b>Розділ 14. ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ РЕКЛАМНИХ ТЕКСТІВ .....</b>		
14.1.	Графіка реклами .....	353
14.2.	Мова реклами .....	360
14.2.1.	Фонетичні засоби в рекламних текстах .....	360
14.2.2.	Лексичні особливості реклами .....	362
14.2.3.	Термінологія у сучасній українській рекламі .....	365

14.2.4.	Граматичні особливості реклами .....	367
14.3.	Фактори, що впливають на відбір рекламного тексту .....	374
	Контрольні запитання .....	376
	Список рекомендованої літератури .....	377
<b>Розділ 15. ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТЕКСТІВ ОФІЦІЙНО-ДІЛОВОГО СТИЛЮ .....</b>		
15.1.	З історії становлення офіційно-ділового стилю української мови .....	378
15.2.	Графіка текстів офіційно-ділового стилю .....	381
15.3.	Мова ділових документів .....	382
	Контрольні запитання .....	385
	Список рекомендованої літератури .....	386
<b>Розділ 16. МЕТОДИКА ПРОВЕДЕННЯ ЛІНГВІСТИЧНОГО АНАЛІЗУ ТЕКСТУ .....</b>		
16.1.	Художній текст .....	387
16.1.1.	Прийоми дослідження мови художнього тексту .....	388
16.1.2.	Врахування жанрових особливостей літературного твору .....	389
16.2.	Вимоги до аналізу нехудожніх текстів .....	391
	Контрольні запитання .....	392
	Список рекомендованої літератури .....	393
	<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ .....</b>	<b>394</b>
<b>ДОДАТКИ .....</b>		
<b>Додаток 1. Зразки лінгвістичного аналізу художнього тексту .....</b>		
<b>Додаток 2. Зразки лінгвістичного аналізу нехудожнього тексту .....</b>		

## ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Останнім часом у навчальних планах філологічних факультетів з'явився курс, який має на меті навчити студентів лінгвістичної роботи з текстом. У мовознавстві вже чітко виділилися такі дисципліни, як "Лінгвістика тексту", "Лінгвістичний аналіз тексту", "Мова художньої літератури", "Стилістика", "Стилістика художнього мовлення", "Лінгвостилістика", "Інтерпретація тексту" тощо. Відповідно у програмах з української мови для середніх шкіл вже введено такі розділи і теми з "Лінгвістики тексту" та "Лінгвістичного аналізу тексту" (5, 9 класи). Однак, як засвідчує практика, такий курс потрібний студентам, майбутнім учителям, котрі повинні навчити учнів працювати з текстом на уроках мови. Адже текст — це єдність форми і змісту, де елементом форми виступає слово, а змісту — його значення.

Випускник філологічного факультету повинен уміти провести лінгвістичний аналіз тексту, що сприятиме глибшому, точнішому розумінню твору, задуму автора, дасть змогу виявити особливості мовленнєвої практики письменника. Курс лінгвістичного аналізу тексту допоможе завершити теоретичні знання і закріпити практичні навички з лінгвістичних дисциплін.

Як зазначено в енциклопедії "Українська мова", *лінгвістичний аналіз тексту* — це аналіз будь-якого тексту як продукту мовно-розумової діяльності людини із застосуванням лінгвістичних методів і прийомів з метою виявлення його структурно-сислової єдності, комунікативної спрямованості та інтерпретації упорядкування мовних засобів для вираження смислу<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Українська мова: Енциклопедія. — К., 2000. — С. 291.

Об'єктом лінгвістичного аналізу тексту може бути науковий, офіційно-діловий, публіцистичний і художній тексти, а також текст реклами, усний виступ, діалог тощо.

Предметом лінгвістичного аналізу тексту (ЛІАТ) є виділення в ньому і характеристика мовних одиниць різних рівнів: фонетичного, морфемного, словотвірного, лексичного, граматичного та ін.

На сьогодні більш розроблений аспект мовного аналізу художнього тексту. Найдавніша праця українського автора, яка стосується лінгвістичного аналізу тексту, — це "Начерк стилістики, поезики і риторики з додатком про красу мови і будову вірша" Костянтина Костяківського, видана 1917 р. у Вінніпезі. Безпосереднє відношення до цього мають давні українські поезики, які досліджував Григорій Сивокінь. Його праця під такою самою назвою вийшла у Харкові 1960 р.

У 60-х роках ХХ ст. текст перебував у центрі уваги таких відомих дослідників, як В. Виноградов, В. Винокур, Л. Щерба, Є. Курилович. Учені зверталися переважно до художнього тексту: В. Виноградов "О языке художественной литературы" (М., 1959); В. Винокур "Понятие поэтического языка" (М., 1959); "О языке художественной драматургии" (М., 1977); Є. Курилович "Поэтический язык с лингвистической точки зрения // Очерки по лингвистике" (М., 1962); Ю. Лотман "Язык поэтического текста" (Ленинград, 1972); В. Одинцов "О языке художественной прозы" (М., 1973); Е. Холодов "Язык драмы" (М., 1978); Л. Щерба "Опыт лингвистического толкования стихов // Избранные работы по русскому языку" (М., 1957); В. Краснянський "Стилістика художественної речі (повествовальна речь)" (М., 1972) тощо. З'являються подібні розвідки і за кордоном: L. Dolezel "Поэтика. Poetyka. Poetics" (Warszawa, 1961); P. Hartmann "Texte als linguistisches Objekt" (München, 1971), Dane F. "Zur linguistisches Analyse der Textstruktur" (Folia Linguistica (Berlin). — 1970. — № 4) та ін.

Крім загальнотекстових проблем, науковці торкалися деяких аспектів тексту творів окремих письменників: М. Бахтін "Проблема поэтики Достоевского" (М., 1963); В. Левін "Евгений Онегин" и русский литературный язык" (Известия АН СССР. — 1969. — Т. XXVIII. — Вип. 3) тощо.



Особливо детально досліджували у 60—70-х роках мову письменників<sup>1</sup>: *І. Вишньського* (Ю. Карпенко, М. Онишкевич, І. Ощипко, С. Пінчук); *Марка Вовчка* (Д. Ганич, Н. Оксимець, Г. Поштаренко, І. Проценко, Н. Титаренко тощо); *Л. Глібова* (В. Мариниченко); *П. Грабовського* (Ю. Редько, Ф. Смагленко, Н. Яценко); *Є. Гребінки* (А. Деркач); *П. Гулака-Артемовського* (А. Деркач); *А. Духновича* (Г. Шелюто); *Г. Квітки-Основ'яненка* (Т. Величко, З. Веселовська, О. Скорик); *О. Кобилянської* (Д. Коваль, М. Леонова, М. Маріуца); *З. Копистенського* (Т. Молодід); *І. Котляревського* (К. Баценко, В. Ващенко, В. Галкін, П. Дудик, П. Калениченко, Л. Кулинська, М. Павлюк, П. Плющ, Є. Присовський, М. Северін); *М. Коцюбинського* (І. Білодід, М. Богдан, О. Гончар, Д. Гринчишин, К. Дорошенко, С. Єрмакова, Л. Іванов, Н. Калиниченко, О. Корчик, Д. Кроть, М. Ладухін, В. Масальський, І. Ощипко, Л. Паламарчук, О. Пивоваров, М. Пилинський, П. Рева, О. Скоропада); *І. Манжури* (П. Лещенко); *Л. Мартовича* (А. Григорук, В. Лесин); *Панаса Мирного* (І. Грицютенко, Н. Крижанівська, М. Матрохін, Н. Тоцька); *І. Нечуя-Левицького* (Д. Білецький, М. Богдан, І. Грицютенко, Ф. Жилко, Л. Кулинська, М. Леонова); *С. Руданського* (В. Герасименко); *А. Свидницького* (М. Хращевський); *Г. Сковороди* (Д. Багалій, П. Бузук, Г. Гнатюк, Є. Кудрицький, П. Моргун); *М. Старицького* (В. Коптілов); *В. Стефаника* (Б. Кобилянський, М. Тофан); *А. Тесленка* (В. Коряк, С. Криворучко, А. Сизько); *І. Тобілевича (Карпенка-Карого)* (Д. Баранник, П. Плющ, Г. Удовиченко); *Лесі Українки* (Г. Аврахов, І. Білодід, М. Бойко, Л. Бондарчук, П. Гаврилов, Н. Давиденко, І. Дацюк, В. Заханевич, А. Кабайда, Л. Кулинська, К. Ленець, Л. Лисиченко, І. Олійник, С. Плямовата, В. Покальчук, А. Ружинський, Т. Степанець, П. Тимошенко); *Ю. Федьковича* (О. Романець, М. Ставінський); *Івана Франка* (Ф. Арват, І. Білодід, Б. Бондар, А. Бодник, І. Булашенко, А. Бурячок, В. Ващенко, Д. Ганич, В. Голяк, А. Григорук, І. Грицютенко, Є. Дмитровський, Ф. Жилко, М. Жовтобрюх, Я. Закревська, О. Захарків, І. Керницький, А. Коваль, Н. Корнієнко, М. Леонова, Ф. Медведєв, П. Моргун, В. Моренець, І. Олійник, І. Ощип-

<sup>1</sup> Подано за: Гольдберг Л. І., Королевич Н. Ф. Українська мова: Бібліограф. покажчик (1918—1961). — К., 1963.

ко, І. Петличний, Л. Полюга, Є. Регушевський, Н. Родзевич, С. Самійленко, О. Фінкель, З. Франко, Л. Худаш, І. Чередниченко та ін.); *М. Черемшини* (Ф. Жилко, Б. Кобилянський, І. Петличний); *М. Шашкевича* (Л. Терешко); *Т. Шевченка* (А. Барзилович, С. Бевзенко, М. Бойко, Л. Булаховський, В. Ващенко, А. Деркач, Я. Дзира, Л. Добржанська, К. Дорошенко, І. Журба, Т. Зайцева, В. Ільїн, Б. Кобилянський, О. Корчик, П. Коструба, Л. Кулинська, Г. Левченко, П. Лизанець, В. Масальський, Ф. Медведєв, В. Моренець, І. Ощипко, П. Петрова, П. Плющ, О. Пура, Є. Регушевський, В. Рубан, С. Самійленко, І. Тараненко, П. Тимошенко, В. Цебенко, М. Чемерисов, В. Шадура) та ін.

З'являються словопоказчики і словники мови письменників: "Словник мови Тараса Шевченка" у двох томах (К., 1964); "Словник мови Г. Квітки-Основ'яненка" у трьох томах (Х., 1970—1979); М. Бойко "Словопоказчик драматичних творів Лесі Українки" (К., 1961); І. Ковалик, І. Ощипко "Художнє слово Василя Стефаника" (Л., 1972). І. Ковалик, І. Ощипко, Л. Полюга видали у 1990 році словопоказчик "Лексика поетичних творів Івана Франка" тощо.

Мова творів сучасних письменників є актуальною і сьогодні. Зокрема, мову *І. Багряного* досліджує Н. Сологуб; *М. Бажана* — Л. Ставицька; *М. Вінграновського* — Н. Данилюк, С. Єрмоленко; *Остана Вишні* — Г. Пришва; *О. Гончара* — С. Головацук, М. Пилинський, Н. Сологуб; *І. Драча* — С. Гречанюк, В. Калашник, Л. Масенко; *Л. Костенко* — Л. Ставицька, Н. Грицик; *Д. Павличка* — І. Карий, О. Непорожній, Л. Пустовіт; *М. Рильського* — С. Єрмоленко, Н. Сидяченко, Л. Ставицька, Г. Колесник; *У. Самчука* — С. Каленюк, *М. Стельмаха* — Н. Сидяченко, В. Ярмач; *П. Тичини* — І. Білодід, М. Железняк, В. Занахевич; *Г. Тютюнника* — Л. Шевченко; *М. Хвильового* — Л. Ставицька; *В. Шевчука* — О. Нечитайло, Л. Шевченко; *В. Яворівського* — В. Мінасян та ін.

Ми зумисне зупинилися на переліку письменників-класиків, бо охопити увесь матеріал, що міститься у кількох бібліографічних покажчиках, у посібнику просто неможливо. Однак навіть короткий перелік засвідчує, що лінгвістичний аналіз тексту в середині ХХ ст. виокремлюється як наукова та навчальна дисципліна, розвивається і вдосконалюється.



Підґрунтя для неї заклали видатні українські науковці О. Потебня, Л. Булаховський та ін. Зокрема О. Потебня наголошував на тому, що естетико-стилістичний аналіз словесно-художніх творів є першим щаблем загального вивчення літературної мови<sup>1</sup>. Л. Булаховський стверджував, що мовні портрети окремих письменників, їхня індивідуально-художня манера письма влітаються у мовний контекст усєї епохи. Творча специфіка того чи іншого автора зумовлена не лише рівнем розвитку літературної мови, а й певною жанрово-мовною своєрідністю, соціально-мовними смаками. На думку вченого, вирішальна роль у створенні художнього образу зокрема і того ідейно-образного цілого, яким є художній твір, належить мові<sup>2</sup>.

Як відомо, кожна наука має три періоди:

- хаотичне накопичення матеріалу;
- перші класифікації та узагальнення;
- виокремлення наукової бази і стабілізація набутих знань.

Від 70-х років спостерігається другий період, який триває дотепер.

Уперше лінгвістичний аналіз тексту як окрему наукову дисципліну в українському мовознавстві почали розглядати у 60—70-х роках. В Одесі 1968 р. доцент В. Дроздовський уклав матеріали до семінарських занять під назвою “Мовностилістичний аналіз художнього твору”, пізніше з’явилися праці В. Ващенко “Про становлення й самовизначення лінгвостилістики як науки” (Українська народна лексика. — Д., 1973), Л. Рожило “Загальні основи лінгвістичного аналізу тексту” (Українська мова і література в школі. — 1978. — № 2).

У Білорусі в 70-х роках відбуваються наукові семінари під назвою “Лінгвістичний аналіз тексту” (Мн., 1975, 1978). Аналогічні конференції мали місце і на всесоюзному рівні, наприклад, “Стилістика художественной речи” (М., 1974); “Лінгвістичний аналіз тексту” (М., 1978).

<sup>1</sup> Потебня О. О. Естетика і поетика слова. — К., 1985. — С. 12.

<sup>2</sup> Булаховська Ю. Слово наукове — слово поетичне // Мовознавство. — 1983. — № 2. — С. 37.

У 80-х з’являється праця І. Лепешева “Лінгвістичний аналіз літературного твору” (Мн., 1981). В Іркутську виходить збірник наукових праць “Лінгвістичний аналіз тексту”, в Барнаулі — книжка “Лінгвістичні засоби текстобудування” (1985). У цей час побачили світ перші посібники з лінгвістичного аналізу тексту, зокрема: Н. Купина “Лінгвістичний аналіз художественного тексту” (М., 1980); Н. Кутіної “Структурно-смысловий аналіз художественного тексту” (М., 1984); М. Шанського “Лінгвістичний аналіз художественного тексту” (Ленінград, 1984).

В Україні також друкують наукові праці з цього напрямку досліджень: А. Мороховський “Деякі основні поняття стилістики й лінгвістики тексту” (К., 1981); І. Ковалик “Методика лінгвістичного аналізу тексту” (К., 1984). Остання праця написана у співавторстві з Л. Мацько та М. Плющ. Професорові І. Ковалику належить частина, де висвітлюються теоретичні положення і поняття лінгвістичного аналізу тексту як окремої наукової та навчальної дисципліни. Вчений у співавторстві з доцентом І. Ощипко уклав програму спецкурсу “Лінгвістичний аналіз тексту”, яка, на жаль, не була надрукована і тепер зберігається на кафедрі в машинописному варіанті. Власне погляди вченого на текст та його інтерпретацію, а також програма І. Ковалика й І. Ощипко знайшли практичне застосування у нашому посібнику.

Дрогобицькі вчені М. Демський і Л. Краснова уклали “Словник метамови інтерпретатора художнього тексту” (К., 1994). Це перша вдала спроба спеціального словника. Однак він не охопив усіх термінів лінгвістичного аналізу тексту і, безперечно, вимагає доповнення й обов’язкового перевидання великим накладом.

Тернопільські вчені видали збірник наукових праць “Теорія і практика лінгвістичного аналізу художнього тексту” (1997), а їх колега професор В. Мельничайко плідно працює в цьому напрямі, публікуючи на сторінках методичних видань статті з названої тематики. У 2005 р. М. Крупа, також тернопільський науковець, видала посібник під аналогічною назвою, розглядаючи аналіз власне художнього тексту. В центрі уваги дослідниці — науково-методологічні засади аналізу прозових і поетичних творів.

У журналах “Українська мова і література в школі” та “Культура слова” є спеціальні рубрики “Мова художнього твору” та “Слово у художньому творі”, матеріали яких використані у нашому посібнику.

Отже, лінгвістичний аналіз тексту в Україні вже виокремився у спеціальну навчальну дисципліну, має свою теоретичну і практичну базу та широкі перспективи розвитку. Актуальними на сьогодні є:

- бібліографічні покажчики наукових праць з цього розділу мовознавства;
- спеціальні словники;
- навчальні посібники, які описували б не лише методику аналізу художніх текстів, а й текстів інших функціональних стилів;
- розширення спеціальних рубрик у фахових журналах.

## Розділ 1

# ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТЕКСТУ ЯК НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА

Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника  
код 02125266  
**НАУКОВА БІБЛІОТЕКА**  
Інв. №

### 1.1. Джерела науки

Лінгвістичний аналіз тексту як окрема навчальна дисципліна має безпосереднє відношення до лінгвістики тексту, стилістики, теорії літератури. Вона з'явилася у 60-х роках ХХ ст., хоча витoki її сягають ще Давньої Греції та Риму. Тонкі спостереження тексту були вже у мовознавців Стародавнього Сходу та у староіндійських учених, котрі детально вивчали лінгвістику і поетику. Цікавилися текстом з лінгвістичного боку і середньовічні вчені, серед яких Тома Аквінський.

Предметом розгляду *лінгвістики тексту* є зв'язний текст як мовна та мовленнєва одиниця особливого рівня, його побудова, а предметом розгляду *стилістики* — функціональні стилі мови, а також мовні засоби творення на різних мовних рівнях того чи іншого стилю, що також тісно пов'язано з текстом. *Теорія літератури* вивчає особливості побудови художніх творів, художні засоби.

До 20-х років ХХ ст. поетика і стилістика були окремими дисциплінами. Однак вже 1923 р. Р. Якобсон наголосив на важливій ролі у метричній системі віршування фонологічних, смислорозрізнявальних елементів. Він писав: “Саме аналіз віршів дав мені можливість побачити основу, на якій будується фонологічна система мови”<sup>1</sup>. О. Потебня також наголошував

<sup>1</sup> Потебня О. Естетика і поетика слова. — К., 1985. — С. 25.  
2 — 8-1033

на тому, що естетико-стилістичний аналіз словесно-художніх творів — це перший щабель загального вивчення літературної мови. Вчений теоретично і практично втілював ідею єдності філології, сягав специфіки мистецтва слова.

У 50-х роках відбулася дискусія з питань лінгвостилістики, внаслідок якої визнали, що визначальною у створенні художнього образу твору є *мова*.

Цей період вважають часом становлення лінгвістичних дисциплін, які стосуються тексту, його структури, побудови, аналізу. Завдання останньої — *виявляти на основі комплексного лінгвістичного аналізу систему співфункцій усіх мовних одиниць та їх категорій, що беруть участь у створенні системи образів у певному тексті чи його стильового і стилістичного оформлення*.

## 1.2. Перші спроби опису та систематизації дисципліни

У 70-х роках ХХ ст. у програми філологічних факультетів педінститутів та університетів Російської Федерації увійшла дисципліна під назвою “Лінгвістичний аналіз тексту”. З цієї нагоди відбувалися наради і семінари, виходили інструктивні міністерські матеріали, в яких подавалися робочі плани та тематика проведення занять з названого курсу. Однак вони ґрунтувалися на текстах російської літературної класики, і їх не можна було сліпо переносити у навчальні програми відділень української мови та літератури, які, до речі, такого курсу не передбачали.

Завідувач кафедри української мови Львівського державного університету професор І. Ковалик детально ознайомився з вихідними положеннями пропонованих матеріалів і разом з доцентом І. Ощипко розробили, як уже згадувалося, програму практикуму “Лінгвістичний аналіз тексту” для студентів українського відділення філологічного факультету університету.

Цей практикум висував перед собою досить вузьке, але цілком конкретне завдання: ознайомити студентів зі специфікою, методикою й технікою лінгвістичного аналізу тексту і на цій

основі розвинути та закріпити в них початкові практичні навички такого аналізу<sup>1</sup>.

Як зазначили автори у покликаннях, “про вагомість питань лінгвістичного аналізу тексту свідчить ще й те, що останнім часом виділилася нова галузь науки про мову, яка має пряме відношення до проблематики лінгвістичного аналізу тексту. Мається на увазі функціональну *лінгвістику тексту*, завданням якої є вивчення питань, як із багатьох незв’язаних між собою речень створюється система корелятивних речень, що в своїй цілісності несе єдину спільну інформацію”<sup>2</sup>. Автори чітко визначили проблему текстолінгвістики — це пошуки текстотворчих факторів, які діють за допомогою лексичних, синтаксичних і морфологічних відношень і керують ними.

На той час точилися суперечки, чи вважати лінгвістичний аналіз тексту окремою лінгвістичною дисципліною, чи ні. В історії розвитку науки про мову мало уваги приділено питанням теорії і практики лінгвістичного аналізу. Однак окремі думки з цього приводу простежуємо у Л. Булаховського, В. Ваценка. На думку професора І. Ковалика, сумнівів тут бути не може, це є окрема наукова галузь, яка вивчає лінгвістичні одиниці, спираючись на зв’язки або відношення між ними, встановлені у межах однієї мови в певний період її розвитку, тобто на певному синхронному зрізі<sup>3</sup>. Лінгвістичний аналіз тексту дає нам змогу правильно зрозуміти зміст твору, визначити його жанрово-хронологічну приналежність, виявити індивідуально-художні особливості мовленнєвої практики кожного письменника.

<sup>1</sup> *Рукопис* програми з практикуму “Лінгвістичний аналіз тексту” для спеціальності “Українська мова і література філологічного факультету педагогічних інститутів”. — С. 6.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Там само.



### 1.3. Структура навчальної програми

Навчальні плани пропонували для цього курсу 40 годин, поділених на дві частини:

- методика і техніка лінгвістичного аналізу тексту;
- лінгвістичний аналіз художніх і критично-публіцистичних текстів української класичної літератури.

Проблематика *першої* частини цього практикуму містила виклад принципів методики і техніки лінгвістичного аналізу та визначення основних наукових категорій, понять і термінів. Зокрема, програма передбачала ознайомлення студентів з такими поняттями, як українське письмо, текст, його види і частини, художній текст, контекст і підтекст, абзац як лінгвальна величина у тексті тощо. Названу проблематику розкривають і висвітлюють на конкретному аналізі вдало підібраних і заздалегідь вивчених зв'язних текстів.

*Друга* частина містила комплексний лінгвістичний аналіз тексту на всіх мовних рівнях.

Оскільки художні тексти можуть бути об'єктами різних філологічних дисциплін — *літературознавства, лінгвістики, текстології* (герменевтики), — то особливістю цього курсу, як зазначено у програмі, є дослідження *віршових і прозових* текстів у певній системі, починаючи від *графем, звуків, фонем, акцентем, лексем, семем, дериватем, парадигмем, синтаксем, стилістем, експресем* тощо<sup>1</sup>.

На думку укладачів програми, важливим є сегментування тексту на абзаци, речення, словосполучення, слова тощо. Таке сегментування залежить від виду лінгвістичного аналізу: фонологічний аналіз вимагає меншого відтинку тексту, ніж синтаксичний, тому автори пропонували оперувати такими термінами, як *мікро- і макротекст*, тобто текст, у якому є мікро- чи макрообраз.

У програмі детально описано суть того чи іншого рівневого аналізу. Наприклад:

<sup>1</sup> *Рукопис* програми з практикуму "Лінгвістичний аналіз тексту" для спеціальності "Українська мова і література філологічного факультету педагогічних інститутів". — С. 16.

*Графічний аналіз* писемного тексту характеризує писемну структуру графем, вивчає графемну структуру слів у відношенні до їх звукового складу, описує розділові знаки та характеризує види шрифтів письма.

*Фонетичний аналіз* тексту встановлює звукову структуру слів та їх форм, виявляє моделі звукосполучень, визначає частоту їх використання, поділяє слова на фонетичні склади та вказує на їх типи.

*Фонологічний аналіз* тексту встановлює фонемну структуру слів та їх морфем, встановлює моделі фонемосполучень у словах, фіксує частоту фонемовживання та частоту вживання фонемосполучень у цьому тексті, складання системи фонем у тексті мови.

*Акцентний аналіз* тексту визначає місце наголосу в словотвірній будові слова, його словозмінних формах, встановлює акцентуаційні парадигми у системи словоформ.

*Орфоепічний аналіз* усного тексту виявляє нормативність вимови (слів, словосполучень і речень), указує на відношення норм орфоєпії до графемного оформлення слів.

*Морфемічний аналіз* тексту визначає морфемний склад слів, характеризує типи морфем та встановлює їх кількість.

*Дериватологічний (словотвірний) аналіз* виявляє способи словотворення, подає детальну словотвірну характеристику будови слів (твірної основи та інших словотворчих засобів), вказує на частоту вживання різних типів словотвірних основ і словотворчих засобів.

*Парадигматичний аналіз* тексту подає характеристику словоформ, виявляє флексію, морфемну структуру основи та вказує на наголос словоформ, при цьому зазначається ще й комплекс граматичних категорій і граматичних значень, виражених цими словоформами.

*Морфонологічний аналіз* тексту виявляє фонемні (звукові) варіанти морфем у словотвірних і словозмінних формах слів у тексті та подає відповідні статистичні відомості про наявні в тексті морфеми.

*Синтаксичний аналіз* тексту дає характеристику моделей речень за способом висловлювання та за їх структурою, виявляє типи словосполучень, встановлює відношення і зв'язки між членами речення тощо, а також подає частоту використання структурних типів речень.



*Лексикологічний аналіз* тексту дає детальну характеристику лексемного складу тексту, зважаючи на походження слів, їх приналежність до активного чи пасивного складу мови, до різних стилістичних шарів, виявляє діалектизми, арготизми, жаргонізми тощо. У лексикологічному аналізі необхідно також робити статистичні підрахунки самостійних і несамостійних слів, їх частиномовної приналежності, виявляти частотність уживання слів у різних лексико-семантичних групах.

*Лексикографічний аналіз* тексту полягає в укладанні словника мови тексту, в статтях якого подається частота слововживання, лексико-семантична характеристика слова, його парадигматна характеристика та з'ясовується стилістична функція слова.

*Семасіологічний аналіз* тексту характеризує семантичну будову тексту, виявляє також лексико-семантичну структуру слів у цьому тексті, з'ясовує пряме чи переносне значення лексем, встановлює, в яких омонімічних, паронімічних, антонімічних чи гіпонімічних зв'язках перебувають слова тощо.

*Фразеологічний аналіз* тексту повинен виявляти фраземний склад, з'ясувати значення фразем, дати класифікацію фразем за структурою, значенням та ін.

*Стилістичний аналіз* тексту вказує на доцільність або недоцільність ужитку в певному контексті відповідних мовних засобів (лексем, фразем, словосполучень, речень тощо) залежно від змісту тексту і стилю мовлення.

*Лінгвостилістичний аналіз* художнього тексту повинен розкрити художню структуру літературного тексту, тобто має виявити систему словесно-художніх засобів (експресем), за допомогою яких здійснювалося художнє мислення письменника у створенні системи образів художнього твору, і вказати на сигнали естетичної інформації у художньому тексті, виявити збудники естетичних переживань, емоцій у читача.

*Етимологічний аналіз* розкриває біографію слова, тобто встановлює походження і первісне значення (етимон) слова і його зміни та структуру слова<sup>1</sup>.

Особливості лінгвістичного аналізу художнього тексту по-

<sup>1</sup> Рукопис програми з практикуму "Лінгвістичний аналіз тексту" для спеціальності "Українська мова і література філологічного факультету педагогічних інститутів". — С. 19—21.

лягають у виявленні комунікативної й естетичної функції мови у художньому тексті, характеристиці мовних засобів, зумовлених літературним напрямом, жанром художнього твору, індивідуальною авторською манерою.

Автори програми передбачили особливості аналізу мовних особливостей прозових, віршових і драматичних текстів. Зокрема, аналізуючи прозові твори, варто звертати увагу на мовно-стилістичні засоби у мовленні автора і персонажів, аналізуючи поезію — на ритміку, римування, інтонацію, в аналізі драматичного твору — на монологи, діалоги, авторські ремарки, засоби вираження підтексту.

Практична частина курсу містить перелік текстів, рекомендованих для лінгвістичного аналізу, з-поміж яких: "Енеїда" та "Наталка Полтавка" І. Котляревського; "Садок вишневий коло хати", "Сон" (поема), "Гайдамаки" Т. Шевченка; "Кайдашева сім'я" І. Нечуя-Левицького; "Хазяїн" І. Карпенка-Карого; "Червона калина, чого в лузі гнешся?", "Сідоглавному", "Із секретів поетичної творчості" І. Франка; "Швачка", "Я не співець чудовної природи" П. Грабовського; "Інтермецо", "Коні не винні" М. Коцюбинського; "Слово, чому ти не твердая криця", "Дим" Лесі Українки; "Вечірня година", "Новина" В. Стефаніка тощо.

Список рекомендованої літератури охопив понад 50 позицій найсучасніших на той час новинок мовознавчої літератури.

#### 1.4. Розвиток лінгвістичного аналізу тексту як наукової та навчальної дисципліни на межі століть

Головні положення програми стали основою майбутньої книжки "Методика проведення лінгвістичного аналізу тексту", яку професор І. Ковалик у співавторстві з професорами Л. Мацько та М. Плюц видав у 1984 р.<sup>1</sup>

У першій частині посібника, що містить суто теоретичний

<sup>1</sup> Ковалик Т. І., Мацько Л. І., Плюц М. Я. Методика лінгвістичного аналізу тексту. — К., 1984. — С. 4.

матеріал, професор І. Ковалик розглянув питання: предмет і завдання курсу, поняття тексту, висловлювання як найменша комунікативна одиниця тексту, особливості мовних стилів, словесно-художній твір, словесно-художній образ у літературному творі, роль слова у створенні словесно-художнього образу в літературному творі. Учений дає визначення тексту та його ознак (про це йтиметься далі).

В обсяг курсу входить лінгвістична характеристика усіх мовних одиниць, наявних у структурі аналізованих текстів, починаючи від найнижчих — *фонем* і закінчуючи *синтаксемами*; причому, аналізуючи художні тексти, необхідно звертати увагу на мовностилістичні виражально-зображальні засоби. Предметом лінгвістичного аналізу тексту є виділення і характеристика системи рівневих мовних одиниць, наявних у творі.

У 1992 р. у Білорусі вийшов навчальний посібник Г. Малажай “Лінгвістичны аналіз тэксту”, що складався із таких розділів:

1. Передмова.
2. Предмет і завдання лінгвістичного аналізу тексту.
3. Методи і прийоми лінгвістичного аналізу тексту: Семантико-стилістичний метод. Лінгвістичний експеримент та його прийоми. Зіставно-стилістичний метод.
4. Аналіз творів різних стилів і жанрів.
5. Прикладний лінгвістичний аналіз мистецьких (художніх) творів.
6. Художні тексти, завдання й література для самостійної роботи<sup>1</sup>.

Автор так визначає мету курсу: виявити ті мовні засоби, за допомогою яких виражається ідейний і пов’язаний із ним емоційний зміст мистецького твору. Оскільки кожен справді мистецький твір — це оригінальна єдність змісту і форми, то майстерність письменника полягає в тому, щоб відчутти й виявити потенційні можливості слова, вдало організувати структуру твору, а завдання дослідника-філолога — визначити обротову роль слів у контексті, витлумачити найхарактерніші

<sup>1</sup> Малажай Г. М. Лінгвістичны аналіз тэксту. — Мн., 1992.

з них у структурі твору<sup>1</sup>. Лінгвістичний аналіз тексту — необхідна умова глибокого літературознавчого й стилістичного дослідження тексту. Завдання лінгвістичного аналізу, на думку автора, — виявити не зовсім легкі для швидкого сприйняття мовні особливості, висвітлити, як зміст тексту впливає на особливості використання мовних засобів. До мовних труднощів, які потребують лінгвістичного витлумачення, належать архаїзми, діалектизми, перифрази, деформовані фразеологізми, оказіональні слова, реалізовані у двох чи більше значеннях полісемантичної одиниці, каламбурне використання антонімів, контекстуальні синоніми, варіанти слів. Об’єктом лінгвістичного аналізу можуть бути і граматичні, і фонетичні мовні факти, якщо цього вимагає розуміння літературного твору чи його частин<sup>2</sup>. Безумовно, в основі цього підходу міститься інтерпретація тексту з позицій літературознавчо-мовного характеру. Щоправда, автор посібника застерігає: єдиної схеми лінгвістичного аналізу тексту немає і бути не може. Бо в одному випадку необхідно розтлумачити незрозумілі слова, а в іншому — визначити, які семантичні й стилістичні особливості слів використав автор для розв’язання творчого завдання, ще в іншому — показати особливості сполучуваності слів у контексті, зумовлені особливостями твору чи авторським задумом.

Київське видавництво “Вища школа” 1993 р. випустило у світ збірник вправ і завдань “Лінгвістичний аналіз тексту”, який підготувала Н. Миронюк. Посібник має розділи:

1. Прийоми лінгвістичного аналізу художнього тексту.
2. Стил сучасної української мови та їх специфіка.
3. Слово в художньому тексті: Лексичні елементи тексту. Пряме і переносне значення слова в художньому тексті.
4. Омоніми в художньому тексті. Синоніми в художньому тексті. Антоніми в художньому тексті. Пароніми в художньому тексті. Активна і пасивна лексика в художньому тексті. Лексичний аналіз тексту. Фразеологізми в художньому тексті.
5. Фонетико-орфоепічні особливості художнього тексту.
6. Морфемно-словотворчі особливості в художньому тексті.

<sup>1</sup> Малажай Г. М. Лінгвістичны аналіз тэксту. — С. 10.

<sup>2</sup> Там само. — С. 12.

7. Частиномовний аналіз художнього тексту.
8. Синтаксичні особливості художнього тексту.
9. Зіставний лінгвістичний аналіз.
10. Повний лінгвістичний аналіз художнього тексту.

Основна увага в посібнику зосереджена на аналізі лише художнього тексту.

Журнал “Дивослово” 2006 р. опублікував програму “Лінгвістичний аналіз художнього тексту”. Її уклала кандидат філологічних наук Марія Крупа (Тернопіль), де чітко визначено *мету*: подати комплексний аналіз прозового, поетичного, драматичного тексту як системного цілого, виходячи з природи художнього тексту; домогтися засвоєння основних теоретичних понять з лінгвостилістики; розвивати мовно-естетичне чуття, формувати знання й уміння проникати в суть художнього тексту (художньої ідеї); виробити вміння обґрунтовано застосовувати знання філологічних дисциплін (літературознавства, мовознавства, історії української літератури, літературної критики, методики викладання літератури в школі тощо) для лінгвоаналізу; формувати читача високої внутрішньої культури. Сам курс складається із розділів:

1. Вступ. Читач — чинник історико-літературного процесу, інтерпретатор.
2. ЛАХТ у світлі сучасної науки про мову художнього твору.
3. Образ автора — категорія комплексного дослідження мови художнього тексту.
4. Лінгвістичний аналіз прозового тексту.
5. Лінгвістичний аналіз поетичного тексту.
6. Лінгвістичний аналіз драматичного тексту<sup>1</sup>.

Автор програми створила також посібник “Лінгвістичний аналіз художнього тексту”, що вийшов у Тернополі 2005 р.

Як пересвідчуємося, це ще одне бачення згаданого курсу, дослідження суто художнього тексту.

<sup>1</sup> Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту. Програма для філологічних факультетів вищих навчальних закладів України // Дивослово. — 2006. — № 11. — С. 36—39.

*Мета* нашого посібника — розглянути принципи і прийоми комплексного лінгвістичного аналізу текстів різних функціональних стилів на всіх мовних рівнях.

Як зазначено в енциклопедії “Українська мова”, відмінність між лінгвістичним аналізом художнього і нехудожнього тексту полягає в тому, що для з’ясування смислу першого необхідно виявити підтекст, систему авторських прийомів вираження смислу, з’ясувати естетику образності. Для текстів нехудожніх достатньо знати граматику мови<sup>1</sup>.

У Польщі вже досліджують структуру і мовне оформлення усного мовлення (У. Канторчик), публіцистичних текстів (І. Коженевська-Берчинська), в Угорщині — особливості публіцистичних текстів (М. Лацк, Д. Репаші). Рекламний текст набув популярності серед учених Росії (В. Лейчик, В. Чибісова, А. Шерстяних), комерційні тексти аналізують у Чехії (З. Недомова). Окремі аспекти тексту перебувають також у полі зору науковців. Зокрема, *категорії* тексту цікавили О. Грещук; лінгвокультурну *цілісність* тексту розглядає Р. Боженкова (Росія); *зв’язність* — Н. Івкова, С. Лазаренко (Україна); *модальність* — А. Агафонова, О. Максим’як, *структурні компоненти* тексту: заголовки в пресі — Н. Данченко (Нова Зеландія), заголовки у художньому творі — Л. Шевченко, С. Форманова; *підтекст* — Л. Сваричевська, Л. Кравець; *мовні рівні* тексту: лексичний — О. Федосюк, синтаксичний — О. Прокопчук (Україна) та ін.

В Україні загальнотеоретичні проблеми тексту вивчають Я. Андреева, В. Мельничайко, *поетичний* текст досліджують Л. Бублейник, І. Гудуляк, А. Мойсієнко, *прозовий* — Г. Гордиловська, Г. Островська, драматичних творів — Я. Януш, С. Панченко, *епістолярний* — С. Богдан, Н. Журавльова, тексти офіційно-ділового стилю — Л. Тименко, *публіцистичного* — І. Брага, С. Марич, Н. Скиба, *наукового* — В. Стельмах, І. Сушинська, О. Труш.

*Завдання посібника*: визначити одиниці та категорії тексту, з’ясувати особливості текстів різних стилів і жанрів, виявити послідовність лінгвістичного аналізу художніх і нехудожніх текстів.

*Об’єктом* аналізу є текст, *предметом* — його будова, мовні особливості, виражальні засоби на всіх мовних рівнях.

<sup>1</sup> Українська мова: Енциклопедія. — С. 291.



## Контрольні запитання

1. Назвіть час установлення лінгвістичного аналізу тексту (ЛАТ) як наукової та навчальної дисципліни.
2. Які передумови появи цієї науки?
3. Які філологічні дисципліни досліджують текст? З яких із них ЛАТ має тісні зв'язки? До яких із них ЛАТ має дотичність?
4. Які мовні рівні тексту пропонує розглядати професор І. Ковалик у процесі лінгвістичного аналізу?
5. Які підручники і посібники з лінгвістичного аналізу тексту Вам відомі? Які з них вийшли наприкінці ХХ — початку ХХІ ст.?
6. Перелічіть основні напрями дослідження тексту.

## Список рекомендованої літератури

- Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Эстетика художественного творчества. — М., 1986.
- Загнітко А. П. Лінгвістика тексту. — Донецьк, 2006.
- Ковалик І. І., Мацько Л. І., Плющ М. Я. Методика лінгвістичного аналізу тексту. — К., 1984.
- Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту. — Т., 2005.
- Мельничайко В. Я. Лінгвістика тексту в шкільному курсі української мови. — К., 1986.
- Потебня О. Эстетика и поэтика слова. — К., 1985.
- Проблеми і методика лінгвістичного аналізу тексту. — Х., 1994.



## Розділ 2

# ТЕКСТ ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ. ОСНОВНІ ТЕРМІНИ І ПОНЯТТЯ ЛІНГВІСТИЧНОГО АНАЛІЗУ ТЕКСТУ

Саме поняття тексту не зовсім чітко окреслене в сучасній науці. Під нього можна підвести найрізноманітніші висловлювання, часто не сумірні ні за обсягом, ні за побудовою, ні за способом викладу — від гасла чи прислів'я до монографії або багатотомної епопеї. З одного боку, текст — це будь-яке висловлювання, що складається з одного чи кількох речень, з іншого — таке мовне утворення як повість, роман, епопея. На цій підставі іноді висловлюється сумнів, чи слід вважати текст мовною одиницею. Термін *текст* застосовують для позначення не лише цілісного висловлювання, а й відносно закінченого за змістом уривка. Вживають це слово і в інших, нетермінологічних значеннях, наприклад, “текст вправи”, “текст до кадрів фільму”, що створює певні незручності в розумінні<sup>1</sup>.

Слово *текст* латинського походження і в мові-продуценті позначало “тканину, сплетіння, з'єднання”. Термін *текст* зберіг первісне значення і позначає завершене мовне утворення.

## 2.1. Тракткування тексту в науковій літературі

Текст по-різному визначають у лінгвістичній науці, зокрема як:

- максимальну одиницю мови найвищого рівня мовної системи;
- продукт мовлення;
- одиницю, що виражає судження;
- цілісне і зв'язне повідомлення, складене для передання та збереження інформації;
- суму, сукупність або множину фраз;
- структурну і смислову єдність.

Будь-який текст поєднує *план змісту і план вираження*. План змісту тексту — це його смисл. План вираження — мовне оформлення.

На думку Л. Лосєвої, це “повідомлення у письмовій формі, що характеризується смисловою і структурною завершеністю і певним ставленням автора до повідомлення”<sup>1</sup>.

У Н. Кутіної “текст — це серединний елемент схеми комунікативного акту, яку спрощено можна уявити у вигляді трьох-елементної структури: автор—текст—читач”<sup>2</sup>.

Польська дослідниця М. Мейєнова у “Теоретичній поетиці” зазначила: “Текст — це одноразова і закрита структура, що створює власні значення, і відкритий світ, що виявляє себе через ставлення до інших текстів у широкому розумінні цього слова, тобто до всіх знакових цінностей”<sup>3</sup>.

Російський дослідник тексту М. Бахтін висунув положення про безперервний рух текстів у широкому просторі культури: “Нема ні першого, ні останнього слова, і нема меж для діалогічного контексту”, “Текст живе, лише стикаючись з іншими текстами”, “Лише у точці такого контакту текстів спалахує світло, що світить назад і вперед”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Лосева Л. Как строится текст. — М., 1980. — С. 17.

<sup>2</sup> Кутина Н. Структурно-смысловый анализ художественного текста. — Свердловск, 1980. — С. 9.

<sup>3</sup> Мейєнова М. Теоретическая поэтика. — Вроцлав, 1974. — С. 27.

<sup>4</sup> Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 365.

<sup>1</sup> Мельничайко В. Я. Лінгвістика тексту в шкільному курсі української мови. — К., 1986. — С. 11.

І. Ковалик текст трактує як “писемний чи усний потік, що являє собою послідовність звукових, графемних елементів у синтаксичних структурах (реченнях), які виражають комплекс пов’язаних між собою суджень”<sup>1</sup>.

Кожен текст, висвітлюючи якусь тему, містить у собі певний обсяг фактичних даних, певну інформацію. Оскільки текст може бути різний: *художній і нехудожній* (науковий, офіційно-діловий, публіцистичний), то кожен із них вимагає своєрідного підходу. Зокрема інформація, що міститься в нехудожньому тексті, завжди достатньо чітко співвідноситься з певною ділянкою дійсності й зорієнтована на конкретне коло адресатів. Такий текст обмежений низкою ознак — соціальних, професійних, політичних, територіальних, національних тощо. Заміна конкретних індивідуумів у цій групі текстів до кардинальних змін у сприйнятті інформації не веде.

Інша річ — *художній* текст. Співзвучність чи неспівзвучність окремих естетичних, психологічних, емоційних, ідейних поглядів автора і читача зумовлюють можливість різного трактування (інтерпретації) одного й того самого твору різними митцями: режисерами, акторами, критиками. Гамлет 400 років розв’язує проблему: *бути чи не бути?! Канонічний зміст трагедії залишається незмінним. А кожна епоха, кожен митець бере з цього твору нові й нові ідеї та емоції. Звідси напрошується думка, що трафаретного трактування художнього тексту не існує.*

Кожен справді художній твір випереджає час, тому сучасники-читачі не завжди усвідомлюють усю глибину, значущість порушеної у творі проблеми.

Відомо, що смисл одного й того самого тексту не завжди однаково сприймають різні люди. Так, дуже часто при сприйнятті переважає логічна інформація і залишається поза увагою естетична. Іноді логічну інформацію по-різному інтерпретують люди, що читають той самий твір. Тобто смисл, який вкладає автор, і зміст, який сприймають читачі, не завжди адекватні. Кожен читач розставляє акценти по-своєму, по-своєму інтерпретує. Щоб запобігти цьому, проводять лінгвосеміологічний аналіз, тобто здійснюють *лінгвістичний аналіз тексту*.

<sup>1</sup> Ковалик І., Мацько Л., Плющ М. Методика лінгвістичного аналізу тексту. — С. 7.

## 2.2. Категорії тексту

Основними ознаками тексту, за І. Коваликом, є:

- цілісність;
- зв’язність;
- членування;
- лінійність;
- інформативність;
- структурно-смілова завершеність тощо.

### 2.2.1. Цілісність

*Цілісність* тексту, тісний взаємозв’язок його складників, отримала у сучасній лінгвістиці ще назву *когерентність* (лат. *cohaerens* — зв’язний, взаємопов’язаний). Вона може бути *смісловою, структурною (граматичною), комунікативною*.

Текст — це не хаотичне накопичення одиниць різних мовних рівнів, а упорядкована система, в якій усе взаємопов’язано і взаємообумовлено. *Смілова цілісність* тексту полягає у *єдності його теми. Структурну (граматичну) цілісність* забезпечують оніми, займенники, займенникові прислівники, дієслова одного часу тощо. *Комунікативна цілісність* тексту — це смислове і граматичне підпорядкування кожного наступного речення в попередньому, від відомого до нового.

Цілісність тексту пов’язана також із взаємодією *колізій і континууму*.

Термін *континуум* означає безперервне утворення чогонебудь, тобто нерозчленований потік руху в часі й у просторі. Однак рух можна проаналізувати лише в тому випадку, якщо припинити його і побачити в розкладених частинах дискретні характеристики, які у взаємодії утворюють уявлення про рух. Отже, *континуум* як категорію *тексту можна уявити собі як послідовність фактів, що розгортаються у часі й просторі, причому розгортання подій відбувається неоднаково у текстах різних типів*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Загнітко А. П. Особливості конструювання тексту // Український синтаксис: У 2 ч. — К., 1996. — Ч. 2. — С. 162.

Континуум художнього тексту заснований на порушенні реальної послідовності подій і не обов'язково забезпечується лінійністю розповіді. Цілісність тексту тісно пов'язана з його зв'язністю.

### 2.2.2. Зв'язність

*Зв'язність* тексту здійснюється за допомогою низки структурних і лексико-семантичних засобів, які є у кожному тексті в найрізноманітніших комбінаціях. Зв'язність буває *лінійна* (або послідовна) та *вертикальна* (або ланцюжкова). *Зв'язність лінійного типу* — це безпосередній зв'язок окремих частин тексту (лексичний і граматичний). *Вертикальна зв'язність* полягає в тому, що окремі частини тексту пов'язані не безпосередньо одна з одною, а пучкоподібно — через тему, заголовок, власні назви та ін.

А. Мамалига<sup>1</sup> у структурі публіцистичного тексту виділяє такі види зв'язку: *ланцюжковий, паралельний, інтегративний, корелятивний, тематичний* тощо.

Засобами *ланцюжкового зв'язку* є смислові повтори елементів попереднього речення, використання синонімів до цих елементів, вказівно-замінних слів: (*цей; це; такий; котрий; що; тут*, родових понять). Наприклад:

"Нещодавно у Львові відкрилася *виставка*... Вона була організована... *Експозиція* містить..."

*Паралельний зв'язок* використовується для співвідносного поєднання речень (те, що було сказано узагальнено — конкретизується або навпаки). Наприклад:

"На олімпійських іграх в Сеулі Україна отримала *першу перемогу*. Її спортсменка Оксана Баюл достойно виборола *найвищу нагороду* — *золоту медаль*" (З газети).

*Інтегративний зв'язок*. Суть його полягає в тому, що речення стають симетрично співвіднесеними. Засобами зв'язку є сполучники, сполучні слова і вирази: *і тому; а тому; і все ж; незважаючи на*. Вони пов'язують речення в системні об'єднання:

<sup>1</sup> Різун В. В., Мамалига А. І., Феллер М. Д. Нариси про текст: Теоретичні питання комунікації тексту. — К., 1998. — С. 103.

"Вперше фінал зимового спортивного свята відбувся в одній області — *Івано-Франківській*. *І це не випадково*. Адже Франківщина — це край масової фізичної культури" (З газети).

*Тематичний зв'язок*. Це зв'язок між елементами змісту і цілісним змістом кількох речень:

"*Сім футів під кілем*" побажали вчора моряки Латрії своїм колегам річникам". "Новий теплохід "Борис Пускауска" *відкрив трасу* Рига-Таллін-Рига" (З газети).

Два речення повідомляють про суміжні події в одній сфері: перше речення про факт побажання успішного плавання, а друге про те, що новий теплохід відкрив нову трасу. З цього випливає, що речення пов'язані між собою тематично: у першому йдеться про побажання, а в другому про те, чим воно викликане.

А. Мамалига<sup>1</sup> виділяє в межах *тотожного* повтору так званний *корелятивний*, під яким розуміє наявність у поєднаних реченнях співвідносних форм елементів. Корелятивний зв'язок спостерігається у тих випадках, коли друге речення під впливом дії компресії неповне (його кваліфікують як відокремлений зворот, відокремлене речення, парцельована частина), наприклад:

"Цей випадок свідчить про те, яке рідкісне *обдарування* має цей актор — *обдарування* доторкатися до душі кожного глядача зокрема".

Такий вид повтору притаманний здебільшого публіцистичному мовленню.

Для позначення тих чи інших типів і засобів зв'язаності використовують ще термін *когезія* (англ. *cohesion* — зчеплення). Це особливі види зв'язку, що забезпечують континуум, тобто логічну послідовність (темпоральну або просторову), взаємозалежність окремих повідомлень, фактів, дій і под.

Засоби когезії у тексті можна класифікувати за різними ознаками:

- логічними;
- асоціативними;
- образними;

<sup>1</sup> Різун В. В., Мамалига А. І., Феллер М. Д. Нариси про текст: Теоретичні питання комунікації тексту. — С. 103.



- композиційно-структурними;
- стилістичними;
- ритмоутворювальними тощо.

До логічних засобів зчеплення відносяться:

- причино-наслідкові зв'язки;
- специфікація (від загального до часткового);
- перехід від простого до складного.

Асоціативне зчеплення здійснюється за допомогою:

- ключових слів;
- близьких за значенням слів;
- синтаксичного паралелізму.

Прикладом образної когезії є система образів і символів твору. Зокрема, у романі П. Загребельного "Диво" образом-символом, що пронизує увесь твір, виступає Софійський собор. Він уособлює незнищенність зв'язку різних поколінь і високість людського духу.

Структурно-композиційну когезію спостерігаємо в тих чи інших особливостях побудови твору, у розташуванні його композиційних елементів. Суто структурна когезія визначається сполучними засобами та дейктичними компонентами.

Стилістична зв'язність пов'язана з приналежністю тексту до того чи іншого функціонального стилю, а також з індивідуальним стилем автора.

Ритмічна зв'язність характерна здебільшого для поетичних творів, хоча у сучасній літературі йдеться і про ритми прози.

Професор В. Мельничайко розглядає зв'язність всередині складного синтаксичного цілого (ССЦ), чи надфразної єдності (НЄ), і виділяє послідовну (ланцюгову) і паралельну. Послідовний зв'язок полягає в тому, що певний елемент попереднього речення стає вихідним пунктом у наступному. Паралельний зв'язок полягає в цілковитій рівнозначності певних елементів у контексті мовної одиниці. Ця рівнозначність знаходить формальний вияв у структурній подібності<sup>1</sup>.

До основних граматичних засобів зв'язності належить видо-

<sup>1</sup> Див.: Мельничайко В. Лінгвістика тексту в шкільному курсі української мови. — С. 36—37.

часова співвіднесеність речень. О. Леонтьєв виділяє такі граматичні ознаки зв'язності:

- синтаксичний паралелізм;
- синтаксичне згортання вихідного речення при повному чи частковому відтворенні змісту;
- синтаксичне усічення (скорочення) речення за певними правилами стосовно вихідного речення.

До засобів лексичної зв'язності належать: *повтори, займенникові та перифразні (синонімічні) заміни, сполучники, співвідносні слова* тощо. На основі цих засобів зв'язності в тексті утворюються різні види зв'язку. Г. Солганик виділяє два основні види зв'язку: *паралельний зв'язок і ланцюжковий*. Ланцюжковий зв'язок ґрунтується на русі думки. Формальним, структурним вираженням цього зв'язку є *повтор* — перехід предиката попереднього судження в суб'єкт наступного. Якщо ж при одному суб'єкті є різні предикати, то можна говорити про паралельний зв'язок, при якому один і той самий суб'єкт характеризується з різних боків.

### 2.2.3. Повтори

*Повтори* — це також багаторазове відтворення різних лінгвістичних одиниць: фонем, морфем, лексем, слів, словосполучень, речень. Причому повтори — не лише засіб, а й необхідна умова (хоч і недостатня) зв'язності тексту. Вони беруть участь у горизонтальній і вертикальній зв'язності, сприяючи внутрішній цілісності. Повтор, на думку дослідників<sup>1</sup>, виконує дві основні функції: *структурно-організуючу* (функцію зв'язку) і *стилістичну* (емоційно-експресивну функцію). Залежно від реалізації засобів виділяють *різні види повторів*:

- звукові;
- морфемні;
- лексичні;
- синтаксичні.

<sup>1</sup> Синиця І. Лексичний повтор як засіб реалізації семантичної зв'язності тексту // Мовознавство. — 1994. — № 6. — С. 56.



Деякі вчені (С. Гіндін) вводять поняття семантичного повтору, тобто повтору деякого значення, деякої сукупності семантичних ознак, що дає змогу аналізувати семантичний зв'язок у тексті незалежно від способу лінгвістичного вираження повтору. Виділяють такі види семантичного повтору:

- тотожний (те саме повторюється);
- синонімічний;
- антонімічний;
- лексико-семантичні лінії;
- номінаційні ланцюжки.

Їх розглянемо пізніше, під час аналізу рівневих зрізів.

#### 2.2.4. Членування

Розбиття тексту на його можливі частини, чи скажімо, теми на субтеми і под., називається *членуванням тексту на тексти*, межі яких визначаються субтематичним змістом, інформаційними характеристиками і відповідним мовним оформленням. Звичайно, у чистому вигляді таке структурування тексту, його делімітація виступають як ідеальний випадок.

Членування тексту здійснюється за багатьма ознаками:

- глибинними та поверхневими;
- концептуальними і методичними;
- змістовими і технічними;
- об'єктивними і суб'єктивними.

*Глибинне* членування тексту пов'язане з його темами, *поверхове* — з паузами. *Концептуальне* — це логічне обґрунтування поділу тексту на частини, підпорядковане *методичній* меті — оформленню твору, реферату, формули тощо. *Змістове і технічне* членування тексту вимагає відповідного поліграфічного оформлення — від заголовка до розподілу на розділи та параграфи. *Об'єктивне та суб'єктивне* членування застосовується лише у художніх текстах і впливає з авторського задуму.

Для створення тексту необхідно визначити його основні одиниці. Якщо для речення основними одиницями є слова у їх формально-структурному та семантичному відношенні, а для надфразних єдинств (складних синтаксичних цілих) чи абзаців такими одиницями є речення, то для тексту структурні одиниці — *надфразні єдності й абзаци*<sup>1</sup>. Основною структурною одиницею тексту лінгвістика тексту вважає *надфразну єдність* (або *ССЦ*), утворену із сукупності речень, поєднаних між собою тим чи іншим типом зв'язку (здебільшого логічним і синтаксичним). Певний час НЕ (ССЦ) термінологічно ототожнювалася з абзацом. Проте, на відміну від абзацу, надфразна єдність, або складне синтаксичне ціле, — це відносно закінчений відтинок літературного тексту.

Існують два протилежні погляди. Одні дослідники ототожнюють надфразну єдність (складне синтаксичне ціле) й абзац або, відмовившись від поняття надфразної єдності, оголошують абзац складним синтаксичним цілим, тобто синтаксичною одиницею найвищого рівня. (Але ж абзац — прерогатива лише писаного чи друкованого тексту. А є ще й усні тексти!)

Інші дослідники, навпаки, чітко розмежовують абзац і складне синтаксичне ціле (чи надфразну єдність), відносячи перше поняття до сфери композиції писемного тексту, а друге — до сфери синтаксису. Зокрема, Л. Лосева пише: "Абзац не можна ототожнювати з синтаксичними категоріями. У синтаксичній структурі тексту жодних інших одиниць, крім словосполучень, сполучень слів, речень, складних синтаксичних цілих, немає"<sup>2</sup>.

Один абзац може містити кілька складних синтаксичних цілих (ССЦ, чи НЕ) і навпаки, одне ССЦ (НЕ) може збігатися з абзацом або містити у своєму складі кілька абзаців. Ці поняття не протиставляються. Вони взаємодіють між собою. Однак небезпечніше їх не розрізняти, хоча варто ще раз застерегти, що абзац властивий лише писемному тексту. В усному викладі він залишається поза зоровим сприйняттям.

<sup>1</sup> Гальперин И. Р. О понятии "текст" // Лингвистика текста : Материалы науч. конф. : У 2 ч. — М., 1974. — Ч. 1. — С. 69.

<sup>2</sup> Лосева Л. К изучению межфразовой связи (Абзац и сложное синтаксическое целое) // Рус. яз. в шк. — 1967. — № 1. — С. 25.

Можливий збіг меж надфразної єдності (ССЦ) й усього мовленнєвого витвору. Цілісний мовленнєвий витвір невеликого обсягу (*газетна замітка, коротке оповідання, повідомлення про погоду, оголошення тощо*) може складатися з однієї надфразної єдності (чи ССЦ).

Термін *надфразна єдність* запропонував Л. Булаховський. Цей термін має у мовознавчій літературі синоніми: *прозаїчна строфа* (Г. Солганик), *складна синтаксична єдність* (М. Жовтобрюх) тощо.

Визначення меж складного синтаксичного цілого (НС) — проблема складна, але можлива. У смислового сенсі ССЦ — відносно закінчений *мікротекст*, що містить повідомлення, опис певної події, явища. Отже, ССЦ (НС) — це група речень, об'єднаних граматично, логічно, тематично і ритмомелодично.

З огляду на структуру *абзац* є ядром писемного тексту.

*Виділення абзаців* — це спосіб *семантико-стилістичного* виділення речень, щоб привернути до них особливу увагу. У *ритмомелодійному* — знак розділення, знак попередження про те, що необхідно приготуватися до сприйняття нової і важливої інформації. У *стилістичному* — абзац дає змогу висловити: специфіку функціонального стилю і жанр мовлення; специфіку індивідуального стилю.

Абзаци виділяють з уваги на три основні причини:

- новизна інформації;
- важливість її в межах тексту;
- неможливість подання інформації через логічну несумісність.

Членування може бути також *формальним* (архітектонічним) і *смисловим* (композиційним).

А. Критенко<sup>1</sup>, дослідник творчості Т. Шевченка, розглянув архітектонічну симетрію поезії “Ой три шляхи широкі”, яка полягає в тому, що твір чітко ділиться на дві частини. *Перша частина* життєстверджувальна (*три шляхи зійшлися до купи;*

<sup>1</sup> Критенко А. Архітектонічна симетрія поетичного твору // Культура слова. — 1978. — № 14. — С. 22 — 29.

*три брати розійшлися на чужину; мати посадила три ясени; сестра — три явори, невістка — тополю, а дівчина — червону калину).*

*Друга частина* — повне заперечення першої, що виявляється у формальному (речення із заперечною часткою *не*) та семантичному плані — повна протилежність ідеям першої частини: крах надій, руїна, горе, страждання (*не прийнялися три ясени; тополя всихала; повсихали три явори; калина зов'яла; не вертаються три брати*).

Смислове членування — це виділення основних частин композиції: *експозиції, зав'язки, кульмінації* тощо у художньому тексті, де форма і зміст тісно між собою пов'язані.

Членування у *наукових, ділових, газетних текстах* ґрунтується на зовсім інших принципах. У тексті, який не виконує естетико-пізнавальної функції, головним принципом членування виступає *логічна організація повідомлення*.

Найчіткіше витримане воно у науковій літературі. Чіткість зумовлюється цифровими, буквеними чи умовними позначеннями, що виділяють частини тексту.

Відмінний від інших тип членування прийнятий у дипломатичних документах. Цифрові та буквені позначки трапляються тут надзвичайно часто і мають статус визначальної окресленості. Подібне є і у законотворчих актах.

Членування у газетних текстах підпорядковується здебільшого:

- прагматичній установці;
- виокремленню місця дії, самого текстового матеріалу на шпальтах повідомлення<sup>1</sup>.

### 2.2.5. Лінійність. Інформативність

*Лінійність тексту* розглядаємо як таку категорію, що дає змогу описати бачене (подати якусь проблему) послідовно, в розгортці. Вона тісно пов'язана з категорією *континууму*, що позначає простір і час.

<sup>1</sup> Загітко А. П. Структурні компоненти тексту. Членування текстових величин // Український синтаксис. — Ч. 2. — С. 157—158.

Під *інформативністю* розуміють *ступінь новизни і несподіваності*, що є в елементах тексту, для аудиторії. Інформативним є будь-який вид тексту (науковий, публіцистичний, художній). Фактор інформативності пов'язаний з типом інформації. У *художньому* тексті переважає естетична інформація (у поезії вона на щабель вища), у *науковому* — семантична, у *публіцистичному* — ідеологічна (інформація про політичні події завжди має ідеологічний відтінок). Крім того, під інформативністю розуміють ще те соціально-культурне тло, яке характеризує зміст мовлення. Інформативність у художньому тексті розглядають як різновид способу організації тексту (*опис, розповідь, роздум*), у публіцистичному і науковому вона пов'язана із жанровими особливостями (*стаття, інтерв'ю, повідомлення, тези, доповідь, монографія* тощо).

### 2.2.6. Завершеність

*Завершеність тексту* — це його викінченість. У будь-якому тексті можна вичленили окремі частини, що можуть бути самостійними текстами. У лінгвістиці існує поняття мікро- і макротексту. Мікротекст — це надфразна єдність, макротекст — це текст цілого твору.

Отже, як уже зазначалося, для *тексту* характерна *цілісність, зв'язність, членування, лінійність, інформативність, завершеність*.

### 2.2.7. Інші категорії

Однак, крім перелічених категорій тексту, окремі науковці виділяють ще категорії *модальності, інтерсуб'єктивності, ефективності, переконливості, істинності, впливу, апелятивності, інтертекстуальності* тощо<sup>1</sup>.

*Модальність* — це ставлення автора тексту до змісту повідомлення. Модальність тексту докорінно відрізняється від

<sup>1</sup> Див.: Стриженко А. А. Проблемы общей лингвистики текста // Лингвистические средства текстообразования. — Барнаул, 1985. — С. 3—15; Гальперин И. Р. Модальность текста // Лингвистические проблемы текста. — М., 1980. — С. 119—138.

модальності речення і модальності надфразової єдності (ССЦ). Якщо модальність речення виражена експліцитно лексичними чи граматичними засобами, якщо модальність надфразової єдності (ССЦ) виражена, крім тих засобів, ще й ремарками автора, то модальність тексту — взаємовідношенням предикативних і релятивних НЄ.

Значну роль при виявленні модальності тексту відіграє система *стилістичних прийомів літературного оброблення*, особливо засоби образності: епітети, повтори, семантичні елементи тощо.

*Интерсуб'єктивність* — це ступінь однакового розуміння змісту тексту двома учасниками текстової комунікації — *письменника і читача* з погляду інформативного, естетичного, ідеологічного сприйняття твору.

Через сприйняття тексту суб'єктивний досвід автора і читача так чи інакше дотикаються або взагалі не дотикаються, залежно від їх різного світогляду, естетичних смаків і здатності критично сприймати нову інформацію. Внаслідок такої дотичності створюється загальний, об'єктивований потенціал комунікації, який сприяє *зрозумілості*. Однак ці фактори не взаємозамінні, і це ще раз підтверджує, що одні читачі люблять М. Рильського, інші — В. Сосюру, ще інші — І. Драча.

Категорія *ефективності* полягає в тому, що текст здатний впливати на читача в різній мірі. *Ефективність* тексту проявляється неоднаково у різних видах текстів: у *художньому* вона виникає тоді, коли читач виявляє співпережиття. Сила художньої літератури, власне, в тому і полягає, що читач, дуже і дуже віддалений від перипетій життя персонажа, здатний відчути, зрозуміти і сприйняти його переживання, дії, вчинки.

Ефективність *наукового* тексту полягає в прийнятті погляду вченого, у зацікавленості тим чи іншим напрямом наукових пошуків. Ефективність *науково-технічної реклами* полягає в тому, що реципієнта переконали купити нове технічне обладнання чи нову технологію. У політичному тексті ефективність впливу залежить від того, чи прийняла аудиторія позицію журналіста.



Категорія ефективності тісно пов'язана з категорією *переконливості* й залежить від неї. Цей фактор найсуттєвіший для текстів засобів масової інформації, реклами.

Названі категорії тісно пов'язані з категорією *істинності*. Парадокс полягає в тому, що навіть описи у фантастичній літературі сприймаються як істинні, реальні. Пригадаймо, скільки прихильників у гіпотези про існування НЛО та прибульців з інших планет. Цю психологічну особливість використовують і в пропаганді: поширення найфантастичніших чуток та пліток відбувається у такий спосіб, що вони здаються істинними для аудиторії. Цей фактор діє у всіх видах текстів, але його значущість може бути різною: в одних текстах така категорія є базовою, в інших відходить на другий план. У текстах художньої літератури його втілення своєрідне, оскільки придумане автором сприймається як реальне життя. В ораторському мовленні цей фактор висувається на перший план, хоча істинність може мати відносний характер.

Категорія *апелятивності* в художньому тексті виявляється в тому, що письменник — художник слова — апелює до почуттів і думок читача потрібним словом, емоційно впливає на них. Цей фактор у кожного письменника проявляється по-своєму: в одного через метафору та епітет, в іншого — через інтонаційний малюнок повісті.

Категорія апелятивності у шкалі категорій тексту стоїть поруч з категорією *впливу*, яка буде тим вищою, чим безпосередніше сприймають читачі образно зображувану дійсність, чим виразніша сила художнього слова.

Категорія *структурності* відображає закономірності співвідношення одиниць мови різних рівнів у формуванні тексту.

## 2.3. Контекст і підтекст

До основних текстових понять належать також контекст і підтекст.

### 2.3.1. Контекст

*Контекст* — це змістово закінчений відтинок усного та писемного мовлення, достатній для визначення смислу слова, виразу чи речення, що входять до його складу, для встановлення граматичних словоформ, характеристики синтаксичних структур і для з'ясування стилістичного або лінгвістичного функціонування слів (словоформ) виразу чи вислову<sup>1</sup>. Інколи під контекстом розуміють і словесне оточення, і конституцію мовлення, і жанр висловлювання. Професор І. Ковалик поділяє контекст на *горизонтальний та вертикальний*.

*Горизонтальний контекст* — це оточення певної мовної одиниці умовами або особливостями вживання певного елемента в мовленні й узагалі словесно закінчений відтинок писемного мовлення, що дає змогу з'ясувати значення слів або фраз, які входять до нього.

*Вертикальний контекст* — це історико-філософський контекст певного літературного твору і його частин. Він дає змогу простежити, як той чи інший письменник спонукає читачів до сприйняття інформації, яку він об'єктивно заклав у літературний твір.

Можемо розглядати контекст задуму і контекст функціонування. Звідси впливає поняття *контексту творчості письменника, літературного напрямку, національної та регіональної спільності, світової літератури*.

<sup>1</sup> Див.: Ковалик І. І., Мацько Л. І., Плющ М. М. Методика лінгвістичного аналізу тексту. — С. 9.

### 2.3.2. Підтекст

*Підтекст* — це вербально не виражена, прихована інформація, яка виявляється в процесі читання (слухання) тексту на тлі основної, змістово-фактуальної інформації завдяки здатності мовних одиниць породжувати асоціативні та конотативні значення. Потенційно закладена в змісті художнього твору підтекстова інформація приховує в собі справжні наміри, думки та почуття, які часто суперечать вербально вираженому прямому змістові. Після першого ознайомлення з текстом підтекст може лишатися поза увагою читача, оскільки безпосередньо не сприймається, а виявляється тільки на основі осмисленої прямої вербально вираженої інформації.

Відомо, що *текст художнього твору* — це складна багаторівнева цілісна структура, створена із мовного матеріалу і наповнена таким обсягом різнотипної інформації, яку, на думку вчених, не може передавати текст будь-якого іншого стилю. Це зумовлено, з одного боку, тим, що мовні одиниці всіх рівнів, перебуваючи у тісному зв'язку і взаємодії, творять детерміновану автором “внутрішню композиційно-сміслову єдність”, кожен елемент якої і вся система загалом набувають особливого семантичного навантаження, а з іншого — властивістю самої мови породжувати “проективні” форми: “Мова ніби надбудовує над лінією мовлення додатковий багатовимірний простір, у постійному контакті з яким мовлення розширює свої дисменсійні потенції”<sup>1</sup>. У процесі мовотворчості реалізується не лише активний потенціал мовних одиниць, а й народжуються нові естетичні значення, тобто відбувається образно-естетична трансформація засобів загальнонародної мови та створення надслівних змістових єдностей. Тому текст художнього твору може містити не лише інформацію про події, процеси об'єктивної реальності, факти й образи, створені уявою митця, не тільки передавати ставлення до них персонажів і автора, а й містити приховану інформацію, яка впливає з усього тексту і не має спеціального мовного вираження. Цю глибинну інформацію, яку сприймає адресат (читач, слухач) на основі

<sup>1</sup> Кацнельсон С. Д. Типология языка и языковое мышление. — Ленинград, 1972. — С. 186.

співвіднесення вербально вираженого змісту з контекстом і мовленнєвою ситуацією, називають *підтекстом*.

Замаскований спосіб передачі думок з натяками, недомовками відомий з VI—V ст. до нашої ери і пов'язаний з ім'ям давньогрецького байкаря Езопа. Однак системно окремі прийоми створення підтексту почали застосовуватися відносно недавно — наприкінці XVIII ст. (Й. Гете “Страждання молодого Вертера”, Л. Стерн “Сентиментальна подорож Францією та Італією”). Згодом це поняття було осмислене у книзі бельгійського письменника М. Метерлінка “Скарб смиренних” (1896) та розроблене у практиці театру К. Станіславським і В. Немировичем-Данченком (постановка МХАТом п'єс А. Чехова).

До прийомів, що породжують прихований зміст, вдавалися Т. Шевченко, І. Франко, М. Коцюбинський, Леся Українка та ін.

У літературі XX ст. *підтекст* почали активно використовувати символісти, постсимволісти, постмодерністи та представники інших художніх концепцій. Він став важливою частиною творів Т. Манна, Е. М. Ремарка, С. Іюнеско, Ф. Кафки, Р. Баха, У. Еко, П. Коельо та багатьох інших зарубіжних письменників. В українській літературі до нього вдавалися М. Зеров, П. Тичина, В. Винниченко, Є. Плужник, Є. Маланюк, Остап Вишня, В. Симоненко, Л. Костенко та ін.

Великим майстром підтексту в світовій літературі вважається Е. Хемінгуей, який дав філософське обґрунтування цьому явищу і зробив його основним методом освоєння дійсності. Митець порівняв прозу з айсбергом: на поверхні видно лише  $\frac{1}{8}$  загального обсягу, а прихована частина містить решту змісту.

Активне використання підтексту в літературі XX ст. пояснюється поглибленням скепсису відносно природничо-наукових, логічних методів пізнання світу, адекватного відображення дійсності, її переконливого витлумачення. Письменники все частіше творять багатоплановість тексту, провокують велику кількість тлумачень. Текст сучасного художнього твору — це багаторівнєве утворення, в якому взаємодіють і співіснують різні світоглядні концепції. Він передбачає діалог автора і читача. Межі такого тексту значно ширші, ніж межі самого художнього твору.

Важливим фактором у створенні *підтексту* є особистість самого письменника. Не менш суттєві час і умови створення твору. Епоха, інтелектуальний стан суспільства загалом, рівень розвитку його культури, освіти — все це відчутно впливає на вибір митцем манери викладу. Відтворюючи добу, митець працює з тим матеріалом, який береться зі світу його почуттів, думок, емоцій, переживань, настроїв. А це, безумовно, завжди складний психологічний процес. Більше того, кожен митець не просто відображає навколишню дійсність, він повинен ще й пояснити її не просто абстрактному читачеві, а й народові, нації. Допомагають письменникові творити скурпульозна спостережливість, особлива художня майстерність, одержимість, чуттєвість.

З погляду лінгвістики, *підтекст* — у певний спосіб організована частина загального смислу тексту, реалізована в системі різноманітних мовних засобів. Підтекстова інформація міститься в комбінаторних довантаженнях смислів лексичних і граматичних одиниць.

Способи вираження прихованого смислу різноманітні:

- переосмислення значень лексем;
- особливий порядок слів;
- парцеляція;
- синтаксичні повтори;
- морфологічні структури.

До засобів, що створюють підтекст будь-якого твору, нерідко входять особливі ряди слів, складені за принципом нанизвання й об'єднані інтонацією переліку. Компонентами таких рядів часто стають слова різнорідних, інколи логічно несумісних лексичних значень. Наприклад: *“Робота, пам'ятник, дім, телевізор, пластмасові бігуді, залізний голок — це усе, що залишилося їй від життя”*, а також різні граматичні орієнтації: *“Тут збиралися люди, які люблять чай, канапки, музику, гумор, пожартувати, потанцювати...”*

Організаційним центром у наведених прикладах є інформація, прихована від читача, що не має чіткого матеріального

оформлення. Ця узагальнювальна інформація і є смисловою домінантою переліченого ряду. Смисловою домінантою можуть виступати лексичні та граматичні смисли, що виводяться з конкретних смислових ситуацій.

## 2.4. Класифікація текстів

Тексти класифікуються за різними параметрами:

- за родами: *віршований; драматичний; прозовий;*
- за знаковою системою: *таблиці; ноти; формули;*
- за місцем розташування на листку: *бібліографічний; покажчики; реферати; епіграф; присвята; колонтитული; титльний текст* тощо.

Останні шість видів — елементи апарату видання.

### 1. За джерелом походження:

- *натуральні тексти;*
- *препаровані.*

### 2. За типом трансформацій вихідного натурального тексту:

- *неадаптовані;*
- *адаптовані;*
- *повні;*
- *скорочені;*
- *змішані.*

### 3. За основними прагматичними функціями:

- *інформативні;*
- *інструктивні;*
- *оціночні;*
- *змішані.*

### 4. За формою мовленнєвої презентації:

- *усні;*
- *письмові.*



5. За формою спілкування:
- *монологічні;*
  - *діалогічні.*
6. За сферою спілкування (стиль мовлення):
- *розмовні (побутово-розмовний стиль);*
  - *офіційно-ділові;*
  - *наукові;*
  - *публіцистичні;*
  - *художні;*
  - *змішаного типу:*
    - *науково-ділові;*
    - *побутово-ділові;*
    - *науково-публіцистичні;*
    - *художньо-публіцистичні.*
7. За стилями та жанрами:
- *наукові: тексти підручників; наукові статті; монографії; доповіді; повідомлення; виступи; реферати; анотації; огляди;*
    - *офіційно-ділові: заява; характеристика; пояснювальна записка; анкета; автобіографія; рекомендація тощо;*
    - *інформаційно-публіцистичні: передова стаття; інформаційний огляд; коментарії; нарис; фейлетон;*
    - *художні: вірші; поеми; пісні; казки; оповідання; повісті; романи; п'єси.*
- Існує думка, що функціональний стиль — це сума елементів мови, які особливостями свого співвідношення (мотивованого екстралінгвально) позначають якийсь вид реалій мовної дійсності. Тому різниця між стилем і текстом відсутня. Однак це не зовсім так. Може бути мова про тексти різних функціональних стилів:
1. За способом викладу:
- *описові;*
  - *розповідні;*
  - *пояснювальні;*
  - *модально-полемічні;*
  - *тексти-роздуми;*

- *тексти-доведення;*
  - *тексти-висновки;*
  - *тексти-визначення;*
  - *змішані або комбіновані тексти;*
2. За експресивністю мовлення (загальний тип мовленнєвої ситуації):
- *художні;*
  - *публіцистичні;*
  - *розмовні;*
  - *наукові;*
  - *нейтральні;*
  - *експресивно-стилістично забарвлені.*
3. За емоційністю мовлення:
- *неофіційні тексти;*
  - *офіційні;*
  - *нейтральні.*
4. За прагматичними функціями:
- *інформативні:*
    - *наукові: стаття; монографія; огляд; повідомлення; анотація; лекція;*
    - *газетно-інформаційні: хроніка; інформаційний випуск;*
    - *офіційно-ділові: анкета; автобіографія; протокол;*
    - *інструктивні (офіційно-ділові): правила; інструкції; схеми; оголошення; рекомендації; розпорядок;*
    - *оцінні: всі жанри художньої літератури і публіцистики;*
      - *інформативно-оцінні (наукові): рецензія; відгук; виступ; доповідь; повідомлення;*
      - *публіцистичні (газетно-інформаційні): нарис; фейлетон; огляд; коментар; інтерв'ю; репортаж тощо;*
      - *офіційно-ділові: характеристика; рекомендації; пояснювальна записка; офіційне поздоровлення; вітання, промови;*
      - *оцінно-інструктивні (офіційно-ділові): відгуки; рекомендації; побажання<sup>1</sup>.*

<sup>1</sup> Кудрявцева Т. С. К созданию теории учебного текста: типология // Текст. Контекст. Подтекст. — М., 1968. — С. 28—31.

5. За функціонально-смісловими типами мовлення розрізняють тексти<sup>1</sup>:

— декскриптивні (описові): *власне опис; опис-характеристика предмета; опис-оцінка ситуації;*

— наративні (розповідні): *огляд; відступ (прагматичного змісту, деталізація тощо); вставні компоненти (повідомлення); фонова інформація; ілюстратив (прикладу);*

— пояснювальні (близькі до описових, але фактично синтезують різні форми висловлювань, функціонують на межі між описом і міркуванням, міркуванням та розповіддю): *тлумачення; трансформація (переповідання); уточнення;*

— аргументативні: *міркування; доведення; умовивід;*

— інструктивні: *плани, інструкції;*

— визначення (дефініції): *статичні; динамічні тощо.*

І. Ковалик вважає, що текст може бути *художній і нехудожній* (науковий, офіційно-діловий, публіцистичний), і кожен з них вимагає своєрідного підходу. Зокрема інформація, що міститься в нехудожньому тексті, завжди достатньо чітко співвідноситься з певною ділянкою дійсності й зорієнтована на конкретне коло адресатів. Такий текст обмежений низкою ознак — соціальних, професійних, політичних, територіальних, національних і под. Заміна конкретних індивідуумів у цій групі текстів до кардинальних змін у сприйнятті інформації не веде.

Інша річ — *художній* текст. Співзвучність або неспівзвучність окремих естетичних, психологічних, емоційних, ідейних поглядів автора і читача обумовлюють можливість різного трактування (інтерпретації) одного й того самого твору різними митцями.

Праця над текстом вимагає високої професійної підготовки. Пересічний читач сприймає художній твір як певне ідейно-естетичне ціле, що так чи інакше впливає на його свідомість і почуття. Читає він художній текст, зазвичай, лише раз. По-іншому працює над літературним текстом філолог. Він має з'ясувати: яке завдання висував перед собою автор, з яких мовних засобів побудований твір, мотив їх вибору; чому певний

<sup>1</sup> Див.: Романенко Ю. Аналіз функціонально-сміслових типів мовлення у навчальному тексті... // Укр. мова і літ-ра в шк. — 2005. — № 6. — С. 8—9.

твір може мати (чи має) багато тлумачень, які факти породжують різноманітність тлумачень, які позатекстові чинники необхідні для з'ясування того, що приховує автор, які пояснення потрібні для адекватного письменницького розуміння художнього твору і под. Відповідь на ці й інші питання дає серйозний і всебічний, строго об'єктивний і повністю побудований на мовних фактах лінгвістичний аналіз художнього тексту.

## Контрольні запитання

1. Як трактує поняття "текст" сучасна наука?
2. Перелічіть основні категорії тексту.
3. Як Ви розумієте категорію "цілісності" тексту? Яка буває цілісність?
4. Поясніть значення термінів "континуум", "когезія".
5. Що таке зв'язність тексту? Яка вона буває?
6. Назвіть можливі види зв'язку в структурі тексту.
7. Зособи когезії тексту.
8. За якими ознаками можна здійснювати членування тексту?
9. Як Ви розумієте лінійність й інформативність тексту?
10. Завершеність тексту — як одна з його основних категорій.
11. Які ще ознаки тексту виділяють науковці? Перелічіть їх.
12. Поясніть значення термінів: "контекст", "підтекст", "мікротекст", "макротекст".
13. Які види контексту Вам відомі? Розкажіть про них.
14. Які способи вираження прихованого смислу?
15. За якими ознаками класифікують тексти?

## Список рекомендованої літератури

- Валгина Н. С. Теория текста. — М., 2003.
- Гальперин И. Р. О понятии "текст" // Лингвистика текста: Материалы науч. конф. — М., 1974. — Ч. 1.
- Загнітко А. П. Особливості конструювання тексту // Український синтаксис: У 2 ч. — К., 1996. — Ч. 2.
- Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту. — Т., 2005.
- Мацько Л. І. Інформативність і образність як основні ознаки тексту // Проблеми й методика лінгвістичного аналізу тексту. — Х., 1999.
- Непийвода Н. Ф. Членування тексту як один із способів організації змісту повідомлення // Стиль і текст: Зб. наук. праць. — 2000. — Вип. 1.
- Подтекст как лингвистическое явление. — <http://www.ruthera.ru/appalystxt/Podtxt.htm>.
- Різун В. В., Мамалига А. І., Феллер М. Д. Нариси про текст: Теоретичні питання комунікації тексту. — К., 1998.
- Сильман Т. И. Подтекст как лингвистическое явление // Научные доклады высшей школы: Филол. науки. — 1969. — № 1.
- Сильман Т. И. Подтекст — это глубина текста // Вопр. л-ры. — 1969. — № 1.
- Текст. Контекст. Подтекст. — М., 1968.



## Розділ 3

### РІВЕНЬ ЦІЛІСНОГО ТЕКСТУ

#### 3.1. Модель тексту

Будь-який текст будується за певною структурою. Зазвичай ця структура тричленна: *вступна частина, основна та заключна*. Модель тексту — це певна послідовність К-блоків<sup>1</sup>, до яких належать: *вступний* (інтродуктивний), *основний* (тематичний) і *завершальний* (інферативний), об'єднані відповідними відношеннями.

Деякі види конструктивних блоків входять в інваріантну модель як наукового, так і публіцистичного текстів: *інтродуктивний К-блок, тематичний К-блок, інферативний К-блок*. Результати досліджень засвідчують, що *модель* композиційно-змістової структури *текстів наукового стилю* побудована так, щоб відповідати основним вимогам цього стилю і забезпечувати послідовність, системність і логічність викладу. Тут розташовуються в лінійній послідовності: *тематичний К-блок, інформативний К-блок і полемічний К-блок*. *Структура художнього тексту* дещо складніша, але й там традиційно виділяють такі К-блоки, як *експозиція, фабульні блоки (зв'язка, кульмінація), розв'язка*. Однак тут впливову функцію виконує не завершальний К-блок, а весь текст загалом, хоча можлива побудова художнього тексту і за такою схемою: завершальний блок такого жанру, як *байка*, традиційно містить у собі мораль і може стояти на початку.

Зовнішні індикатори тексту, що є обов'язковими компонентами моделі, — *заголовок та його еквіваленти* (реквізити блан-

ків, вхідні та вихідні номери, вказівка на характер тексту, наприклад, *заява, наказ, вказівка на автора та організацію, яка виступає автором, характер видання та ін*). У художньому тексті кількість таких характеристичних ознак значно більша.

Можна стверджувати, що принципи побудови текстових схем (моделей) загалом залежать від типу тексту. Всю сукупність текстів можна поділити на дві великі групи:

1. Тексти, побудовані за моделями жорсткого клішованого типу, де регламентується не лише характер самих компонентів схеми, їх послідовність, а й характер заповнення компонентів моделі. До цієї групи відносимо тексти *офіційно-ділового стилю* (заяви, довідки, юридичні документи, оголошення, інструкції тощо) і деякі тексти науково-технічної прози, що мають інформативний або юридичний характер.

2. Тексти, побудовані за моделями гнучкого типу, що мають узуальний або вільний характер і вступають у парадигматичні відношення один з одним.

На основі узуальних моделей, які достатньо строго регламентують характер компонентів схеми і частково її послідовність, творяться *тексти наукової прози* (статті, дисертації, монографії) та деякі *газетні* (інформаційні повідомлення, коментарі, репортажі). За вільними моделями, які мають не регламентований, а орієнтаційний характер, створюються *художні тексти та інформаційні нариси*.

#### 3.2. Заголовок

Почнемо з першого знака тексту — *заголовка*. Скільки б не було сказано й написано про нього, вичерпати цю тему повністю, напевно, неможливо, настільки велика його роль у тексті. Множинність функцій заголовка можна пояснити тим, що він є актуалізатором практично всіх текстових категорій. Заголовок характерний переважно для нехудожніх текстів (публіцистичних, наукових), а в художніх має факультативне значення:

<sup>1</sup> К блок — конструктивний блок, блок моделі.

може бути відсутнім у поетичних текстах, але обов'язковий у великих епічних полотнах, новелах, оповіданнях, повістях, драматичних творах.

Заголовок та його еквіваленти виконують дві найважливіші функції: творення тексту та встановлення контакту з читачем<sup>1</sup>.

Заголовок — це структура, що передує текстові, стоїть над ним і перед ним. Тому заголовок сприймається як мовний знак, який перебуває поза текстом і має певну самостійність. Водночас заголовок — повноправний компонент тексту, входить у його структуру й утворює цілісність тексту. Заголовок, на думку О. Траченко та Є. Бортняк<sup>2</sup>, проходить *три етапи*: на першому сприймається узуальне значення мовних знаків, які складають заголовок. Це значення попередньо готує читача до сприйняття та розуміння тексту, що є першим кроком “нульового циклу” його аналізу. На другому етапі сприймається смисл заголовка, що становить основу побудови “читацької моделі” тексту або попередньої гіпотези. Третій етап — завершальний. Це сприйняття смислу заголовка на його виході з тексту.

На жаль, досі серед лінгвістів немає єдиної думки про статус заголовка. Дехто вважає заголовки номінативними предикативними утвореннями. Деякі вчені розглядають їх як речення лише з психологічного боку, ще інші вважають заголовки різними реченнєвими утвореннями.

Дослідження останніх років дають підставу стверджувати, що заголовок є рівноправною частиною тексту, як і *вступ, основна частина, висновки*. Заголовок як текстова одиниця — зовнішній індикатор тексту і може здійснювати найважливіші функції: *текстоутворювальну та текстооформлювальну*. Він може бути основним засобом введення тексту в загальномовний і позамовний контекст і пов'язувати, з одного боку, текст з екстралінгвістичною ситуацією, а з іншого — адресанта й адресата.

<sup>1</sup> Див.: *Мороховский А. Н.* Некоторые основные понятия стилистики и лингвистики текста // *Лингвистика текста и методика преподавания иностранных языков*. — К., 1981. — С. 6—13.

<sup>2</sup> *Траченко О., Бортняк Е.* Заголовок художнього твору як проблема вертикального контексту // *Іноземна філологія*. — 1987. — № 88. — С. 35—40.

У творі заголовок виступає своєрідною тезою самого корпусу тексту, зміст якого завершено щодо змісту заголовка<sup>1</sup>. Як специфічний смисловий і психосоціолінгвістичний вузол, ядро ідеї твору, заголовок є ключем до змісту. Він імпліцитно чи експліцитно “виражає основний задум, ідею, концепт творця”<sup>2</sup>, “окреслює ту домінанту, яка становить “прагматичний фокус усього твору”<sup>3</sup>.

Інкони стверджують: заголовок — це своєрідна вивіска, і чим вона яскравіша, тим більше гарантії, що матеріал буде прочитано. Безумовно, яскравий, виразний заголовок привертає увагу читачів.

Універсальна позиція заголовка як початкової смислової та структурної одиниці тексту, яка відображає його задум і містить інформацію про зміст тексту, дає змогу трактувати заголовок як вихідний пункт для розуміння тексту загалом. Через заголовок адресат отримує перший сигнал, що готує його сприйняття і розуміння інформації надалі, допомагає прогнозувати зміст тексту. Здатність адресата передбачати на основі отриманого сигналу визначається тим, що в досвіді кожного індивіда є інформація про минулі події і про їх вірогідність.

Розглядаючи проблему заголовка в психологічному плані, І. Арнольд наголошує на необхідності використання його як такої точки, що контролює увагу адресата і сприяє попередній готовності сприйняти текст. Отже, мобілізуючи увагу, уяву адресата, коригуючи і скеровуючи його до сприйняття тексту, заголовок виконує психологічну функцію<sup>4</sup>.

Однак поглиблене розуміння заголовків можливе лише в нерозривному зв'язку з текстом, у процесі його прочитання і в ретроспективі. Отримуючи первинну інформацію через заголовок, адресат простежує її розвиток і підтвердження у тексті.

Будучи структурно-семантичним елементом тексту, заголовок виконує передусім *комунікативну* (інформативну) функцію. Це зазначають письменники, літературознавці, психологи,

<sup>1</sup> *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования. — М., 1981. — С. 5, 25.

<sup>2</sup> Там само. — С. 133.

<sup>3</sup> *Выготский Л. С.* Психология искусства. — М., 1968. — С. 204.

<sup>4</sup> Див.: *Арнольд И. В.* Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // *Иностр. яз. в шк.* — 1978. — № 4. — С. 12.

лінгвісти. Читачі наголошують на величезному значенні заголовка у сприйнятті, розумінні та інтерпретації тексту. Як стислий варіант усього повідомлення, заголовок експліцитно виражає його тему, актуалізуючи лаконічними засобами інформацію, що міститься в тексті.

Для певної кількості читачів значну роль відіграє зовнішня яскравість, привабливість, своєрідність заголовка, тому не менш важливою є *експресивна* функція заголовків. Вона надає особливого значення заголовку як засобу психологічного впливу на адресата, бо привертає увагу і забезпечує творче сприйняття інформації. Експресивність притаманна заголовкам, в які вводяться імена персонажів, про котрих ідеться в подальшому викладі. Часто велику зацікавленість викликають заголовки, що містять будь-який крилатий вислів, приказку, відому цитату.

Заголовки можуть мати і проблемний характер. Вони порушують певне питання, висувають перед читачем (адресатом) проблему чи альтернативу, яку він повинен вирішувати разом з автором у процесі сприйняття тексту. В такий спосіб адресат залучається до процесу співтворчості. Проблемні заголовки є ефективним засобом активізації читацької діяльності і виконують функцію *стимулювання пізнавальної активності*<sup>1</sup>.

Не менший ефект справляють заголовки, що виконують *імперативну* функцію. Через такий заголовок адресат отримує чітку настанову, рекомендацію, керівництво до дії, обґрунтування яких подається у тексті. Впливаючи на адресата категоричністю, імперативний заголовок жорстко корегує процес сприйняття інформації.

Отже, заголовок містить у собі високий ступінь завантаженості порівняно із факультативними вербальними елементами (наприклад, з епіграфом). Це зумовлено високою інформативністю заголовка, його початковою позицією, експресивністю. Заголовок устанавлює зв'язок з текстом, концентрує увагу адресата на інформаційному ядрі повідомлення, а також створює емоційне тло сприйняття.

<sup>1</sup> Костыгина С. И. Функции заголовка в речевом произведении научно-популярного стиля // Организация речевого произведения и его составляющие. — Челябинск, 1988. — С. 50.

Заголовки містять у собі певну *модальність*, яка відображає світ, побачений очима автора, певну конотацію та експресію. Однак сприйняття заголовка на початку, перед прочитанням твору, не завжди тотожне тим асоціаціям, які виникають пізніше, після його прочитання. Заголовок — невід'ємна частина вертикального контексту.

Все це пояснює інтерес до вивчення заголовка в лінгвістичній науці. Науковці досліджують заголовки у функціонально-стилістичному сенсі — розглядають їх у творах наукового, художнього, публіцистичного стилів. І в кожному з них заголовки мають свою специфіку.

Дотепер ще відкритим залишається питання про зв'язок заголовка з текстом. Лише у працях О. Коробової та Г. Хазарова зазначається, що заголовок можна розглядати сам по собі, до тексту (автосемантично) і на тлі тексту (синсемантично). А. Домашев зазначає, що заголовок відбиває тему твору, зв'язок з його ідеєю тощо<sup>1</sup>. Загалом проблема взаємодії заголовка з текстом так і не отримала належного висвітлення.

### 3.2.1. Заголовок у художньому творі

Зокрема, у художньому тексті заголовок ніколи не стоїть осторонь від текстового розгортання. Він так або інакше “задіяний” у лексичне поле твору, трансформується митцем у потрібному для нього ракурсі. Заголовок мусить бути виразним, стислим, змістовним, цікавим, легко вкладатися в пам'яті читачів. Найпростіше задіяні в художньому тексті заголовки — власні імена “Харитя” (М. Коцюбинський), “Маруся”, “Горпина” (Марко Вовчок). Заголовки у художніх творах часто однослівні: “Наймичка”, “Кавказ”, “Сон”, “Доля”, “Муза”, “Слава” (Т. Шевченко); “Козачка”, “Ледащиця” (Марко Вовчок); “Новина” (В. Стефаник); “Сміх”, “Лялечка” (М. Коцюбинський); “Земля”, “Людина”, “Царівна” (О. Кобилянська); “Волинь” (У. Самчук); “Хазяїн”, “Суєта” (І. Карпенко-Карий), але можуть

<sup>1</sup> Подано за: Лазарева Э. А. Заголовок в газете. — Свердловск, 1989. — С. 4—5.



бути виражені й словосполученнями: “Конотопська відьма” (Г. Квітка-Основ’яненко); “Кайдашева сім’я” (І. Нечуй-Левицький), “Сто тисяч” (І. Карпенко-Карий); “Перехресні стежки” (І. Франко); “Камінний господар” (Леся Українка); “Для загального добра” (М. Коцюбинський); “Жовтий князь” (В. Барка). Рідше — це структура речення: “Хіба ревуть воли, як ясла повні” (П. Мирний); “Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці” (М. Старицький); “У неділю рано зілля копала” (О. Кобилянська) та ін.

Заголовки органічно вписуються письменником у контекст і виконують важливу роль у художньому творі. Передусім це роль цементуюча, “каркасна” в будь-якому тексті. Змодельовані в найрізноманітніший спосіб, вони завжди органічно вмонтовані в текст, щільно пов’язані з сюжетним рухом, логічно зумовлені підтекстовим плином, стають виразниками авторського голосу.

Багато слів і словосполучень перебирає письменник, перш ніж знайде заповітне слово для назви твору. В рукописах Е. Золя збереглось до 20 варіантів назв роману “Жерміналь”. Відомо, що Е. Хемінгуей придумував близько сотні заголовків до кожного свого оповідання, а потім викреслював їх один за одним. Так методом виключення він обирав нарешті оптимальний варіант.

“Заголовок — це цілий світ, де повинні жити твої герої, нехай він не істинний, а лише породжений твоєю уявою, але це справжній світ, де є свої закони, свої протиріччя і де існують свої межі, чітко позначені саме назвою — *заголовком*” (П. Загребельний). “Письменник має право брати *назву*, орієнтуючись на побічні лінії, другорядні мотиви сюжету чи теми. Починається дуже цікавий лабораторний процес, так би мовити, повторного збагачення п’єси через *назву*. Знайшовши ключ *назви* в такому другорядному, побічному мотиві п’єси, драматург починає розвивати і посилювати цей мотив назустріч *назві*” (І. Кочерга).

Один письменник і рядка не напише, доки остаточно не обере заголовок. Інший дає назву книзі лише тоді, коли робота вже підходить до кінця або коли дописана остання фраза. Третій перебирає кільканадцять заголовків і до, і після написання книги. Грузинський письменник К. Гамсахурдія писав:

“Я виходжу здебільшого від *заголовка* твору, і при розгортанні сюжету герої ніби самі знаходять своє місце. Я надаю великого значення *заголовкам* і *підзаголовкам*”.

Французький літературознавець Луї Форест написав дослідження про заголовки книг. Він доводив, що часто успіх книги залежить від вдалого заголовка:

“Хороша книга з хорошим *заголовком* може мати успіх; хороша книга з поганим, невдалим *заголовком* ніколи не матиме успіху; погана книга з хорошим *заголовком* нерідко має успіх” (Л. Форест).

Тому, за його теорією, письменник, який бажає привернути увагу читачів, повинен дати книзі яку-небудь інтригуючу назву. Свій єдиний роман О’Генрі назвав “Королі і капуста”, чесно попередивши, що тут читач знайде все, крім королів і капусти<sup>1</sup>.

### 3.2.2. Газетні заголовки

Читач газети насамперед звертає увагу на назви публікацій. Переглядаючи газетні колонки, ми за заголовками сприймаємо початкову інформацію, про що там написано. Це перший сигнал, який спонукає нас читати матеріал чи не читати його зовсім. Дослідження психологів засвідчують: близько 80 % читачів спочатку переглядають лише заголовки. Проблемі заголовка в газеті присвячено чимало праць. Найповніше опрацьовано питання про виразність газетного заголовка як самостійної мовної одиниці. Детально висвітлено способи, як привернути увагу читачів до публікації<sup>2</sup>.

#### Заголовки у газетах:

— зацікавлюють читача (“Людина, яка не їсть і не п’є”; “Жінка, перед якою відступив лев”; “У Штатах винайшли диво-подушку, яка фільтрує неприємні запахи”; “У метеоритах знайшли цукор”);

— передають суть матеріалу (“Вирок виконано”; “Затримано найбільшу контрабанду у валюті”; “Знову пікет перед мереєю”);

<sup>1</sup> Блисковский З. Д. Муки заголовка. — М., 1981. — С. 100.

<sup>2</sup> Лазарева Э. Заголовок в газете. — М., 1968.

— висувають проблему (“Куди зник Бетховен?”; “Маршрутки: рятівна соломинка чи кара небесна?”; “Графіті — вандалізм чи мистецтво?”);

— містять висновок публікації (“Алкоголізм — ворог державності”; “Процес навчання містить елемент... насильства над дитиною”; “Фізична культура і спорт потребують реформ на найвищому рівні”);

— застерігають (“Карстові провали загрожують катастрофою”; “Світлофори можуть осліпнути”);

— дають поради (“Як найефективніше повертати борги”; “Гірчиця “викорчовує” пирій”);

— прогнозують події (“Якщо президентом стане жінка”; “Найбільше полонників очікується в Польщі”).

Рекламний заголовок — у полі зору І. Анніної<sup>1</sup>. Дослідниця стверджує, що мова реклами — це різновид публіцистичного стилю, і заголовки в ній виконують функцію переконання, орієнтують у виборі товару чи послуг.

### 3.2.3. Заголовки наукових праць

Заголовок наукової статті здебільшого має перспективний характер. Якщо стаття написана досвідченим автором, то не виникатиме сумнівів стосовно характеру поданої інформації. Читач прогнозуватиме зміст статті. Тобто заголовок у жанрових текстах цього стилю виступає мінімальною одиницею мовлення стосовно кількості мовних одиниць, але максимальною щодо психологічного спілкування.

Основними характеристиками таких заголовків є максимум інформації і мінімум знаків, тобто високий ступінь інформативності та лаконічність. На думку багатьох дослідників, заголовок наукового тексту виконує кілька функцій, серед яких домінують *психологічна, комунікативна і прагматична*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Анніна І. Інформативність рекламного заголовка // Культура слова. — 1988. — Вип. 35. — С. 26—29.

<sup>2</sup> Костыгина С. И. Функции заголовка в речевом произведении научно-популярного стиля // Организация речевого произведения и его составляющих. — Челябинск. — 1988. — С. 46—47.

*Психологічна функція* тісно пов'язана з фактором адресата. Адже адресат наукової літератури має певний науковий рівень (від студента до ступеньованого науковця). Відповідно основна прагматична функція — привернення уваги адресата до поданої інформації, фіксація його уваги. *Прагматична функція* тісно пов'язана з *комунікативною* і передбачає чітку, зрозумілу, доступну форму викладу.

Основна вимога до заголовка як композиційного елементу тексту — органічний зв'язок зі змістом публікації, погодженість і підпорядкування всіх загальних і часткових заголовків. Дотримання цих вимог надає публікації логічної послідовності, забезпечує доступність та однозначність її сприйняття, допомагає диференціювати інформацію за логічним значенням.

Заголовки наукових праць не бувають однослівними, за винятком назв підручників чи посібників за науковою галуззю, наприклад: “Педагогіка”, “Риторика”, “Психологія”, “Педіатрія”, “Акушерство” тощо. Однак переважають у назвах книжок заголовки-словосполучення: “Загальне мовознавство”, “Педагогічна риторика”, “Всесвітня історія”, “Зарубіжна література” та ін. Заголовки наукових праць: монографій, дисертацій, статей — здебільшого кількаслівні. Порівняймо: “Жанрові модифікації казки у творчості...”, “Семантична характеристика традиційних слів-символів”, “Прислівники в українських говорах Прикарпаття”, “Лазери та їх застосування”, “Нові наскельні зображення Південного Уралу”, “Супутниковий моніторинг клімату океану” і под.

“Назва наукової праці містить основну ідею твору, подану в певному кодї, і є не лише смисловим, а й психолінгвістичним ядром цієї ідеї, яка розкривається у творі”<sup>1</sup>.

Поза текстом заголовок втрачає всі свої функції.

<sup>1</sup> Кошова І. Г. Название как кодированная идея текста // Иностр. яз. в шк. — 1982. — № 2. — С. 8—10.

### 3.3. Інтродуктивний блок

**Інтродуктивний** (вступний) блок у текстах різних стилів називається по-різному: *вступ*, *передмова*, *переднє слово*, *від автора*, *пролог*, *зачин*, *прелюд* (*прелюдія*), *преамбула* тощо. Ці частини — факультативні. Вони характерні певною незалежністю від цілого тексту, але водночас тісно пов'язані з ним. Текстовою характеристикою цього конструктивного блоку є його відносна самостійність (автосемантия). Цей блок ще називають *передтекстом*, частиною від цілого, бо окремо від тексту він не існує, має векторну спрямованість.

#### 3.3.1. Вступ

**Вступ** — обов'язковий складник текстів різних стилів.

Вступ, або зачин, наукового тексту дає загальне уявлення про той предмет, якому присвячена праця, і її мету, про те, що є особистим внеском дослідника, а що належить іншим ученим, про використання наукових джерел та ін. У текстах технічного спрямування — це введення в проблематику тексту. Автор висуває прагматичне завдання — переконує читачів у своїй компетенції з певного питання. Це або огляд спеціальної літератури з розглядуваного питання, або роздуми про можливість застосування й актуальність того нововведення, яке далі розглядатиметься у статті. Зачин виділяється окремим абзацом чи кількома абзацами.

Вступ містить певну частину тієї інформації, яка є основною в тексті й узагальнено подана у назві (заголовку). Характерні його ознаки:

- *тезовість* — стислий опис тих положень, які далі розгортаються в основному тексті;
- *анотація* — перелік проблем, яких торкатимуться в основному тексті;
- *прагматичність* — опис цільового спрямування твору;
- *концептуальність* — певні теоретичні, методологічні й інші положення, які лягли в основу твору;

— *енциклопедичність* — відомості про автора і короткий опис праць у галузі, що передують цій роботі.

Перелічені ознаки не обов'язкові для всіх видів вступів. Деякі з них можуть мати не проспективну, а ретроспективну спрямованість.

Зокрема, у текстах наукового характеру трапляється *вступ*, де згадуються положення, раніше розроблені автором чи іншими авторами, суттєві для нових повідомлень. Для художніх текстів цей конструктивний блок не характерний, бо художній твір не потребує скерувальних вказівок.

#### 3.3.2. Передмова

Це вступна стаття до книги, написана або самим автором, або упорядником, або редактором з метою допомогти читачеві зрозуміти її зміст. У передмові часто розповідається біографія автора, історія написання й видання вміщених до книги творів, принципи їх відбору, порядок розташування, джерела, з яких вони взяті (з рукописів, першодруків), розкривається їх ідейно-художній зміст та значення. Зокрема, передмови, написані автором, допомагають з'ясувати його погляди на зображувані події та явища, дають вказівки на використані матеріали, прототипи образів, зроблені при перевиданні твору зміни тощо.

У художніх текстах *передмова* скеровує думку читача на те, про що йтиметься далі. Вона не розкриває ані плану розповіді, ані сюжету, ані основної інформації, а виражає творчий імпульс автора або пояснює, що наштотхнуло його на написання твору чи дає деякі узагальнення.

У драматичному творі роль вступу виконують короткі повідомлення про час і місце подій, перелік персонажів.

Варіантом передмови є *пролог*. Це передмова до одного з видів художнього твору. Він або налаштує читача на адекватне сприйняття твору, або описує явища, факти, обставини, необхідні для повного розкриття змісту твору. Ця частина тексту може бути органічно не зв'язана з самою розповіддю. Пролог інколи віддалений від основного тексту як позачасовим, так



і позапросторовими параметрами. У художніх текстах натрапляємо ще й на *прелюд* (своєрідний вступ до поеми) й *інтродукцію* (другий вступ, що містить екскурс в історію). Ці терміни переважно позначають вступи до музичних творів, однак почали вживатися й у художніх.

У художніх текстах можна натрапити й на *зачин*. Це вступ, початок в епічних фольклорних творах (билинах, думах, історичних піснях). Зачин має традиційну форму, розпочинається найчастіше вигуком “ой”, вказує на місце або час дії, готує читачів (слухачів) до сприймання подальшої розповіді. Від зачину слід відрізнити *заспів* — своєрідний початок народних дум, який, зазвичай, не має зв'язку з подальшим розгортанням подій у творі.

*Переднє слово* — також своєрідний вступ, у якому подають коротку довідку про автора, передісторію праці. Складає його інша особа — дослідник творчості, колега по праці, послідовник поглядів та ін.

*Преамбула* — це вступна частина законодавчого акта, міжнародного договору, декларації тощо, в якій викладено обставини, що є підставою для його видання чи укладання.

### 3.4. Інформативний блок

*Інформативний* (або основний) блок містить суть інформації і у текстах різних стилів виявляє свої особливості.

В інформативному К-блоці тексту відбувається розгортання основного змісту. Так, у *науковому* тексті цей блок зорієнтований на певне комунікативне завдання: інформувати читача про нові методи, прийоми роботи, способи виконання робіт, нові технічні пристрої, а також активізувати вже відому інформацію. Ця серединна частина може розпадатися на декілька змістових розділів (параграфів), у кожному з яких розглядається конкретне питання. Сукупність розглянутих питань дає змогу зробити певні узагальнення, підсумки.

Основна частина *офіційно-ділових* текстів містить виклад головної теми (проблеми, прохання, застереження, зобов'язання, розрахунків, особливої думки) тощо.

У *публіцистичних* текстах у цьому К-блоці подається головна інформація, у *художніх* — розгортається ланцюг подій, пригод і випадків, тобто фабула. Вона може збігатися із сюжетом, якщо події подано в хронологічній послідовності, або не збігатися, якщо сюжет порушує цю хронологію (наприклад, у творах Панаса Мирного). В оповіданнях і повістях здебільшого однолінійний сюжет. У великих за розміром творах (романах, деяких повістях) він може бути багатолінійним: кілька сюжетних ліній, пов'язаних із життям персонажів, розгортаються паралельно.

### 3.5. Завершальний блок

*Завершальний* (або інферативний) конструктивний блок також має свої особливості, і може, залежно від стилю тексту, виступати у вигляді *післямови*, *епілогу*, *висновків* тощо. Так, *післямова* — це додаток до твору, вміщений наприкінці книги, в якому автор подає часом якісь міркування про написане або вказує на використані ним матеріали, на прототипів окремих персонажів. Післямова може належати перу критика, і тоді вона виконує ті самі завдання, що й передмова, тобто подає відомості про автора і його творчість або коментар до надрукованого твору.

*Епілог* — заключна частина твору, в якій розповідається про долю головних персонажів після того, коли основні протиріччя між ними розв'язані (після розв'язки).

В *офіційно-діловому* стилі — це засвідчення документів офіційними (довіреними, приватними, юридичними) особами (їх підписи), печатки установ (якщо цього вимагає документ), дата його складання тощо.

*Висновок* — заключна частина наукового дослідження, де подаються узагальнення вислідів, наслідків або результати роздумів.

### 3.6. Комунікативно-мовленнєві форми

Для реалізації певного комунікативного завдання використовуються ті чи інші композиційно-мовленнєві форми, в котрих значення оформлюються в інформацію для адресата.

Виділяють чотири види таких форм: *розповідь*; *опис*; *роздум*; *характеристика*. Для розповіді та опису характерний *хронологічний* виклад, а для роздумів та характеристики — *логічний*. В основі цього поділу міститься комунікативна роль висловлювання.

Якщо мовець має на меті повідомити про послідовний розвиток певних подій, текст набуває форми *розповіді*. Якщо його мета — дати уявлення про певний об'єкт, його зовнішній вигляд, він створює *опис*. Маючи намір довести або заперечити якісь тези, розкрити зв'язки між явищами дійсності, він оформляє своє висловлювання як *роздум*. Це комунікативне призначення тексту не може не позначитися на всій його структурі: будь-яке висловлювання мусить бути побудоване так, щоб зміст усіх речень, що до нього входять, забезпечував висвітлення теми і висловлення головної думки.

Кожен тип мовлення, залежно від мети та обставин мовного спілкування з адресатом, реалізується у висловлюваннях певного стилю, і це також позначається на структурі текстів.

Всебічний розгляд питання про залежність структури тексту від типу і стилю висловлювання — завдання дуже складне. У лінгвістичній науці щойно починається дослідження цієї проблеми. Труднощі зумовлені насамперед тим, що в чистому вигляді розповідь, опис і роздум як окремі завершені висловлювання трапляються нечасто і не в усіх стилях. Так, роздуми вживають у деяких ділових документах (доповідна записка з пропозиціями і їх обґрунтуваннями), у підручниках (теорема та її доведення) тощо. Описи як самостійні висловлювання належать здебільшого до ділового та наукового стилів (опис будови чогось, опис приміщення, опис загубленого предмета, опис людини, яку потрібно розшукати, опис певного виду рослин чи тварин в енциклопедичних виданнях або наукових журналах). Стисла розповідь реалізується у формі звіту (ділового чи наукового), газетної інформації.

Частіше можемо спостерігати той чи інший тип висловлювання (особливо роздум і опис) у вигляді фрагмента тексту. В наукових текстах власні міркування поєднуються з описом процесів, повідомленням і роз'ясненням фактів. У публіцистичних і художніх текстах роздуми помітно пов'язуються з попередніми фрагментами. Опис, зокрема в художньому тексті, підпорядковується значно ширшим естетичним завданням.

Навіть відносно завершені фрагменти, що становлять собою той чи інший тип мовлення в чистому вигляді, трапляються в розгорнутих текстах порівняно рідко. Здебільшого в тексті поєднуються елементи різних типів мовлення.

Основний вид наукових текстів — *роздум і опис*, причім науковому опису не властива хронологічна спрямованість. Деякі автори вважають опис пріоритетною формою в наукових текстах, оскільки він пов'язаний з формою наукової діяльності (опис об'єкта, експерименту, процесу). Це стосується передусім технічних текстів, де опис тенденційно переходить у характеристику.

*Характеристика* містить набір постійних ознак предмета, причому факти можуть викладатися логічно, без обмежень. Наукова характеристика вирізняється короткістю, лаконічністю, ґрунтується на достовірних фактах і є достатньо об'єктивною.

Науковий текст сприяє реалізації повної моделі роздуму, що має тричленну структуру: *факт — аргументація — висновок*. Зміст моделі роздуму спрямований на логічне завершення проблеми. Упорядкованість інформації виявляється в причинно-наслідкових, умовних і вступних зв'язках. Змістова спрямованість логічно завершених моделей роздуму може бути двосторонньою й односторонньою.

## Контрольні запитання

1. Розкажіть про структурну модель тексту. Назвіть його конструктивні блоки.
2. Пригадайте, які існують типи текстів і характер моделей текстових схем.
3. Охарактеризуйте заголовок як один із компонентів тексту. Назвіть його структурні та функційні особливості у текстах різних стилів.
4. Проаналізуйте інтродуктивний (вступний) блок та його стильові варіанти.
5. Проаналізуйте інформативний (основний) блок та його стильові варіанти.
6. Розкажіть про інферативний (завершальний) блок та його стильові варіанти.
7. Які комунікативно-мовленнєві форми викладу тексту?

## Список рекомендованої літератури

- Блисковський З. Д. Муки заголовка. — М., 1981.
- Грицюк Л. Номінативна багатоплановість змістових елементів заголовка // Мовознавство. — 1988. — № 3.
- Костыгина С. И. Функции заголовка в речевом произведении научно-популярного стиля // Организация речевого произведения и его составляющие. — Челябинск, 1988.
- Лазарева Э. А. Заголовок в газете. — Свердловск, 1989.
- Мороховский А. Н. Некоторые основные понятия стилистики и лингвистики текста // Лингвистика текста и методика преподавания иностранных языков. — К., 1981. — С. 6—13.
- Траченко О. М. Парадигма заголовків // Іноземна філологія. — 1990. — № 97.
- Траченко О., Бортняк Є. Заголовок художнього твору як проблема вертикального контексту // Іноземна філологія. — 1987. — № 88.



## Розділ 4

### ОКРЕМІ ЕЛЕМЕНТИ ТЕКСТУ

Окрім загальних моделей конструювання текстів різних функціональних стилів, існують деякі елементи, характерні лише для одного конкретного стилю. Так, *художнім* текстам притаманні слова-концепти, символи, власні назви тощо. *Офіційно-діловим* і *науковим* текстам — комбінація різних знакових систем: цифр, букв, інших умовних знаків, комбінація латинської та кириличної графіки. Такі тексти можуть містити схеми, малюнки, таблиці, графічні зображення.

Прочитання і розуміння художнього тексту залежить від правильного тлумачення ключових слів, до яких належать слова-концепти, слова-символи, власні імена.

#### 4.1. Слова-концепти

Вертикальну зв'язність тексту підтримують *слова-концепти*. Слово *концепт* походить від латинського *conceptus*, що в перекладі означає “думка, уявлення, поняття” і первинно було терміном логіки та філософії. За іншою версією, слово походить від латинського *conceptum* — “зародок”, “зернятко”.

*Концепт* належить до найпоширеніших термінів когнітивної лінгвістики та лінгвістичного аналізу тексту. Обґрунтування лінгвістичного концептуалізму було розроблено російським філософом С. Аскольдовим (Алексєєвим) у статті “Концепт і слово” (1928). Однак корені концептуалізму варто шукати в розвитку зарубіжної лінгвістики.

Історія філософсько-лінгвістичного поняття відноситься до епохи Середньовіччя (кінець XI — початок XII ст.), коли перед

ученими найгостріше постало питання про природу універсалій і природу найменувань. Саме в надрах номіналістичної теорії зароджується течія “концептуалізм”, засновником якої є П'єр Абеляр. Розрізняють наукове (філософське, логічне) і лінгвістичне трактування концептів.

Концептуалісти-філософи заперечували реальне існування загального незалежно від окремих речей, але визнавали існування в розумі людини загальних понять (концептів) як особливої форми пізнання об'єктів.

У сучасній *логіці* термін “концепт” визначається як цілісна сукупність властивостей об'єкта. Дослідження в галузі *лінгвістики* концептуалізму належать до кінця 80-х — початку 90-х років XX ст. Над цією проблемою працюють А. Вежбицька, Ю. Степанов, Д. Лихачов, Ю. Караулов та ін.

Лінгвістичний концептуалізм як формуюча парадигма на стику наук про слово в сучасному його розвитку має культурологічне спрямування і об'єднує різні аспекти ряду історико-лінгвістичних та історико-культурних дисциплін (історичної семантики, етимології, теорії культури, філософії, психології). Концепт як науковий термін є міжгалузевою одиницею, що вживається на позначення “поняття”, “концепція”, рідше — “принцип”, “ідея”, “уявлення”, сферою функціонування якого є логіка, філософія, математика, література, психологія, біологія, кібернетика, медицина, лінгвістика тощо. На початку XX ст. термін зазнає переосмислення з погляду вимог дисциплін, утворених на межі двох наук.

Термін *концепт*, з одного боку, позначає лінгвістичну одиницю, а з іншого — одиницю пам'яті та мови мозку. Мовознавці вважають, що концепт — це водночас і слово, і його значення, ідея, смисл, його зовнішня і внутрішня форма, поняття; когнітивна структура, охоплена мовним знаком.

Концепти розглядають як певне абстрагування невидимого світу духовних цінностей.

*Лінгвокультурологічне* потрактування поняття концепту продукує такі підходи, як *ентноцентричний* (концепт як знак, згусток, ключове слово культури, культурна домінанта, національно-культурний стереотип), *антропоцентричний* (концепт як потенція), *аксіологічний* (концепт як цінність), а також *концепцію смислової організації структури знань* (концепт як

смысл) та *ідеї заступання і посередництва* (концепт як заступник реалії або поняття, як посередник).

На сьогодні пропонують чотирикомпонентну структуру лінгвокультурного концепту: *поняттєвий; образний; ціннісний; емотивно-експресивний*. *Поняттєвий* концепт формується фактологічною інформацією про реальний чи уявний предмет, що слугує основою для утворення концепту, тобто пов'язаний зі знаннями, які відбивають сутнісні ознаки об'єкта. *Образна* складова формується наївною картиною певної мови, містить наївні уявлення, "мисленнєві образи", що знаходять втілення в мові.

*Ціннісна* складова виокремлюється у складі концепту з огляду на його розуміння як одиниці культури. Будучи осередком фіксації цінностей соціуму, в центрі своєї культури концепт завжди має суспільно важливу інформацію, що є реалізацією основного принципу дослідження культури, для чого і виокремлюється концепт. Існують концепти, здатні викликати у співбесідника безпомилкове визначення культурологічного плану. Мається на увазі та категорія концептів, яка дає характеристику того чи іншого народу. Наприклад, *валянки та балалайка* є ознакою російської культури, *кастаньєти та корида* — іспанської.

Емотивно-експресивна складова концепту пов'язана з емоціями, виявленням почуттів.

Поняття концепту відповідає уявленню про ті смисли, якими оперує людина в процесі мислення і які відображають зміст (смысл) досвіду і знання, зміст результатів усієї людської діяльності та процесів пізнання світу у вигляді деяких квантів знання. Концепти виникають у процесі побудови інформації про об'єкти та про їх властивості, причому ця інформація може містити як дані про об'єктивний стан справ у світі, так і дані про уявні світи.

Концепти зводять різноманітні спостережні й уявні явища до чогось одного, підводячи їх під одну рубрику, вони дають змогу зберігати знання про світ і є складовими елементами концептуальної системи.

Упорядковане об'єднання і сукупність концептів утворюють *концептуальну систему*. До середини 80-х років це поняття досліджували лише за кордоном. Найповніше воно охаракте-

ризовано у працях Р. Павільйоніса. В його системі поглядів концептуальна сфера виступає як сукупність знань і думок про світ, що відбиває пізнавальний досвід людини.

Сьогодні цей термін набуває все більшого поширення. Розрізняють *загальномовні та поетичні концептуальні системи*, а також *індивідуально-авторські, побутові, релігійні* і под.<sup>1</sup> Хоча зв'язок між загальномовними і поетичними концептами є незаперечним фактом, названі поняття мають дещо різну природу. *Поетичні* концепти — це поетичні образи, що вийшли на вищій рівень узагальнення.

*Концепт* має двоїсту природу. З одного боку, концепт реальний: через денотат він є виразником реального світу, перебуває у часово-просторових відношеннях. З іншого — концепт не належить до реальної дійсності, оскільки є проєкцією ідеального, вічного. Він не просто відбиває дійсність, а узагальнює її, розкриває в одиничному об'єкті дещо суттєве, нетлінне.

Процес формування концепту полягає в його трансформації з одного рівня сприйняття світу на інший. "Перехід чуттєвого відображення в уявне узагальнення і далі у вигадану дійсність та її внутрішнє втілення — така внутрішньо рухома сутність образу у його двобічній зверненості від реальності до ідеального (у процесі пізнання) та від ідеального до реального (у процесі творчості)"<sup>2</sup>. Тобто, перехід концепту із природної сфери до сфери ментальної супроводжується процесом семантичного перетворення: лексема втрачає риси слова предметного значення, певною мірою десемантизується, набуває нових смислів і функціональних ознак.

Розуміння концепту вимагає виходу за межі одного тексту, врахування екстралінгвальних ознак. В українському мовознавстві до проблеми концептів як знаків мовної культури зверталися Т. Радзієвська, Г. Яворська та ін.

Визначення слів-концептів здійснюється за шістьма ознаками, чи принципами:

<sup>1</sup> Див.: Дишлюк І. М. До питання про теорію поетичного концепту // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць Харків. нац. пед. ун-ту. — 2002. — Вип. 9. — С. 78—82.

<sup>2</sup> *Литературный энциклопедический словарь* / Под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. — М., 1987. — С. 252.

- принципом словникової (культурної) розробленості;
- принципом частотності вживання;
- принцип високої словотвірної розробленості;
- принципом поширеності в межах фразеологічних одиниць мови;
- принципом облігаторності аксіологічної маркованості;
- їх ключовим характером для духовності певного лінгвокультурного ареалу<sup>1</sup>.

Повного списку культурних концептів у лінгвістичній літературі ще не існує, і тривають дискусії про те, якими мають бути критерії для складання такого списку. Дослідники виділяють як конкретні, так і абстрактні концепти. А. Вежбицька та Ю. Степанов вважають, що список концептів закритий. Зокрема, на погляд Ю. Степанова, кількість концептів сягає всього чотирьох-п'яти десятків, а духовна культура складається з операцій з цими концептами. Концепти охоплюють такі поняття, як *вічність, закон, беззаконня, слово, любов, віра*<sup>2</sup>.

А. Вежбицька фундаментальними для російської культури вважає усього три концепти: *доля, туга, воля*.

В. Кононенко вважає найсуттєвішими, визначальними для українців концептами, які він називає "словами-поняттями", такі слова, як *земля, мати, хата, хліб, доля*<sup>3</sup>. В. Жайворонок значно розширює цей перелік: *батько-мати; берегиня; вечорниці; калина; козак; лиха година; мавка; недоля; рута-м'ята; тополя; хата; хліб-сіль; хлопці-запорожці; гайдамаки; Дніпро-Славу́та* та ін. Він наголошує, що це не просто "слова-знаки, а мовні одиниці, наповнені етнокультурним змістом. Вони здебільшого і функціонують у культурних контекстах, як народних, так і авторських"<sup>4</sup>.

У Шевченка такими словами є: *Україна; край; хата; Дніпро; мати; козаченько*. Наприклад, концепт *мати* пов'язується

<sup>1</sup> Голубовська І. О. Етноспецифічні константи мовної свідомості. — К., 2004. — С. 12—13.

<sup>2</sup> SLOWO (Philologica). — 1994. — Vol. № 1/2.

<sup>3</sup> Кононенко В. І. Мова і народна культура // Мовознавство. — 2001. — № 3. — С. 64.

<sup>4</sup> Жайворонок В. В. Етнолінгвістика в колі суміжних наук // Мовознавство. — 2004. — № 5—6. — С. 25.

з жінкою стосовно її дітей. Для представника українського етносу — це і господиня, і оберіг домашнього вогнища, це і Богородиця, і земля, на якій він проживає. А для Кобзаря — це ще й Україна. У його розумінні *Україна* — це не лише місце, територія чи країна. Це — стан душі, стан буття. За словами Григорія Грабовича, це стан буття, екзистенціальна категорія у теперішньому часі, а в майбутньому — форма ідеального існування. У Шевченковій поезії слова-концепти утворюють лексико-семантичне поле з надзвичайно широким спектром поетичних значень.

Слова-концепти нерідко називають ще *ключовими* словами. Вони утворюють національно-мовну картину світу. На основі ключових слів формується лейтмотив твору, актуалізуються позатекстові уявлення, зміцнюються асоціативні зв'язки. У "Санаторійній зоні" М. Хвильового повторюються слова *мука, тривога, сум, безнадія, сіро, скучно, невесело, невідомий, божевільний*, що налаштовують на відповідний лад і настрій. Ключові слова відіграють важливу роль для сприйняття й інтерпретації тексту.

## 4.2. Символічні значення

Повторення слова на текстовому та поняттєвому рівні сприяє розвитку *символічного* значення. Зауважимо, що не кожна повторювана одиниця є символом. Сутність останнього визначають підтекстові смисли, котрі виникають на основі асоціативних комплексів і узагальнень.

Символ — важлива ланка у формуванні мовної картини світу, він демонструє найзагальніші уявлення людини про світ. Символами, зазвичай, стають глобальні за значенням явища, що є основами морально-етичних норм, культури світогляду, релігійних уявлень людей тощо. Вони виступають базисними концептами національного універсуму.

Теорію символу (природу його виникнення, співвіднесеність з метафорою, алегорією, знаком) досліджували О. Потебня, Л. Лосева, Ю. Лотман, В. Чак та інші вчені. З-поміж українських дослідників відомі І. Грицик, Л. Дяченко, В. Калашник, О. Сімович, Л. Ставицька...



#### 4.2.1. Символ як універсальне загальнофілософське поняття

Таке поняття у художній системі стає фактом відповідної словесно-художньої реальності, своєрідним конструктом, поза чим не можна уявити конкретної мистецької даності як цілості. Людська свідомість не просто механічно відтворює у знакових засобах відображену реальність, а виділяє значуще для людини, створює своєрідні моделі дійсності, формуючи тим самим систему цінностей того чи іншого народу.

Визначальною ознакою символу слід вважати його непряму співвіднесеність із конкретним предметом. Тобто, символ-номінант завжди вказує на об'єкт. Беручи до уваги факт, що значення символу не тотожне значенню загальноповживаного слова, можна стверджувати про роздвоєння денотата слова і про набуття останнім символічного значення. Символ *Прометей* має загальнолюдський, *суспільно-філософський* контекст. Цей образ проходить через творчість Есхіла і Гесіода, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, П. Тичини, А. Малишка, І. Драча і виступає то як символ людської цивілізації взагалі, то як символ боротьби і нескореності. Загальнофілософського символізму в художніх текстах набувають й інші біблійні образи: *Йуда* — це зрада, *Голгофа* — розп'яття, людські муки.

#### 4.2.2. Національні символи

Кожна національна культура пов'язана з виробленням своєї специфічно *національної системи культурних символів*. Символ має тісний зв'язок із національним баченням світу, явищ і виявляється в контексті відповідних культурних, ритуальних художньо-мовних систем. Він пов'язаний з мисленням, свідомістю, культурою і мовою. Символ *червоної калини* — *національний, народнопоетичний*. Він традиційно асоціюється з дівочою красою; у сучасній поезії зазнає семантизації в кількох напрямках: це і зв'язок з рідною землею, і вірність крові батьків, що пішли у безсмертя.

Під впливом відповідного фольклорного контексту дівчина-полонянка виступає символом розореної, сплюндрованої України в низці баладних творів про турецьку неволю. З'являється

асоціативний ланцюг: *калина* — символ дівчини, *дівчина* — символ України, *калина* — символ *України*.

Символічне значення того чи іншого слова виникає на основі важливої соціальної ролі предмета чи явища, позначених цим словом, у межах національної культури. При цьому соціальна значущість референта розглядається не в суб'єктивному аспекті, а в соціально-типізованому, як певна реакція носіїв мови на ті чи інші явища позамовної дійсності.

Порівняння українських слів-символів з російськими засвідчує їх неоднорідність за ступенем національної специфічності. В українському та російському фольклорі існує велика кількість однакових символічних образів. Наявність ідентичної символіки пояснюється тим, що генетично ця символіка належить до давньоруського чи до спільнослов'янського періоду<sup>1</sup>. Вихідною реалією тут є слова-зооніми. Наприклад: *ластівка* — дружина, сестра, мати; *орел* — гордий, сміливий, доблесний воїн, козак; *сокіл* — сильний, розумний, красивий чоловік, славний козак та ін. *Кінь* символізує неусвідомлену силу; *віл* — важку працю, невибагливість, буденність; *баран* — затятість, впертість; *миша* — бідність тощо.

Однак є символи, які мають депо відмінні значення у кожній із мов. Зокрема, *кукушка* в російському фольклорі символізує провісницю, провидицю, а *зозуля* в українському — символ безпритульності, самотності, матері, дружини, сестри, жінки. Хоча у різних художніх жанрах, символ може змінювати значення. Як стверджує Ірина Грицик, для всіх видів балад *зозуля* є вістівницею смерті<sup>2</sup>.

Окрім спільного значення покинутого парубка, слово *голуб* в українській мові символізує ще й любов, а *голубка* — і вдовицю. Різне значення має також символ *калина* в обидвох мовах. В українській мові в основу символу покладено зовнішню красу ягід і цвіту, поживність ягід і тому позначає красу, здоров'я, дівчину, дівочтво, саму Україну. Завдяки такій насиченій символіці *калина* сприймається як рослина національного культу: це і весільне дерево, і кущ, який садять на могилі.

<sup>1</sup> Див.: Дяченко Л. М. Фольклорна символіка як засіб відображення національного світобачення // Мовознавство. — 1997. — № 2—3. — С. 67—71.

<sup>2</sup> Див.: Грицик І. "Летіла зозуля та й стала кувати..." // Культура слова. — 1999. — Вип. 52. — С. 30—33.

Мотивацією для російської символіки слугували інші кваліфікаційні ознаки — смак ягід, їхня гіркота. Звідси інша семантична наповненість символу: *калина* — це розлука в коханні, невдале заміжжя.

Особливе місце займають ті образи-символи, які притаманні одній із культур. В українському фольклорі дуже насичена символіка реалії *барвінок*: це і весільний атрибут, символ урочистості шлюбу, а також рослина, яку садять на могилах. Мотивацією слугувала особлива побудова квітки, яка нагадує небесне світило — зірку, переносно — таємничий символ переходу від одного етапу життя до іншого — народження, шлюб, смерть.

Символи, які позначаються словом *верба*, — численний рід, рідня, а також неплідність. Навколо символів цього дерева розвинулися ще й інші міні-символи: *верба* як місце побачень (під вербою), *суха верба* — місце нечистої сили, нечисте місце; *свячена верба* — охоронець від нечистої сили.

Сформована на національному ґрунті система слів-символів формує мовну модель національної картини світу. Слова-символи, в яких втілюється знання народу про навколишній світ, культурний, історичний чи мовний досвід, називаємо *традиційними*. До них належать лексеми: *дуб* — символ сили, молодості; *тополя* — символ краси, гарної постави, стрункості; *терен* — символ страждання тощо.

### 4.2.3. Індивідуально-авторські символи

Такі символи народжуються і живуть лише в конкретному творі письменника. Своєрідним ключовим образом у творах О. Гончара став біблійний *Арагат*. Мало хто звертав увагу, що висота 805, де загинув Ю. Брянський, це, за словами Шовкуна, — *наш Арагат*, тобто *останнє пристанище*, чи, скажімо, у “Твоїй зорі” письменник називає *Арагатом* хмари.

Семантика слова-символу в тексті невіддільна від змісту текстоутворювальних елементів, тобто від зв'язку слова-символу з іншими мовними одиницями.

Аналіз символів виявляє, що вихідним у формуванні символічного значення слова, як і метафоричного, є семантика слів-несимволів. Розвиток символічних значень слова-символу

здійснюється переважно на основі одного із значень чи окремих семантичних компонентів слова. Це зумовлює значення символу від світоглядних традицій, що властиві певній етнічній групі або певному індивідууму. “Основа символу мотивується індивідуальними чи характерними для певної ментальності асоціаціями, які не цілком відповідають загальноприйнятій, усталеній семантиці слова”<sup>1</sup>.

Важко уявити поезію без символіки. За період тривалого історичного розвитку віршового мовлення склалося чимало традиційних образів-символів суспільного та духовно-емоційного життя людини. Слово-символ має здатність зберігати у згорненому вигляді великі сюжети, зафіксовані в пам'яті людей. У семантичному плані це виражається в частковому збереженні вже відомої семантики слова-символу і накладання на неї “оновленого” змісту. Тут виявляється певна смислова і структурна самостійність значень, закріплених у свідомості людини. Тому символи, що характеризуються сталим функціонуванням, набувають здатності входити до контексту, зберігаючи сформоване раніше значення. Деякі з них становлять творче надбання поезії загалом. Скажімо, існує стійка образна аналогія між *дорогою* і *життям*, *порами року та віком людини* і под<sup>2</sup>. До таких традиційних поетичних формул належить і образ *ріки* як символу життя, й органічно пов'язаний з ним образ *моря* житейського, що широко використовується у мовній практиці поетів. Смислове наповнення цих словесних символів слугує надійним засобом втілення авторських роздумів над філософськими проблемами буття, тонкої гама естетичних почуттів. Поетів завжди хвилювала думка про плинність, невблаганний рух вперед людського життя, яке має свій початок і свій кінець:

Мені відкрилась істина печальна:

*Життя* зникає, як *ріка* Почайна.

(Л. Костенко)

<sup>1</sup> Сімович О. І. Семантична характеристика традиційних слів-символів в українській мові: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — Л., 1999. — С. 5.

<sup>2</sup> Ставицька Л. Ріка життя і лебеді часу // Культура слова. — 1988. — Вип. 35. — С. 13—17.

Вже літа zostалися позаду  
на тому боці *вічної ріки*.  
(Б. Олійник)

“Час *рікою* пливе” (Б. Лепкий); “Ми часто час порівнюєм з *рікою*” (П. Воронько).

Словосполучення *вічна ріка* вже стало своєрідним перифразом життя, збагативши словник сучасної поезії (збірка “Над берегами *вічної ріки*” Л. Костенко):

Усе іде, але не все минає  
над берегами *вічної ріки*...

Інакомовного смислу в творах поетів набувають не лише слова *ріка, море*, а й різноманітні найменування ознак водяного простору. М. Вінграновський використовує розгорнуті метафори зі смисловими центрами *ріка, море*, що вказують на діалектику життя, у творах з аналогічними назвами: “Моєму *морю*”, “Я молодим прийшов до тебе, *море*” тощо. Художній мотив руху людського життя органічно варіює І. Драч у вірші “*Велика вода*” (збірка “Теліжинці”). Увесь твір є розгорнутою метафорою, центр якої — *велика вода* — інакомовне позначення прожитих років:

Підступає *Велика Вода*  
до мого тимчасового дому...

У народних уявленнях *вода* — одна з перших світових стихій світобудови. Повний семантичний спектр слова-символу охоплює елементи, пов’язані як із позитивним, так і з негативним змістом. У давніх слов’янських віруваннях *вода* часто асоціювалася з місцем перебування померлих предків. Водяний простір осмислювався як межа між “тим” і “цим” світом, шлях у світ мертвих, місце перебування нечистої сили й душ померлих.

Як загальнолюдська визначається функція очищення водою. Вона характерна також для давніх і сучасних слов’ян, зокрема українців. Тому в семантичній структурі слова-символу *вода* можуть співіснувати одночасно сильні компоненти “очищення від бруду”, “очищення від хвороб”, “моральне очищення”.

У сучасній українській літературі слово-символ *вода* й надалі зберігає зв’язок зі своїм архетипом і охоплює вже нові семантичні компоненти, які розвиваються на основі вже наявних. Так, у романі Р. Іванчука “*Вода з каменю*” слово *вода* отри-

мує оригінальну творчу трансформацію і набуває асоціативного зв’язку зі словом *мова*. Процес символізації здійснюється на основі актуалізації постійних архетипових компонентів у семантичній структурі слова-символу *вода* — очищення, сила. Тоді словосполучення *напитися води* має символічне значення “припасти до цілющого джерела народної мови; повернути народові його пам’ять, коріння”. Зазначені автори подають оригінальну трансформацію архетипу *вода — час*.

У І. Драча своєрідна система символів<sup>1</sup>. Образ сонця у нього тісно пов’язаний з образами *серця і слова*. Яскраві сонячні барви знайшли відображення у назвах його збірок і творів: “*Сонячний Фенікс*”, “*Соняшник*”, “*Протуберанці серця*”, “*Сонце і слово*”. Із сонцем поет пов’язує все найсвітліше і найдорожче, все те, що стає для нього джерелом натхнення. Воно символізує процес художньої творчості: (“пірнаю глибоко в *сонце*”; “пишу про клекіт *сонця* спомин”; “смак *сонця* на чолі”). Авторські символи вживають також інші поети та прозаїки.

### 4.3. Власні імена

Вертикальній зв’язності тексту сприяють *власні імена*. *Антропоніми* — це особливі мовні одиниці, що виділяють, конкретизують об’єкт, але не класифікують його, не відносять до розряду ідентичних предметів. Власні імена в ізольованому стані не мають денотативного (предметного) значення. Однак у мовленні антропонім наповнюється змістом, містить якісну і кількісну характеристику-інформацію. На думку учених, існує *три значення* власного імені в суспільстві:

- доантропонімічне (етимологічне);
- антропонімічне (вказівне);
- відантропонімічне, що виражає суспільну оцінку носія імені, яке переходить на саме ім’я.

Імена, що сьогодні існують, пройшли через першу стадію розвитку. Для багатьох з них відтворити свою етимологію навіть

<sup>1</sup> Калашник В. Символіка образно-смислових єдностей у поетичній мові І. Драча // Культура слова. — 1988. — Вип. 34. — С. 11–15.



зусиллями великих спеціалістів надзвичайно важко або й неможливо. Деякі, навпаки, чудово зберегли внутрішню форму, і їх можна легко співвіднести з тим вихідним поняттям, що лягло в основу першого іменного позначення. Наприклад, *Марина* — “морська”, *Віктор* — “переможець”, що відомо багатьом, але тонкощі таких імен, як *Клавдія* — “кульгава”, *Михайло* — “подібний до Бога” — лише спеціалістам.

Відантропонічного значення набули імена *Гамлет*, *Гобсек*, *Плюшкін* та ін. У художньому творі антропоніми відіграють функцію зв'язності тексту, виявляють особливості творчої манери автора.

Антропоніміка є яскравим лексичним компонентом художнього твору, створює національно-мовну картину його світу. Антропоніком української класичної літератури вивчали С. Бевзенко, Л. Белей, Л. Гумецька, О. Григор, Ю. Карпенко, І. Ковалик, Л. Масенко, В. Чабаненко, Т. Черторизька, Я. Януш та ін.

#### 4.3.1. Літературні оніми

Онімна лексика в художньому тексті виконує не лише номінативну чи ідентифікувальну функції, а й здебільшого характеризувальну та оцінну. Завдання таких антропонімів — ще до знайомства з героєм спрямувати читацьке сприйняття у певному руслі. Специфіка власних імен ґрунтується на специфіці компонентів, що входять до його складу.

Ономастика художнього тексту ніколи не віддзеркалює імен, які вживаються в житті, але є їх проекцією, що пройшла крізь призму авторської творчості. Внаслідок специфіки свого значення власне ім'я має достатньо широкі й різноманітні функційні можливості. Вони реалізуються не лише в семантиці власного імені (внутрішня форма їх не завжди зрозуміла), але найчастіше у виборі конкретної форми найменування.

Антропонім у художньому тексті об'єднує окремі художні смисли в єдиний зміст образу.

Почнемо від фольклорних творів. Власні імена посідають чільне місце у казках. Антропоніми казки можна поділити на декілька груп<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Черемиська О. С., Масло О. В. Національні особливості антропонімів українських народних казок // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць Харків. нац. пед. ун-ту. — 2005. — Вип. 15. — С. 154.

1. Одночленні неканонічні імена: *Котигорошко*; *Семиліточка*; *Соловей*; *Щастя*; *Ум*; *Середа* і под.

2. Одночленні канонічні (християнські) імена: *Петро*; *Гриць*; *Омелько*; *Пилипко*; *Василь*; *Остап*; *Андрій*; *Миرون*; *Юрій*; *Настя*; *Олена*; *Катруся*; *Маруся*; *Ганна*; *Горпина*; *Хвиська*; *Меланка*; *Приська*; *Марина*; *Явдоха*; *Килина*; *Хівря* та ін.

3. Прізвиська — *Товчикаміль*, *Сучимотузки*, *Вернигора*, *Вернидуб*, *Голопуз*, *Прутивус*, *Лежень*, *Незнайко*, *Загородній* і под.

4. Двочленні імена — називання за власним іменем і прізвищем, яке згодом закріплювалось за родом і ставало прізвищем, — *Іван Багатий*, *Іван Богодавець*, *Іван Голий*, *Іван Світайло-Попельник*, *Іван Вечірній*, *Іван Полуночний*, *Іван Нещасний*, *Василь Безрідний*, *Іван Швець*, *Кирило Кожум'яка* та ін.

Найчастіше вживається в цій групі християнське ім'я *Іван*, адже антропонім *Іван* у святцях, які впродовж багатьох століть регламентували надання імені, є найуживанішим.

Одночленні неканонічні імена, які не так часто вживаються в українських казках, ілюструють світогляд народу. Всі імена в цій групі є відапелятивними. Розглянемо їхню семантику.

В дохристиянську добу діти мали імена згідно з різними обставинами появи їх у сім'ї: *Котигорошко* (котилася горошина, мати з'їла, і в неї народилася дитина), *Семиліточка* (сім років не було у батьків дітей), *Середа* (день, коли дитина народилася); особливостями зовнішності чи внутрішніх талантів: *Соловей* (гарно співає), *Розум* (вміє логічно мислити, дає цінні поради); пов'язані з абстрактними поняттями: *Щастя*; *Біда*.

Як власні імена використовували також назви диких і домашніх тварин, птахів, рослин: *Баран*; *Козел*; *Ворон*; *Вовк*; *Сосна*; *Горох* і под., що пов'язано з вірою в надприродну спорідненість людей з певними видами тварин, а також поклонінням певним рослинам. Згідно з тотемістичними уявленнями, деякі тварини виступали заступниками, покровителями племен, тому часто батьки давали дітям їх назви, аби захистити, оберігати дитину.

Отже, у казках збереглися елементи давнього мислення, релігійні вірування, міфологічні уявлення, які втілилися в антропонімії.

Канонізовані імена увійшли в мову разом із прийняттям християнства. Окрім канонізованих форм, почали використовувати народні варіанти, що відбивалося у творенні здрибіло-пестливих форм: *Іванко; Меланка; Пріська; Грицько* (з додаванням суфікса *-к-*); *Івась; Маруся; Катруся; Петрусь* (суф. *-уць, -ась*); *Гриць; Кость* (безсуфіксний спосіб творення).

Прізвиська, як і канонічні імена, відображають національно-мовну картину світу народу. Хоча у системі найменувань прізвисько займає периферійне місце, розмежувати прізвисько і прізвище, прізвисько й особове ім'я у казці складно, адже вони мають однакові мовні засоби вираження.

Усі прізвиська казок є відапелятивними назвами: *Загородній; Незнайко; Лежень* та ін. Переважна кількість прізвиськ є іменами-композиціями: *Товчикамінь; Сучимотузки; Вернигора; Крутивус*. У казках вони нерідко поєднуються з християнськими іменами: *Іван Богодавець; Кирило Кожум'яка; Іван Голик* та ін.

Незначна група в казках подана іншомовними іменами: *Булат; Мурза; Бова; Додон; Зилант* і под.

### 4.3.2. Імена в поетичному мовленні

Уживаються прізвища, імена, по батькові, прізвиська і в поетичному мовленні:

Бувало мати, *Івга Базилиха* –  
До неї й досі спогадом лечу, –  
В зимовий вечір заспіває стиха  
І доведе малого до плачу...

(А. Малишко)

Мати заворожує сина щирістю почуттів, висловленої у словах народної пісні, задушевністю голосу.

Значно розширює зображальні можливості поетичної мови синонімія власних назв. Різні групи онімів тут мають свою специфіку. Синонімічні антропоніми відображають статус однієї особи в різних соціальних полях, звідси — різні форми іменування (офіційні, емоційно марковані чи нейтральні). В поетичному мовленні (тексті) їх поєднання створює багатогранний художній образ:

Той день приходять добрим літом,  
Сьогодні дух його живий,  
То йде *Сашко* з своїм привітом,  
То йде *Петрович* гожим літом,  
То йде *Довженко* віковий...

(А. Малишко)

У пору давню,  
В часину дивну  
Знав я дівчину  
*Приходченкіну*.  
Скажи, студентко,  
*Надійко, Надю*,  
Чи це не в пісні, не у баладі  
Звучить так чудно і так чарівно:

Дочка *Приходька* —

*Приходченкіна!*

Ти ж наша ладо,

Краса-царівно,

*Надійко-Надю*,

*Приходченкіно!*

*Приходченкіно...*

З тих літ приходьте,

Хоч ви вже, певно,

Н. В. *Приходько...*

(І. Муратов)

Ім'я як одна із семантично насичених одиниць поетичного мовлення вносить у художній текст елемент пізнання, осмислення, орієнтації на енциклопедизм. Енциклопедична інформація імені — це не лише комплекс відомостей, що з'являється у мовця внаслідок знайомства з об'єктом, а й сума попередньої інформації про об'єкт, яку мовець одержує, навіть не бачивши його. Значення імені, особливо асоціативне, ніколи не визначене повністю, воно звернене до читача, його власних можливостей тлумачення, його образної уяви, а також до його інтелекту. Вплітаючись у єдину художню тканину твору, власні імена вносять додаткові відомості, часто недоступні при першому прочитанні твору. Вони змушують читача простежити особливості розгортання авторської думки, заглибитись у семантичне наповнення імені. Розшифрування символічного значення власної назви вимагає від читача певних інтелектуальних зусиль. Наприклад, у поетичному доробку Ліни Костенко натрапляємо на імена книжного, енциклопедичного

характеру. За розмаїттям цих імен — різноманітність особистих, політичних, релігійних переконань, уподобань, поглядів, філософій; за більшістю з них — багата текстова та дотекстова інформація (фольклорна, літературна, історична), без урахування якої неможливо повноцінно осягнути глибину художньо-інтелектуального осмислення введених автором образів і подій. Порівняймо: *Іван Іскра*; *Маруся Чурай*; *Богдан Хмельницький*.

З іменами нерозривно пов'язана інформація, оскільки широковідоме ім'я навіть без урахування контексту здатне викликати певну історичну, міфологічну, фольклорну ситуацію і цим збуджувати уяву та мислення реципієнта. Йдеться про так звані імена-символи, які ще називають “крилатими”, або “алюзивними” словами; часто з такими іменами пов'язані мандрівні сюжети.

У літературі власне І. Котляревському та Г. Квітці-Основ'яненку вдалося довести, що народні іменні варіанти *Наталка*, *Маруся*, *Оксана* нічим не поступаються перед традиційно літературними *Наталія*, *Марія*, *Аксенія* і цілком придатні для іменування драматичних або трагічних персонажів. У творах митця імена виступають яскравою художньою деталлю, через яку можна простежити особливості образного мислення письменника.

### 4.3.3. Біблійні персонажі

Серед антропонімів української художньої літератури виділяємо окрему групу імен, оцінний матеріал яких сформований у попередніх літературних джерелах. Це насамперед *імена загальновідомих біблійних персонажів*<sup>1</sup>.

Найвищою частотою вживання характеризується ім'я Богоматері — *Марія*. В українській літературі воно стало символом матері, жінки-страдниці. В одних творах, де зображується Богоматір, значення імені *Марія* доповнюється натяком на долю української жінки (“*Марія*” Т. Шевченка, “*Три Марії*” Н. Ковалевої, “*Скорбна мати*” П. Тичини), в інших, де *Марією*

<sup>1</sup> Белей Л. Літературно-художні імена-символи // Культура слова. — 1996. — Вип. 46—47. — С. 63—67.

іменується жінка-страдниця, — це ім'я є виразником найвищого драматизму через асоціації зі стражданнями *Марії* — *Матері Божої* (“*Ледащиця*” Марка Вовчка, “*Мати*” О. Довженка, “*Дім на горі*” В. Шевчука, “*Стражгора*” С. Пушика тощо).

Ім'я *Маруся* набуло широкої популярності в текстах усної народної творчості, а в романі Ліни Костенко “*Маруся Чурай*” воно постало своєрідним символом України.

Долю нещасних українських жінок супроводжує ім'я *Катерина* (*Катря*). Ця традиція йде від однойменної поеми Т. Шевченка. Важко сказати, чому саме так назвав Шевченко свою героїню. Можливо, на честь старшої і улюбленої сестри Катрі, а може, спрацювала грецька семантика цього слова — “чиста”, “чистота”. Згодом це ім'я стало символом трагічної долі української жінки.

М. Старицький в “*Оболозі Буші*” назвав цим символічним ім'ям палку патріотку, яка ціною власного життя підриває замок, захоплений ворогами. Автор примушує читача замислитись, чому за часів козаччини *Катря* гине за долю України, а Шевченкова — через наругу москаля.

Починаючи від оповідання П. Куліша “*Дівоче серце*”, *Катрями* називають все частіше жінок-страдниць. У романі О. Гончара “*Циклон*” дружина полоненого Решетняка — *Катря* невтомно шукає чоловіка: “Скільки тих шляхів пройшла, скільки загорож обходила”. У “*Тронці*” також подано драматичний образ *Катрі*: “У тітки *Катерини* обличчя іконно-темне, суворе, передчасно зістарене, а очі молоді”. Отже, в українській літературі антропонім *Катря*, *Катерина* стало символом понять “дівчина-покритка”, “нещасна дівчина”, “жінка-страдниця”.

Літературних персонажів, провідників нових суспільно-політичних ідей в Україні, часто називають іменами апостолів та євангелістів. Наприклад: *Павло* Чубань (“*Не судилося*” М. Старицького); *Лука* Літостанський (“*Київські прохачі*” І. Нечужа-Левицького); *Марко* Безсмертний (“*Правда і кривда*” М. Стельмаха); *Марко* Римик (“*Кам'яне поле*” Р. Федоріва) тощо. А у драмі “*Прощай, село*” М. Куліш не випадково протиставив двох персонажів з біблійними іменами: патріархального, богомільного діда Зосима депортує за межі України “нова людина”, комуніст *Марко*, що має таке саме ім'я, як



новозавітний євангеліст. В українській культурі *Марко* має ще одну конотацію, пов'язану із апокрифічним *Марком Безсмертним*, що товчється в пеклі. Гадаємо, що М. Куліш мав на увазі саме це значення імені.

Експресивний і характеристичний заряд прізвища *Адаменко* в романі Ю. Яновського “Вершники” також ґрунтується на “репутації” біблійного персонажа *Адама*. Прізвище влучно характеризує правомочність українського селянського роду та його мимовільну гріховність у час революції.

Чоловіче ім'я *Андрій* після твору М. Гоголя “Тарас Бульба” набуло репутації зрадництва. М. Хвильовий, Г. Косинка, Ю. Яновський не без цього впливу називають зрадників *Андріями* (“Мати” М. Хвильового); *Андрій Шкура* (“Гармонія” Г. Косинки); *Андрій Половець* (“Вершники” Ю. Яновського).

У художньому тексті власне ім'я є важливим компонентом тексту й одним зі способів номінації художнього образу, оскільки створюють каркас для дії, сюжету, виступають як текстотвірний фактор. Жанр твору, його тема, стиль викладу програмує і своєрідність використання антропонімії. Власні імена як елементи лексичної системи слугують для створення художнього образу, розкриття авторського світобачення, відображення мовних і літературних традицій<sup>1</sup>.

Імена позитивних героїв в українській прозі зазвичай стилістично нейтральні й мають нульову експресію. Тут переважають такі імена, як *Іван, Петро, Гриць, Семен, Михайло, Василина, Одарка, Параска, Олена, Галина, Анничка* та ін. У сатиричних творах вони здебільшого індивідуалізовані й спрямовані на те, щоб наблизити читача до запрограмованого автором сприйняття твору. Наприклад, у творі О. Черногуза “Аристократ із Вапнярки” один із героїв називається *Євграф*. Подається лише повне, офіційне ім'я. Саме ця форма разом із найближчим контекстом дає змогу створити ситуативно-мовленнєву сатиру. О. Черногуз, очевидно, провів ретельну пошуково-відбіркову роботу, перш ніж назвати саме так цього літературного персонажа. На такий висновок наптовхує етимологія імені *Євграф* (грец. *eu* — добре, і *grapho* — пишу, зображую), адже носій

<sup>1</sup> Попович А. С. Функціонування власних назв у творах сатирично-гумористичного жанру // “Ну що б, здавалося, слова...”: 36. наук. праць на пошану д-ра філол. наук, проф. Н. М. Сологуб. — К., 2005. — С. 89.

цього імені — секретар-референт установи, який виконує роботу писарчука, наголошуючи за будь-якої можливості на своєму вмінні гарно, каліграфічно писати, за що, власне, і був прийнятий на роботу до “Фінідпошу”. Сам носій цього імені не любив його і користувався ним лише у випадку необхідності. Він вимовляв це ім'я так, щоб воно звучало як титул: *я — граф*. Такий своєрідний фонетичний перегук оніма та його пароніма створює глибоку іронію, посилює сарказм у ситуації, де носій цілеспрямовано наголошує останній склад, аби хоч якось наблизитися до рангу аристократа<sup>1</sup>.

#### 4.4. Українські прізвища і прізвиська

На початку роману Є. Гуцала “Позичений чоловік” у розділі “Не Півторакожуха й не Чортійгобатька” автор вустами головного героя Хоми Прищепи розповідає *про українські прізвища*, дає їм характеристику і висловлює зауваження про їх поділ:

“Серед нашого народу, скажу я вам, трапляються такі прізвища — *чудернацькі, химерні, дивовижні, неправдоподібні*. Про ніякі — й мови ніякої... А тільки залетіло до вух кому, *незвичайне чи кумедне прізвище*, як дивись, розглядилися зморшки на обличчі, прокинулося серце, а розум погострішав умить, так і бродить, щоб спромогтися на дошкульний жарт, на перчистий клин чи солоний дотеп. Тільки в нашому селі небувало багатий урожай на прізвища... *Є прізвища*, які то *хлібом пахнуть*, то *дзьогтем* та *смолою* від них відгонять за версту, а то *квіткою* садовою чи луговою *дурмнять*”.

Тобто, за прізвищами розрізняють людей добрих, до яких інші горнуть, стають прихильними, і таких, хто “відлякує” інших. У цьому самому розділі Є. Гуцало зауважує, що є прізвища, “які на городі начебто самі вирости”: *Буряк, Гарбуз, Гичка, Хміль*, або такі, які “ніби з лісу прибігли”: *Лисиця, Вовк, Ведмідь, Борсук*, з пташиної зграї: *Горобець, Орел, Півень*; а були ще прізвища *Сало, Макуха, Вареник, Галушка, Довбня, Гайдамака, Бусол, Шепета*. Автор роману пояснює:

<sup>1</sup> Див.: Кричун Л. П. Роль антропоніма у тлумаченні змісту художнього тексту // Семантика мови і тексту: 36. ст. 6-ї Міжнародн. конф. — Івано-Франківськ, 2000. — С. 276.

“Як, скажімо, жити людині, яку називають *Півторакожуха*? Хто і з якої причини так охрестив, пошкодувавши двох кожухів, а вціпивши саме півтора? Або як має почуватися не жінка, ні, а чоловік, що носить прізвище *Панібудьласка*? Або ж *Чортійогобатка*?”

Засобом виразності й образності у художній мові є характерологічні прізвища, утворені як складні слова. Комічним і сатиричним ефектом, що викликали назви-прізвища, вдало користувалися українські письменники-класики, наприклад: *Пустолобов*, *Чорнодушка* (Г. Квітка-Основ'яненко); *Гнучкошеєнко* (Т. Шевченко); *Мордохай*, *Сорокатисячников* (І. Карпенко-Карий); *Тягнивус*, *Голохвостов*, *Загнибіда* (М. Старицький); *Закрутько-Одвертинський*, *Кандалупенко*, *Тупу-Табунець-Буланенький* (М. Кропивницький) та ін<sup>1</sup>.

Ці традиції творчо використовують і розвивають сучасні письменники. Виникає запитання: чому автори надають перевагу складним назвам? Складне слово, утворене із словосполучення чи описового звороту, зберігає ширшу й конкретнішу, ніж у звичайному слові, семантику, наприклад: *Старий дуб* — *Стародуб*; той, що дуби вивертає, — *Вернидуб*.

Письменник певною мірою через прізвище виражає своє ставлення до героя. Семантика й емоційне забарвлення складних прізвищ різноманітні й у кожному конкретному випадку підпорядковані характеристичні персонажа. Їх можна умовно поділити на *позитивні* та *негативнооцінні*. Перші з них переважають у драмах, трагедіях, прозі, віршах, а другі — в усмішках, гуморесках, фейлетонах, комедіях, сатиричних повістях і романах. Отже, це зумовлено не лише індивідуально-авторськими уподобаннями, а значною мірою й жанрами твору.

Помічено, що позитивних героїв автори наділяють красивими, привабливими прізвищами: *Горицвіт* (М. Стельмах); *Великодний* (Г. Тютюнник); *Лавровишня* (Є. Гуцало).

Часто прізвища доповнюють зовнішню і внутрішню характеристику особи, дають їм оцінку, наприклад, у драматичних творах І. Микитенка — *Чорнобривець* — молодий парубок, *Добродух* — робітник “Арсеналу”.

Сприймаючи антропонімічну інформацію, читач декодує художній текст через асоціації й алюзії, які впливають на

<sup>1</sup> Стишов О. Складні прізвища як художній засіб // Культура слова. — 1990. — Вип. 38. — С. 26—29.

розуміння загального змісту твору. Система ономастичних засобів — важливий елемент форми художнього сатирично-гумористичного твору.

За походженням розрізняють загальнонародні, здавна вживані й пройняті народним гумором прізвища, такі як: *Тягнирядно* (А. Головка); *Нетудихата* (І. Микитенко); *Непийливо*, *Пустоцвіт*, *Роззяврот-Сліпенко* (С. Олійник); *Задержовстецький*, *Триндипляшка* (Остап Вишня); *Неплюйворець* (М. Білкун), а також прізвища, створені автором з певною метою як характерний стилістичний і семантично маркований засіб.

Сповнені дотепу, часто глузування, складні прізвища підкреслюють якусь специфічну рису персонажа, його поведінку, вдачу: *Хокейфутболенко* — надмірно захоплювався лише хокеєм і футболом (Остап Вишня), *Синьомрійненко* — бездарний художник, *Снохода* — завжди заспаний сотник (О. Ільченко), *Пустоцвіт* — недалекий розумом (Ф. Лузан).

Ономастика є дуже сильним засобом у гуморі та сатирі. Однак у різних авторів вона реалізується з різною силою.

Увагу привертають прізвища, утворені на основі фразеологізмів. Фразеологізм здатен замінити багатослівну характеристику, образно узагальнити сказане, надати йому своєрідної емоційно-експресивної тональності. Тому складні прізвища, пов'язані зі стійкими висловами, містять у собі величезний гумористично-сатиричний заряд. Від фразеологізму *блиснути п'ятами* (тобто ганебно втекти) Остап Вишня утворив найменування Оверко *Блисп'ята*, а П. Глазовий від фразеологізму *липкі руки* — власну назву *Липкорукий*, тобто хапуга. Аналогічно: трясця йому в пуп — *Трясцяйомупупецький* (Остап Вишня); *замилювати очі* — *Окозамилювайло* (Остап Вишня); *приший кобилі хвіст* — *Пришийкобиліхвіст* (О. Ільченко); *мотати кишки* — *Кишкомот* (Б. Янчук) тощо. Вони утворені від усталених виразів негативного змісту і викликають у читача осуд, зневагу до цих персонажів.

Часто на основі грубої, лайливої лексики української мови автори творять стилізовані під іншомовні прізвища, викликаючи осуд, зневагу, сміх, наприклад: *Сукенцуцке* (Остап Вишня). А герой М. Прудника Григорій *Жабод* називає себе *Жорж Жабо*, і це викликає іронічну посмішку.

Вибір імені для літературного героя не буває випадковим: письменник вкладає у нього певну оцінку, характеристику, тобто використовує власні імена як додатковий художній засіб для вираження ідейно-естетичного задуму. Власне ім'я — антропонім — найлаконічніший засіб характеристики героя.

*Гумористичний* твір характеризується “значущими” іменами та прізвищами. У *сатиричних* творах імена часто шаржуються. Твори *романтичного* спрямування містять імена, принципово не схожі на буденні, які нерідко вказують на просторово-часову віддаленість від сучасності. У *реалістичних* творах використовуються імена, що входять до активного фонду мови<sup>1</sup>. Тобто антропоніми відіграють важливу роль орієнтира в часі та просторі. Будь-який художній твір містить імена героїв, типових для відповідної соціальної групи певної епохи. *Солоха, Мотря, Карпо, Приська, Лаєрін* — імена літературних персонажів XIX ст., а *Зізі, Єлька, Вірунька, Ген* — імена наших сучасників, героїв повістей та романів XX—XXI ст.

Персонажі з роману “Аристократ” із Вапнярки” О. Черногуза мали, крім прізвищ, ще й *прізвиська*. Так, *Варфоломія Чадюка*, який ходив тільки по прямій, тихо, ніг не піднімав, — тому складалося враження, що він, ковзаючи по землі, постійно натирає підлогу, називали *Тихолазом*. При розгортанні сюжету зрозуміло, що таке прізвисько він дістав ще й тому, що, проходячи повз будь-які двері, неодмінно, мимо своєї волі, зупинявся. Вуха у нього несподівано видовжувалися.

*Прізвиська* — концентрована характеристика персонажів. Щоб наголосити на розумових здібностях *Георга Панчішки*, автор надає йому прізвисько *Масик*. І відразу лаконічна характеристика. Кожного відвідувача “Фініндіпошу” Масик зустрічав за розмірами голови (бо завідував відділом під назвою “Гаманцемність шапки та габаритність голови”) і любив говорити: “По розміру зустрічаємо, по розуму проводжаємо”. А розмір голови і розуму Панчішки засвідчує прізвисько *Масик*. Касира Адама Баронецького називали *Кухлик*ом, можливо, через його зовнішність:

<sup>1</sup> Лисюк Л. П. Стилiстичні функції антропонімів у драматичних творах Лесі Українки // Організація тексту: грамати́ка і стилістика. — К., 1979; Жайворонок В. В. Що не ім'я — то образ, що не прізвище — шукай змісту // Рідне слово. — 1974. — Вип. 8. — С. 23.

“Між двох кінців піднятого комірця висів важкий приплюснутий ніс боксера-професіонала, який дістався Адамові чисто випадково, оскільки він жодного разу у житті не бачив рингу”.

Отже, сучасні письменники — продовжувачі традицій українського фольклору і народної лялькової комедії, яка використовує комічні імена, по батькові, прізвища та прізвиська.

Завдяки прозорій будові вони виконують важливу образотворчу і стилістичну функцію в мові художньої літератури. Художні функції власних імен найчастіше пов'язують з поетикою *підтексту*.

## 4.5. Власні імена в українській драматургії

Особливе місце займають власні імена в системі художньо-зображальних засобів мови української *драматургії*<sup>1</sup>. Характерною їх особливістю є багатофункційність. Тобто, вони виступають передусім показником національної приналежності персонажа, слугують для відтворення соціальної диференціації класового суспільства, є важливим оцінно-характеристичним і сатирично-викривальним засобом, використовуються для створення гумористичного ефекту.

Наприклад, найчисленнішими у п'єсах І. Карпенка-Карого, М. Старицького, М. Кропивницького та І. Франка є типові українські імена та прізвища, вживані в сучасній цим авторам загальнонародній мові, деяка частина їх — це прізвища, влучно дібрані, можливо, створені на основі апелювальної лексики з певними мотивами номінації самими авторами, оскільки вони є оригінальними і неповторними у кожного із них. Семантика їх достатньо прозора: *Зозуля; Бондар; Кравчук; Чубань; Мельниченко; Рябина* і под. До типових українських власних імен відносяться також іменникові утворення з суфіксом *-их* на означення жінок за ім'ям, прізвищем або професією чоловіка, а також із суфіксами *-івн* та *-ов* на означення неодруженої дочки за ім'ям, прізвищем або професією батька: *Горпина*,

<sup>1</sup> Януш Я. В. Зображальні функції антропонімів у мові української драматургії кінця XIX — поч. XX ст. // Мовознавство. — 1981. — № 5. — С. 41—47.



*Коновалиха, Одарка Вакулиха, Катря Дзвонарівна, Тетяна Бондарівна* та ін. На тлі українських антропонімів рельєфно виділяються власні імена російські, польські, єврейські, німецькі, татарські, циганські й слов'янські: *Антипов; Попов; Потоцький; Завадський; Радимович; Гершко; Лейба; Шльома; Куртц; Фішер; Ахмет; Гірей; Дудка; Апраш; Янко; Святослав; Завава; Предслава*. Наявність іншомовних імен зумовлюється змістом твору, його ідейною спрямованістю.

Диференційна функція власних імен у мові драматургії ХІХ — початку ХХ ст. полягає в тому, що багаті хазяї, родовиті пани, поміщики представлені ім'ям, по батькові й прізвищем, а селяни, бідні козаки, гайдамаки, наймити наділяються лише ім'ям і прізвищем чи, найчастіше, лише ім'ям: *Василь Микитович Цокуль* — багатий хазяїн; і *Харитина* — сирота, наймичка; *Іван Андрійович Ляшенко* — багатий пан; *Анна Петрівна* — його жінка і *Дмитро Ковбань* — парубок; *Катря Дзвонарівна* — дівчина, селянка; *Пашка* — подруга Катрі і под.

Повністю також могли подавати власні імена представників інтелігенції, зокрема вчителів, студентів, акторів, духовних осіб, писарів, чиновників та ін. Наприклад: *Матвій Гнатович Басюра* — вчитель; *Нихвінт Варфоломійович Знаменський* — бурсак; *Катерина Григорівна Квятковська* — молода актриса.

На соціальну приналежність вказують, зокрема, прізвища: *Іван Непокритий; Гнат Сиротюк; Гнат Голий*.

Семантика оцінно-характеристичних антропонімів, їх емоційне забарвлення дуже різноманітні й у кожному конкретному випадку підпорядковані характеристиці персонажа. До позитивно-характеристичних належать імена, за допомогою яких дається зовнішня і внутрішня характеристика дійових осіб. Семантика слів, від яких утворено власні імена, достатньо прозора, а характеристична спрямованість виразна. Це підтверджують авторські ремарки, наприклад: *Вернигора* — здоровенний козарлюга; *Кривоніс* — козак з перебитим носом; *Опацький* — товстий пан; *Сохрон Мальований* — курінний отаман тощо.

У групі антропонімів, які використовуються для внутрішньої характеристики дійової особи, виділяються прізвища, що

належать позитивним персонажам. Так, прізвище *Луцицька* (“Талан”) допомагає М. Старицькому не лише вигідно виділити героїню на тлі інших персонажів драми, а й певною мірою визначити її життєве кредо: бути носієм доброго, людяного, світлого.

У цій групі виділяються також прізвища, пов'язані з професією персонажа: *Левко Блискавка* — коваль; *Хвиля* — капітан власного теплохода і под.

Серед прізвищ з елементами негативної оцінки є такі, які влучно використовуються для виділення певної специфічної риси персонажа, його вдачі, поведінки, характеру. Так, прізвище *Жалівницький* наголошує на безпомічності актора, *Вертелецький* визначає манеру поведінки, *Бовкуненко* — пристрасть героя до безпредметних розмов.

В українській літературі існувала давня традиція наділяти персонажів п'єс оцінно-характеристичними прізвищами. Уже в “Наталці Полтавці” І. Котляревський вводить власні імена, що характеризують її носіїв. Так, даючи засідателеві, про якого згадує виборний, прізвище *Щипавка*, письменник тим самим підкреслює схильність його до хабарів. Тобто, існує *внутрішня* характеристика персонажа. Аналогічно: *Калитка* (“Сто тисяч” І. Карпенко-Карого), утворене від апелювання, що позначає торбинку для грошей, гаманець, адже змістом усього життя Калитки є гроші, багатство. Не менш вдале прізвище *Пузир* (“Хазяїн” І. Карпенко-Карого), яким автор, з одного боку, вказує на безмірний потяг цього типового глитає до збагачення, а з іншого — наголошує, що в майбутньому такі типи зійдуть зі сцени життя — тріснуть, мов той пузир<sup>1</sup>.

Один із оригінальних способів створення гумористичного ефекту в мові української драматургії — застосування деформованих власних імен. Наприклад, у комедіях М. Кропивницького:

“Риндичка. Вислухайте же мене, *Шелестян Салатович!*

Писар. *Севастьян Савватович!*

Риндичка. Ой, батечку, не вимовлю ж я!!

<sup>1</sup> Див. тут і далі: *Януш Я. В. Мова української класичної драматургії*. — Л., 1983. — С. 49—63.

Данило. ...Насилу вас притирило, *Нісних Ніснихович!*  
Паламар. Неситій Євтихійович. Так бо і в святих обозначено: *Несихій і Євтихій!*

Данило. Так воно все рівно.  
Паламар. О ні, не все рівно. От, наприклад, вас звать Данилом Хвилімоновичем, а я ж не кажу на вас *Барило Лимонович?*

В антропонімічній системі української драматургії виділяємо також певну кількість апелятивної лексики (переважно абстрактної), що виступає у функції власних назв без будь-яких змін у структурі слів *Злидні, Горе, Доля, Лихо*. Таке використання апелятивів спостерігаємо у творах Лесі Українки. Це пояснюється прагненням письменниці до узагальнення, а також впливом символізму. Очевидно, що використання подібної лексики у функції власних назв зумовлено й тематикою творів письменниці, в котрих розв'язувалися питання глибокого філософського змісту.

Оригінальність, неабияку письменницьку винахідливість та глибоке знання народнопоетичної, фольклорної мови виявила Леся Українка в найменуванні персонажів у своїй драмі-феєрії "Лісова пісня", де вжито чимало поетичних імен на означення міфічних, казкових героїв, серед яких чимало загальних назв, навіть речень, що виконують функції власних назв: *Мавка; Русалка; Водяник; Лісовик; Перелесник; Потерчата; Той, що в скалі сидить; Той, що греблі рве*. Зображальна функція цих імен дуже виразна: вони є тим незамінним мовним матеріалом, який забезпечує високохудожнє народнопоетичне звучання твору, його глибокий, органічний зв'язок з фольклором, народнопоетичною творчістю.

Отже, своєю художньо-творчою практикою письменники не лише закріпили власні імена як художньо-зображальний засіб, а й довели, що стилістичні можливості загальнолітературної мови справді невичерпні.

## Контрольні запитання

1. Назвіть елементи текстів, властиві окремим стилям. Які елементи притаманні художньому, науковому, офіційно-діловому стилю?
2. Проаналізуйте слова-концепти в науковій і мовній картинах світу.
3. Які існують підходи до лінгвокультурного трактування концепту?
4. Яка структура лінгвокультурного концепту? Перелічіть його складові.
5. Як Ви розумієте концептуальну систему? Які концептуальні системи Вам відомі?
6. Розкажіть про двоїсту природу концепту.
7. Перелічіть найсуттєвіші концепти, характерні для українців.
8. Що таке символ? Які є символи? Наведіть приклади загальнофілософських символів, національно-культурних, індивідуально-авторських.
9. Наведіть приклади різного трактування символів в українській та російській культурах.
10. Яку функцію відіграють власні імена в художніх творах?
11. Охарактеризуйте антопоніми у фольклорних, поетичних, прозових, драматичних творах.

## Список рекомендованої літератури

Белей Л. Літературно-художні імена-символи // Культура слова. — 1996. — Вип. 46—47.

Ващенко В. С. Про становлення й визначення лінгвостилістики як науки // Українська народна лексика. — Д., 1973.

Жайворонок В. В. Що не ім'я — то образ, що не прізвище — шукай змісту // Рідне слово. — 1974. — Вип. 8.

Ковалик І., Мацько Л., Плющ М. Методика лінгвістичного аналізу тексту. — К., 1984.

Козланюк Г. Т., Кузнецова Л. А. Параметри інтерпретації тексту // Вісн. Львів. політехн. ін-ту. — 1981. — № 157.

Кононенко В. І. Словесні символи в семантичній структурі фраземи // Мовознавство. — 1991. — № 6.

Масенко Л. Т. Про семантику ключових слів у поезії Т. Шевченка // Мовознавство. — 1989. — № 2.

Мельничайко В. Я. Лінгвістика тексту в шкільному курсі української мови. — К., 1986.

Мойсієнко А. К. Символ як явище аперцепції // Мовознавство. — 1993. — № 3.

Мороховський А. М. Деякі основні поняття стилістики й лінгвістики тексту. — К., 1981.

Попова З. Д., Стернин И. А. Понятие “концепт” в лингвистических исследованиях. — Воронеж, 2000.

Попович А. С. Функціонування власних назв у творах сатирично-гумористичного жанру // “Ну що б, здавалося, слова...”: Зб. наук. праць на пошану д-ра філол. наук, проф. Н. М. Сологуб. — К., 2005.

Рожило Л. П. Загальні основи лінгвістичного аналізу художнього тексту // Укр. мова і л-ра в шк. — 1978. — № 2.

Черемиська О. С., Масло О. В. Національні особливості антропонімів українських народних казок // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць Харків. нац. пед. ун-ту. — 2005. — Вип. 15.

Язык и картина мира. — М., 1988.

## Розділ 5 ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

*Художній текст* — це текст художнього твору: прозового, віршового, драматичного. Творячи художній текст, автор використовує ту саму мову, яку вживаємо і ми, але послуговується художнім стилем.

*Художній стиль*, що тісно пов'язаний із розвитком нової української літератури, мав значний вплив на оформлення і розвиток усіх інших її функціональних стилів. Оскільки видатні українські письменники зазвичай були і видатними публіцистами, і відомими вченими в галузі гуманітарних наук (І. Франко, Леся Українка, М. Рильський, Д. Павличко, Л. Костенко та ін.), їхня мова залишається помітним регулятором нормативності публіцистичного стилю, почасти наукової мови.

Мову всіх інших стилів не можна вивчати ізольовано, у відриві від художнього стилю ще й тому, що сам художній стиль заперечував їх загальну рівновагу в нормативному сенсі<sup>1</sup>.

Для художнього стилю сучасної української мови характерна розгалужена система зображальних мовних засобів, або, іншими словами, надзвичайна різноманітність використання словесних засобів у специфічній образно-естетичній функції. *Художній стиль* має особливості: *прозову мову, поетичну, мову драматургії*, що породжує три основні структури текстів, або три підстили. Кожний із них поділяється на численні жанри. Хоч частково ці жанри перехрещуються, проте зберігають зовнішню форму основного підстилю<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Пилинський М. М. Мистецьке слово і мова // Мовознавство. — 1982. — № 6. — С. 46—49.

<sup>2</sup> Там само.



Специфіка мови художнього твору творилася поступово, обґрунтовувалася у низці концепцій. Найдавніша з них вбачала цю особливість у тому, що в мовній тканині твору є *образні засоби (тропи і стилістичні фігури)*. У художньому тексті слово проходить складну трансформацію: від *звичайного* почуттєво-конкретного до *естетичного* почуттєво-конкретного, що сприяє створенню образності.

Контекстуальні переносні значення виникають лише в особливій ситуації, якщо вживається слово у незвичному для нього словесному оточенні. Тому ці значення індивідуальні. У словах із загальноновживаним переносним значенням вторинне значення закріплюється як одне із самостійних, і його у такій функції усвідомлюють носії мови. Контекстуальні переносні значення не стають новим значенням слова у повному розумінні цього поняття. Вони залишаються новими значеннями лише у конкретному контексті й існують доти, поки існує цей контекст.

Загальноновживані переносні значення будуються на номінативних і усвідомлених всіма мовцями аналогіях, контекстуальні ж — на незвичних, особливих, індивідуальних, тому є виражальним засобом, категорією естетичності (табл. 1).

## 5.1. Тропи

Переносні контекстуальні значення і є *тропеїчними значеннями*, а слова з таким значенням — *тропами*<sup>1</sup>. *Тропи — це не слова, а точніше, — не лише слова. Це найрізноманітніший за формою мовний матеріал — від слова до речення чи відтинка тексту, — утворений на основі двох способів словотворення — метафоричного (асоціації за подібністю) і метонімічного (асоціації за суміжністю).*

Розглядаючи питання про мовну образність, треба мати на увазі, що вона найповніше виявляє себе у слові. Однак мовно-художній аналіз твору не може обмежуватися лише словом.

<sup>1</sup> *Леонова М. В.* Тропеїчні засоби мовлення // Укр. мова і л-ра в шк. — 1970. — № 7. — С. 17—19.

Таблиця 1. Різниця між переносним значенням загальноновживаних слів і переносним контекстуальним значенням

Переносні значення загальноновживаних слів	Переносні контекстуальні значення
1. Мають узагальнений характер	1. Не мають узагальненого характеру. Сприяють живописності, конкретності
2. Формується за одним принципом перенесення	2. Формуються за кількома принципами перенесення
3. Зберігають звичні для них зв'язки з іншими словами, тобто зв'язки, характерні для слова з прямим значенням	3. Виникають нові контекстуальні зв'язки слів, нові граматичні переосмислення слова і навіть нові етимологічні переосмислення
4. Мають діахронний характер	4. Мають синхронний характер
	5. Відображають індивідуальний погляд на предмет чи явище

У будові словосполучень, речень, абзаців і навіть цілих текстів відображені особливості художнього мислення.

Усі мовні одиниці, взаємодіючи в системі художнього твору, створюють багатоплановий образ, який впливає на свідомість людини, її розум, почуття. Саме цей вплив і визначає ступінь дієвої образної системи того чи іншого твору. *Образ* відбиває і конкретизує наш життєвий досвід, наші зорові, чуттєві, слухові враження, певною мірою узагальнює і дуже часто доповнює його. Образам, особливо ліричним, притаманне яскраве емоційне забарвлення. Образність художнього мовлення досягається незвичним поєднанням слів, вживанням їх у переносному значенні, що міститься в основі *метафоризації*. Це найпоширеніший спосіб творити образність. Метафоризацію мовлення створюють *тропи* — *епітети, порівняння, метафори* тощо.

### 5.1.1. Епітети

Індивідуально-авторське моделювання картини світу виявляється в семантиці таких образних засобів, як епітети. *Епітети* — це художні означення, які дають образну характеристику предметів, явищу, особі: *веселі думки; чарівниця-ніч;*

*свинцеві хмари*. За допомогою епітетів відбувається авторське сприйняття світу. Епітетами слова стають лише у тексті. Найчастіше це прикметники, рідше — слова інших частин мови: іменники, прислівники, дієприкметники. Наприклад:

Помережав вечір *кучерявий*  
*Льодяними* ґратами вікно.  
*Жовтожарні* там стоять *заграви*,  
*голубе* кипить *вино*;  
 Наставила *шовкових* кросен  
 і павутинням обвела:  
*густий туман* і *синя* мла, —  
 над ними — *яснока осінь*.  
 (М. Драй-Хмара)

*Епітет* — троп лексико-синтаксичний, оскільки він виконує функцію означення чи обставини, вжитих не обов'язково в переносному значенні й обов'язково — з наявними емотивними або експресивними конотаціями, завдяки яким автор виражає своє ставлення до означуваного.

Автори словника епітетів пропонують розрізняти епітети *класичні, романтичні, реалістичні*. Епітетом може бути слово, вжите як у прямому, так і переносному значенні, оскільки в художньому творі логічні означення, як і всі мовні одиниці, набувають певного естетичного навантаження. Серед епітетів, що виникли внаслідок значеннєвого переосмислення, виділяють дві основні групи: епітети, що утворилися внаслідок *метафоризації*, й епітети, утворені внаслідок *метонімізації*. Наприклад:

— метафоричні епітети:

Зронило сонце... *буриштинову* краплю;  
*Кошлатий вітер-голодранець*  
 в полях розхристує туман;

— метонімічні епітети:

На узліску — свої тривоги,  
 шурхотлива *піщана* тиша;  
*Зозулин гай* і *вовчі* крутояри,  
 і ми з гори йдемо у вечоровий час.  
 (Ліна Костенко)

— гіперболічні епітети:

Стоїть *сторовтерзаний* Київ  
 і *двістірозіп'ятий* я.  
 (П. Тичина)

— епітети-літоти:

Лишає свої *інфузорії*-туфельки,  
 скидає своє лаковані туфельки...  
 (І. Драч)

У мові художніх творів активно функціонують також *тавтологічні* епітети: *живе* життя, *синя* синява та епітети-*оксиморони*: тягота *легка*, мовчання *красномовне* (М. Зеров).

Епітет — давній образний засіб. Він має велику традицію вживання, закоренілу в фольклорі. Надбанням народнопоетичного мовлення є постійні епітети, які завжди поєднуються з одним і тим самим словом. Наприклад: *біла хатка*; *битий шлях*; *біле тіло*; *козак молоденький*; *карі очі*; *чорні брови*; *кінь вороний*; *чисте поле*; *буйний вітер*; *степ широкий*; *синє море* тощо. Проникаючи в мову художньої літератури, ці епітети сприяють стилізації твору під фольклор. Порівняймо:

Нащо мені *карі* очі,  
 нащо *чорні* брови.  
 Нащо літа *молоді*,  
 Веселі дівочі?  
 Літа мої *молоді* марно пропадають,  
 Очі плачуть, *чорні* брови  
 Од вітру линяють.

(Т. Шевченко)

Шукаючи складні поетичні образи, поет добирає звичайні слова, спільні для поетичного і непоетичного мовлення. У щоденній мовній практиці ми використовуємо, зазвичай, стандартизовані поєднання прикметників з іменниками. Наприклад, прикметник *шасливий* найчастіше стоїть при іменниках *дитинство, рік, кінець, зустріч, доля, життя, випадок*. У художньому мовленні є такі поєднання слів, які не властиві побутовому. У поезії *щасливою* може бути:

— далечінь:

Ряд грядущих поколінь  
 Буйним соколом полине  
 У *щасливу далечінь*.  
 (М. Рильський)

— сутінки:

Прийшли на землю, приповзли  
Щасливі сутінки осінні.  
(Д. Павличко)

— і навіть нещастя:

Ти як весняний грім  
Стала совістю й душею,  
І щасливим нещастям моїм.  
(В. Симоненко)

Поетичний образ створюють не самі значення слів — назви ознаки і назви предметів, а ті зв'язки і взаємовідношення, в які вступають ці значення.

Для означення психічних, соціальних моментів, пов'язаних з категоріями суспільного життя, прозаїки вживають метафоричні епітети: *роздерте* існування (О. Турянський), *солом'яна* тривога, *смертельна* тривога (Б. Лепкий).

Для відтворення відповідної атмосфери автори використовують епітети на означення предметів та явищ природи, навколишнього світу: *скам'яніле* небо, *помарнілий* бур'ян, *мовчазний* ліс (О. Турянський), *розболена* свідомість, *ласкаве* небо (В. Стефаник).

### 5.1.2. Порівняння

**Порівняння** — це такі тропи, в яких пояснення одного предмета чи явища подається за допомогою іншого, подібного до нього, наприклад:

Між горами старий Дніпро,  
*неначе в молоці дитина.*  
(Т. Шевченко)

У порівнянні названо три елементи:

- те, що порівнюється;
- те, з чим порівнюється;
- та ознака, за якою порівнюється.

Як мовно-художній засіб, порівняння ґрунтується, з одного боку, на зіставленні понять, паралелізмі уявлень, асоціативних

зв'язках. Реалізується цей художній засіб за допомогою різних граматичних структур, що не завжди вкладається в схему граматичної класифікації порівнянь. З іншого боку, не всі порівняння як граматичні явища містять у собі те емоційно-змістове навантаження, без якого немислиме порівняння як стилістичний прийом. Граматичне вираження порівнянь<sup>1</sup>:

— форма орудного відмінка:

Не будьте тільки *дощиком* осіннім.  
(Леся Українка)

— порівняльні звороти і речення:

*Як парость виноградної лози*, плекайте мову.  
(М. Рильський)

Найчастіше порівняння має при собі сполучники та сполучні слова *як, мов, немов, ніби, наче, неначе*:

"Вітер, *неначе* парубок у танці, на всі боки обертав кожухарку-метелицю"  
(М. Стельмах).

Серед образних засобів художньої прози порівняння вирізняються давністю й активністю уживання, що мотивується самим призначенням цього тропу, який покликаний конкретизувати, увиразнити зображуване внаслідок зіставлення того чи іншого предмета з іншим, а також є чіткістю і стрункістю побудови, яка через порівняльну конструкцію дає змогу спроектувати нічим не обмежену кількість образних спостережень дійсності. Порівняння — це засіб посилення емоційності мови. Відбір об'єктів порівнянь залежить від того, що зображує письменник і як він ставиться до зображуваного.

Призначення порівняння, як і епітета, — збагачувати зміст певного слова чи вислову.

<sup>1</sup> Павленко Є. І. Порівняння як граматична і стилістична категорія // Мовознавство. — 1970. — № 3. — С. 78.



### 5.1.3. Метафори

**Метафори** — найпоширеніші тропи, які розкривають суть чи особливості одного явища, предмета через перенесення на нього схожих ознак і властивостей іншого явища, предмета. В основі метафори міститься переносне значення слова за схожістю (формою: *конвертики хат; катушки тополь*; розміром: *обов'язків цілий табун; жменька тиші*; кольором: *діамантові жуки*; зовнішніми та внутрішніми ознаками: *хуртовина айстр; мед сонця*), функціональними ознаками тощо: *“Одспівала коса моя” (М. Рильський); синя одежа моря; біла піна гречок (М. Коцюбинський). “Метафора — це насамперед спосіб вловити індивідуальність конкретного предмета чи явища, передати його неповторність”<sup>1</sup>*. До цього додамо, що метафора є ніби вінцем образотворчих пошуків художника слова, саме вона виступає як авторів “остаточний присуд” суті явища, яке він пізнає. Первісна образність, закладена в метафорі, від активного вживання може стиратися, зневиразнюватися, внаслідок чого утворюються лексичні метафори: *язик полум'я; вершина кута; серце дзвона; втратити надію*. Проте існує велика кількість метафор, які, незважаючи на часте використання, продовжують зберігати образність: *вершина слави; крилаті слова; сива давнина*. Ці мовні засоби називаються традиційними. До них належать також метафори фольклорного походження: *сонце усміхається; мандрівка пахне...*

Епітети та порівняння справедливо оцінюють як підготовчі етапи на шляху творення метафори. Насправді, ні епітет з означуваним словом, ні порівняння з тим словом, до якого воно відноситься, не утворюють міцних неподільних єдностей як компоненти метафори. Ні епітет, ні порівняння, окреслюючи предмет чи явище, не претендують на вичерпність окреслення, тому ряди епітетів і порівнянь потенційно незавершені, завжди можуть бути доповнені новими елементами. Звідси таке типове для мови художнього твору явище, як однорідність епітетів та порівнянь. Однорідність метафор принципово неможлива:

<sup>1</sup> Арутюнова Н. Д. Языковая метафора // Лингвистика и поэтика. — М., 1979. — С. 149.

кожна метафора є завершенням, підсумком художнього пізнання об'єкта на якомусь етапі<sup>1</sup>.

Художні метафори слід відрізнити від мовних (табл. 2)<sup>2</sup>.

Таблиця 2. Різниця між художніми та мовними метафорами

Художня метафора	Мовна метафора
1. Є об'єктом дослідження поезики і її основною естетичною категорією	1. Об'єкт дослідження лінгвістики, зокрема лексикології, семасіології, теорії номінації, психолінгвістики
2. Безсистемна	2. Має системний характер, створюється і функціонує за законами мовної системи
3. Відтворює індивідуальне (авторське) бачення світу	3. Відтворює мовний досвід носіїв етнокультури і закріплені узуси за значеннєвими потенціями того чи іншого слова
4. Невідтворювана	4. Загальноновживана і зрозуміла
5. Авторська	5. Анонімна

Індивідуально-авторська метафора — це елемент авторського мовлення. Художник, створюючи її, порушує традиційну систему, семантичні відношення, канони. За допомогою мовних засобів він створює свою метафоричну модель бачення навколишнього загалом і часткових його явищ зокрема. Елементами метафори є окремі значення слів.

Різні за змістом метафори в художніх творах найчастіше реалізуються у двочленних конструкціях, насамперед у сполученнях *дієслів з іменниками*: *вода сміється; вечеря обізвалася (М. Коцюбинський)*; трохи рідше — у сполученнях *прикметників з іменниками*: *чепурні береги; радісне сонце*; за ними йдуть *субстантивні*: *мелодії барв* і, нарешті, *прислівникові*: *вогко підпадьомкує*.

<sup>1</sup> Див.: Колтілов В. В. Метафора Миколи Бажана // Укр. мова і л-ра в шк. — 1979. — № 10. — С. 21—28.

<sup>2</sup> Лобур Н. Антропометрична метафора у мовній картині світу: типологічні моделі: Дис. ... канд. філол. наук. — Л., 1997. — С. 67.

У дієслівних метафорах опорне слово (словосполучення) поєднується з семантично використаним словом, яке є дієсловом (*голова скаче*).

Серед іменникових словосполучень, найпоширенішою структурою, що метафоризується, є генітивна конструкція:

*водиці стрічка; епохи глибинь (П. Тичина); клекіт сонця; полотнище віків; симфонія соку; вітер гніву; цвіт мелодій; хода землі (А. Малишко); посвист крил; метелиця суцвіття (М. Рильський); полум'я беріз; бджоли зірок; зойки дзвона; сорочечка підсніжника (М. Стельмах); тіло ночі; мембрани пам'яті; глечик ночі (Б. Олійник); косовиця смерті; скрипка печалі; мантія дощу; ритми вулиць (Л. Костенко); машина знайомств; радарі ніжності; механізм цікавості (П. Загребельний).*

Метафорично використане слово співвідноситься з опорним словом, що є іменником у формі родового відмінка (*заріст волосся*). Часто метафоризуються поняття, пов'язані з внутрішнім світом, переживаннями людини, а також з явищами природи. На основі звукових асоціацій формуються метафори: *гомін трав; трави шептання; шепоти нив; щебетання дібров; крик колосків; мовчання берегів; квиління віт*. На семантичних зв'язках з ознакою кольору побудовані метафори: *мідь зорі; сивина часу* і под.

Генітивні конструкції з метафоричним змістом уживаються як назви поетичних збірок і циклів: *“В затінку жайворонка”* М. Рильського, *“Весни дихання”* В. Сосюри, *“Полудень віку”* А. Малишка.

**Комбіновані метафори** — це багаточленні конструкції, що поєднують субстантивні й дієслівні метафори разом (*опікають дві жаринки очей; вікна весело сяjali*).

Семантичне ядро іменникового словосполучення нерідко поширюється, уточнюється за рахунок залежних прикметників. Наприклад:

*правічні неконтрольовані сили; атмосферна депресія; наелектризоване життя (О. Гончар); незримі сили дівочого магнетизму; сонячне збурення невідомих ще талантів (П. Загребельний); сонети синього квітня (А. Малишко).*

Завдяки поєднанню в одному словесному образі звукових (*сонети*) і кольорових (*синій*) асоціацій назва весняного місяця набуває пластичності. У тричленних словосполученнях

може виникати й своєрідне “подвоєння” метафори: *мисник осміхався мисками; льох дивився поважно, похмуро навіть*. Граматичним засобом розвитку метафори є не лише прислівник, а й нерідко порівняння:

*“Світ хвилями плеться з неба”; “Повітря мовчало, як злякана дитина”; “Земля наморщила свою кору, як дикий звір шкуру” (М. Коцюбинський).*

Художня метафора має різновиди: *метонімію та синекдоху*, які також бувають загальнономвні й художні.

**Метонімія** — це перенесення назви певного предмета або класу предметів на інший предмет або клас на основі суміжності. Наприклад:

*“Несе Полісся в кошиках гриби”* (тобто люди, що проживають на території Полісся); *“Йшли музиканти з весілля: цимбали, бубон і скрипаль”* (тобто музиканти, які грають на цих інструментах).

Основою регулярних метонімічних переносів є просторові, поняттєві, синтагматичні та логічні відношення між категоріями об'єктів позамовної дійсності. Так, назва дії може бути перенесена на її результат, місце, засіб, предмет чи виконавця: *підпис* під документом; *вийти* на зупинці; покрити *асфальтом*; ремонтувати *вентиляцію*; або назви місткості на її вміст: *випити склянку*; з'їсти *миску*; або назва населеного пункту — на сукупність його жителів: *місто* спить.

**Синекдоха** як різновид метонімії виникає внаслідок перенесення назви частини, деталі на предмет як ціле за умов ситуативної номінації. Найпоширенішим прикладом синекдохи є перенесення назви одягу на назву особи:

*Кашкет* мовчить і жде на сина.

А син осикою тремтить.

(Д. Фальківський)

Однак можливі й кількісні заміни:

А на Січі мудрий *німець* картопельку *садить*.

(Т. Шевченко)

## 5.2. Художній текст і твір

У науковій літературі ці поняття розрізняють. Ще у 1965 р. на сторінках журналу “Русская литература” відбулася дискусія з цього питання, внаслідок якої дискусанти дійшли висновку, що текст і твір — це не одне і те саме. *Твір* — продукт мовної діяльності людини, найчастіше закріпленій у тексті. Твір створюється за законами мовної діяльності людини, текст — за правилами користування знаковими системами, що використовують для фіксації творів. Не все, що є у творі, може бути виражене писаними чи друкованими знаками. *Твір і текст мають різний генезис, різну історію, різні правила оформлення*, хоч вони взаємно впливають одне на одного: так, текстова форма сприяла і сприяє розвитку монологічного мовлення і виникненню великих творів<sup>1</sup>.

Уявлення про твір — самостійну, відірвану від автора змістову систему — річ відносна, це продукт абстрагування, відриву результатів розумової діяльності людини від неї ж. Текст — це форма відчуження твору від автора. У вигляді тексту твір набуває відносної самостійності й відносно самостійного життя. Семантикою тексту завжди є твір. Через це текст ототожнюють з твором і не бачать між ними різниці. У деяких випадках ця різниця не принципова, наприклад, коли йдеться про актуальність теми твору/тексту, про їх тематичну класифікацію.

Текст, на відміну від твору, має свої засоби вираження й актуалізації змісту, свої “засоби керування” читацьким сприйняттям та розумінням. Важливим для розкриття його одиниць є правила оформлення, куди відносять подання цитат, дат, чисел, приміток, рубрик тощо.

Розглядаючи *текст як форму існування твору*, завжди варто мати на увазі його семантику. Текстовими засобами є *шрифтові* (гарнітура, стиль, кегль) й *нешрифтові* (розрядка, стяжка, лінійки, колір) виділення, *спеціальні архітектонічні засоби* та ін. Існують різні види текстів: *віршовий, прозовий, драматичний* тощо (про них вже йшлося). Для текстів художньої літератури характерні лише названі.

<sup>1</sup> Тут і далі подаємо за: *Різун В.* Поняття тексту в журналістиці // Вісн. Львів. держ. ун-ту. — Сер. філол. — 2000. — Вип. 28. — С. 182—186.

### 5.2.1. Поетичне мовлення

Чи існує образна система *віршових* і образна система *прозових (драматичних)* творів? Коли так, то в чому полягає специфіка словесного образу в прозі та поезії?

Дослідження поетичної мови загалом або аналіз окремих мовно-структурних елементів пов'язані передусім з “виявленням її своєрідності як особливої функціонально-стилістичної мовної сфери”. Поетичну мову трактують багато вчених як особливу функцію загальної літературної мови, що не збігається з функцією мови як засобом спілкування, а є її своєрідним ускладненням. Поетична мова в цьому сенсі є образною мовою.

В основі поетичної мови, на думку С. Єрмоленко, міститься “особливий характер конкретно-чуттєвого бачення світу, орієнтація на емоційно-естетичне сприйняття його”<sup>1</sup>. У поетичній мові значення та ідея розкриваються через образ.

*Віршована мова* — сконцентрований вияв мистецьких засобів мовлення. Це насамперед мова ритмізована у своїй системі, мова римована, мова з певною мистецьки організованою мелодико-інтонаційною лінією, тональністю, музикальністю.

У художньому стилі, особливо у пісенних текстах, мелодика слова проявляється якнайсильніше. Вияв мелодики слова у піснях спостерігаємо не лише в абзаці, рядку, фразі, а навіть у кожному складі. Словесне звучання тексту, мелодика слів стає для композитора ключем щодо композиції всієї пісні при створенні мелодії. І коли віршовий текст написаний з урахуванням мелодики слів, то слова уже самі лягають на мелодію. Так сприймається вірш П. Тичини “Гаї шумлять”. Музикальність, мелодійність твору зумовлюють елементи фонічного шару, а також його інтонаційно-ритмічні особливості.

Найвиразнішою рисою поезії є *актуалізація* — максимальна концентрація значеннево-емоційного навантаження різних мовних рівнів. Статистичні дані засвідчують: образна місткість слова або словосполучення у поезії більша, ніж місткість цих

<sup>1</sup> *Єрмоленко С. Я.* Нариси з української словесності: стилістика та культура мови. — К., 1999. — С. 323.



одиниць у прозі (те, що в поетичному творі виражається двома словами, у прозі вимагає 14 слів). Внаслідок цього ступінь узагальнення у семантично багатоплановому поетичному слові більший, порівняно з словесними образами художньої прози.

У поезії метафоризація дорівнює семантичній місткості словесного образу. Ця місткість набагато вагоміша в поетичному творі, ніж у прозовому, де вона ґрунтується на розмовному синтаксисі. У поезії важливий *ритм*, який у сполученні з іншими мовними засобами сприяє утворенню відповідного настрою читача, активізує його увагу. Цицерон зазначав, що "*ритм* є і в мові ораторів, поетів і навіть у розмовній мові". Але, на його думку, проза повинна уникати віршів. Вважається помилкою, якщо в прозі певне сполучення слів несподівано утворює справжній вірш.

"Та водночас, — продовжує він, — нам хочеться, щоб це сполучення мало таку саму ритмічну завершеність, закругленість і досконалість оброблення, яку має вірш. *Ритм* рятує будь-який текст від безладності, необробленості, нечіткості"<sup>1</sup>.

Читаючи поезію, ми перебуваємо наодинці з автором. Він уводить нас у свій світ — світ образів, які ми впізнаємо, мов сліди наших спогадів і переживань. Ми уявляємо *садок вишневий коло хати*, над яким *гудуть хрущі*, явір над водою, *червону калину*, село в Україні, *неначе писанку*, і поруділий степ на *Кос-Аралі*. І впізнаємо: це — Тарас Шевченко. А хто поєднав у пісні *сільський пейзаж з індустрічним*? Хто сполучає в одному рядку *пшеницю і трамвай*? Звичайно ж, Володимир Сосюра. А для кого найулюбленіші квіти — *польова ромашка й волошка*? Хто міг сказати про свою молодість: "*Юнь моя ромашкова, юність яворова*?" — автор "*Пісні про рушник*" Андрій Малишко.

Зазначимо, що поетичне мовлення — це структура найвищої складності, за допомогою якого передається "такий обсяг інформації, який абсолютно недоступний для передання засобами елементарної, власне мовної структури"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Цицерон Марк Тулій. Три трактата об ораторском искусстве. — М., 1972. — С. 23.

<sup>2</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970. — С. 17.

### 5.2.2. Прозове мовлення

У прозовому творі є виразна орієнтація на природність оповіді — деталізація опису, відтворення інтонації, що дає змогу якнайконкретніше розкрити ідейний зміст твору. Поняття оповіді об'єднує такі характерні ознаки поетики художнього прозового твору:

- співвідношення мови автора і мови персонажів;
- взаємодія діалогічного і монологічного мовлення;
- вибір певного ритмомелодійного, синтаксичного ладу, пов'язаного із чергуванням динамічних і статичних відрізків тексту, від чого залежить почуттєве сприймання художнього тексту читачем<sup>1</sup>.

Кожен автор привносить в оповідь свій тон, свої інтонації (філософсько-медитаційні, епічно-фольклорні, усно-розмовні тощо), послуговується своєю образною системою. Індивідуально-художня манера письма окремих письменників характеризує мовний контекст усієї епохи, рівень розвитку літературної мови.

І у віршованих, і в прозових творах образність ґрунтується на переносних значеннях слова. Спираючись на зразки загальнонародної мови, письменник у засоби образності вкладає свій індивідуальний зміст, зважає на контекстуальне оточення.

### 5.2.3. Драматургічне мовлення

*Драматичний* твір призначений для сценічного втілення, тому в ньому словесний матеріал, що супроводжується мімікою, жестами, інтонацією, розрахований на слухове сприймання і, на відміну від прозових і віршових, будується на діалогах, монологіях, полілогах. У драматичному творі відсутнє описове авторське мовлення (є лише авторські ремарки, тобто пояснення в тексті п'єси, призначені для виконавців).

<sup>1</sup> Гримич Г. М. Оповідь у сучасній новелі // Мовознавство. — 1971. — № 2. — С. 66.

*Діалог* — ефективний засіб розкриття психології героя, його внутрішнього світу. Через *діалоги, монологи, полілоги* подається інформація про обставини, події, почуття персонажів, їхнє ставлення один до одного. Специфіка композиції (кожна п'єса поділяється на дії, картини, яви) і мовного оформлення зумовлює і специфіку його мовностилістичного аналізу.

Стилістика драми — це особливий світ із власними законами, оригінальними ідеями, різноплановою реалізацією. Як і інші твори художньої літератури, драма відтворює дійсність, що зумовлюється глибинною логікою часу та суспільства. Однак існують і суттєві відмінності.

Мова драматургії відрізняється від мови прози та поезії своєю семантичною та синтаксичною будовою, стилістичними ознаками, принципами відбору мовного матеріалу. Крім того, “кожний із жанрових різновидів художнього стилю (поезія, проза, драма) володіє особливими прийомами актуалізації стилістичного значення мовних одиниць у текстах”<sup>1</sup>.

Слово у драмі не лише зв'язує репліки персонажів, воно виступає рухом, дією, іноді значно гострішою, страшнішою за дію фізичну. Майстерність автора у системному відборі й організації мовного матеріалу спрямована на створення “живого образу” та реалістичної ситуації.

Відомо, що рецепція драматургічного твору відбувається через інформаційну поліфонію: читач (глядач) одномоментно отримує інформацію з шести—семи джерел: декорації, костюмів, реплік персонажів, їх жестів, міміки...

Головний акцент припадає саме на процес говоріння. Чим більше увиразнюється експресивний зміст слова у контексті певної мовної ситуації, тим яскравішим і “живішим” виявляється персонаж. Тому завдання драматурга довести репліку до найвищого ступеня досконалості.

Не останню роль у тексті драми відіграють авторські ремарки.

<sup>1</sup> Ермоленко С. Я. Нариси з української словесності: стилістика та культура мови. — С. 303.

### 5.3. Специфіка аналізу мови художнього твору

Лінгвістичний аналіз художнього тексту — це єдність форми і змісту як двох неподільно пов'язаних частин твору, що визначають його цілісність і значущість як факт суспільної свідомості та мистецтва слова.

Мова художньої літератури — важливий компонент форми — зумовлює і зміст твору, слугує матеріалом для створення словесно-художніх образів. Завдання лінгвістичного аналізу — розкрити ті лінгвістичні засоби, за допомогою котрих виражається ідейно-емоційний зміст літературного твору.

Лінгвістичні дослідження Л. Щерби, О. Пешковського засвідчили: слово в художньому творі образне не лише тому, що воно обов'язково метафоричне. Не в кожному художньому тексті можна знайти образну метафору. Наприклад, у вірші “Садок вишневий коло хати” Т. Шевченка її немає, але, безсумнівно, — це високохудожній твір, мовлення його образне, експресивне, оскільки воно зображує і викликає почуття.

Очевидно, річ не лише в образних висловах, а в неминучій образності кожного слова, оскільки воно подається з художньою настановою в сенсі загальної образності. Ця концепція дала уявлення про мову художнього твору як єдине ціле, як систему взаємопов'язаних елементів, де кожна мовна одиниця єдиноможлива для цього конкретного твору і мотивована його ідейно-образним спрямуванням.

Правильне розуміння специфіки мови художнього твору — важлива передумова для створення науково-обґрунтованих засад лінгвістичного аналізу тексту.

Сучасний літературний процес характерний тим, що в художніх творах стираються межі різних видів літератури, з'являються синтетичні жанри: *поезія в прозі, лірична проза, лірична драма, драматична поема* тощо. Ознаки одного виду переходять на інший, врастають в нього, даючи нові паростки слова. Так у прозі з'являється *ритмічність*. Її створює не лише певне чергування ненаголошених і наголошених складів, а іноді навіть співзвуччя і побудова слів. М. Коцюбинський досягає ритмічності в прозі завдяки однотипно побудованим фразам, афористичним зачинам, повторенню певних фігур,

добору відповідних за звучанням слів, інтонаційному оформленню. Згадаймо хоча б уривок: “Ідуть дощі. Холодні осінні тумани клубочаться угорі...” Ритм властивий “Думі про тебе” М. Стельмаха, “Вершникам” Ю. Яновського та багатьом іншим прозовим творам.

Наприкінці XIX—початку XX ст. в українській літературі склалася тенденція: зображуючи дійсність, використовувати *синтетичні засоби*, притаманні різним видам мистецтва. Кольоровий образ, виражений словами, істотно відрізняється від написаного фарбами. У художника-живописця образ завжди просторовий і, крім цього, вимушено статичний: об’єкт і барви природи, які він охоплює в один момент, застигають на полотні. Поетичний образ — напружено динамічний.

### 5.3.1. Фарба і слово

*Фарба і слово* — матеріали різної природи. Фарби сприймає око, а слова — вухо. Зорові відчуття кольору зумовлені безпосередньо барвами природи. Слухові відчуття кольору опосередковані мовою. Уже в свідомості давньої людини колір асоціювався з певними речами або явищами (наприклад, *червоний* колір пов’язувався з кров’ю; *зелений* з травою, листям; *синій* — з небом, морем та ін.)

Для кожної людини зорова інформація є одним із основних джерел пізнання навколишнього світу. Ми бачимо, сприймаємо життя в усьому розмаїтті барв. Кольори мають для нас велике психологічне, соціальне та емоційне значення. Так, *чорний* — це колір журби, смутку, бід; *зелений* — колір життя, молодості.

Назви кольорів належать до найдавнішої і найстійкішої частини лексики слов’янських мов. Віддавна прикметники зі значенням кольору широко використовують поети, прозаїки для створення яскравих, глибокозмістовних образів.

Відомо також, що колір можна змалювати ще й музикою. Підставою для цього слугує синестезія вражень кольору й музикального тону, тобто психологічний процес тісного асоціювання і подекуди навіть отождоження цих вражень. Низькі тони в нашій свідомості пов’язуються з темними кольорами, високі — зі світлими. Різкі, пронизливі звуки можуть викли-

кати в нашій уяві крикливі кольори, глухі та лагідні тони музики пов’язуються з м’якими, заспокійливими барвами<sup>1</sup>.

Значення і функції кольорів, закріплені у свідомості, відображаються у мовній творчості, мовних картинах світу кожного народу взагалі та мовній картині світу письменника зокрема. Лексика на позначення кольору традиційно використовується в художній літературі як у прямому, первинному, так і в переносному, похідному значеннях.

Ознаки такого “синтезу” мистецтв простежуємо у творах В. Стефаніка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, котрі створювали зорові образи. У їхніх творах подано двосторонність світу через зображення його *світлим і темним*. Світле бачиться у світлих, яскравих тонах, таких, що милують око, створюють веселий настрій. Все світле, життєрадісне, зазвичай, позначає *білий* колір. Основним у зображенні темного служить *чорний* колір.

У І. Драча особливе семантико-стилістичне навантаження припадає на *чорний, білий, золотий і сивий* кольори.

Своєрідно вводить ці кольори у свої новели В. Стефанік. Світ у нього зображений у чорне й біле, рідше — в інші барви. Таке чорно-біле сприйняття світу зумовило той факт, що слово *білий* виступає в автора у 79 випадках, *чорний* — у 81 (для зіставлення: *червоний* — у 35; *синій* — 24; *зелений* — 19; *жовтий* — 8; *сивий* — 38; *сірий* — 5).

Чому ж саме *чорний* використовується найчастіше? Напевне, тому, що однією з характерних особливостей новел В. Стефаніка є трагізм подій і переживань персонажів: розорення, злидні, голод, убивства, сварки — все це зумовлене важким становищем сільської бідноти, яку захищав новеліст<sup>2</sup>.

Кольористичні епітети особливо полюбляла й Ольга Кобилянська, її кольори з відтінком приглушених тонів показували градування, зіставлення світлого і темного. Так, епітет *чорний* зустрічається в описі комина тартака, де розпилювали на дошки подоланий ліс, або машин, що пиляли дерево на дошки (“Битва”).

<sup>1</sup> Кристенко А. Колір і барва в поезії Тараса Шевченка // Мовознавство. — 1967. — № 4. — С. 63—65.

<sup>2</sup> Див.: Бабій І. “Передо мною стояв світ новий і чорний” (кольористика у мові В. Стефаніка) // Культура слова. — 1996. — Вип. 48—49. — С. 50—54.



Важливим ідейно-художнім і виражальним засобом вважав колір М. Коцюбинський. Тому і твори свої він називав *акварелями, образками, етюдами*, де набувають кольорових ознак не лише конкретні речі, а й абстрактні — почуття, настрої. Порівняймо: *чорна тиша, чорна надія, чорна згадка; білий шум, біла піна гречок*. Автор розумів, що лексика на позначення кольору — необхідний компонент кожного твору, тому “фарби” він клав рішуче, широким мазком. Слідом за І. Нечуєм-Левицьким, Панасом Мирним, О. Кобилянською письменник створює соковиті, живописні картини рідної України, сонячного Криму, казкової Італії. В оповіданні “Невідомий” автор говорить устами героя:

“...весь пишний світ, всі барви, весь рух життя — отут, у мені, в голіві, в серці... Як хочеться взяти перо, обмокнути його у *блакить неба, в шумливі води, в кров свого серця* і все списати, що бачив, що почув”.

Проте Коцюбинський ніколи не звертався до картин природи, щоб лише надати творові якоїсь особливої гри кольорів. Пейзажі в нього міцно вплітаються в композицію, пояснюючи зміни в психіці, в думках героїв (оповідання “В дорозі”, “Сон”, “Іntermezzo”).

Людське око здатне розрізнити дуже багато кольорів. Лише в ахроматичній гамі можна сприйняти близько 300 її відтінків. Багатство барв докільля своєрідно відображається і в мові. Звичайно, не в усіх мовах існує однакова кількість назв на позначення кольору. Навіть деякі основні кольори спектра не завжди мають окремі назви.

### 5.3.2. Запах і слово

У праці “Із секретів поетичної творчості” І. Франко зазначав, що “наша мова *найбагатша* на означення *зору*, менше багата, але все-таки досить багата на означення вражень *слуху і дотику*, а найбідніша на означення *смаку і запаху*”<sup>1</sup>.

За допомогою дотику ми пізнаємо форму тіл, їхню консистенцію, поверхню і температуру. У мові слова на позначення дотику часто вживаються у складі епітетів, таких як *твердий*

<sup>1</sup> Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості // Збір. творів: У 50 т. — К., 1980. — Т. 37. — С. 79.

характер, *м'яка* вдача, *легко* на душі, *квадратовий* дурень тощо. На означення різних запахових вражень мова має дуже мало слів: *пахне* — на приємні враження, *смердить* — на неприємні.

Старі єгиптяни, євреї, вавилоняни здавна були вразливіші на *запахи*, які в їхній поезії мають більше навантаження, ніж у європейців.

Мова виробила низку синонімних засобів, щоб передавати відтінки сприймання запаху, поширення його в повітрі або виділення запаху певним джерелом. Зокрема на сприймання запаху вказують дві типові синтаксичні конструкції: іменник із найзагальнішим значенням “запах”, що поєднується з характерними дієсловами: *п'янить; паморочить; душить; ріже; дратує; лоскочить*, або із конкретним його значенням, яке супроводжують дієслова *чути, вбирати, нюхати* і под. Із лексемами-носіями запаху поєднуються часто ознаки *гарний, запашний, духмяний, смердючий, недобрий, нестерпний, непривбливий* або одиниці з одоративним семантичним компонентом *різкий, солодкий, кислий*.

Професор Л. Ставицька, яка провела гендерне опитування, констатує, що всі слова на позначення запахів можна згрупувати відповідно до запропонованої французькими вченими класифікації<sup>1</sup>:

1. Запахи природи (квітів, фруктів, овочів тощо; запахи водного простору): “Від красивої свіжої жінки яблуком пахне” (Ф. Достоевський); “У неї такі тугі зітхання, як яблука з антонівки...” (М. Хвильовий).
2. Запахи цивілізації (парфумів, урбаністичного середовища (хімії, предметного світу, туалетів): “...мені подобався запах метро й повітря, яке обвіває вам обличчя, коли наближається потяг” (С. Пиркало).
3. Людських запахів (чоловічих і жіночих).
4. Запахи їжі, напоїв.
5. Інші запахи.
6. Абстрактні запахи.

<sup>1</sup> Ставицька Л. Стаття крізь призму запаху // Вісн. Львів. нац. ун-ту. — 2006. — Сер. філол. — Вип. 38: У 2 ч. — Ч. 2. — С. 72—78.

М. Рильський чи не один з перших звернув увагу на те, як відображаються пахощі у художній літературі. В одному із виступів він виклав спостереження з цього приводу, зазначивши: “Деякі надто категорично твердять, ніби *відображення пахощів, запахів* тільки недавно знайшло своє місце в літературі. Хтозна, чи це так. Згадаймо хоча б літописний переказ про пахощі “евшан-зілля”. А яку виняткову увагу *запахам, пахоцям* приділяли Флобер, Мопассан, Тургенєв, Коцюбинський”<sup>1</sup>.

Зокрема М. Коцюбинський щедро відобразив у творах навколишній світ у його звуках, барвах, пахоцях. Під пером художника пахощі постають у нашій уяві з усією повнотою і різноманітністю:

“Цвіли яблуні, тихе повітря дихало на нас *чудовими пахоцями*”; “На високих місцях поріс, як джунглі, сизий полин і *п’янив* повітря”; “*Зеленим духом дихнула* смерека”; “Тепла хвиля повітря... тихо колихалась поміж маслин і біла в лице нам *ароматним* прибоєм”.

Пахощі полину, маслин смереки, яблуневого цвіту по-різному сприймає людина, і ми не відчули б цієї різниці, коли б письменник обмежився лише одним дієсловом “пахнути”. Враження безпосереднього відчуття пахощів створюється своєрідними лаконічними описами, кожен з яких виділяє щось особливе, специфічне: “повітря дихало на нас *чудовими пахоцями*”; “полин *п’янив* повітря”...

У М. Рильського багатство нюхових вражень тісно пов’язане з його безпосереднім спілкуванням з природою під час мисливських мандрів, рибальства, невтомної праці садівника. Його тонкі предметні спостереження невіддільні від усієї атмосфери нашого життя, в якому сам труд становить собою незрівнянну красу. Тому так хвилює поета цей прекрасний світ природи, наповнений пахоцями квітів, трав, плодів. Коли надходить весна і в природі “тривога превелика”, словесна палітра поета стає особливо емоційно насиченою:

Все тоне у безумній черемшині.

Весна *пахне молодістю і життям*.

*Гірко й ніжно пахне* пух зелений.

Биті груші в млистій прохолоді

*Пахнуть духом щедрої землі*.

<sup>1</sup> Рильський М. Як парость виноградної лози. — К., 1973. — С. 174.

Каскад запахів у поета видихають трави, сіно, пори року. Тому недаремно М. Рильського називають співцем запахів. Запахові образи простежуємо у М. Стельмаха, А. Малишка, О. Довженка та ін. Наприклад:

*І пахла житом колосковим*

Дівоча лагідна долонь.

(А. Малишко)

“Село купалося у теплих *пахощах снопів*”; “В селі *запахло житнім духом*” (М. Стельмах); “*Пахне нічними квітами земля, пахне плодами і листям, і медом соняшників, і медом тютюну, і медом гречки*. Все довкола *пахне*, навіть пил на дорозі, і навіть роса” (О. Довженко)<sup>1</sup>.

Григорій Тютюнник в оповіданні “Холодна м’ята” використовує такі деталі слова, що викликають у читача нюхові відчуття. Запах, як засвідчує сам автор, часто народжував у ньому низку образів. Пахощі для нього “як хороша поезія”. Через усе оповідання проходить запах землі й запах м’яти:

“*Пахла* чорна земля на пагорбах між заплавами — *пахла* весняною жагою родити і вимерлими травами, трухлим сухостоєм і молодим пагіллям — *пахла* вічності і скороминучою порою”. Від цього з дитинства знаного запаху ниточка асоціацій тягнеться далі до спогадів про юність, і раптом несміливо тихо звучить:

— *М’ята...* — прошепотіла Леся. — Зійшла *холодна м’ята*”.

Запах землі, м’яти загострив відчуття світу. М’ята не лише предметний зоровий образ, а й щось невловиме, не відчутне на дотик — запах. Зоровий, матеріальний образ м’яти входить у світ українського побуту, звичаїв, порівняймо:

“М’ята справді була *холодною і пахла* пляшкою молока в торбині на пасьбі, клечаними святками в бабиній хаті, струшеній різучою осокою”.

Ось так звичайна, навіть непомітна *в один листочок* рослина, що з дитинства знайома нам своїм запахом, викликає безліч індивідуальних асоціацій. Для Тютюнника — це і торішня трава, і пляшка молока, і клечані святки, і вічність на мить. Цими, на перший погляд, не зв’язаними поняттями створюється філософське узагальнення запаху, чарівна недовомленість, підтекстова складність відчуттів персонажа. Автор не ставить

<sup>1</sup> Див.: Доценко П. П. “Ллються пахощі струмисті” // Культура слова. — 1982. — Вип. 22. — С. 23—26.

крапки, а залишає місце для роздумів. У кожного густий холодний запах м'яти народжує власні образи<sup>1</sup>.

Серед дієслів, семантика яких вказує на сприймання запаху, розрізняють<sup>2</sup>:

— дієслова, що називають загальний фізичний стан людини, який настає від якогось сильного відчуття: *п'янити (п'яніти), вчадіти, дурманити (дурманіти) чманіти (чманити)* і под.;

— дієслова, що своїм значенням пов'язані з органами дихання, дотику: *вдихати, чути, вхопити, ловити, пити, ковтати, душити, торкнутися, різати, дратувати, пестити, бити*;

— дієслова, що вказують на будь-які дії людини, пов'язані з її пам'яттю, мисленням, сном, тобто такі, котрі за своїм значенням найвіддаленіші від сприймання людиною запаху: *пригадувати, відкладатися, снитися, приваблювати* і под.

І. Франко у статті “Із секретів поетичної творчості” писав:

“...чим примітивніша поезія, тим меншу роль грає *запах*, тим бідніша мова на його означення, тим менше згадують про нього поети... В нашій поезії не стрічаємо такої гіпертрофії *запахового* зміслу (як у французькій). В народних піснях *запах* грає дуже малу роль... У Шевченка не стрічаємо образів, узятих з сього зміслу, коли не числити переспіву псалмів Давидових”<sup>3</sup>.

Штучні аромати, що прийшли зі Сходу в Європу, примусили західноєвропейських символістів зацікавитися світом пахоців у XIX ст. Українська поезія, хоч і пізніше, але пройшла шлях естетичних шукань зі сфери “запахового зміслу”. Крізь призму одоративної емоції український символіст сприймає красу світу взагалі:

Душа, як цвіт, на дні цінної вази,  
Розлила *запах* і красу розмайну.  
(П. Карманський)

<sup>1</sup> *Александрова С.* Запахові відчуття — художня деталь в оповіданнях Григора Тютюнника // *Культура слова.* — 1994. — Вип. 45. — С. 26—27.

<sup>2</sup> *Дятчук В. В.* Як передається в мові відчуття запаху // *Культура слова.* — 1978 — Вип. 15. — С. 38.

<sup>3</sup> *Франко І. Я.* Зібрання творів: У 50 т. — Т. 31. — С. 79—80.

“Рух розвитку почуттів, — зазначав О. Потебня, — стає для нас помітним тільки тоді, коли враження їх послужили кожне по-своєму для створення світу. Тим досконаліші наші чуттєві сприйняття, чим прекраснішим здається нам цей світ і чим більше ми відокремлюємо його від себе”<sup>1</sup>. Потрібне було неабияке абстрагування образно-чуттєвого сприйняття світу, щоб збагатити одоративну лексику *запах, пахне, пахоці, арома* метафоричною семантикою, найяскравішим виявом якої постає поетичний фразеологізм раннього Тичини *запах всесвіту*, що фіксує захоплення красою світу на рівні філософії віталізму<sup>2</sup>.

### 5.3.3. Смак і слово

Враження *смаку* відбивається в художньому слові значно частіше в переносному значенні, особливо прикметники: *солодкий; гіркий; квасний; солений; терпкий* тощо. У народних піснях, прислів'ях і приказках раз у раз простежуємо епітети: *любку мій солодкий; гірка година; на дворі кваситься; солоно продає; гірко заробиш — солодко з'їси*. Письменники часто використовують смакові епітети у своїх творах:

І день йому милий,  
І *солодка* нічка.  
(М. Шашкевич)

“Я через ті хвили разів зо два здорово напилась *гірко-солоні* води”  
(Леся Українка).

### 5.3.4. Слово і музика

Художній творчості властивий також *світ звуків*. Музика і поезія виникли з одного джерела і первісне призначення поезії — бути співом. Поезія діє на наші чуття, створює душевний настрій. Та “коли музика може малювати конкретні звукові явища, то поезія ті, що недоступні для музики”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Потебня О. О.* Естетика і поетика слова. — К., 1985. — С. 214—215.

<sup>2</sup> Див.: *Ставицька Л. О.* Стильова норма українського символізму // *Мовознавство.* — 1998. — № 6. — С. 35—40.

<sup>3</sup> *Франко І. Я.* Зібрання творів: У 50 т. — Т. 31. — С. 95.



О. Кобилянська в одному з листів до О. Маковея писала:

“Будьте *музикою*... Беріть пензель в руки і змалюйте барвно, не бійтесь, що вийде щось ненатуральне... не зрікайтесь фантазії, а саме тут може вийти прекрасний образ...”

Особливою музикальністю відзначається віршована мова, але можна говорити і про музикальність прози. Одним з неперевершених майстрів зображення музики у прозі був М. Коцюбинський. Згадаймо його новели, близькі за побудовою до музичних творів. Як вважають окремі дослідники, новела “Невідомий” нагадує сонату-алLEGRO, “Intermezzo” — симфонію тощо.

Спинімося на деяких *музикальних прийомах* М. Коцюбинського. У новелі “Під мінаретами” письменник передає молитву правовірних, яка увесь час набуває крещендо (динамічного зростання, посилення гучності) й врешті перетворюється на істеричний крик. Спочатку автор розміреною інтонацією відтворює монотонність молитви, яка підсилюється частими повторами: *Ла-іль-ал-ла*. Окрім того, кожний абзац між тими вигуками містить у собі певне порівняння, через яке переконливіше сприймається тон і ритм співу:

“Слова гупали в пісні, як цій на току, окремо, виразно:

— *Ла-іль-ал-ла*.

Монотонне і безконечне, неначе великі годинники, рахують хвилі:

— *Ла-іль-ал-ла*.

Слова ідуть за словами, немов верблюди в пустелі.

— *Ла-іль-ал-ла*.

Веде пісню, довгу, скучну, немов машина помпує воду або слова хтось ниже на безконечну низку:

— *Ла-іль-ал-ла*”.

Автор апелює до нашого інтелекту, який і творить звукову подобу пісні.

За тональним забарвленням абзаци розділу немовби синоніми вигуків. Пісня весь час набуває градації і темпу.

Звичайно, кожний вид мистецтва має певну обмеженість у засобах зображення. Але, поєднавшись у слові, ці види своєрідно компенсують згадану обмеженість і надають художньому слову надзвичайних виражальних можливостей. Слово, звернене до нашого інтелекту, змушує наш розум уявляти подобу звуку, кольору, лінії тощо.

## Контрольні запитання

1. Якими ознаками відрізняється текст художнього твору від текстів інших стилів?
2. Перелічіть ознаки художнього стилю.
3. Чим відрізняються переносні контекстуальні значення від переносних значень загальноживаних слів?
4. Як досягається образність художнього мовлення?
5. Охарактеризуйте епітет як елемент творення образності та способи його вираження.
6. Розкажіть про порівняння як образний засіб та його різновиди.
7. Метафора й образність. Які Ви знаєте види метафор?
8. Яка відмінність між художньою і мовною метафорою?
9. Що спільного і відмінного між твором і текстом?
10. Проаналізуйте поетичне мовлення та його особливості.
11. Охарактеризуйте прозове мовлення та його специфіку.
12. Розкажіть про драматургічне мовлення у зіставленні з прозовим і поетичним.
13. Фарба та слово. Проаналізуйте психологічне, соціальне й емоційне значення кольорів у тексті.
14. Запах і слово. Які Ви знаєте способи передавання у художньому тексті одоративності?
15. Музика і слово. Як її можна передати (відтворити) у тексті?

### Список рекомендованої літератури

- Баранник Д. Х.* Вивчення мови драматичного твору в середній школі // Укр. мова і л-ра в шк. — 1959. — № 4.
- Бацій І. С.* Краса і сила слова: Бесіди про мову художнього твору. — К., 1983.
- Бублейник Л. В.* Організація лексичних засобів у поетичному мовленні // Укр. мова і л-ра в шк. — 1978. — № 10.
- Гришман М. М.* Проблеми цілісного аналізу художньої прози: Ритмічна організація прозаїчного художнього цілого. — Донецьк, 1973.
- Давидова А. П.* Прозаїчні елементи у мові сучасної української радянської поезії та їх роль у художньому вираженні // Лексична і граматична деривація в українській мові: Зб. наук. праць. — К., 1983.
- Дзівак О. М.* З історії назв кольорів // Укр. мова і л-ра в шк. — 1973. — № 9.
- Дятчук В. В.* Як передається в мові відчуття запаху // Культура слова. — 1978. — Вип. 15.
- Ковальов В. П.* Метафори у творах М. Коцюбинського // Укр. мова і л-ра в шк. — 1979. — № 11.
- Ковальчук О. Г.* Ритми прози // Культура слова. — 1979. — Вип. 17.
- Коцюбинська М.* Література як мистецтво слова. Деякі принципи літературного аналізу художньої мови. — К., 1965.
- Кочерган М. П.* Слово і контекст. — Л., 1980.
- Кравець Лариса.* До питання системи тропів // Укр. мова і л-ра в шк. — 1999. — № 4.
- Критенко А. П.* Колір і барви в поезіях Т. Г. Шевченка // Мовознавство. — 1967. — № 4.
- Курилович Е.* Поэтический язык с лингвистической точки зрения // Очерки по лингвистике. — М., 1962.
- Лисенко Л.* До аналізу мови поетичного твору // Рад. літературознавство. — 1987. — № 5.
- Моренець В. В.* Характер зв'язків у художньому тексті // Укр. мовознавство. — 1984. — Вип. 12.
- Онищенко В. В.* Єдність художнього тексту // Укр. мовознавство. — 1983. — Вип. 11.

- Рудяков Н. А.* Стилистичний аналіз художнього твору. — К., 1977.
- Степанов Г. В.* Лингвистический и литературоведческий подходы к анализу текста // Г. В. Степанов. Язык. Литература. Поэтика. — Ленинград, 1988.
- Януш Я. В.* Мова української класичної драматургії. — К., 1987.

## Розділ 6

# ФОНОГРАФІЧНИЙ РІВЕНЬ АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Звуки мовлення розглядають як одиниці, що мають матеріальну, фізико-акустичну форму і позбавлені власне семантичного змісту. Розробляючи теорію фонем, учені наголошували на її функціональному значенні в розмежуванні слів, а не у створенні смислів. Насправді, фонем не мають власного значення, але вони допомагають розрізняти значення слів. Фонетичним особливостям текстового матеріалу найчастіше не надають особливого значення — і даремно.

Ще з часів Платона та Арістотеля звучання слова привертало увагу мислителів і теоретиків. Звукам надавали особливого значення: *i* сприймали як щось вузьке; *a* — велике; *л* — рівне, гладке, *p* — швидке, енергійне. Набагато пізніше теорія звукових асоціацій кваліфікувала звуки *y*, *p*, *d* як *страшні*; *i*, *m*, *n*, *л* як *радісні* тощо. Велику увагу звуковим асоціаціям приділяли декаденти. Так, Рене Гіль і Жан Рембо вважали, що кожен голосний у французькій мові має свій колір. Звукові *a* відповідає чорний колір, *i* — червоний; *y* — зелений; *o* — блакитний; *e* — білий<sup>1</sup>.

Представники декадентської течії проводили також асоціації звуків з рисами характеру людей. Так, звук *o*, на їхню думку, виражає пристрасть; *a* — велич і поважність; *e* — біль; *i* — ніжність і бадьорість; *y* — загадковість і таємничість.

Деякі дослідники довели, що більшість людей сприймає кожен звук як “активний” або “пасивний”, “світлий” або “тем-

<sup>1</sup> Ullmann S. The Principles of Semantics. — Oxford-Glasgow, 1963. — P. 274.

ний”, “великий” або “малий” і под. О. Журавльов зібрав і систематизував результати цих текстів. Він вважає, що звук *a* сприймається як “світлий, активний, гучний, рухливий”, а *ф* — як “темний, пасивний, тихий, повільний”<sup>1</sup>. Отже, якщо переважання певних звуків відповідатиме меті, заради якої написано текст, він сприйматиметься адекватніше, і його фонетичні особливості підсилюватимуть вплив змісту на емоційний стан читача.

Безумовно, подібні асоціації не завжди залишаються у словах, до яких входять ті чи інші звуки, однак у певних випадках такі асоціації існують.

### 6.1. Алітерація й асонанс

Психолінгвісти давно зауважили, що звучання слова часто впливає на створення образності. Звукові образи та звукові символи стають предметами спеціальних досліджень.

У праці І. Франка “Із секретів поетичної творчості” подано глибокий аналіз *зв'язку музики і поезії*, ілюстрований прикладами з творів Т. Шевченка. Звуковий образ створюється завдяки ритмічній повторюваності однакових звуків-тембрів. У Шевченковій поезії *звукові (слухові) образи* об'єднуються в цілі *звукові картини*. За допомогою ритмічної повторюваності свистячих і шиплячих приголосних майстерно змальовується берег, порослий осокою, що шелестить од вітру. Цей зразок Шевченкової алітерації став уже класичним<sup>2</sup>:

Хто се, хто се по сім боці  
Чеше косу? Хто се?  
Хто се, хто се по тім боці  
Рве на собі коси?  
Хто се? Хто се? Тихесенько  
Спитає-повіе...

Звукова картина лагідного літнього ранку постає завдяки ритмічній повторюваності плавного за тембром приголосного *л*:

<sup>1</sup> Див.: Журавлев А. П. Звук и смысл. — М., 1991.

<sup>2</sup> Плющ М. П. Звуковий живопис у поезії Тараса Шевченка // Культура слова. — 1989. — Вип. 37. — С. 44.



На восьме *літо* у *неділю*,  
Неначе *ляля* в *льолі білій*,  
Святеє сонечко *зійшло*...

За допомогою цієї ж алітерації в іншому творі ніжно змальований портрет дівчини:

І заплакала *Лілея*,  
А цвіт *королевий*  
Схилив свою *головоньку*  
Червоно-рожеву  
На *білеє* пониклес  
*Личенько Лілеї*...

Картину буремної ночі відтворюють одночасно прийом алітерації *г-к, з, с, р* та низка дієслів у поемі "Причинна":

*Реве* та *стогне*  
*Дніпр широкий*,  
*Сердитий вітер завива*,  
*Додолю верби гне високі*,  
*Горами хвилі підійма*.

Виразні у творах Кобзаря психологічні портрети, змальовані звуковими фарбами. Наприклад, портрети ворогів Яна Гуса в поемі "Єретик" Т. Шевченко створює за допомогою ритмічних повторень *р і ш, ч* та відвігукових дієслів:

*Мовчи, Чеше* смілий...-  
Гадюкою *зашипіли*,  
звіром *заревли*.-  
Ти *єретик!* Ти *єретик!*  
Ти *сієш* розколи!..

**Алітерація** або повтор одного чи кількох приголосних звуків у суміжних чи близько розташованих один від одного словах, — улюблений прийом багатьох поетів. Вона посилює фонічну виразність вірша, навіть почуття лагідності або навпаки, збуджує настороженість, навіть страх, запалює пристрасть. З високою майстерністю використовував алітерацію П. Тичина:

Нікого я так не люблю,  
Як *вітра вітровіння*.  
*Чортів вітер! Проклятий вітер!*  
Він *замахнеться раз* —  
І вже в гаю *торішній лист*  
Як *чортове насіння*...

У цьому уривку могутність стихії, її навальність і невідверність передаються не лише змістом слів. Важливу роль відіграють повторення звука *р*, шиплячих і свистячих звуків, що створює своєрідний звуковий акомпанемент змістові.

Зовсім інший емоційний настрій виникає, коли повторюємо *л і свистячі* чи шиплячі звуки. Порівняймо в іншому творі П. Тичини:

Ви знаєте, як *липа шелестить*  
У *місячні весняні ночі*?  
Кохана *спить*...Кохана *спить*...  
Піди *збуди*, *цілуй їй очі*.  
Кохана *спить*.  
Ви ж *чули* бо: так *липа шелестить*.

Читаючи ці рядки, відчуваємо спокій і водночас — порив почуття.

Відомі випадки, коли поети, особливо 20-х років ХХ ст., настільки захоплювалися алітерацією, що робили її головним компонентом форми, вдаючись іноді до зруйнування слова; це характерно для футуристів. Відкидаючи традиції класичної реалістичної літератури, футуристи ставали на шлях формалізму і творили свою мову: полюбляли чудернацькі словосполучення, часто позбавлені будь-якого змісту.

Ти-*ша*.  
Ні *чу-*, ні *ша*.  
Чи довго так, чи ні?  
Уже *світанить*  
Небо в мак,  
На лузі з срібла *плінь*.  
(С. Яновський)

Віддавали данину цій моді й молоді П. Тичина та В. Сосюра. Ось, наприклад, початок одного з ранніх віршів В. Сосюри:

Гул і гам.  
...*Люнь*...  
*Бетегам* —  
юнь.  
Гей ви, хлопці...  
Друзі ви мої.  
Десь ідуть бої.  
Там  
день.

*Гон там.*

Далі — Гонта...

Ми, звичайно, відчуваємо музику і в ритмічних зламах, і в звуковому відтворенні гуку й спокою: *гул і гам. Люнь...* Але музика вірша — це насамперед слово, словесний образ, його зміст. Де немає змісту, а є лише звучання, музика вірша втрачається.

А ось аналогічний вірш П. Тичини, де відбувається руйнування слова з певного стилістичною метою. Алітерація сонорних і шиплячого *ж, н, л, р* створює підтекст ніжності у ставленні до суб'єкта опису, загравання до нього.

Я ж не винен, що Анжела

То сіпне мене, то йорзне,

То нагрудне: Лі-

То злякає: Ко-

Анжеліко, Анжеліко,

Хіба ж можна несерйозно?

Можна отако?

В тебе стан тугий, Анжело,

І припухлості, і плечі,

Лікоть і линке...

Ну, то що ж таке?

Анжеліко, Анжеліко,

Хіба ж можна такі речі?

Можна отаке?

Я ж ходжу собі, Анжело.

І нікого, й нікогисько! —

Тільки ти як га —

Баба ти Яга.

Анжеліко, Анжеліко,

Ой, баловане хлопчисько,

Що з тобою? Га?

Ну, нехай би вже, Анжело,

Ти за ділом, — а то ж хвора,

Ще й на мене зла,

(передражнюй: ла!)

Анжеліко, Анжеліко,

Ну, чого прийшла ти вчора —

Тисло обняла?

Алітерація виділяє певні слова в тексті й тим підсилює їх значення, звертає на них особливу увагу.

Для мовостилю Л. Костенко також показове використання повторів дзвінких приголосних — як вивіреного засобу забезпечення карбованості, ритмічності та фонетичної чіткості, “твердості” поетичної мови, що суттєво підсилює зміст відповідного контексту<sup>1</sup>:

А я в сірі будні буду бити, як в бубни...

Бо що було, а що і загуло.

Біда біду, як кажуть, перебуде,

Не може бути, щоб якимось не було,

вже як не є, а якимось воно буде...

Аби одбути, все уже одбути, —

і щоб не бути, щоб уже не бути...

Не залишена поза увагою авторки також фоносемантика глухих приголосних. Так, у поетичній синтагмі “Суша порепана дорога повзе, як спраглий крокодил...” часті повтори *п та к* створюють ілюзію спраги, знесиленості.

З огляду на те, що за акустичними характеристиками шум у глухих приголосних значно переважає над тоном, стилістично виправданим і доречним видається текстове нагнітання глухих проривних із метою посиленого звучання мотивів тихої печалі, смутку, самотності, а також для семантичної градації образів, для яких ключовою є сама *тиша*:

Хай не розбудить смутку телефон,

нехай печаль не зрушиться листами.

Хай буде легко. Це був тільки сон,

Що ледь торкнувся пам'яті вустами...

(Л. Костенко)

Мистецький добір фонемосполучень не просто надає поетичній мові милозвучності, а й налаштовує читача (слухача) на сприймання авторської мовної картини світу.

Засобом звукового живопису в поезії є й *асонанс*, або повторення однакових голосних. Він сприяє благозвучності віршованої мови, підсилює її музикальність. Наприклад:

Сунуться, сунуться хмари —

думи сумні...

Які вогні в височині!

<sup>1</sup> Грицик І. Фоносемантичне наповнення консонантних повторів у поезії Ліни Костенко // “Ну що б, здавалося, слова...”: Зб. наук. праць на пошану д-ра філол. наук, проф. Н. Сологуб. — С. 24—28.

Свій зір *туди* зведи.

Вони зрідні  
тобі й мені...

Поглянь *туди! Туди!*

(П. Воронько)

Асонансом зветься також неточна рима, рима, побудована лише на збігові тільки наголошених складів або тільки наголошених голосних звуків:

В двері стукала, селом вешталась:

— Люди добрії, дайте *решето!*

Ой просію ж я біле *борошно,*

Бо в полях ще дуже *порожньо...*

(Л. Костенко)

Асонанси зрідка трапляються і у В. Сосюри:

Зеленіють *жита*, і любов *одцвіта*,

І волошки у полі синіють.

Од *дихання* мого тихий мак *одцвіта*,

Ніби *ім'я* печальне — *Марія...*

Найчастіше алітерація й асонанс ідуть поряд: вони сприяють ритмомелодії твору:

*Осіній* день, осінній день, осінній!

*О синій* день, *о синій* день, *о синій!*

Осанна осені, *о сум!* Осанна.

Невже це осінь, *о осінь, о!* — та сама.

(Л. Костенко)

Повтори звуків *о, с, і, н* ніби вимовляють єдине слово *осінь*, і ми чуємо холодний вітер, його посвист, уявляємо собі танок пожовклого опалого листя. Це нагнітає сум, тривогу, спогуди...

Аналогічно у М. Рильського:

В *снігу*, у *сиву сніжну невідомість*

*Мережані, оздобні линуть сани,*

*І в них, як сонце, блиснув із-під вії*

*Лукавий і журливий.* — Хто згадає? —

*Гарячий чи холодний?* — хто збагне,

*Останній, може, перший усміх.*

Звуки *і* та *и* створюють короткочасний радісний настрій, який посилюється алітерацією свистячих і шиплячих, що імітують швидкість.

Часто алітерація й асонанс мають *ономатопейчний характер*, тобто в зображуваному імітується природний звук:

*Дрім колючий свистів і бряжчало залізо.*

*Ойкнув хтось і осів. Захлинувся, затих.*

*Ворон, косо злетівши, крилом перерізає*

*Сіру пряжу сльоти.*

(В. Бондар)

І ми чуємо стогін від насилля, бачимо негоду, яка посилює гнітючий настрій.

Алітерація приголосних *з, с, р, ж, ч* та асонанс *а, о, і, и* створюють відчуття стогону і бряжчання заліза.

## 6.2. Анафора й епіфора

Стилістично звуковим прийомом організації поетичного мовлення, здавна поширеним у літературі, є *звукова анафора, або єдинопочаток*. Наприклад:

*Зелениться* ніжна м'ята, рута, материнка, —

*Знов* я чую, мов співає давня українка.

(А. Кримський)

*І* чорнозем тужавіє соками знову,

*І* проснуться під сонцем озимії сходи,

*І* розстануть в полях снігової покрови,

*І* оновлення вічне у квітні забродить.

(Н. Кацук)

Звукова анафора виражена буквесполученням (наприклад, у поезії Т. Шевченка), може бути всередині вірша чи строфи: *Мати "чорніше чорної землі іде, з хреста неначе знята..."*; *"Розтрощить трон, порве порфіру"*, або у двох віршованих рядках підряд:

*Гусла загули...*

*Гуляє князь, гуляють гості,*

*Ревуть палати на помості...*

(Т. Шевченко)

Особливо майстерно використовував поет анафоричні алітерації у побудові строфи чи цілого вірша. Вони й створюють милозвучність або музикальність вірша:



Якби були б батько, мати  
Та були б багаті,  
Було б кому полюбити,  
Було б кому взяти...

А Володимир Кобилянський створив цілий вірш не лише зі звуковою анафорою кожного слова, а й з анафоричною алітерацією.

Сипле, сипле сад самотній  
Сірий смуток — срібний сніг, —  
Сумно стогне сонний струмінь,  
Серце слуха смертний сміх.  
Серед саду смерть сміється.  
Сад осінній смутком снить.  
Сонно сиплються сніжинки,  
Струмінь стомлено сичить.  
Стихли струни, стихли співи,  
Срібні співи серенад, —  
Срібно стеляться сніжинки —  
Спить самотній сад.

У цьому вірші існує нерозгорнута тема, тема-натяк, пейзажний мотив суму. Автор кількома штрихами навіює читачеві певний настрій. Якщо виписати за порядком вживання всі іменники, то з'явиться замкнуте асоціативне коло найосновніших образів. Асоціативний ланцюжок розпочинається і закінчується словом *сад*: *сад — смуток — сніг — струмінь — серце — сміх — сад — смерть — смуток — сніжинки — сад*. Можемо говорити тут і про *рондо*<sup>1</sup> — своєрідне обрамлення вірша: перший і останній рядок закінчується словосполученням *сад самотній*.

Простежуємо зразки з наскрізною звуковою анафорою і у сучасних поетів. Порівняймо:

Травнева тиша тоне, тоне...  
Танок тополь... Терновий тин...  
Там тоне Таня... Тонкостанно...  
Там тільки ти, Танюшик, ти.  
То тайна така тройзільна —  
Тур тятиву тугу трима...  
То течія травневохвильна,

<sup>1</sup> *Рондо* — повторення певних рядків або слів (буквосполучень, звуків), які починають вірші (строфу) і закінчують його.

Терпкий трояндовий туман...  
То теплоївій тиховирій...  
То Трахнемирів, Трахнемирів...  
(А. Мойсеєнко)

Повторюваність фонем має певну художню функцію: упорядкованість фонем переноситься на слова, які відповідно згруповуються у певний спосіб. Крім семантичних зв'язків, що організують текст, додається надорганізація, яка поєднує не пов'язані між собою в мові слова в нові смислові групи.

Олег... Олег... Мов подих. Легінь мій...  
О, легіт дотику жадань!  
О, леґіон думок і мрій!  
О, лейтмотив гірких питань!  
Олежик, княжий дух чеснот.  
О, лезо! Що здіймає кров!  
Олег... Моя терпка любов!  
Лелечий лет в страшний цейтнот...  
Олива й олово чекань,  
Оледеніння всіх турбот!  
О, легендарний мій "Токай",  
П'яни мене! П'яни стократ!  
(Г. Хмільовська)

Можливий повтор однакових приголосних на початку кожного слова і в прозі. Так, Панас Столярчук записав етюд Богдана Косіва "Перший поцілунок", кожне слово якого починається зі звука і літери *П*, що викликає протилежну асоціацію — асоціацію посмішки:

"Популярному перемишльському поетові Павлові Петровичу Подільчаку поштою прийшло повідомлення:

"Приїздить, Павле Петровичу, — писав поважний правитель Підгорецького повіту Полікарп Пантелеймонович Паськевич, — погостуйте, повеселіться".

Павло Петрович поспішив — прибув першим потягом. Підгорецький палац Паськевичів привітно прийняв прибулого поета. Потім приїхали поважні персони — приятелі Паськевичів. Посадовили Павла Петровича поряд панночки — премилої Поліни Полікарпівни. Поговорили про погоду, політику. Павло Петрович прочитав пречудово підібрані поезії. Поліна Полікарпівна програла прекрасні полонези, прелюдії. Поспівали пісень, потанцювали падеспам, польку. Прийшла пора — попросили пообідати. Поставили повні підноси пляшок "Портвейну", "Пшеничної", "Плиски", підігрітого пуншу, "Пильзенського пива". Принесли печених поросят, направлених перцем півників, пахучі паляниці, печінковий паштет, пухкі пампушки під печеричною підливкою, пироги, підсмажені плячки. Потім

подали пресолодкі пряники, персикове повидло, помаранчі, повні парцелянові полумиски полуниць, порічок.

Почувши приємну повноту, Павло Петрович подумав про ланночку. Поліна Полікарпівна попросила пана прогулятися Підгорецьким парком, помилуватись природою, послухати пташині переспіви. Пропозиція повністю підійшла прихмелілому поетові. Походили, погуляли...

...Порослий папороттю предавній парк подарував приємну прохолоду. Повітря п'янило принадними пахощами. Побродивши парком, помилувавшись природою, пара присіла під порослим п'янким плющем парканом. Посиділи, помріяли, позіхали, пошепталися, пригорнулися, почувся перший поцілунок: прощавай парубоче привілля! Пора поетові приймакувати" (Провідник. — 1997. — № 1—2).

Або:

### Зоря

Зранку зайнялася зоря, засяяла золотом, збудоражила зір... Замилувалася зовнішністю землі: забарвленої, завітчаної, залитої зорею. Зображення знайоме змалку, зате завжди здивовує, захоплює. Здається, знаходили зовсім загадкове, здатне збентежити, зацікавити, завоювати зір. Залюбки заглиблюєшся в забуття, зачаровуєшся. Зоря, здається, задоволена знайомством, зрадіє зворушливим звукам: зозуля закує — змусить замріятись, замислитись... Заслухаєшся, задивишся, зупинити б зорю, змалювати б, записати звуки...

А звечора з'явиться зоря на заході, зарожевіє, заллється і запалає... Зачарує і згодом згасне...

А зранку займеться знову... (Вивчаймо українську мову і літературу. — 2006. — № 6(82).

### Дніпрове диво

Догоряє день... Дрімає діброва... Десь далеко дзюркотить джерельце. Діамантами дивують долини. "Дінь-дінь", — доспівують дуети дзвінки дрозди, дрібні дупелі; дудонять довгодзьобі дятли. Духмяні дрібноцвіти, дикі дудники, душиці доповнюють дніпрове диво... Довкілля дарує душі добрі, довірливі думки... (Там само).

Протилежна анафорі — звукова *епіфора* — повторення кінцевих звуків або буквосполучень у закінченнях слів віршованого рядка:

Через *перепони* попри всі *зако*ни  
Ти, мово *дідівська*, живуца.  
(М. Чернявський)

Добрідень же, *тату*, в *хату*!

І *тихим, добрим, кротким* словом  
Благовістив їм слово *нове*.

(Т. Шевченко)

Якщо епіфорою озвучене перше і останнє слово, тоді утворюється звукове кільце: "*Царів, кривавих шинкарів...*"

У масовій сцені під час бенкету гайдамаків у Лисянці кобзар грає і приспівує про *вдовицю-молодицю, як вона журилася*. Ця пісенька складається з 24 рядків. Кожні вісім рядків побудовані так, що через один звучить повна епіфора:

...Я *оддам*, я *продам*  
Кумові хатину,  
Я *куплю*, я *зроблю*  
Яточку під тином.  
*Торгувать, шинкувать*  
Буду чарочками,  
*Танцювать та гулять*  
Таки з парубками...

Особливої звучності набуває вірш Шевченка з суцільною епіфорою:

Там десь *милий, чорнобривий*  
*Співає, гуляє,*  
А я *плачу, літа трачу,*  
Його виглядаю...

Надзвичайна музикальність властива поезії Шевченка, коли він одночасно використовує кільцеві й епіфоричні буквосполучення, що чергуються у віршованому рядку або у строфі.

... Веселий *рай,*  
Пошли їм, Господи, *подай!*  
*Подай* їй долю на сім світі!  
І більш нічого не *давай*.

Майстерне вживання ефонічних засобів визначає індивідуальність письменника, манеру звукової інструментовки вірша в українській поезії<sup>1</sup>.

До різновиду звукової епіфори належить *рима*, що разом з віршовим розміром теж є важливим фонетичним засобом художнього стилю, зокрема поетичного мовлення. *Рима* — це

<sup>1</sup> Колодяжний А. С. Звукова інструментовка поезій Т. Г. Шевченка // Укр. мова і л-ра в шк. — 1965. — № 2. — С. 11—15.

звуковий повтор, побудований на співзвучності кінцевих слів або їх частин.

Рима може бути:

— чоловіча (з наголосом на останньому складі):

А все ж ти ждеш. Бо часом *приліта*  
Прозора птиця і тебе *зове*.  
Крилом тобі засвідчує уста.  
(Б. Рубчак)

— жіноча (на передостанньому):

Кожна птиця має свій *го́лос*,  
Кожне поле має свій *ко́лос*.  
(Л. Костенко)

— дактилічна (з наголосом на третьому складі від кінця):

Боліло правдою. Плакало *в́ршами*,  
Чистими ранами революції *зя́яла*.  
Училась мовчати. На бантині *ві́шалась*...  
(Л. Костенко)

У сучасній поезії простежуємо приклади однакової рими, яка пронизує наскрізь усю поезію:

Голубих вітрів  
золотих *ві́трив*  
Я не в казці стрів,  
ой, не в казці *стрив*...  
Через терни йшов,  
роздоріжжями *бріє*, —  
Сяйво карих віч,  
смуга чорних *бріє*.  
Голубих вітрів,  
золотих *ві́трив*  
Я боявсь, мов *див*,  
ой, мов дивних *див*...  
Всі стежки стоптав,  
всі шляхи *сходив* —  
Й мов солодкий *дим* —  
з тих далеких *днів* —  
Сяйво карих віч,  
смуга чорних *бріє*...  
(А. Мойсеєнко)

### 6.3. РИТМ

Закономірне чергування звуків, їх повторюваність створюють *ритм* віршованої мови, її музикальність. *Ритм* — основний організуючий елемент змістово-фактуального та емоційного матеріалу в поетичному тексті. Деякі вчені-літературознавці вважають, що ритм — це ознака ідіостилу письменника, а нерідко й окремого твору. Ритм створює настрій, породжує різні відчуття, підсилює семантику тексту. В танцювальному ритмі написані Шевченкові “Утоптала стежечку”, “Якби мені черевики” та інші. Порівняймо:

Утоптала стежечку  
Через яр.  
Через гору, серденько,  
На базар.  
Продавала бублики  
Козакам,  
Вторгувала, серденько,  
П'ятака...

Ритм може породжувати піднесення, безоглядність, спокій, впевненість, навіювати ліризм, солодку втому, розслабленість.

Ритм властивий також і прозі.

Питання ритму прози малодосліджене в українській стилістиці. Пояснити це можна тим, що порівняно з мовою поезії, проза, на перший погляд, повністю вкладається в загальномовні норми. Ритм прози при такому підході ототожнюється з “природним ритмом” мови<sup>1</sup>.

О. Пешковський зазначав, що між цими ритмами існує певна відмінність, а саме:

1) Ритм тонічного вірша ґрунтується на врегулюванні кількості ненаголошених складів у такті й лише як допоміжним засобом користується врегулюванням кількості самих тактів у фонетичних реченнях.

<sup>1</sup> Див.: Сологуб Н. М. Синтаксична організація і ритмічність прози Олесея Гончара // Мовознавство. — 1998. — № 1. — С. 35—40.



2) Ритм художньої прози, навпаки, ґрунтується на врегулюванні кількості тактів у фонетичних реченнях і, можливо, користується ним як допоміжним засобом, частковим врегулюванням кількості ненаголошених складів у такті, але в усякому разі без доведення цього врегулювання до якихось певних схем<sup>1</sup>.

Учений також наголошував, що прозова мова тяжіє до більших ритмів, ніж віршована. Дослідник розглядає ритміко-інтонаційну композицію не лише віршів у прозі чи ритмізованих частин, абзаців у прозовому творі, а й цілого великого твору, такого, наприклад, як "Війна і мир" Л. Толстого. А в окремій статті "Принципи і прийоми стилістичної оцінки художньої прози" він висловив думку про ритмомелодичний портрет самого письменника. "Ми всі безпосередньо відчуваємо, що мелодія — це той фокус, у якому схрещуються і ритм, і синтаксис, і словник, і весь так званий зміст..."<sup>2</sup>

Отже, ритмомелодичні явища в прозі — це відносно закономірне чергування однотипних або різнотипних мовних одиниць, тип симетрії, що повторюється в будові (в порядку розміщення слів і словосполучень) речення і створює певну ритмомелодичну лінію, обрану письменником для підсилення семантично-емоційної сторони твору.

Виразна ритмомелодика прозового твору захоплює читача так само, як і ритмомелодика вірша, і налаштовує його читати прозовий текст у такому ритмі, в такій тональності, яку обрав письменник — творець цієї ритмомелодичної системи.

В українській прозі виразний нахил до використання різноманітності ритмів як художнього засобу спостерігаємо у Ю. Яновського (особливо у "Вершниках"), О. Довженка, О. Гончара, М. Стельмаха, П. Загребельного, Г. Тютюнника та інших майстрів слова.

Ритміка прози може характеризуватися:

<sup>1</sup> Пешковський А. М. Стихи и проза с лингвистической точки зрения // Методика родного языка, лингвистика, стилистика, поэтика. — Ленинград, 1925. — С. 165.

<sup>2</sup> Там само.

- композиційно-ритмомелодичним оформленням твору;
- ритмомелодикою повторів;
- ритмомелодикою великих синтаксичних сполук — надфразних єдностей;
- ритмомелодичною лінією авторської розповіді;
- ритмікою внутрішніх монологів;
- яскравою тональністю діалогів;
- ритмомелодикою інтимних сцен тощо.

Наприклад, у творі О. Гончара "Собор" ритмомелодичні засоби посіли чільне місце. Філософська заглибленість внутрішніх монологів студента-металурга Баглая посилюється ритмікою риторичних звертань, розмірено-епічним повтором інтонаційно-сміслових частин симетричної композиції речення:

"Справді, що встиг зробити? Що міг збагнути у своєму двадцятирічному світі? Де ж поема твого життя? Не такий уже й довгий вік мистецтва, витвореного людиною. Тридцять чи сорок тисяч років тому невідомий митець при відблисках вогню зробив у своїй печері перші контури мамонтів, на яких він удень полював. ...Після того була Нефертіті, був Парфенон, була Монна Ліза... І зрештою, бачиш сучасний модерний витвір, де безладною купою переплелися людські вуха, очі, носи, а на зміну гармонії виступає хаос, на зміну фарбам Рафаеля приходить консервна бляшанка і мавпа з епохи Виродження. Самозаперечення? Дух людський вичерпав себе? Чи це тільки криза минуца, після якої ще буде в мистецтві і юність, гармонія нових ліній, нових слів?"

Ритмічність цього уривку досягнута ритмомелодикою повтору: слів, синтаксичних конструкцій, риторичних запитань; композиційним оформленням, мелодикою внутрішнього монологу — роздуму.

Ритміка частин, розділів твору перебуває у цілковитій гармонії зі змістом зображуваного.

## 6.4. Вигуки

Як звукові образи часто виступають *вигуки*. За їх допомогою виражаються почуття, емоції, позитивні та негативні оцінки. Вигуки практично не трапляються у науковому, офіційно-діловому мовленні, а лише в розмовно-побутовому, художньому.

Вони не називають емоцій, волевиявлень, а лише сигналізують про них. Багатьом вигукам властива полісемія.

Вигук *a* виражає *здогад, здивування*:

“А, от ти хто! Я від старих людей про Мавок чув не раз, але ще зроду їх не бачив сам” (*Леся Українка*). “Та це й не від дружини лист, до речі. Син пише. — А-а, син... Це той, що в армії?” (*О. Гончар*).

Анафора вигуку *a*, зокрема його протяжної форми, створює емоційне вираження *жаху, розпуки*:

“А вулиця стогнала.

— А-а-а... — неслося десь здалеку, як на розірваній греблі.

— А-а-а... — котилося ближче щось дике, і чулися в ньому і брязкіт скла, і окремі крики, повні розпуки та жаху; і тупіт ніг великої юрби... Скавав по вулиці звощик, і гнався за ним тупіт коліс, як божевільний. Осінній вітер мчав жовті хмари й сам тікав з міста.

— А-а-а...а-а-а...” (*М. Коцюбинський*).

Емоційний вигук *ax* вживається для позначення різноманітних почуттів, у тому числі й прямо протилежних: радість — горе, захоплення — роздратування; переляк — гнів, здивування — байдужість, але спільною ознакою для них є *несподіваність* її виникнення. Цей вигук поширений у поезії:

Ах, нікого я так не люблю,

Як вітра вітровіння...

(*П. Тичина*)

Вигуки у прозових творах вживаються переважно у мовленні дійових осіб. Вигук *ax* — один з небагатьох, що можуть зустрічатися в авторському мовленні, зокрема в ліричних відступах, надаючи їм емоційної інтенсивності і створюючи своєрідну поетизацію прозового тексту:

“Ах, як не хотілося йому падати, як не хотілося кидати автомата. Та автомат уже випав з рук, і вже нічим було підняти його з брудної землі” (*О. Довженко*). “Розвалювалася темрява, з-під неї виходили земля, вибігала вода і вилітав жайворонок. Ах, як йому, провісникові весни, хотілося скоріше побачити сонце і поєднати в доброму звучанні землю й небо” (*М. Стельмах*).

У мові персонажів вигук *ax* використовується як стилістичний засіб, з допомогою якого підкреслюється надмірна або вдавана чутливість, манірність, сентиментальність характеру тощо.

“Приходить Ліда Аполонівна, манірно ступила губки, обвела лорнетом весь клас. Розкриває журнал. Ми причаїлися, мовчимо! Розкрила і: “Ах-ах! Бунт в гімназії! Ах... ах...” — і впала на стілець” (*О. Десняк*).

Вигук *ex* підкреслює почуття жалю, співчуття мовця до того, що стало предметом мовлення, або до співрозмовника. Сполучення його із займенником *ти / ви* надає висловлюванню відтінку легкої іронії, зверхності, зневаги:

“А ти не піддавайся. Заповідь: Не журись! — хіба забув? *Ex ти*, відмінник!” (*О. Гончар*)<sup>1</sup>.

*Звуковий повтор* вигуків у мовленні персонажа не виконує зображальної функції, а засвідчує, зазвичай, високу напругу емоцій мовця:

“— Обережно! — скрикнув Микола, вскочивши в машину й виринаючи з тільняшки, яку натягав на круті плечі. — Гляньте, що у вас під колесами! — в голосі його чувся подив і моторошна відраза.

— У-у-у-ух тил

Перед машиною звивистою вервечкою повзали змії” (*О. Созоненко*).

## 6.5. Звуконаслідування

*Звуконаслідування* як фактор художньої експресії зумовлене фонетикою, оскільки здійснюється її засобами: звуками людської мови, які письменник пристосовує для імітації нечленороздільних звучань або таких стійких виявів неживої природи, як *грім, постріли* тощо, або звуків живих істот — тварин чи навіть людей (якщо ці звуки мимовільні або семантично не усвідомлені). Вони посилюють реалістичність твору, бо дають змогу читачеві не лише уявити, а й немовби чути те, що змальовує письменник. У художній літературі часто імітуються звуки неживої природи:

“Тік-так... тік-так... тік-так...” — звично відбивали лік часу старі ходики” (*І. Рябокляч*); “Штурман засіпав за шкертик — гудок став переривчастий: “Гууу -гууу -гу-гу! Гу! Гууу!” (*М. Трублаїні*); “І люблю, коли березовий сік крапає із жолобка, він так гарно вистукує: “тьоп-тьоп” (*М. Стельмах*); “Др-р-р! (Пауза). Др-р-р! (Пауза)... Др-р-р-р! Це дзвонить телефон” (*Остап Вишня*).

<sup>1</sup> Див.: *Мацько Л.* Стилістичні функції емоційних вигуків // *Культура слова*. — 1982. — Вип. 21. — С. 20—23.

Звуки неживої природи можуть імітуватися. Зокрема І. Нечуй-Левицький у “Старих гультяях” створює кумедну картину — розповідь п’яненьких про пожежу:

“Збіглися люди і кинулися рятувати Гриця та бабів ...Баба трохи опам’яталася, сіла на землі, поправила очіпок, позатикала коси під хустку й тільки витріщила очі на пожежу.

— А воно тільки: *пф! пф!* та й загуло: *гу-гу-гу!* А потім знов: *пф! пф! пф!* — плела баба, обертаючись до діда Гриця.

— Ні, ні, ні! Не так! Ні, ні! — говорив п’яненький дід Гриця, тріпаючи руками, — перше: *пш, пш! пш, пш!*, а потім вже — *пфу, пф! пфу, пф!*

— Ні, ні, ні! Ти мені не кажи! Я бачила. Спершу *пф! Пф-ф!* Ніби запихало, а потім вже *гу-гу-гу! гу-гу-гу!*

— Ой мотузе мій! Ой покої твої! — обізвалася баба Оришка.

— Так, так, серце моє! *Гу-гу-гу! Гу-гу-гу! гу-гу-гу!*.. Та й гуде, та й гуде. Ой, Боже наш милосердний, — плела одна п’яна баба”.

Рідше передаються звуки живої природи — голоси птахів, звірів та інші “живі” звуки фізичного характеру:

“Півень клює огірки та тільки: *со-ко-ко-ко-ко!*” (І. Нечуй-Левицький); “Од ставків зозуля десь на осіці ранкові зраділа: *Ку-ку! Ку-ку!*..” (А. Головка).

Можливі різноманітні випадки ускладненого використання таких звуконаслідувальних слів. Л. Мартович багаторазовим повторенням звуконаслідування підкреслює *тривалість* дощу:

“А дощ не переставав. Рівненько, все однаково: *цяп-цяп, цяп-цяп!* Не спішиться, має час: *цяп-цяп! Цяп-цяп!* Не вмучиться, не спочине й на хвилинку: *цяп-цяп! Цяп-цяп!* Не слухає ні просьби, ні прокльонів: *цяп-цяп, цяп-цяп!* І далі...”

М. Коцюбинський у новелі “Intermezzo” неодноразовим відтворенням гуркоту потягу, що перебиває балаканину у вагоні, створює яскраво реалістичну картинку:

“Одна знайома дама п’ятнадцять літ слабувала на серце... *трах-тарарах-тах... Трах-тарарах-тах... Трах-тарарах-тах...* дивізія наша стояла тоді... *трах-тарарах-тах... трах-тарарах-тах...* Ви куди їдете?.. Прошу білети... *трах-тарарах-тах... трах-тарарах-тах... трах-тарарах-тах...*”

М. Стельмах у “Щедрому вечорі” створює своєрідний діалог автора-оповідача з тваринами:

“Я дивлюсь на птицю й питаю її: “Правда, сьогодні гарний день? Так чи не так?” — *Так-так-так*”, — радісно погоджується качка і підіймає вгору потрісканий од старості дзьоб. Від цієї розмови навіть Обмінній (кобилі)

стає весело, вона, мотнувши головою, ошкірює зуби й каже: *“Гу-гу-гу!”* — *“Гу-гу-гу!”* — обзивається у третьому дворі її молодша подруга”.

Звукові вияви тварин можуть відтворюватися людиною:

“Бичок покійно стояв, струшував шкурою й, знай, поривався лизати Івасеві руку. *“Бе-е-е!”* — зично скрикнув, підкравшись іззаду, Грицько” (Панас Мирний).

Звуконаслідуванням відтворюється і *сміх*. За словами професора Л. Мацько, такі комплекси можна розподілити на дві групи: перша виражає сміх рефлекторний, сміх як прояв першої сигнальної системи; а друга передає сміх як засіб вираження якихось настроїв чи переживань<sup>1</sup>.

Перша група — звуконаслідування, які виражають безпосередню, природну реакцію мовця чи співрозмовника на смішне в дійсності.

Як засобом характеристики манери сміху письменники користуються своєрідними звукосполученнями. Наприклад:

“*Ких-ких-ких...*” — зареготався народ” (Г. Квітка-Основ’яненко); “Охріма як вітром здуло. Біс його й знає, де подівся.

— *А-ха-ха-ха-ха-ха!* — *Гик-гик-гик!* — *Бгу-бгу-бгу!* — сміявся навіть Павло, викидаючи з грудей важкий, як вальки глини, сміх” (Г. Тютюнник).

У багатьох авторів в українській літературі традиційні звуконаслідування сміху з приголосним *г*, наприклад, у О. Кобилянської:

“*Га-га-га!* Стидайся, Саво!” — сміявся зневажливим, гірким сміхом”.

Але спостерігаються такі звуконаслідування і зі звуком *х*. Зазвичай, сполучення *ха-ха* вживаються без будь-якого спеціального психологічного чи соціально значимого навантаження, насамперед — для передачі веселого, радісного настрою:

“— *Ха-ха-ха...* От козак-розкозак! — реготався Остап.

— *Ха-ха-ха!* — невгавав Остап” (М. Коцюбинський).

Значно ширше відображається за допомогою названих звукових комплексів сміх як осмислена й усвідомлена реакція мовця, його ставлення до особи, факту чи явища дійсності. Наприклад:

<sup>1</sup> Мацько Л. І. Як на письмі передається сміх // Культура слова. — 1982. — Вип. 23. — С. 13—16.



— *Xu!* Панночка в світі, — не раз пробував їй дошкуляти Данько” (О. Гончар).

Сполучення з іншими голосними — *хе-хе, хи-хи, хо-хо* — часто пов’язують з особливостями настроїв, характерів людини, її якимось специфічним ставленням до того чи іншого явища дійсності:

— Оце вигдавав! Щоб жінка та чоловіка біла, та це ж беззакон, безпардон! Зроду такого не було... *хе-хе-хе*, — непевно якось сміявся Іван, немов хотів підбадьорити себе” (М. Коцюбинський).

Цим звукосполученням передають сміх тихий, вимушений, вдаваний. Властиве воно і для характеристики негативних персонажів, ним позначають не сміх, а смішок людей боязких, лицемірних, хитрих, підступних і підлих:

— *Хе*, — говорить Лис зрадливий, —  
Хто занадто боязливий,  
Хай такий покине труд!

(І. Франко)

Звуковими комплексами *гу, хи* часто передають наївний, безпосередній дитячий сміх:

— То як же ти скажеш, Василю? — вдавався вже до його батько. — Тебе будемо женити, чи, може, почекаємо, поки Петро школу скінчить?

— *Гу!* — засміявся Василько, соромливо закриваючись рукавом” (С. Васильченко).

Отже, вигуки й вигуківі слова, зокрема звуконаслідувальні, посідають чільне місце у створенні звукових образів, картин, сприяють достовірності, реалістичності зображуваного.

## 6.6. Графон

Фонетична характеристика персонажа може актуалізуватися за допомогою *графона*. Це фіксація індивідуальних особливостей вимови:

— Це він для Вас непорочність? — Тритузний мало не зареготав. — Та за таким уже тюрма плаче, а Ви тут розвели: чистота... *хееномен...* дисгармонія.” (О. Гончар).

— Он яка молодіж тепер пішла, — сказала сама собі тьотя Настя. — Ні встиду, ні совісті. *Хранцузи. Анахтеми хвашистські*, на живих людей *бон-*

бами жбурляються, щоб у ваших матерів черева посохли!” (Л. Первомайський).

За формою звучання та за функційним навантаженням графони поділяються на:

- просторічні;
- діалектні;
- оказіональні.

Діалектне і просторічне мовлення надзвичайно багате словесно-звуковими формами, серед яких вирізняємо:

- асимілятивне спотворення: *хранцюзький (французький); герсет (корсет); капаратив (кооператив)* тощо;
- дисимілятивне спотворення: *дохтур (доктор); фантал (фонтан); балабайка (балалайка)* тощо;
- випущення звуків на початку чи в середині слова: *роплан (аероплан); сторля (історія); Сус (Ісус); кахвети (конфети); здрасте (здрастуйте);*
- явище епентези: *чамайдан (чемодан); здоровля (здоров’я);*
- протетичні звуки: *якономка; еріанський; енерал;*
- спотворення за аналогією до паронімічного звукового комплексу: *комфуз (комунгосп); тухляк (тюфяк); мажмазель (мадемаузель);*
- пом’якшення твердих приголосних: *мольоко; принць* тощо.

Оказіональні особливості виявляються у передачі різних вад мовлення, пов’язаних з анатомо-фізіологічними особливостями мовного апарата персонажа, а також із ситуативними недоліками, що виникають внаслідок певних умов говоріння.

До анатомо-фізіологічних вад мовлення належать насамперед вікові особливості вимови дітей, наприклад:

— Може, хочеш іще?

— Ні, *не хоцу*. А *сцо* то таке?” (І. Франко);

— *Дластуйте*, дядю! *Дластуйте*, дядю *Алтеме!*” (А. Головка).

У спотворенні звукового комплексу криється емоційність, конотативність, що сприяють реальному зображенню світу:

“А тітчин Одарчин Панас гукає:

— Остапе! *Бізи* сюди, *сось ізказу!* — аж залапотів. І гуси кинув.

— *Со?*” (*Остап Вишня*).

У мові дорослих, наприклад, може бути гаркавість:

“— Викидай, *блат*, та тільки м'яке, щоб не *лозбитися*,” — кричить услід Гнатові Ласточка, у якого замість “брат” виходить “блат”, бо він не вимовляв букви “р” (*Г. Тютюнник*).

Прикладами ситуативної своєрідності вимови може бути мовлення замерзлої людини:

“— Ну, ну, — кажу, — будь тихо, не плач! Роздягнись та йди спати!

— *Не... не... мо... жу*, — ледве пробубонів він — Чому? — *Бо... бо... я... дуже змерз*” (*І. Франко*).

Одна з героїнь усмішок Остапа Вишні дуже любила на тискувати на шиплячо-свистячі приголосні:

“*Шшшшикарний ссссобака* в Акуліні Кузьмінішшшшні! Дуже *сссстойки* робить! А головне, *аккуратний*, чистун. Я *попрошшшу* Акуліну Кузьмінішшшшну! У неї *шшшшшвидко цциуцциця* будуть! *Якщщщцо* на *щщщццастя*, не *позззззздыхають!*”

Відтворення особливостей вимови персонажів — достатньо цінний характерологічний засіб художньої літератури. Проте, звичайно, не слід занадто перебільшувати його виражальні можливості, бо він у цілому не має істотного значення для естетики художнього мовлення. Але у поєднанні з іншими експресивно вживаними засобами мови — морфологічними, синтаксичними, словотворчими, а особливо з лексико-семантичними — вони дають змогу письменникові створювати яскраві, художньо насичені контексти.

Так, звуконаслідування здійснюється і за допомогою використання повнозначних слів, а то й цілих речень, які за акустичним складом нагадують звукові вияви живої або навіть неживої природи, наприклад:

“Машини летять ніби в казку. Ясний вітер вишумовує назустріч: *шу... шу... шу... Шура... Шура...* Вітер шепоче її ім'я” (*О. Гончар*).

Такий прийом нерідко дозволяє письменникам творити оригінальні діалоги:

“— *Де-де-де-де?* — цокотіла сива гуска.

— Адже в школі був, — відповідав гордо Гриць.

— *Оє! Оє! Оє!* — дивувався білий гусак.

— Не віриш, дурню? — крикнув на нього Гриць і швякнув його прутком.

— *А сьо-сьо-сьо? А сьо-сьо-сьо?* — дзоботіли, громадячись коло нього, інші гуси” (*І. Франко*).

Відомо, що членування усного мовлення підпорядковується смислові. Відповідно незнання графічної форми слова призводить до неправильного членування мовленнєвого потоку. Пригадаймо знамениту “ревету” з поезії Шевченка “Реве та стогне Дніпр широкий...”

## 6.7. Графічні засоби

Спеціальне графіко-зображальне оформлення тексту є прийомом *стилістичної графіки*<sup>1</sup>. Зазначимо, що багато засобів зорової виразності друкованого художнього тексту оголошується поза компетенцією лінгвістики. Деякі дослідники стилістичної графіки вважають за необхідне спеціально застерегти, що такі засоби зорової виразності літературного тексту, як різноманітні шрифти, види набору, засобів сегментації тексту на абзаци, параграфи, розміщення рядків, так звані еквіваленти тексту, не є лінгвістичними факторами.

З такими твердженнями не можна погодитися. На семасіологізацію зорових ознак мовних одиниць вказували ще свого часу І. Бодуен де Куртене, Г. Винокур та ін. А В. Істрін дійшов висновку, що постійно зростаюча роль писемного мовлення в сучасному суспільстві й інтенсифікація його використання все частіше приводять нас до встановлення прямих зв'язків між образом писемного знака і його значенням.

Елементи зовнішнього текстоформування здійснюють смислорозрізнявальну функцію і є паралінгвістичними засобами писемної друкованої мови.

У лінгвістичній літературі існує кілька спроб класифікувати графічні засоби писемної мови. Німецький учений Х. Плетта розподілив зовнішні стилістичні засоби *на графофонологічні*,

<sup>1</sup> *Ківільша О. Є.* До лінгвістичного аналізу експресивної графіки // *Культура слова.* — 1985. — Вип. 28. — С. 67—71.

*графоморфологічні, графосинтаксичні та графотекстуальні.*

До першої групи він відносить *знак наголосу*, до другої — *дефіс*, до третьої — *пунктограми*, до четвертої — *розділ і абзац*.

Зокрема наголос — не лише ознака нормативності мовлення. Як відомо, в українській мові є чимало слів з дублетним (подвійним) наголосом. Їх зіставлення в одному поетичному рядку чи строфі посилює виразність думки, зосереджує увагу слухача (читача) на повторюваному слові. Наприклад:

*Цвіте́ терен,  
Терен *цвіте*.  
Листя опадає...  
(Народна пісня)*

Зіставлення літературного і діалектного наголосів привертає увагу до дієслова *цвісти*.

Вдало обіграв такий прийом і Д. Павличко у популярній поезії “*Два кольори*”. Порівняймо:

*Два *ко*льори мої, два *ко*льорі.  
Оба на полотні, в душі моїй оба...*

Чи у Ліни Костенко:

*Я *про*шу, я *про*шу...*

Серед дослідників існує дуже поширена думка про те, що графічні компоненти комунікації є носіями лише стилістичної інформації і надають текстові стилістичних, емоційних та експресивних відтінків.

До графічних одиниць як у поезії, так і прозі найперше відносимо виділення шрифтом слова, словосполучення, частин речення чи й цілого речення. Таке авторське виділення виступає яскравою підказкою читачеві, якої не можна не помітити. На матеріалі прози О. Кобилянської натрапляємо на випадки акцентуалізації шрифтом авторської думки.

*Курсив*, наприклад, виділяє у писемному тексті те, що в усному виділяє інтонація. Наприклад:

*А хто від правди ступить на півметра, —  
душа у того сіра й *напівмертва*.  
(Л. Костенко)*

*Зміна шрифту і щільність* рядка графом відбиває зміну інтонації і логічного наголосу, тобто виконує функції передачі емоційного стану мовця у момент мовлення, передає його застереження або ж посилює авторську думку, привертає увагу до виділених щільністю рядка слів. Порівняймо:

“— Тільки хай не летить над Бермудами, — задумливо сказала Тамара, не зводячи погляду з фотокартки молодих усміхнених льотчиків на стіні.

Сиділа в шубі нарозхрист, у позі недбалій, мовби перебувала зараз у якомусь сомнабулічному стані.

— Річ у тім, що над Бермудами... *зупиняється час*. Він там просто зникає...” (О. Гончар).

*Дефісація*, або подвоєння (потроєння) букв, передає сильне збудження персонажа, протяжність його мовлення, а залежно від того, що повторюється, також набуває своєрідних відтінків. Наприклад:

“— *Е-е*, батьку, так ми з вами й не договоримось, і не помиримось. Розійдемося самі по собі... як оті чотири кобили, що гуляють наввипередки й одна одну не доженуть...” (Є. Гуцало).

Дефісація у наведеному прикладі передає жаль, сумнів, незадоволення.

*Змінена строфа* зумовлює злам ритмомелодики — внутрішньої організації поетичного твору. Це є ознакою певних внутрішніх змін: пульсації почуттів, підсвідомого, змістово-фактуального матеріалу. Яскраві приклади зміни строфи простежуємо у творах Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки. Наприклад:

Великая славо! Зглянься на людей!  
Одпочинь од кари у світлому раї!  
За що пропадають? За що ти караєш  
Своїх і покорних, і добрих дітей?  
За що закрив їх добрі очі  
І вольний розум окував  
Кайданами лихої ночі!?  
Прозрійте, люди, день настав!  
(Т. Шевченко)

Використання *іншомовної графіки* теж слугує своєрідним прийомом привернення уваги читача, котрий: а) володіє цією графікою; б) розуміє те, що запропонував автор.



Так, у деяких творах І. Франко (наприклад, “Моя стріча з Олексою”) вільно вводить нетранслітеровані фрази іноземною мовою, щоб якнайточніше передати мовлення тогочасних галичан. Це вкраплення польських фраз, латинських, німецьких тощо:

“... вийшовши з тюрми, я почувся свобідним, як птах у воздуху (як той німець каже: *vogelfrei* (нім. — вільна птаха)”;

“— Е, *niema nadziei!* (пол. — немає надії) — була стала відповідь пана доктора, до котрої він ще звичайно долучував:

— *Niech ich tu wszystkich jasne piorunyl!* (пол. — Хай їх тут усіх ясні громи!) або: *Przeklęte chłopstwo, — samo sobie winno — umiera, a wódkę pije!* (пол. — Проклята мужичня, — сама собі винна — вмирає, а горілку п’є”.

Проте зорова виразність друкованого тексту не вичерпується лише засобами зображення. Засоби вираження — це також елементи стильових і стилістичних опозицій.

Залежно від зовнішнього оформлення можна визначити тип або жанр текстового повідомлення, приналежність його до того чи іншого функціонального стилю. Наприклад, розташування віршів драбинкою, графічне оформлення заяв, довідок, реклами, плаката.

Іноді використання графічної моделі тексту може бути пов’язане з виконанням стилістичних завдань (оформлення прози як вірша або навпаки). Стилiстична графіка повинна враховувати зміст інформації та її мету. Недооцінювання текстового змісту під час аналізу експресивних одиниць призводить до ігнорування його суспільного значення і матеріальної форми.

Особливі способи виділення мають також поетичні тексти. Зірки і хрести, трикутники і піраміди, серця і вази, башти і пальми — це найвідоміші форми фігурних віршів, або ізовіршів<sup>1</sup>. Фігурні вірші висвітлювалися в пїтиках Києво-Могилянської академії, їх використовували у творчості Іван Величковський, Симеон Полоцький та інші, а відтак — авангардисти Г. Апполінер, М. Семанко. Наприклад:

<sup>1</sup> Див.: Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту. — Т., 2005. — С. 117.

Я  
ХРЕСТ  
нестиму свій без вороття  
як перст  
еднання  
смерті  
і  
життя.  
(Я. Крат)

Лінгвостилістичний аналіз експресивної графіки повинен охоплювати і ту частину графічних стилістичних засобів, яка в усному мовленні передається інтонацією та паузами, оскільки лише в цьому випадку можна забезпечити адекватне сприйняття друкованого твору.

## 6.8. Семантика великої літери<sup>1</sup>

Художнє мовлення підпорядковується внутрішнім законам стилістичної експресії. Велика буква, а значить і написання слова з великої літери, може виконувати в тексті спеціальну настанову — підкреслювати центральну позицію певної назви в контексті, концентрувати увагу на тому чи іншому понятті-образі. Персоніфікація певного образу зумовлює його логічне довершення і перехід назви у розряд власних імен, причому персоніфікованість у більшості випадків має не зовсім звичний вияв. Витворений образ завжди співзвучний чомусь конкретному, вимірному і виступає ключовим, центральним:

“Братерство, Честь, Гідність, Мудрість — ось що визначає людину як таку” (З журналу).

Нерідко такі загальні назви, написані з великої літери, стають контекстуальними синонімами. Наприклад:

“І цей *Ізотоп*... Генерали величають його генієм, а для мене він майстер з потворно скомбінованих генів” (О. Гончар).

<sup>1</sup> Див.: Загнітко А. П. Семантика великої літери // Лінгвістичні студії: Темат. зб. наук. праць Донецьк. держ. ун-ту. — 1994. — Вип. 1. — С. 150—153.

Використовуючи один із компонентів атома як власну назву (Ізотоп), автор передає своє ставлення до цієї людини — винахідника механізму, основним призначенням якого є нищення людства.

Вживання великої літери в художньому тексті підпорядковане, з одного боку, принципам семантичного переосмислення, а з іншого — прагненням до відповідного наголошення певних елементів, їх інтонаційного виділення, донесення того чи іншого змісту до читача невикривленим. Народжуючись у мовленні, речення не лише обростає певними смисловими відтінками, що передають ставлення мовця до зображуваного факту, а й часто змінюється за обсягом, ускладнюється або спрощується — відбувається зосередження змісту на одному зі слів:

“Поки мені хочеться запропонувати читачеві своєрідний монтаж документів і фактів, свідчень очевидців — невдовзі після аварії мені випало неодноразово побувати в *Зоні* і в районах, прилеглих до неї” (Ю. Щербак).

Подеколи використання великої літери в поетичному тексті передає авторські уявлення. В поезіях правопис віршових рядків у межах строфи, як текстового і відносного смислового цілого, підпорядкований семантичним законам і має на меті вирізнення кожної думки, її виокремлення. В останній час спостерігається вичленовування експресивно наголошеного і логічно важливого предмета зі структури поетичного рядка внаслідок його написання з великої літери:

Проклятим будеш,  
**Родом** і **Плодом** поганьбленим будеш,  
 коли зламаєшся, як **Перо**,  
 коли злякаєшся, як **Пензель**,  
 коли вирвешся од страху,  
 як **Диригентський** жезл...  
 (І. Драч)

Проходила по полю —  
 Зелено зеленіє...  
 Назустріч **Учні Сина**:  
 Возрадуйся, Маріє.

(П. Тичина)

У наведених рядках слова з авторським використанням великої літери концентрують на собі експресію строфи, переда-

ють ставлення митця до логічно наголошеного предмета думки, що цілком відповідає загальноприйнятим поняттям і духовному сприйняттю Бога, його тлумачення у загальнолюдському, загальнофілософському, історіософічному і загальнокультурному вимірах.

Зрідка велика літера може вирізнити авторську іронію, негативне ставлення до вчинків окремих людей, дії яких несумісні з принципами загальнолюдських ідеалів. Порівняймо:

Все зекономив? Совість? Честь?  
 Зумів забалагурити  
 самі **Верховні Вуха**,  
**Колегіальний ум** мільйонів —  
 а лестощі лиш персональні слуха.  
 (І. Драч)

“І лише потім всі дізналися про рішення вивезти, відправити в Крим своїх дітей (своїх внуків та їхніх бабусь) **Високе керівництво** прийняло негайно...” (Ю. Щербак).

Поширення великої букви як емоційно-стилістичного і семантико-стилістичного засобу в сучасній українській мові відображає активні процеси взаємодії мовних рівнів, сприяє витворенню площини тотожності семантичних і формально-граматичних мотивацій правопису слів з великої літери. Названі випадки написання слів з великої літери є вторинними щодо первинного розмежування власних і загальних назв. Семантико-стилістичне вживання великої букви підпорядковане декільком факторам, серед яких найбільш значущим виступає співвіднесеність змісту висловлення з позамовною дійсністю, позиція графічно вирізняюваного образу в загальній системі художнього твору, емоційне наголошення слова автором.

## 6.9. Інтоніційно-пунктуаційні засоби виражальності

Інтоніційно-мелодичний лад мови, що є найбільш прямим і безпосереднім виявом ставлення до предмета повідомлення, — суттєвий фактор експресії, проте відтворення його в художній мові, особливо прозовій, утруднене.

Певною мірою інтонаційний бік мовлення передається в художніх текстах за допомогою пунктуаційних знаків, які зумовлюють ритмомелодичне членування мовлення персонажів і автора-оповідача.

Дуже часто всередині речення спостерігаються *три крапки* — при розірваній, перерваній мові внаслідок хвилювання або зворушення того, хто говорить. Наприклад:

“Ой, лишенько... бабусю... Ой... горенько тяжке... — з плачем ледве вимовляла дівчинка. — Я з хутора... розбишаки були... всіх побили... порізали... постріляли... батька... й... матір... діда... дядьків... дядину... маленького братика... всіх... усіх... Одна я зосталася... одну мене не знайшли... втекла...” (Панас Мирний).

Розчленування тексту трьома крапками може також відбивати напружену, насторожену увагу:

Мій поплавець, що наче би заляк,  
Здрігнувся раз... Удруге... півхвилини  
Чекання... Ваші штучки, рибо-лине!  
Стис удилице... Сіпнув... Ого, це так!  
(М. Рильський)

Іноді ця пунктограма передає роздуми, зокрема ліричні:

“От що робить сильний з немічним! Пани з кріпаками... Вони й моїм батьком таке виробляли... одібрали його в мене... я його не знаю, не бачив... покрили мою голову соромом, докорами... Прокляті!” (Панас Мирний).

Крапками може передаватись і перервність мови стомленої бігом людини:

“— Сержанте! — виштовхував з себе по слову за кожним пострібом. — Слухай... Як же це?... Хто міг... У таку погоду... Ну, в суху... Я б його... пришив одним... пострілом... Десь... колись... щось... не заперечую... Але тут?..” (П. Загребельний).

У драматургії паузи, про які свідчать крапки, нерідко супроводжуються й авторськими ремарками-коментарями, наприклад: *велика пауза, встає* тощо. Подібні коментарі спостерігаються і в белетристиці:

“Все... воно мені... так коли... я там... — говорила розірвано і боязко” (О. Кобилянська).

Поширені у художньому писемному мовленні випадки налізування та комбінування *знаків оклику й питання*, чим передаються різні ступені й відтінки вияву емоцій:

Всі здригнули:  
Іван Гус буллу розірвав!

Чи довго ще на сім світі катам панувати??  
(Т. Шевченко)

У художніх текстах використовують і розділові знаки, вживані самостійно, без тексту. Вони вказують на відсутність репліки у діалозі і водночас імітують значуще мовчання одного із співбесідників, начебто натякаючи на інтонацію, наприклад, на вираження “німого запитання”:

“— Просимо дорогих шефів на зустріч Нового року! —???” (Остап Вишня).



### Схема фонографічного аналізу тексту

Знайдіть у тексті фонетичні засоби увиразнення і перелічіть їх.

Чи є алітерація та асонанс у тексті? Які саме звуки повторюються? Який звуковий образ створюється?

Чи є у тексті звукова анафора чи епіфора? Яка їх функція у тексті?

Охарактеризуйте ритм і риму поетичного тексту. Дайте їм детальний аналіз (віршовий розмір, чоловіча, жіноча чи дактилічна рима; спосіб римування).

Чи є у тексті вигук? З якою метою їх ужито?

Чи є у тексті звуконаслідувальні слова? Яка їхня функція?

Графічні особливості тексту.

Графони у тексті. Їх особливості. Чи є мовлення вони позначають?

Функції великої (малої) літери, пунктограм.

### Контрольні запитання

1. Які значення надавали звукам представники декадентської течії?

2. Звукова алітерація у поетичному тексті. Які приголосні найчастіше повторюються? Які звукові образи вони можуть творити?

3. Звуковий асонанс у поезії. Чи властивий він текстам прози та драматичних творів?

4. Наведіть приклади звукової анафори у поетичному та прозовому тексті.

5. Які різновиди звукової епіфори Ви знаєте?

6. Ритм як організуючий елемент поезії і прози.

7. Наведіть приклади вигуків, які найчастіше вживаються у творах:

— фольклорних;

— поетичних;

— прозових;

— драматичних.

Які емоції вони можуть передавати?

8. Дайте визначення звуконаслідування.

9. Якими звуковими комплексами передається на письмі сміх?

10. Графон. Які його види і функційні навантаження?

11. Що Вам відомо про стилістичну графіку? На які групи вона поділяється?

12. Що Ви можете сказати про семантику великої літери?

13. Назвіть пунктуаційні засоби виражальності.

## Список рекомендованої літератури

- Гайовий Л. А. Ритмомелодика художнього тексту // Мовознавство. — 1984. — № 1.
- Загнітко А. П. Семантика великої літери // Лінгвістичні студії: Темат. зб. наук. праць Донецьк. держ. ун-ту. — 1994. — Вип. 1.
- Качуровський І. Фоніка. — Мюнхен, 1984.
- Ківільша О. Є. До лінгвостилістичного аналізу експресивної графіки // Культура слова. — 1985. — Вип. 28.
- Ковальов В. П. Вимовна експресія художньої прози // Мовознавство. — 1973. — № 1.
- Ковальов В. П. Вимовно-фонетичні виражальні засоби в українському художньому мовленні // Укр. мова і л-ра в шк. — 1984. — № 11.
- Крупа М. Лінгвістичний аналіз тексту. — Т., 2005.
- Левицький В. В. Звуковий символізм // Мовознавство. — 1993. — № 1.
- Серажим К. С. Фонетичні засоби стилістики: Навч.-метод. посіб. — К., 1996.
- Чабаненко В. А. Фонетична варіантність слова і мовна експресія // Мовознавство. — 1981. — № 5.
- Шиприкевич В. В. Питання фоновістистики. — К., 1972.

## Розділ 7 МОРФЕМНО-СЛОВОТВІРНИЙ РІВЕНЬ АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Якщо фонема в певних умовах свого функціонування актуалізується, стає носієм додаткової інформації тексту, то *морфема*, одиниця вищого порядку, має не лише форму, а й власний зміст і ще більшою мірою сприяє утворенню тексту. В текстовій інформації вона: або взаємодіє з контактними одиницями свого рівня (безпосереднє оточення), або повторюється.

Як відомо, до морфем належать корені, афікси. Якщо перші містять у собі основне значення слова, то другі вносять у слово як семантичні відтінки, так і цілком нове значення. Крім того, афікси є активними засобами творення слів. Розгляньмо функції кожної морфемати зокрема.

### 7.1. Стилістичні функції суфіксів

Усім відомо, що суфікси належать до основних засобів українського формо- і словотворення. Вони надають словам різних стилістичних відтінків: *прихильності; пестливості; зменшуваності; згрублості; збільшення міри якості* тощо.

#### 7.1.1. Суфікси пестливості

Характерною рисою дериваційної системи української мови є значна кількість спеціальних афіксів, з допомогою яких можна експресивно передавати найтонші відтінки почуттів, переживань і оцінок. До таких суфіксів *пестливості* належать:

-к, -ик, -ок, -чик, -очк, -ечк, -ц, -ець, -ен, -инк, -ичк, -есеньк, -ісінк, -юсінк, -ушк, -ун, -ус тощо. Стилистично нейтральним словам вони надають первинної експресивності різного ступеня: *радий — раденький — радесенький*. Ці пестливі суфікси вживаються у розмовно-побутовому і художньому мовленні, зокрема — фольклорі, й надають висловам особливої теплоти, задушевності, ліричності.

У сентиментальній повісті “Маруся” Г. Квітка-Основ’яненко описує героїв з особливою симпатією.

У Василя “очі *веселенькі*, як *зірочки*”. Маруся у нього — “висока, *прямесенька*, як *стрілочка*, *чорнявенька*, очиці — як тернові *ягідки*, *бровоньки* — як на *шнурочку*, *личком* червона як панська *рожа*, що у саду *цвіте*, *носочок* так собі *пряменький*, з *горбочком*, а *губоньки* — як *цвіточки* розцвітаються, а між ними *зубоньки* — неначе *жарнівки*, як одна, на *ниточці* нанизані”.

Герої твору розмовляють народнописенною мовою:

“*Таточко, голубчику, соколику, лебедю! Матінко моя ріднесенька! Утітко моя, перепілочко, голубочко!* Не погубляйте своєї дитяти: дайте мені, *бідненький*, ще на світі *пожити!* Не розлучайте мене з моїм *Василечком.*”

Подібні суфіксальні утворення надають художньому текстові своєрідного звучання: читач відчуває прихильне ставлення автора до подій, до героїв твору.

### 7.1.2. Суфікси зменшуваності

Ці самі суфікси здатні передавати ще й об’єктивну *зменшуваність*: *хатка, озерце, стежечка* тощо. Порівняймо:

“*Вузенька, вузенька стежечка* понад *струмочком*” (Остап Вишня).

Суфікси *-ик, -ок* позначають *малу величину* того, що названо основою: *столік, ніжик, котик, візок* і под. Ще менші предмети уявляємо, коли кажемо: *столічок, ніжичок, візочок*. У цих випадках посилюється й емоційна насиченість слова. Адже суфікси *-ик, -ок -к(а)*, а ще більше *-ичок, -ечк(а), -очк(а), -еньк, -оньк* і под. завжди породжують у нашій уяві поняття про щось *невелике*, але *гарне, приємне*, таке, що викликає співчуття до себе, *прихильність*. Недаремно в народних піснях

ці форми такі поширені, їх часто використовують і письменники. Наприклад:

“Ой одна я, одна, як *билинонька* в полі” (Т. Шевченко); “Пішли мої *стежки-доріжки* від отчого дому” (А. Малишко); “Під гаєм в’ється *річенька*, як скло вона блищить” (Л. Глібов); “Ой сів же він при *столику* та при світлі думав...” (Ю. Федькович); “Ой *хатонько, голубонько*, спасибі тобі” (О. Довженко).

Поєднання об’єктивної зменшуваності з народнопоетичним ліризмом простежуємо і в кіноповісті “Зачарована Десна”. Пригадаймо батька, який плаче над померлими дітьми:

“Ой сини мої, сини! *Дітки* мої, *соловейки!* Та чого ж так рано відспівали...” (О. Довженко); “— Не одступайте ні на крок од мене! — з розпукою зашепотіла дітям, стискаючи їхні холодні *пальчики*” (В. Барка).

Прихильність, душевну теплоту передають рядки:

“Прости мене, мій *батечку!*” (Т. Шевченко); “Ох,ти, мій *помічничок!* — пригорнула до грудей сина” (М. Стельмах).

Ці суфікси здатні відтворювати також:

— радість:

“— Марку! *Синочку* мій дорогий!.. *Живісінкий!*...” (М. Стельмах);

— кількісно-оцінну характеристику:

“Хліба ні *шматочка* нема... нема де й заробити; сім’я велика, *діточки* дрібні, *пищать* з голоду; а тут ні *крихіточки*, ні *росиночки* *закропитися*” (М. Коцюбинський).

Проте ці суфікси можуть передавати не лише пестливість. Їх уживають ще й для того, щоб викликати протилежне враження від предмета або явища. На мовленнєвому рівні пестливість суфіксальних утворень може бути лише зовнішньою, удаваною й пов’язуватися з протилежними емоціями:

“На вокзалі матроси крутять *мітинжок* і вимагають паровоза, щоб майнути додому” (Ю. Яновський);

Скільки є *поезійок* таких,  
що як слиз на прибережній гальці.

(В. Третьков)



...Наші віршописці... убогі словом, мислю порочні...  
Вони складають *віршики* святочні...  
(Л. Костенко)

У А. Малишка здрібніло-пестливі утворення використані для зневаги до дармоїдів-гультьяїв:

Радіола, розкривши *жабрики*, хрипить на сконі.  
А нейлонові *мальчики* в танці течуть,  
а пластмасові *девочки джазика* тчуть...

### 7.1.3. Згрубіло-збільшувані суфікси

Належне місце в лінгвостилістичному арсеналі української мови відводиться також *згрубіло-збільшуваним суфіксам -ищ, -иськ, -ак, -ук, -ар, -ур, -ач, -ах, -омах, -ань, -ил, -ух, -еч, -уц, -езн, -елезн, -ени, -ону, -гону* тощо. Наприклад: *головань; гуляка; носяра; товстезний; бруднющий*.

"Пушня був широкоплечий *парубище*, високий, бравий" (Панас Мирний);

Аж лізе Вовк  
такий *страшенний* та *здоровенний*.  
(Л. Глібов)

Вони відіграють важливу роль як експресивно-характеристичні засоби. У художній літературі вживаються для наголошення:

— сили, міцності, великого розміру:

Якби піти на *вовчиська*  
чи на *кабаняку*,  
щоб набратися самому  
страху-переляку.  
(П. Глазовий)

"Твердий і сірий, як грудка землі, важкий у своїх *чоботищах*, він знав тільки одно: — Будуть землю ділити" (М. Коцюбинський);

— зневаги, презирства і взагалі грубої характеристики:

Приплентався до лікаря  
поважний *дядило*.  
(П. Глазовий)

— фамільярної прихильності:

Накрутив Данило номер,  
взявши трубку в руку,  
і гукнув:  
— Здоров, *друзяко!*  
(П. Глазовий)

Лиш у деяких випадках ці суфікси набувають ознак збільшеності з відтінком схвальності: *добряга; друзяка; молодчага; симпатяга*.

### 7.1.4. Інші функції суфіксів

До суфіксів *зневажливої експресивної характеристики* належать: *-аці(я), -енці(я), -ері(я), -ул, -ох, -в, -н, -от, -ачч(я)* та інші: *мудрація; книженція; машинерія; дівуля; собачня; парубота; вороняччя*.

Окрему групу становлять суфікси старослов'янського походження: *-тель (губитель; обличитель; вседержитель; правитель; благовіститель; розпинатель); -уц, -яц (грядущий; животворящий; доброзиждущий)*.

В українській мові існує значна кількість суфіксів, що не передають суб'єктивної оцінки, а становлять ознаку певних стилів. В усно-розмовному стилі побутують слова з суфіксами, що не мають стилістичного забарвлення згрубілості, але сприймаються з відтінком розмовності, наприклад: *-ун (реготун; плаксун), -альн (вбиральня; пральня), -ух (говоруха; Надюха)* тощо. Вони недопустимі в тексті наукового, офіційно-ділового стилів.

Є суфікси книжного походження, за допомогою яких утворюються абстрактні поняття, назви політичних течій і учень, наукові терміни. До них належать, зокрема, суфікси *-ість (допустовість; відкритість; промисловість, собівартість), -ств(о) (суспільство; виробництво), -ізм (изм) (реалізм; абстракціонізм; демократизм; фашизм)* тощо. Хоча ці афікси і книжного походження, але вживаються у різних стилях. Наприклад:

"Халуїзм — це система, така ж прекрасна, як всі інші системи, але незмірно глибша за них" (І. Сєнченко); "Повз неї промчав з шаленою *швидкістю*

вогняний смерч" (В. Шевчук); "Лиш одну бачить ясну мету — незалежність, свободу" (І. Франко).

Уживання суфіксів *-анн(я)*, *-енн(я)* має свою специфіку. За їх допомогою утворюються віддієслівні іменники абстрактного, узагальненого значення, що найчастіше є приналежністю наукового та офіційно-ділового стилів мовлення. Особливість цих суфіксів полягає в тому, що вони називають дієслівну ознаку як предмет: *відшкодування; декодування; асимілювання; намагання; роздратування*. Є такі слова і в художніх текстах:

І варто нам із *благанням*  
назад оглянутись ледь —  
відчиниться рай без *вагання*  
тонкою душею репе.  
(І. Калинець)

Форми суб'єктивної оцінки якості в прикметниках творяться за допомогою суфіксів *-еньк-*, *-есеньк-*, *-ісіньк-*, *-юсіньк-*. Найпродуктивнішими з цих прикметникових форм є утворення з суфіксом *-еньк-*. Частина з них має суто емоційне значення, тобто виражає суб'єктивне ставлення мовця до якості предмета без супровідних відтінків зменшеності: *босенький, голенький, кругленький, рідненький, рівненький, чемненький* і под. Наприклад:

Бабусю *рідненька*,  
ти всім помагаєш.  
Яке в мене горе?  
Ти, може, вгадаєш?  
(Народна творчість)

У деяких прикметниках на *-еньк-* оцінка якості супроводжується значенням зменшеності міри якості в предметі:

У столичний ресторанчик  
завітала пара.  
Він — *жвавенький, веселенький*.  
А вона — як хмара.  
(П. Глазовий)

Форми з суфіксом *-есеньк-* передають значення пестливості, емоційності, співчуття:

Чуєш, роде мій, мій *ріднесенький*,  
хоч би вийшов хто *однесенький*.  
(Л. Костенко)

Форми на *-ісіньк-* не стільки передають позитивну оцінку якості, скільки емоційно підкреслюють повноту вияву цієї якості:

"*Цілісінький* день обмірковував справу зі спекуляцією й щораз натрапляв на перешкоди" (В. Підмогильний); "Діти назбирали повнісінький кошик грибів" (З газети).

Цей суфікс може надавати слову значення граничного наближення:

"Шлях проходив повз їхнє село, повз *самісіньку* хату, бо хата саме край села стоїть" (О. Іваненко).

У прислівниках ці суфікси можуть також позначати:

— найвищу міру, вичерпність вияву ознаки:

"У хатці *темнісінько*, й усі засинають" (Марко Вовчок);

— помірність ознаки:

"Сонечко підбилося вже *височенько*"; "Та й *недалечко* їхати — годину" (М. Коцюбинський).

Форми негативної оцінки якості (зневажливості, згрубілості) у прикметниках вживаються рідше. Суб'єктивно-оцінні значення передаються небагатьма словами усно-розмовного стилю, що вказують на дуже велику міру якості в предметі, з суфіксами *-ущ-* (*-ющ-*), *-юч-*, *-енн-*, *-езн-*, *-елезн-*, *-ист-*, *-аст-*:

"*Матрац твердющий*. Ліжка не застелене. Може, ще принесуть постіль?" (Ю. Хорунжий);

"І справді. Олексій Іванович був чоловік *неабиякий: височенного* зросту, *плечистий, рукастий, цибатий*, з круглим, неначе кишинський кавун, обличчям і гостроверхою головою" (Панас Мирний);

— Што?! — схопилась продавщиця,  
*дебелюща* жінка.

(П. Глазовий)

Повтори суфіксів і закінчень сприяють певній стилістичній меті, наприклад, створенню комічного ефекту:

"Там було багато *слюсарів, ковалів, теслярів, каменярів* й ще *ів* та *ів...*" (Остап Вишня).

А можуть сприяти й організації рими:

Поет не може бути *власністю*,  
 Це так йому вже на роду.  
 Не спокушайте мене *гласністю*,  
 Я вдруге в пастку не піду.  
 (Л. Костенко)

## 7.2. Стилiстичнi функцiї префіксiв

Серед морфем, що виконують стилістичні функції, значна роль належить префіксам. Великі експресивні можливості, зокрема, мають префікси старослов'янського походження, до яких належать: *со-*, *із-*, *воз-*, *низ-*, *нис-*, наприклад: *создати*; *соблюсти*; *іzbавити*; *іzbрати*; *іzcилити*; *іскупити*; *возвисити*; *воспівати*; *восхвалити*; *возрадуватися*; *возлюбленик*; *ниспослати*. На такі слова натрапляємо, зокрема, у творах Т. Шевченка "Давидові псалми", "Неофіти", "Молитва". Наприклад:

Робочим головам, рукам  
 На сій окраденій землі  
 Свою ти силу *ниспошли*...

*Восплач*, пророче, сине Божий!  
 І о князях, і о вельможах,  
 І о царях отих...

Стилiстична наснаженiсть такого префікса залежить від контексту. Так, архаїчні префікси *воз-*(*вос-*) (*возвеличити*, *восплакати*, *восхвалити*, *воззрити*, *возгласити*, *возрадуватися*); *пре-* (*преподобний*, *преблагий*, *пребезумний*, *превселюбний*); *не-* (*неісходимий*, *непробудимий*, *неутомлений*) можуть надавати мові *урочистого звучання*:

*Возвеличу* малих отих рабів німих.

І думу вольную на волю  
 із домовини *воззову*.

Все упованіє моє

на тебе, мати, *возлагаю*.  
 Святая сило всіх святих,  
*пренепорочная*, благая!  
 (Т. Шевченко)

Ці самі префікси можуть використовуватися для вираження *іронії, сарказму*:

Старенька мати Аполлона...  
 Придибайте хоч на годину  
 та хоч старенький божий глас  
*возвисьте*, дядино.

А тюрм, а люду...  
 Що й лічить!  
 Одна Сибір неісходима.  
 (Т. Шевченко)

Антонімічні префікси при одному корені можуть створювати антитезу:

*Розкуються* незабаром  
 заковані люде.

І *премудрих* *немудрі* одурять.  
 (Т. Шевченко)

До *книжних префіксів* належать передусім іншомовні, серед яких: *а-*, *анти-*, *архі-*, *де-*, *дез-*, *екстра-*, *епі-*, *ін-*, *контр-*, *транс-*, *пост-*, *супер-* та ін.

Іншомовний префікс *анти-* у загальноновживаній мові позначає заперечення того значення, що названо твірною основою. Використання слів з цим префіксом у гумористичній поезії створює певний колорит, наприклад:

### Антиепопея

На цікаву *анти temu* молодий *анти поет*  
 написав *анти поему*. Залітає в кабінет,  
 де сидів...простіть, редактор.  
 Привітався з *анти тактом*: маю *анти річ* нову!  
 Та на все оте редактор — в плани вглибився свої:  
 — Залишайте... Ми негайно *анти видамо* її...  
 (П. Тарапата)

Можливість самостійного вживання префікса *анти-* у функції повнозначної частини мови вдало використовують письменники



в гумористичних творах, що, в свою чергу, засвідчує зміцнення позицій форманта *анти-* як дериваційної морфеми, наприклад:

— Один дуже інтелектуальний критик казав мені, що на Заході вже ніхто не читає романів.

— А що читають?

— *Антиромани*. Там тепер усі — *"анти"* (Ю. Івакін).

Тенденція до проникнення слів з *анти-* спостерігається у розмовному вжитку: *антибублик; антидосвід; антикрутіїство; антиніч*, а звідти — у художню літературу:

"Я ж давно тебе вчив, Олексю: на кожного Бублика — *антибублик* потрібен, на крутіїство — сила *антикрутіїства*" (О. Гончар).

Виконуючи функцію суб'єктивації тексту, префікси часто втрачають суто власні твірні значення і сприяють актуалізації змісту:

Не знав, не знав звіздар гостророродий,

Що в *антисвіті* є *антизірки*,

Що у народів є *антинароди*,

Що у століттях є *антивіки*.

Це знаю я. Жалій мене, звіздарю.

Це знаю я і голову хилю.

У *антисвіті* зірочкою марю,

В *антинароді* свій народ люблю.

(Л. Костенко)

Деякі письменники творять нові слова нанизуванням однакових префіксів. Наприклад:

Стояла баба, руки склала.

старій давно *прапрапрапро...*

(М. Вінграновський)

Дивлюсь: мій прадід і *пра-пра, пра-пра* —

Усі ідуть за часом, як за плугом.

(Л. Костенко)

### 7.3. Повтор морфем

Це — важливий спосіб збільшення інформаційно-естетичної місткості художнього тексту. Його структурна варіантність обмежена трьома позиціями: *анафоричною, медіальною, епіфоричною*, тобто повтором початку, середини і кінця слова. На відміну від лексичного, морфемний повтор функційно спрямований завжди на логічне та почуттєво-виражальне.

Префіксальну анафору простежуємо у поезії В. Симоненка:

*Найогидніші* очі — порожні.

*Найгрізніше* мовчить гроза.

*Найнікчемніші* дурні вельможні.

*Найпідліша* брехлива сльоза.

*Найпрекрасніша* мати щаслива.

*Найсолодші* кохані вуста.

*Найчистіша* душа незрадлива.

*Найскладніша* людина проста...

Якщо слова з однаковими префіксами з'являються в рядках, посилюється експресивність вислову:

*Повсихали*

Сади зелені, *погнили*

Біленькі хати, *повалились*,

Стави бур'яном *поросли*,

Село неначе *погоріло*,

Неначе люде *подуріли*...

(Т. Шевченко)

*Вигострю, виточу* зброю іскристу.

(Леся Українка)

Натрапляємо на повтори однакових префіксів і в сучасних письменників. Порівняймо:

*Відбагряніло, відпалало,*

Візьметься попелом за мить.

*Відгомонило, відридало,*

*Віддаленіло, відспівало,*

Та все щемить, та все болить.

*Віджеврило, відгримотіло,*

Лиш десь насподі, в глибині...

*Відтанцювало, відбриніло,*

*Відшаленіло, відраділо,  
Та все відпнує мені...*

(А. Малишко)

Префікс *від-* у виділених словах має значення завершення дії та усунення її в минуле, що влучно перегукується з настроєм розбитого кохання, відвернення спогадів про нього, щоб не ятрити ще не загоєних ран... Близьким до цього префікса є префікс *од-*:

*Одвіялось, сном одіснилось,  
Одмарилось — ген набулось.  
Вкотилося й ген одкотилось,  
Солоним риданням зайшлось...*

(І. Драч)

Кілька значень — завершеності дії чи її неповноти має префікс *при-* у наведеному уривку:

*Прицопало, прибилось,  
притекло,*

*Припало, пригорнулось,  
причинилось.*

Заплакало і — зникло, уткло...

*Прицмокало, прибилось,  
прилюбилось...*

Узяв у голову, чи, може, так —  
*приснилось!*

(М. Вінграновський)

Це збагачує змістову палітру твору, дає підґрунтя для різних підтекстів і, відповідно, різних інтерпретацій.

Можливі префіксальні повтори і в прозі. Так, у творі Б. Харчука "Верховина страт" (новела) натрапляємо на повтори префіксів *за-* та *з-(с)-*:

"Северин *закотив* очі. Він дав волю рукам і ногам: *заборсаєся, запідкидавсь*, плюнув ув очі Устимові і вхопився, підвівся.

— *Запроданець!*

— *Зрадник!*

Вони скочили на ноги і скреготали зубами як звірі. *Затупцювали, зашаркалися*. Водили і тягали правду смерті..."

Нерідко нанизування одного й того самого префікса сприяє створенню гумористичного ефекту:

"От п'ять років *прожили, продрукували, пророзповсюджували, пропереплачували, проекспедіювали, прогонорарили... про... про... про...*"  
(Остап Вишня).

Повторення кореня також створює певний стилістичний ефект. Це явище виявляємо у строфах М. Вінграновського:

*Мій світе, світку, світоненьку,  
Мій світонько, світище мій!*

Градація відбувається від нейтрального через зменшено-пестливе до згрубілої форми на позначення величі. Протилежну — спадну градацію — простежуємо у В. Затулівітра:

Останнього, мабуть, з великих до спиту Шевченко прикликав, *слова* там лишивши, *словища, слівця, слів'ята, словинки* (йому там видніше. Він вище).

Активно вживаються стилізовані під фольклор складені іменники-зближення. Їх називають *редуплікацією* (повторення основ, яка може одночасно супроводжуватися різною суфіксацією).

Редуплікація *однокореневих лексем* у пісенному фольклорі надає текстові стилістичної виразності. Такі слова, як *козаченько, місяченько, чумаченько, дівчинонька, головонька* та інші, марковані народнопоетичними суфіксами *-ньк-, -еньк-, -очк-, -оньк-*, що надають словоформі значення зменшеності, здрібнілості та пестливості, разом із немаркованим іменником утворюють емоційно забарвлену редуплікацію, яка вирізняється особливою експресивністю. Наприклад:

*Ой козаче-козаченьку, не велика сума,  
За рік, за чотири та й буде послуга.  
Ой місяцю-місяченьку, не світи нікому,  
Тільки мому миленькому, як іде додому.  
Ой дівчино-дівчинонько, будеш ти плакати,  
З ким си вірно поллюбила, з тим не газдувати.  
Ой були ті дві години,  
Лютії години,  
Ой що війна-війнонька та на Україні.*

(Народна пісня)

Як традиційний народнопісенний стилістичний прийом використовуються редупліковані фольклорні зближення в сучасних поетичних творах:

Ой *сини-синочечки*,  
Славні *огірочечки*,  
*Чубчики-любчики*,  
Маленькі *голубчики*.

(І. Драч)

*Вуси-вусики* у пшениці,  
*Стежка-стежечка*, мов стріла.  
(В. Симоненко)

Слова, утворені за цією досить поширеною в уснопісенних текстах моделлю, перебувають на межі між оказіональними утвореннями і загальноновживаними лексемами. Такі зближення є носіями високої експресії, певної стилістичної тональності і дають нове життя мовним одиницям:

*Дим-димок* од машин,  
мов дівочі літа.

(П. Тичина)

І задзвонили над джмелями  
*дзвінки-дзвіночки* лісові.  
(М. Вінграновський)

А в Римі початок роману.  
*Туман-туманець*. Смог.  
(І. Драч)

Рідше редуплікація спостерігається в іменниках-компози-тах:

"...Крізь це *книжокнижка* пробиваємось до тебе" (І. Драч).

Виділенню певної смислової ознаки образу сприяє і повторення однієї чи двох кореневих морфем у контексті:

Ворогів збороли ми  
в *чорну чорноліть*...

Нікого так я не люблю,  
як *вітра вітровіння*.

(П. Тичина)

Ми — *двоє крил*: і ти, і я.  
Ти — *двоє крил*, бо я — твоя.  
(І. Драч)

Цікаво обіграв однокореневі слова з різним суфіксальним творенням І. Драч, що надало його творові особливої поетичності, задушевності, теплоти:

Ой це чудне *дівчатонько*, ой-я,  
Щосуботоньки їде з містонька  
До *бабоньки*, до *бабусеньки*, ой.  
Лишає свої інфузорії-туфельки,  
Скидає свої лаковані туфельки,  
Одягає куфайчатко порване, ой-ой-оєчки,  
У *бабцюлі*, у *бабусеньки*, ой.  
Взува старі чоботи-шкрабани,  
Бабчині чоботи-чоботищенки,  
Наносить води повну балию —  
Ще відро, ще *відро*, ще *відерчко*,  
Та в *баняки*, *банячища*, ой,  
Та любисток зімліє в горнятах  
Аж замліє бабусина *хата*, ой-ой-ой,  
*Хата*, *хатуся*, *хатинонька*,  
*Хатусенька*, хата Стрихівна, ой.  
— Заворожи мене, *бабченько*, ой-я,  
*Бабусенько*, *бабуля*, *бабусенця*.  
— Ой гаряча, ой *бабулик*, ой-ой-оєчки!  
Ляпотить, хлюпотить у ночвеньках  
*Дівуля*, *дівчина*, *дівогоренько*,  
А *бабуся* так і вештається, ой-ой,  
А *бабище* все шупортається, ой-я  
З кочергами, *баняками*, *банячищами*...  
*Внучка*, *внученька*, студентонька  
Спить у баби на рядниці  
*Під кожухом*, *кожушиськом*, *кожушариськом*  
На лежанці в *цмоки цмокає*, аж оєчки.  
(Випадає їй каззоний дім  
і валет бубновий в нім,  
Туз хрестовий заберу,  
Швидше вже сама помру...)  
А *дівуля*, *дівчинина*, *дівувальниця*  
До *кожуха*, *кожушенька* так і горнеться,  
А *бабуся*, *бабуля*, *бабусенця*  
До *дівчиська*, *дівчиниська* так і тулиться —  
*Сиротина ж*, *сиротуля*, *сиропташечка*,  
*Бабумамця*, *бабутатко*, *бабусонечко*...

Уведення в одну фразу однокореневих слів — безсуфіксного і з маркованим суфіксом — сприяє певній стилістичній меті, що допомагає уникнути одноманітних повторів і надати творові ритмомелодики, стилістичної гучності:

Ой робить *сірома*, ой робить *сіромаха*,  
аж піт очі заливає.



Ой не стій, вербонько, над **водою**,  
каламутная **водиця** під тобою.

(Народна творчість)

А в третього, як у старця,  
ні хати, ні поля,  
тільки **торба**, а з **торбини**  
виглядає доля.

(Т. Шевченко)

Такі зіставлення нерідко сприяють творенню<sup>1</sup>:

— логіко-семантичної антитези:

"Там є **конячки**, а щоб справжніх **коней**... нема і в заводі" (О. Довженко);

Його очей **вогонь**, бувало,  
на мене **вогником** горів.

(А. Малишко)

— логіко-семантичних паралелізмів:

"Чого **Івась** не навчився, того й **Іван** не буде знати" (Народна творчість);

— висхідної та низхідної градації:

"Коло берега кригу розбив **штормок**, а все показувало, що незабаром рватиме справжній **штормище**" (Ю. Яновський).

Зіставлення або протиставлення однокореневих слів, що по-різному афіксовані, виявляє стилістичні можливості цих слів і збагачує цілий вислів емоційно-експресивним змістом:

"**Мати земля** і **земна матір** поєднані споконвічною спільною турботою і обов'язком творити життя" (З журналу).

<sup>1</sup> Чабаненко В. Основи мовної експресії. — К., 1984. — С. 67.

## 7.4. Тавтологія

У поезіях трапляється **тавтологія** — повторення одного з коренів, що передбачає своєрідний акцент автора на певному явищі, яке має позитивний стилістичний ефект:

Він **гранню в грань** і **кругом в круг**  
проліг над скелями, над шумним многоріччям.

(М. Бажан)

Своєрідним поетичним прийомом є вживання тавтологічних висловів, побудованих на поєднанні однокореневих слів, з яких залежне слово посилює вагу основного. Наприклад:

Ця крона висока й розложисте віття,  
які побачать **дива дивовижні**.

(А. Кацнельсон)

Осокори за **даллю далекою**  
підпирають в степу небосхил.

(В. Симоненко)

І я постерігав неутоленим зором,  
Прихилившись з розкритого вікна,  
як **дивна** твориться на світі **дивина**.

(М. Рильський)

Тавтологія характерна передусім для фольклорних творів. Порівняймо:

Де ж ти, хмелю,  
**Зиму зимував?**

Ой на горі  
Та й **женці жнуть**.

(Народна творчість)

Завдання тавтології — затримати увагу на сказаному, увиразнити його, посилити емоційність і ритмічність мови тощо. В авторських творах тавтологія є в основі риторичних і стилістичних фігур. Наприклад:

**Літує літо** в липневім цвіті,  
Гречки медом пахнуть звіддала...

(В. Грінчак)

Я вас **люблю** великою **любов'ю**,  
Моя старенька мамо, тату мій...

(Д. Павличко)

Повтор певних словесних моделей як своєрідного виражального засобу простежуємо у поетичній прозі І. Петровця:

“Володів дев'ятьма іноземними мовами, а розмовляв *лем лемківським* діалектом, зокрема з *осійчанами*, *всесвітніми заробітчанами*, які споконвіку не вміючи ні *писати*, ні *читати*, легко й вільно вміли *розмовляти по-угорськи, по-словацьки, по-чеськи, по-німецьки, по-французьки, по-англійськи*, бо навчалися мов оцих на *шахтах*, на *заводах*, на *фабриках* Силезії, Аргентини, Канади, Бельгії, навіть Австралії...”

Повтор кореня, суфіксів, закінчень, біморфем сприяють ритмомелодиці твору, наближають його до фольклорного жанру.

## 7.5. Оказіональні слова

Як відомо, збагачення словника здійснюється найчастіше внаслідок творення нових слів за допомогою афіксальних морфем.

Нове слово — *неологізм* — живе недовго: воно або приживається і перестає бути неологізмом, або відкидається, так і не потрапивши у словник. У мові творів деяких авторів з'являються так звані “разові” слова — *індивідуальні авторські* неологізми. Утворені в певній мовленнєвій ситуації і використані один раз, вони стають *оказіоналізмами* у зіставленні з узусом мови. Такі слова використовували багато класиків нашої літератури. Наприклад, у П. Тичини є слова *дитинно*, *золотоцінно*, *бистроплин*, *дощоросно*, у В. Поліщука — *мовчаль*, у В. Бобинського — *зорець*, *голодняки*, у В. Еллана — *недбальниця*, *надзвичайниця*, у М. Стельмаха — *веселоголубий*, *жагучоокий*, *воскоголовий*, *неспокійноокий*, *легкокосий* тощо. Порівняймо у Лесі Українки:

...Тільки терни, будяки і полин  
*товаришили* нам у дорозі...;

...Я Вам на *незабудь*  
спишу думки сумні...;  
Хтось їде до міста з Лілею  
фотографувати маленьке *ліленятко*.

Або у Франка:

Руські *ридання і стогнання* — лунали там.  
Я хилитись привик

від *дитинячих* літ  
і всміхатись до тих,  
хто катує мій рід.

Наведені приклади — новотвори, утворені за допомогою суфіксів. За допомогою суфіксів і префіксів творили *оказіоналізми* П. Тичина (*розпрозоритися*, *розкрилитися*), М. Шунь:

Ми всі уже *відосеніли*,  
у вікнах — випадкові стрічні.

Тоді тебе так *абомовно*  
моя рука іще торкнула.

Основою творення *оказіоналізмів* є літературні й фольклорні джерела, усне мовлення. Новотвори виникають за моделями, що існують у мові, і пояснюються закономірностями її розвитку. Поетичні *оказіоналізми*, здебільшого стилістично виразні й досконалі, зрозумілі читацькому загалові, створюють неповторну лексичну палітру вірша.

Складні іменники-*оказіоналізми* виникають, зазвичай, на базі слів головного словникового запасу і не є чимось принципово новим. Беручи за основу різні за ступенем продуктивності словотвірні моделі складних слів, відшліфовані багатовіковим мовним досвідом народу, поети створюють свіжі, несподівані своєю виразністю і новизною *оказіоналізми-складення*, експресивно-стилістична функція яких повністю виявляється лише в певному контексті<sup>1</sup>.

Широко використовуються в поезії авторські неологізми (*оказіоналізми*), моделлю для яких є здебільшого загальноживані слова. Так, на основі синтаксичної конструкції з опорним перехідним дієсловом за аналогією до *прапороносець* утворено *стягоносець*, *мечоносець*, *зореносець* (М. Бажан), *правдоносець* (І. Драч); до *медоцвіт* — *липоцвіт* (І. Драч), *брунькоцвіт* (П. Тичина). Отже, емоційно-яскраві, ідейно насажені мікрообрази поповнюють низку складних іменників уже відомих словотвірних моделей. А за аналогією до *душогуби* утворено неологізм *дітозгуби*:

І вороги — бездушні *дітозгуби* —  
До тебе кинулись ...  
(П. Тичина)

<sup>1</sup> Павленко Л. Складні іменники-*оказіоналізми* в поетичному контексті // Укр. мова і л-ра в шк. — 1986. — № 3. — С. 33.

Лексема *снігопад*, що виникла на базі предикативного словосполучення, стала моделлю для творення неологізмів:

“Сердець розбитих *серцепад*”, “Дощів вогнених *гробопад*” (М. Вінграновський);

Лиш дальні залпи *вогнепаду*  
ще шарпали і злили горизонт.  
(М. Бажан)

Емоційно насичені оказіональні мікрообрази — *березограй* (Д. Луценко), *зернограй* (М. Клименко) утворені за аналогією до *водограй*.

Поява подібних слів зумовлена двома причинами:

— неповнотою словотвірної парадигми слова (де відсутня одиниця з потрібними морфолого-синтаксичними характеристиками);

— неповнотою словозмінної парадигми.

Оказіональні слова не претендують на загальноновживаність, як це характерно для власне неологізмів — візуальних мовних одиниць, створених за словотворчими нормами мови з метою збагачення її словникового складу. Основною функцією власне неологізмів є номінативна, авторських — емоційно-експресивна.

Традиційно оказіональним словом вважається мовленнева одиниця, що характеризується утворюваністю, словотворчою похідністю, ненормативністю, синхронно-діахронною дифузністю та її індивідуальною приналежністю.

Оказіоналізми можна поділити на такі групи:

1. Оказіональні варіанти загальнономовних слів, які з різних причин набули в поетичному мовленні фонетичних або афіксальних видозмін без семантичного оновлення. Наприклад: *дівчище* — *дівчинище* (В. Бобинський); *рудник* — *рудар* (М. Нагнибіда).

2. Утворені за допомогою суфіксів з модифікаційним значенням: *пійтик* (О. Влизько); *буржуйчик* (В. Бобинський).

3. Слова, що за формою збігаються з лексемами, які раніше існували в мові. При цьому поет актуалізує втрачене мовою слово з новим значенням або розширює семантику загально-

вживаної лексики. Наприклад: *нестяма* (М. Зеров); *неймовіра* (П. Усенко); *баюн* (М. Йогансен). *Неймовіра, нестяма* — назви абстрактних понять і осіб:

О, що буйніша кров і молоді *нестями*, —  
Тим більша лагідність, ясніша глибина.  
Тим скорше, мудросте, приходиш ти з літами.  
(М. Зеров)

4. Слова, запозичені з інших мов, зокрема з російської: *військмор* (М. Рохович) від російського *военмор*; *музикус* (М. Бажан) з латинської *musicus* тощо.

Аналогічні слова з’являються і в мові мас-медіа. Найбільшу групу інновацій становлять іменники, утворення яких зумовлене потребою номінації осіб, нових явищ, предметів. Це породжено загальною тенденцією до номіналізації у багатьох мовах.

Найактивніше поповнюється тематична група на позначення осіб, зокрема, за належністю до певної соціальної групи, організації, об’єднання, за певним видом занять чи якоюсь специфічною особливістю: *нашист*; *ринковик*; *рекламник*; *кучмівець*; *вітренківець*; *інтернетник*; *приватник*; *приватизаційник*; *кіїєрадівець*; *бізнесовець* та ін. Аналогічно утворюються демінутивні назви: *фермерка*; *бізнесменка*; *прем’єрка*; *екологиня*; *плавчиня*; *візажистка*; *кучмістка* та под. Трапляються й композити: *українолог*; *ринкофоб*; *конфліктолог*; *оскароносець* тощо. Такі утворення набули поширення в усному мовленні, публіцистичному, художньому. Однак авторство їх невідоме.

Авторські складні та складені слова порівняно з простими мають більші стилістичні можливості, більшу пізнавально-оцінну силу, поняттєву й естетичну місткість. Очевидно, саме завдяки двокомпонентності складного слова виникає тенденція до виразнішого стилістичного забарвлення складних слів порівняно із простими їх відповідниками, що сприймаються як стилістично нейтральні. За частиномовною приналежністю опорного слова оказіональні композити можна поділити на одиниці з опорним *дієслівним* та *іменниковим* компонентом, наприклад: *злопихателі*; *працедавці*; *долародавці*; *грузино-*



*жерство; п'ятолизи; дьогтьомази; україножери; гореполітики; реброламання і под. (І. Багрянний)*<sup>1</sup>.

Поетичний лексикон авторських новотворів можна звести до таких семантичних груп на позначення осіб:

— професійна діяльність: *агроспец (М. Басюк); ать-двакат — адвокат (О. Левада); винопродавець (Д. Фальківський); віршоскладник (М. Бобинський); морець (А. Коптштейн);*

— виконувані функції: *зорець — дозорець; провок — провокатор (М. Бобинський); кермач — керманич (В. Ярошенко);*

— виконувані дії: *каспорець (В.-І. Антонич); куродряп (Ю. Шпол); пручатель (В. Поліщук); співач (А. Малишко);*

— здійснений вчинок: *матерогубець (Г. Мороз); помстник (Н. Забіла);*

— зовнішні особливості: *вузьколобець; забрудло (М. Семенко); червоношапочка; голоколінець (П. Тичина); надзвичайниця (В. Еллан-Блакитний);*

— статеві-вікові ознаки: *дідугеля (О. Влизько); парнисько (О. Маловічко); совбаришня (В. Кулик);*

— характерологічні особливості: *безвірник (О. Маловічко); безсердечник; безхарактерник (В. Бобинський); двотінник; політшулер (Є. Михаєвич); натхненець (П. Тичина);*

— ставлення до праці: *ледарник (О. Влизько); лжеударник (В. Булатович);*

— родинні стосунки: *сеструнка (П. Тичина); відрідок (О. Влизько); послідок (М. Зеров);*

— місце проживання: *заамурець (В. Сосюра); задніпрянка (А. Малишко); полісняк (П. Дорошко); польщук (О. Сорока); хинець (М. Семенко).*

Багато авторських новотворів виконує функцію експресивних синонімів до загальноживаних слів. Наприклад: іменник *музикус* М. Бажан використав замість узуального слова *музикант* для емоційно-експресивної характеристики німецького пись-

<sup>1</sup> Клішова О. Є. Індивідуально-авторське словотворення І. Багряного // "Ну що б, здавалося, слова...": 36. наук. праць на пошану д-ра філол. наук, проф. Н. Сологуб. — С. 53—59.

менника-романтика А. Гофмана, відомого ще й як визначного композитора, автора опери "Ундіна".

Синонімічними до узуальних слів є новотвори: *червоноармій (П. Усенко) — червоноармієць; білюга (С. Голованівський) — білогвардієць; комбайніст (Л. Дмитерко) — комбайнер; сонце-прихильник (П. Тичина) — сонцепоклонник.*

Контекстуальними синонімами виступають новотвори *шкрябонер (В. Еллан-Блакитний) — кореспондент; обергицель (М. Кічура) — генерал; аероборець (М. Гаско) — льотчик.*

Чимало okazіональних слів створено з метою економії мовних засобів, що сприяє точності, лаконізму висловлювання — якості, особливо цінній в поезії: *промщик — продавець промислових товарів (В. Еллан-Блакитний), наземник — шахтар, який приходить на зміну "з землі" тим, хто у шахті; сазанятник — рибалка, який ловить сазанів (М. Рильський)*<sup>1</sup>.

За формальними ознаками усі новотвори можна поділити на такі групи:

— прикметники: *сонцекрилий; мільйонкрилий; огнекрилий; дзвінкостеблий; широкополий* тощо;

— новотвори прикладкового типу: *гасло-голос; сокіл-яснозір; хмари-шати;*

— двоскладові новотвори, які мають яскраво виражені прикметникові ознаки: *весняно-голубий; сердито-добрі; дивно-прекрасна* і под.

Широкі можливості експресивного впливу мовних образів закладені й у словотворенні складних прикметників. Значна частина складних прикметників поетичної мови — це індивідуально-авторські утворення, які виникають на ґрунті наявних у мові слів за усталеними в сучасній українській мові словотворчими моделями. Виникнення індивідуально-авторських прикметникових композитів спричинено намаганням автора відкрити в слові нові значення, необхідністю передати одним словом складну ознаку, властивість, прагнення донести до читача всю складність і багатогранність поетичного образу.

<sup>1</sup> Див.: Вокальчук Г. М. Okazіональні назви осіб в українській поезії 20—30-х років // Укр. мова і л-ра в шк. — 1991. — № 8. — С. 79—81.

Складні прикметники використовують для точного опису об'єктів і явищ дійсності, вони урізноманітнюють лексичне та стилістичне тло поезії чи прозового твору (як художнього, так і публіцистичного), підкреслюють її образну й лексичну конденсованість: *окопнеморгальне; єдинонеділиме; кайданокувальні; тюрмобудувальні; червоноімперіалістичне; червономосковське* (І. Багрянний).

Нерідко однослівний оказіоналізм заміняє цілий описовий зворот, у такому випадку його вважають згорнутим словосполученням. Наприклад:

"Я — *воїст*. Нагадаю, що слово *воїст* виникло внаслідок складання двох складів *вой* (воєнний) та *іст* (історик). Смісл його однозначний: крім поняття "війна", "воїн", у ньому звучить ще й корінь "істина" (З газети).

Морфемна гра подібна до гри слів функціонально: вона також містить чітко виражену авторську модальність.

Мові художніх творів протипоказаний шаблон, і естетично осмислені оказіоналізми урізноманітнюють лексичний та стилістичний фон поезії; семантично місткі й виразно глибокі, вони сприяють творенню поетичних образів. Однак не про всі новотвори можна сказати, що вони є вдалим засобом авторського ліричного самовираження, тонким знаряддям художнього впливу на читача. Деякі з них — наслідок формалістичного експериментування. Зокрема, дещо штучні, дещо неприродні такі неологізми, як *щербокварта, птахолюди, словобуцегарня, березоворон* (І. Драч); *снігоптах* (М. Вінграновський); *медопах, всевесілля, брудотлін, неболоно* (П. Мах). Такі слова не збагачують мову.

Отже, морфема бере посильну участь в насиченні тексту додатковим змістом і модальністю. Вона хоч і позбавлена самостійного функціонування у мовленні, але здатна надати текстові додаткового змісту, виконуючи логіко-емоційні й номінативні функції.

### Схема морфемно-словотвірного аналізу тексту

1. Чи є у тексті специфічні афікси (префікси, суфікси)? Яка їх функція у тексті?
2. Чи спостерігаємо повтори морфем? З якою метою це робить автор?
3. Чи є у тексті оказіональні слова? За якою моделлю вони утворені?
4. Чи є у тексті тавтологія? Яка її функція?

## Контрольні запитання

1. Яку функцію виконує морфема в ієрархічній системі мови?
2. Пригадайте, які стилістичні групи суфіксальних морфем Вам відомі. Наведіть приклади.
3. Яку функцію у слові виконують префікси? Яка існує класифікація префіксів за стилістичними ознаками і сферою уживання?
4. Доведіть, що афікси здатні насичувати текст додатковим змістом.
5. Яка роль афіксальних повторів у тексті? А кореневих?
6. Проаналізуйте тавтологію як стилістичний прийом.
7. Що таке okazіональний словотвір? Назвіть групи новотворів за формальними і семантичними ознаками.
8. У текстах яких стилів трапляються okazіоналізми?

## Список рекомендованої літератури

- Бондаренко О. В. Зменшено-пестливі та згрубілі суфікси прикметників як елементи інфраструктури речення на рівні слова // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць Харків. нац. пед. ун-ту ім. Г. Сковороди. — 2007. — Вип. 22.
- Журавльова Н. М. Структура та стилістична роль складних іменників у народнописенній мові // Укр. мова і л-ра в шк. — 1984. — № 12.
- Ковальов В. П. Словотвір художніх неологізмів // Укр. мова і л-ра в шк. — 1983. — № 3.
- Ленець К. В. Суфікси увиразнюють // Культура слова. — 1978. — Вип. 15.
- Сагач Г. М. Деякі функції засобів експресивного словотвору в сучасній українській поезії // Культура слова. — 1983. — Вип. 24.
- Серажим К. С. Стилiстичне використання засобів словотвору. — К., 1996.
- Фридрак В. Б. Іменники-зрощення в українській мові // Культура слова. — 1980. — Вип. 18.
- Чабаненко В. А. Стилiстичні можливості словотвірних варіантів // Укр. мова і л-ра в шк. — 1983. — № 11.
- Шевчук О. С. Стилiстичні функції словотворчих засобів // Укр. мова і л-ра в шк. — 1987. — № 5.



## Розділ 8

# ЛЕКСИЧНИЙ РІВЕНЬ АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

*Лексичний рівень* — це наступний рівень за складністю мовної ієрархії після фонографічного і морфемного. Важливість слова як основної одиниці мови незаперечна. Словом позначаються об'єкти, процеси, явища, що нас оточують. Без нього немислима комунікативна діяльність. У спілкуванні ми послуговуємося цілком “скромною” кількістю слів, неодноразово повторюючи їх у різних ситуаціях. Це фіксують частотні словники. Вони, зокрема, засвідчують, що курс математики можна слухати, маючи запас 125 слів, фізики — 150. Десять біблійних заповідей містять 300 слів. А інформація про підвищення цін вимагає 25 тис. слів.

Точні дані про частоту використання лексичних одиниць у мовленні необхідні різним галузям прикладного і теоретичного мовознавства. За науковими дослідженнями, найбільшу кількість слів посідають *синсемантичні* слова, тобто службові. І хоч їм належить один відсоток загального складу слів, однак вони займають близько половини всіх слововживань у тексті<sup>1</sup>.

Лексичне значення властиве самостійним, повнозначним словам. Вони відображають різні аспекти дійсності. Значення кожного слова рухоме й історично змінне, бо, як і будь-який живий організм, слово народжується, еволюціонує і виходить з ужитку.

<sup>1</sup> Кухаренко В. Інтерпретація тексту. — Ленинград, 1978. — С. 30.

## 8.1. Стилiстично нейтральна лексика

У словниковому складі української мови є слова, що вживаються в усіх стилях. Це назви загальновідомих предметів, явищ, якостей, дій. Такі слова називають *стилiстично нейтральними*, або *немаркованими*. Але вони можуть звужувати свою сферу вживання, коли переосмислюються, набувають образного або термінологічного значення і закріплюються за певним стилем.

Мова не застиглий об'єкт. Одні слова зникають, інші з'являються. Так, окремі слова у творах, наприклад, Т. Шевченка вже потребують тлумачення для сучасного читача. Порівняймо: *всує* — даремно; *заклать* — заколоть; *на прю* — на суперечку; *мірра* — пахуча смола; *титло* — надрядковий знак у церковнослов'янському письмі; *вскую* — доки, чому; *присносуццй* — який існує вічно; *бивий* — колишній; *зигзиця* — зозуля; *фарисеї* — лицеміри тощо.

Сучасні словники, зазвичай, не встигають за мовним життям. В одинадцятитомному словнику української мови ми не знайдемо таких слів, як *дипломат* (портфель), *джинси*, *сафари* (назва одягу), *дискотека*, *серіал*. Вони властиві сучасному побуту і, природно, поповнюють словник художньої літератури, вживаються то в авторському мовленні, то в мовленні персонажів.

Кілька зрізів можна зробити на художніх текстах, щоб відчутти часову змінність мови. Один з таких зрізів — мовно-предметний, або мовно-речовий. Наповнювачі цього мовно-речового інтер'єру — різні. Вони змінюються незалежно від майстра слова, відбиваючи рухливість розмовно-побутового мовлення, нав'язаного зі зміною побутових реалій. Порівняймо:

1. “От у неділю чи пообідала мерщій, чи ні, зараз Галочка підмела велику хату, повісила на кілочок чистий *рушник*, довгий та предовгий та мудро усякими квітами вишитий, накурила ладаном кріпко і заперла хату, щоб не видихалося поки...” (Г. Квітка-Основ'яненко).

2. “У хаті було нечепурно.

Увійшовши в убогу хату Грицькову, освічену поганенькою тьмяною лампою на стіні, троє товаришів побачили там усю сім'ю. Четверо дітей лагодились уже лягати спати на полу, а Івга слала їм. Грицько сидів за столом.

У хаті було нечепурно, сорочки на блідих дітях та на Грицькові були чорні, повмазувані, а Грицькова жилетка — лата на латі” (Б. Грінченко).

3. “Надійка жила при двох землячках зі свого села... що на рік раніше пустилися у широкий світ і найняли в цьому старосвітському мешканні так звану залу... з двох ліжок, що їх не можна було назвати англійськими, одне належало їй, і своїм правом власності вона ні в який спосіб поступитися не хотіла. Ці два ліжка та ще й стіл, машинка до шиття і один захлапаний стілець були єдиними ознаками матеріальної обстави в цій дівочій” (В. Підмогильний).

4. “Увійшли ми в гостинну й стоїмо та ждемо. Я стою та й зорю по стінах, по мебелі. Гарно, як у віночку. Двоє дзеркал аж під стелю між двома вікнами. Мебель, канапа, крісла, канапки, якісь круглі дзиглики — усе пооббиване шовком попелястого кольору з темними квіточками...

... В одному кутку на косинчику чи на полиці ніби образ... Коли придивлюсь — аж то скляна картина, а на тій картині якийсь лицар та панна обнімаються, а за картиною стоїть маленька лампочка, щоб ввечері освітлювати ту картину ззаду.

... Я заглянула через двері в спальню, а там ліжко як цяцяка, і скрізь повишивані гарусом килими — і на підлозі, і на стіні, а в кутку на полиці знов той образ, але багато більший! А святих образів коли б там хоч один!” (І. Нечуй-Левицький).

5. “Холодильники, електроплитка, шафки з абияк учепленими дверцятами... і все це відгороджено невисоким дощаним стояком, щось ніби шинквасом, — на нього можна просто з тої вузесенької обори подавати до кімнати — аяюже, чому ні! — ну хоч би вранішню каву, або на обід — підсмажене курча, таке, як оте в телерекламах...” (О. Забужко).

Уривки 3 і 4 містять опис інтер’єру різних прошарків суспільства. Ці описи красномовно говорять самі за себе. У них відбито і соціальний статус героїв, і їх духовний світ.

Новацією нашого століття є використання в художньому мовленні слів, що відбивають досягнення науки і техніки<sup>1</sup>. Наприклад, деякі письменники вводять в опис зовнішності людини — героя твору — порівняння, до яких входять назви складних механізмів з космічної, військової та іншої техніки. Певні особливості цих механізмів, як зовнішні, так і функціональні, уподібнюються рисам зовнішності й характеру людини.

<sup>1</sup> Муромцева О. Г. НТР і художнє мовлення // Укр. мова і л-ра в шк. — 1990. — № 3. — С. 73—78.

Письменник І. Григурко, який достатньо чутливо у творі “Канал” вловив нове у мові й житті, так зображує людину нової доби:

“Коли еталоном XIX сторіччя було лице з рисами помірної вгодованості, м’якими лініями і з закінченим поглядом, то в наш час: кістки, шкіра, якнайбільше внутрішнього духу. І погляд — прямий, гострий, мов *промінь лазера*”.

Аналогічно і в інших письменників:

“З-поза спини сліпучовродливої блондинки темною тінню визирав хтось із безжальними вилицями, й одне око в нього спалахувало синіми променями, наче *лазерний апарат*” (Ю. Щербак); “Міркуємо далі, — водив електрик вухами, *як локаторами*” (І. Шкляр); “Вмить я збагнув, що лобаста голова на кремезній шії, глибокі очі, клинцем ніс... і весь він статурний, чепурний, вишуканий, це — *радар*, а його чуприна — як причесані *телеантени*” (Б. Харчук).

## 8.2. Використання полісемії в художньому тексті

Слово у художній літературі прагне до найповнішого розкриття прихованих в ньому значень. Так, звичайне слово *погуляти* має в Шевченка чотири значення:

— пройтися, прогулятися:

Дивіться, вийшла *погуляти*,  
мов краля, пані молодая;

— повеселитись, розважитись:

Пограємось, *погуляймо*  
та й пісеньку *заспіваймо*;

— відпочити після роботи:

Мережаю, вишиваю,  
у неділю *погуляю*...

— повоювати з ворогом, побувати у військовому поході:

Благослови, отамане,  
чайки пропускати  
та за Тендер *погуляти*,  
Турка пошукати.

Письменники можуть досягати художнього ефекту обігруванням різних значень багатозначного слова. Наприклад, усім відомо, що слово *пуща* означає ліс, *прохолодну лісову гущавину*. Порівняймо у М. Рильського:

І невидимі у *пущах* солов'ї  
Жагу солодку в згуки виливають.

Однак це слово може мати й інше значення, цілком протилежне — *пустака, безлюдне місце*. З цим значенням слово відоме не лише в українській, а й в інших слов'янських мовах, зокрема в польській та російській.

Подвійне значення слова *пуща* майстерно використала Леся Українка в образній системі драми “У *пущі*”. У цьому творі розкривається гострий драматичний конфлікт між скульптором Річардом і пуританською громадою, до якої належить і він сам, і члени його сім'ї. Дія відбувається в незайманих ще на той час північноамериканських пущах, де оселилися перші вихідці з Англії, зазвичай, пуритани. Отже, назва п'єси, на перший погляд, пов'язана з місцем розгортання дії. Насправді ж поетеса зображує жахливий процес спустошення людських душ, який несе пуританство: любов до мистецтва оголошується злочином. У цій громаді вбивають всілякі пробіски вільної думки, живі прагнення до прекрасного і благородного. Навколо Річарда, який виступив проти лицемірства і підлоти за людську гідність, гусне атмосфера непорозуміння. Він бачить, що потрапив у *пущу*, на безлюддя, де ніхто не почує голосу волаючого. І коли він звертається до колишнього друга зі словом: “Ти один у цій *пущі* міг би мені допомогти, якби схотів”, — то, звичайно, має на увазі не навколишні ліси, а відсутність довкола себе вільної думки й живого серця.

Аналогічне явище спостерігаємо і зі словом *дебр-пустиня*. Пригадаймо, у Т. Шевченка:

Нічим отверзуться уста,  
прорветься слово, як вода,  
і *дебр-пустиня* неполита,

зцілющою водою вмита,  
прокинеться...

Слово *дебрі* сьогодні малопоширене в українській мові, відоме в російській зі значенням “густий, часто непрохідний ліс”. У Шевченка знов це слово поєднало значення: *непрохідний ліс і безводна пустеля*. Обидва значення об'єднує спільна сема — *безлюддя*. Порівняймо: у діалектах слова *дебр, дебриця* — глибокий яр, порослий лісом. *Дебря* — порослий лісом схил гори, а також провалля, безодня. З таким значенням вживається воно і в художній літературі, наприклад, у Франка:

Як безпечно, легко, делікатно  
Він по стежці йде, на п'ядь широкій  
Над такими *дебрями*, що в тебе  
Дух захапне...

Багатозначність слова може лежати в основі *каламбуру* — гри слів. Каламбури сприяють створенню комічного чи сатиричного ефекту. Наприклад:

“От, приміром, іде заклопотаний голова армії. Голова в голови розкалюється од думок різних” (*Остап Вишня*); “Ми *безарішні*: ні гріхів, ні грошей не маємо” (*Б. Грінченко*)<sup>1</sup>.

На каламбурах будуються діалоги драматичних творів, чим автор досягає напруженості, гостроти розвитку дії, бо мінімальними мовними засобами створюється найбільший художньо-виражальний ефект. Багатозначне слово, використане в одному значенні, часто навмисне вживається в наступній репліці з іншим значенням. Каламбурне осмислення слова в п'єсах пов'язується із зіставленням не прямого і переносного, а вільного номінативного значення слова і значення, лексично обмеженого, або конструктивно зумовленого, яке виявляється у певному словосполученні, наприклад:

“Аза: То *йти* мені в консерваторію? (вступати)

Володя: Про що мова. Не *йти*, а *бігти* треба. Ти ж уявляєш: до твого голосу та ще й консерваторія!” (*О. Коломієць*).

У цій ілюстрації гра слів створюється за допомогою закладених у багатозначне слово *йти* прямого і конструктивно зумовленого значень.

<sup>1</sup> *Тараненко О.* Робінзон Кукурузо і Марія, мрія // *Культура слова*. — 1988. — Вип. 35. — С. 17.



Іноді наступна репліка, не повторюючи слова, яке обігрується, орієнтується на його інше значення, що ніби міститься у підтексті. Така витончена гра слів насичена, звичайно, іронією, наприклад:

“Окілко: А любов *пройшла*?

Василина: Моя любов не подорожній” (М. Стельмах).

Вищий ступінь експресивності має таке обігрування синтаксичних зв'язків, коли слова одного з учасників діалогу доповнює каламбурно осмислене багатозначне слово співрозмовника. У такому випадку наступна репліка є частиною одної семантико-синтаксичної єдності:

“Сергійко: Люби́ть тебе Катерина.

Сидір: Якщо люби́ть, хай *іде* поруч.

Василь (з посмішкою): І обов'язково на високих каблучках” (О. Коломієць).

Такий спосіб уведення в діалог наступної репліки спрямований на те, щоб виявити відтінки багатозначних слів. Завдяки цьому створюється не лише комічний ефект, а й персонажі п'єс мають змогу розкрити іноді приховані, але важливі аспекти зображуваного предмета, особи, явища, чіткіше висловити іронічне ставлення до них. Переносне вживання “маркує” слово.

## 8.3. Омонімія. Паронімія. Синонімія. Антонімія

У певному оточенні слова вступають у відношення омонімії, паронімії, синонімії, антонімії.

### 8.3.1. Омоніми

Це явище досить поширене в художній літературі. Лексичні омоніми належать до однієї частини мови, виникають унаслідок як внутрішніх закономірностей розвитку мови, так і її контактів з іншими мовами. Їх використання в тексті змушує замислитись читача (слухача) над значенням слова, яке в контексті конкретизується, а зіставлення однакових слів з різним

значенням сприяє розумінню ідейного задуму твору, його підтекстової інформації. Наприклад:

На срібнім березі Дніпра,  
Слов'янства золота *столице*,  
Світанку мови і добра,  
Вікно у світ стооке і *столице*...  
(М. Вінграновський)

Тут зіставлені назва головного міста держави і його багатолікість.

### 8.3.2. Пароніми

**Паронімія** — своєрідний різновид *омофонії*. Цим терміном позначають явище співзвуччя, яке полягає в тому, що слова, їх частини, окремі відтинки мовлення звучать однаково, схоже, але мають різне значення. *Омофонія* виявляється у мовленні у вигляді омонімів, омофонів, омоформ і омографів. Окрім того, до омонімів слід віднести також *паронімію* і *парономазію*.

Вражаючим поетичним засобом є вживання у тому самому рядку або в тій самій строфі семантично далеких, але близьких за звучанням слів.

Класичним зразком такого уживання є малишківський рядок: “*Рось, росисте, колосисте жито...*”

Порівняймо слова *Рось* і *росистий*. На перший погляд, це близькі за звучанням, але цілком відмінні за значенням слова. Що може бути спільного між назвою річки і краплинками роси на ранковій траві?

Якщо заглибитись в етимологію цих слів, то спільність можна знайти: корінь *-рос-* пов'язаний з назвою води. Якщо продовжити пошуки слів з таким самим коренем, то поряд можна поставити ще й назви *Русна* (річка), *Стара Руса* (місто). О. Потєбня зближав ці слова. Від численних назв річок із першим елементом *рос-* (*рус-*) виводять первісну назву *Русь*.

Майстерно використав цей прийом В. Терен. У його перших віршах використано етимологічне, хоч і не завжди точне, зближення близькозвучних слів:

Послухай: я твоя ріпля,  
Мене ти завжди слухать мусиш.

Ти звідси сам, що звешся *русич*,  
І кожне *русло* звідсіля.

Трапляється у нього і вживання близькозвучних, але протилежних за значенням слів:

Я суть твоя. Твоє начало.  
Твоє *зело*, а не *зола*.

На синонімічному зіставленні й використанні близькозвучних слів-паронімів побудував поетичний малюнок Р. Лубківський:

*Червоний* спів. *Черлена* тень.  
*Буремний бунт* палахкотить.  
Помірно стишена *багрянь*.  
*Промінна гра*. *Пломінна грань*.

Іноколи між словами немає ні етимологічного, ні змістового зв'язку, але вживання їх поряд створює семантичну єдність. Подібність звучання лише посилює їхню стилістичну близькість:

*Опалово* горять поля.  
*Опалий* сад гірчаво диха.  
(В. Терен)

Семантизація близькозвучних слів — порівняно новий прийом в сучасній українській поезії.

Проте він активно застосовується, оскільки допомагає:

— завдяки фонетичним засобам емоційно підсилити певне (важливе для мікротексту) місце у творі;

— через накопичення слів з подібним звуковим складом привернути увагу реципієнта саме до цього слова, (звуко-, букво-) сполучення;

— використати акустичні властивості звуків для підсилення або вираження основної думки за допомогою поєднання слів-паронімів;

— передати додаткові асоціативні й семантичні зв'язки між словами, що належать до далеких значенневих груп<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Даценко Н. Семантичні відношення між близькозвучними словами (на матеріалі української поезії) // Слово. Стиль. Норма: Зб. наук. праць, присвяч. 65-річчю з дня народження д-ра філол. наук, проф. С. Я. Єрмоленко. — К., 2002. — С. 76—81.

Безперечно, уявлення про можливі семантичні зв'язки між членами паронімічного словосполучення залежать від носія мови і можуть суттєво змінюватися, тобто є суб'єктивними й оказіональними. Тому, розглядаючи семантичні зв'язки між такими словами, слід встановлювати саме індивідуально-авторські контекстуальні кореляції звучання й значення.

У поетичному тексті близькозвучні слова переважно або наближаються одне до одного за словниковими (чи вторинними) значеннями, вступаючи у синонімічні зв'язки, або протиставляються як контекстуальні антоніми. Рівень "синонімічності" та "антонімічності" у паронімічних словосполученнях може бути різноманітним, що залежить від авторського використання близькозвучних слів у конкретному контексті.

До "синонімічного" полюса тяжіють передусім сполучення з однорідними членами, вираженими однією частиною мови:

— дієсловом:

*Монтую. Мотаю.*  
Виток до витка  
*Витаю, Вітаюсь.*  
Морзе молотка.

(І. Драч)

*Сутеніло. Сатаніло.*  
Погляд сховався кров'ю.

(М. Вінграновський)

— іменником:

Ластівки тікають із Європи.  
Що поробиш? *Скрегіт, регіт, рев.*  
(Л. Костенко)

— прикметником:

Ніч то *вельможна*, то *привожна*,  
то *осоружна*, то *остражна*, то *острожна*,  
то *хумородна*, то *хмільна*.  
(В. Герасим'юк)

— прислівником:

*Скоромно, скромно, безсоромно, чемно*  
гріха чарівний збанок пригублю.  
(В. Стус)

“Антонімічний” полюс може бути проілюстрований випадками загальностилістичних протиставлень і контрастів між “високими” і “низькими” реаліями:

*Червоне й чорне* кредо рукава.

Роби що хоч: *ридай* або *радій*.

(Л. Костенко)

*Вродливому* судилась *вередлива*.

(С. Йовенко)

В. Чабаненко називає такі пари слів паронімічними і вважає, що “близькість у звучанні кількох (найчастіше двох) контекстуально пов’язаних різнокорневих слів створює додаткові семантичні зв’язки між ними, ритмізує мовлення, породжує несподівані нюанси й повороти думки, її змістове переключення, двоплановість або внутрішній підтекст”<sup>1</sup>.

Різний ступінь співзвучності паронімічних сполучень зумовлює два типи зіставлень:

— що різняться одним звуком:

загубитися не важко

Між провулків, *в*ражіє і *в*тражіє.

Цвіт на каштанах *по*мірно, *по*кірно погас.

(Б. Олійник)

— що різняться кількома звуками:

В зелене *Журавне* летять *журавлі*,  
а *лебеді* — у *Лебедин*.

(П. Воронько)

*Стогоном* сльози народиш річку,  
*Стугоною* ту річку назвуть.

(В. Базилевський)

Я *кам’янію*, *крем’янію*  
і вічним символом спливаю.

(О. Сенатович)

Не *брудня*, не *брехня* вам потрібні сьогодні.

(Р. Лубківський)

<sup>1</sup> Чабаненко В. А. Стилістика експресивних засобів української мови. — Запоріжжя, 1993. — С. 62.

Он повні сонця *Віненці* — по *вінця*...

Комусь *вони* як *віно*.

Й *Лецьки* теж не *злецьки*!...

І *хочуть Хоцьки* показати себе.

(В. Коломієць)

Обидва полюси значень актуалізують у членів паронімічного словосполучення їх приховані потенційні семи, оскільки подібні поєднання заздалегідь не зумовлені узуальною семантикою потенційних лексем.

Звичайно, зближуючи подібні звучання слова, викликаючи в читача певний комплекс асоціацій, поет повинен стерегтися, щоб його власне розуміння взаємозв’язку певних слів не суперечило практиці.

Різновидом паронімії є *парономазія* — це близькість лише у фонетичному відношенні різнокорневих слів<sup>1</sup>. Наприклад:

“Кажуть: від великого до смішного — один крок. Від *комічного* до *комічного* теж” (М. Стельмах).

На основі паронімії та парономазії також створюють каламбури:

“Скоро *ліно*типи для *лінових типів* підвезуть” (М. Стельмах);

“Можеш записуватися на *пренія*.

— Та ні, вчора *попрів* немало. Перепочити треба” (А. Головка).

### 8.3.3. Синоніми

Як відомо, *синоніми* бувають *словникові* й *контекстуальні*. Перші поділяються на *абсолютні* та *стилістичні*. Стилістичні й контекстуальні синоніми посідають чільне місце у створенні емоційного заряду. Звернімо увагу, наскільки багатий синонімічний словник письменників. Так, Марко Вовчок на позначення акту мовлення вживає такі слова: *говорити* — *розмовляти* — *казати* — *розказувати* — *промовляти* — *оповідати* — *сповіщати* — *балакати* — *цокотіти* — *ляскотіти* — *жебоніти* тощо. Синонімічне гніздо з домінантою “говорити” достатньо широке: *говорити* — *балакати* — *белькотіти* — *бовкати* — *бубоніти* — *бурмотіти* — *варнякати* — *верзти* — *гавкати* — *галдикати* — *жебоніти* — *ляпати* — *жимрити* —

<sup>1</sup> Масюкевич О. М. Паронімія і парономазія // Укр. мова і л-ра в шк. — 1967. — № 10. — С. 89.



*молоти — пасталакати — патякати — плести — просторікувати — розглагольствувати — роздебендювати — сюсюкати — теревенити — торохкотіти — цокотіти — шамкотіти — шкабарчати — герготати* тощо<sup>1</sup>.

Спонуканий постійною потребою емоційного вираження думки, письменник не задовольняється лише об'єктивно-номінативною функцією слова; він намагається поєднати її з функцією суб'єктивно оцінною, і тому до денотативного змісту стилістично нейтральної лексеми додається конотативний зміст. Нерідко це досягається використанням саме синонімів з емоційно-оцінним значенням, які утворюють довгі ряди, наприклад: *поганий — бридкий — гидотний — гидкий — кепський — мерзенний — мерзотний — огидний — паскудний*.

У народній творчості синоніми використовуються попарно: *думати-гадати, тяжко-важко* тощо. У таких парах відбувається своєрідне складання смислів слів, додавання до смислу першого слова тієї різниці (відтінку значення), що властиве другому. Таке складання впливає з відчуття мовцем відмінностей у значеннях синонімічних слів. У художньому творі такий прийом використовується з певною стилістичною метою. Наприклад:

*Тяжко-важко* в світі жити  
сироті без роду.

(Т. Шевченко)

Ти чуєш, як бринить струна якась тремтяча?  
*Тремтить-бринить*, немов сльоза гаряча,  
тут, в глибині.

(Леся Українка)

*Снігом-завірюхою* доріженьки в полі замітає...

(М. Кравченко)

Близькі до парних синонімів *синонімічні повтори*. Це повтори, що відбуваються у формі заміни одного слова іншим, синонімічним. Наприклад:

Життя мене *і кличе, і зове*.  
(П. Тичина)

"Вбити чайку — це *сором і ганьба* для мисливця" (О. Гончар).

<sup>1</sup> Огієнко І. Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу. — К., 1918. — С. 22—23.

*Скоріш, хутчіш* топтатъ земні дороги  
і не звірятися зрадливим снам.

(С. Крижанівський)

Дослідники розрізняють три види синонімічних повторів:

1. Повтор, який реалізується за допомогою мовних, узуальних синонімів:

Ой піду я у Молдову  
та *сім років* погорюю,  
та *сім літ* я погорюю,  
воли, вози покуюю,  
знов буду чумак!

(Народна творчість)

Таке вживання синонімів має на меті звернути увагу на якусь думку, урізноманітнити семантичну палітру вислову, уточнити щось і повніше охарактеризувати предмет, явище, ознаку чи дію.

2. Повтор у синонімічних зближеннях і зрощеннях:

За садами за вишневими лежав *шлях-доріженька*

і буде нас азовська орда наганяти,  
буде вогонь *сікти-рубати*,  
і буде нам велику муку завдавати.

(Народна творчість)

3. Контекстуально-синонімічний повтор:

"Ти би хотів відразу! *Чекай, жди, годи*, най люди прийдуть!" (В. Стефаник).

Накопичення синонімів, яке використовується з певною метою, називається *ампліфікацією*. Наприклад:

Про неволю *плаче й голосить і тужить*  
до болю голос сумний.

(Леся Українка)

Дніпр *клепоче, стогне, плаче*  
й гриву сивую трясє;  
він реве й на камінь скаче,  
камінь *реве, гризе, несе*...

(А. Метлинський)

Літа мої молодії  
біжать, летять марно...  
(М. Петренко)

Факультативною властивістю текстового функціонування синонімів є нанизування синонімічних рядів (гнізд), наприклад:

Квітнуть наші *перемоги*,  
*побіди*, *вікторії*.  
(П. Тичина)

"Знову *дзвеніли*, *бриніли*, *сурмили* комарі, *допікали*, *дошкуляли*, *діймали*, *жерли*, *гризли* ар'єргард десантного флоту, і це значило, що не забариться й ранок" (Ю. Яновський).

Близькими до синонімів є *евфемізми* — слова і вислови, які вживаються, щоб уникнути слів з грубим чи непристойним змістом, або з негативним забарвленням. Наприклад: *старий* — *поважного віку*; *брехати* — *говорити неправду*; *тлуста* — *далеко не балетної статури*.

Часто поряд із евфемістичною, пом'якшувальною функцією вони виконують роль знаряддя іронічної, навіть зниженої характеристики і можуть виражатися фразеологізмами. Порівняймо: *дурний* — без царя в голові, слабка голова, капустяний качан на в'язах, курячий розум; *смерть* — остання мить, вічний спокій, душа піде до Бога, кирпата свашка; *умерти* — покинути світ, позбутися життя, дутеля з'їсти.

Естетична функція евфемізмів виявляється також і в поетичному мовленні, де вони залежать від характеру образів, ситуації, яку створює автор. Так, І. Котляревський в "Енеїді" широко застосовує цей художній засіб:

І восьму заповідь забувши,  
Чужим пустився промишлять.

Функції синонімів виконують також *перифрази* — описові звороти мови, за допомогою яких передається зміст іншого слова чи вислову через виділення якоїсь особливості, якості, істотних у певному контексті чи ситуації, наприклад:

"*Механічні коні* наздоганяли живих, цілячись у них мордочками кулетів" (М. Стельмах).

*Возлюблену муз і грації!*  
Ждучи тебе, я гірко плачу  
і думу скорбную мою  
твоїй душі передаю...  
(Т. Шевченко)

Так, мабуть, в *часи Бояна*  
квітчалася пора весняна  
і хмари насувались з-за Дніпра.  
(В. Мисик)

### 8.3.4. Антоніми

Явище антонімії ґрунтується на зіставленні та протиставленні. *Антоніми* — це обов'язково поняття співвідносні, об'єднані змістом на основі їх протиставлення. Наприклад:

Там всі *невірні і христ'яни*,  
Були *пани і мужики*,  
Були там *шляхта і міщани*,  
І *молоді, і старики*.  
Були *багаті і убогі*,  
*Прямі були і кривоногі*,  
Були *видющі і сліпі*,  
Були і *штатські, і воєнні*.  
Були і *панські, і казенні*,  
Були *миряни і попи...*  
(І. Котляревський)

Як відомо, антоніми також є *словникові й контекстуальні*, їх нанизування сприяє стилістичному ефектові: у прозових творах посилюється характеристика людей за їхніми якостями та поведінкою:

"На танці бігли всі — *молоді і старі, здорові і хворі, холості й одружені, вродливі й такі, що ліпше б їм сидіти вдома*" (П. Загребельний);

"Гарна ж вона. Щоправда, трохи висока, але така вже природа людська: *високі одружуються на низьких, малі на великих, добрі на поганих, злі — на хороших*"; "Карле Івановичу, я Вас не впізнаю. Ви — і крик. Це те саме, що *північ і південь, кохання і ненависть, життя і смерть*" (О. Черногуз).

Л. Полюга, автор словника антонімів, антонімічними вважає лексеми з протиставними співвідносними значеннями, що

перебувають у взаємній залежності й характеризують явище одного плану<sup>1</sup>. Він наголошує на тому, що, крім лексичних антонімів, у мові є антонімія *словотворча* (антонімічність морфем) та *граматична* (ґрунтується на семантичній протилежності висловів, антонімічності різних граматичних категорій).

О. Тараненко антонімами називає не лише слова (переважно однієї частини мови) з протилежним значенням, а й їхні окремі значення, стійкі словосполучення, афікси, граматичні форми, зокрема синтаксичні конструкції, що поєднуються певною семантичною спільністю, розрізняються на цій самій основі максимально протилежними значеннями<sup>2</sup>.

Вживання слів з протилежним значенням — ефективний прийом у драматургії. Перебуваючи в різному мовному оточенні, слова-антоніми стикаються у своїх різнопланових значеннях. Обігрування в різних репліках антонімів у різнопланових значеннях характерне для побудови діалогу в українській драмі:

“Знатниця: І день, і ніч — вони тепер однакові...”

Максим: Забув, що я *сліпий*...

Знатниця: Ти не *сліпий*. Ти тепер *видюціший*, ніж був. Удесятеро *видюціший*! Звикай до свого прозріння. Так. Ти прозрів. Зустрінеш людину, в дорожньому вона жупані чи в латаній свитині... золото на ній сяє чи дрантя звисає... ти не знаєш, і тобі це байдуже. Ти голос її чуєш, душу її бачиш!” (О. Коломієць).

Експресивність цього діалогу посилюється протиставленням *сліпий* — *видючий*. У висловлюванні Максима та в першій репліці Знатниці виділені слова, протилежні у своєму прямому значенні, але подальший контекст явно спрямований на виявлення переносного значення в слові *видючий* — проникливіший, прозорливіший. Під впливом цього слова слово *сліпий* також сприймається в іншому значенні — “нездатний правильно оцінити, осягнути що-небудь”. Якщо переносне значення слова *видючий* зумовлене контекстом, то переносне значення слова *сліпий* — як і в попередньому прикладі — антонімічни-

<sup>1</sup> Полюга Л. М. Про антоніми та їх використання // Л. М. Полюга. Словник антонімів української мови / За ред. Л. С. Паламарчука. — 2-ге вид., доопр. і випр. — К., 2001. — С. 5.

<sup>2</sup> Тараненко О. Антоніми // Українська мова: Енциклопедія. — К., 2004. — С. 27.

ми зв'язками з першим. Завдяки цьому діалог стає напруженим і водночас образнішим, виразнішим. Таке використання тісного зв'язку багатозначного слова й антонімії сприяє тому, що персонажі драматичного твору без підказувань автора розкривають у діалозі не лише характери, а й авторську ідею п'єси<sup>1</sup>.

У п'єсі цього ж автора “Дванадцята година” зіставлення антонімів *жила* — *померла* в різних їх значеннях завдяки ситуативному контекстові увиразнює думку про один з персонажів — *Людину-Тінь*, яка прагне жити тихо, непомітно:

“Людина — Тінь: Щось серце перестає битися — може, це й краще, тихіше буде. Я почував, що ось-ось воно зараз зупиниться. Так, воно вже не б'ється. Який спокій...”

Хлопчик: Вона *померла*.

Мрія: Вона ніколи й *не жила*...”

В останній репліці, що розкриває соціальний зміст створеного образу Людини-Тіні, слово *жила* переходить в образний план: *жити* — не просто бути *живим*, а й бути активним у *житті*, перетворювати його, втручатися безпосередньо в його процес.

Завдяки обігруванню антонімічних багатозначних слів нерідко створюється каламбур:

“Найкраща: І потім я не знала, люблю тебе чи звикла...”

Тракторист: Ходила цілий рік і не зрозуміла? Така *тупа*?

Найкраща: Знайди іншу, *гострішу*...” (О. Коломієць).

Зіставлення антонімічних багатозначних слів трапляється не лише у структурі діалогу, де члени антонімічної пари розміщуються в сусідніх репліках, а й у межах одного висловлювання. Особливою експресивністю вирізняються антоніми, розміщені в межах одного речення. Вони надають фразі афористичності. Наприклад:

“Ми надто *старі* люди, щоб починати *нове* життя”; “На *білому* найкраще видно *чорне*” (Ю. Мушкетик).

Подібні афористичні висловлювання лаконічні й оригінальні за будовою, часто ніби підсумовують попередні міркування.

<sup>1</sup> Журавель Н. В. Засіб експресії — антонімія // Культура слова. — 1981. — Вип. 20. — С. 32—35.



Не завжди між загальномовними антонімами у спільному контексті реалізуються потенційні мовні антонімічні відношення:

“Перед самим Суздалем пересілися на коней, щоб зігритися і в'їхати в город урочисто бадьорими, як і належалося **великому** князеві з його синами та дружиною, хай **малою**, зате добірною” (П. Загребельний).

У цьому реченні семема *великий* і *малий* не протиставляються за змістом.

Явище розщеплення значень в одному слові на протилежні вже давно привертало увагу дослідників. Ще у 1883 р. вийшла праця В. Шерцеля “Про слово з протилежним значенням (або про так звану *енантеосемію*, тобто внутрішню *антонімію*)”. І чи не це явище мав на увазі О. Потебня, коли зазначав, що “в нашій мові тон відіграє дуже важливу роль і нерідко змінює смисл”<sup>1</sup>. Це явище проаналізовано і в працях Л. Булаховського.

*Енантеосемія* розвивається у слові, коли поряд із старою семантикою розвивається нова. Так, у слові *слава* історично поряд з основним значенням “визнання заслуг, загальне схвалення” розвинулося протилежне — *осуд, ганьба*. У мовленнєвій енантеосемії важливу роль відіграє інтонація. У стилістичному сенсі це явище часто використовується для створення іронії<sup>2</sup>.

“Мое *багатство* не дозволяє купити мені нові, пробачте, чоботи” (О. Довженко).

У цьому реченні слово *багатство* означає наявність певних матеріальних цінностей. У наведеному прикладі “бідність” автор іронічно називає “багатством”.

Явище антонімії міститься в основі таких стилістичних фігур, як *антитеза* та *оксиморон*. Під *антитезою* у сучасній лінгвістиці й риторичі розуміють протиставлення протилежних, контрастних за змістом слів (образів). Особливо часто звертаються до антитези поети<sup>3</sup>:

Я музу кличу не такую:  
Веселу, гарну, *молодую*, —

<sup>1</sup> Потебня А. А. Мысль и язык. — Х., 1913. — С. 34.

<sup>2</sup> Плющ Н. Н. Слово у мові і мовленні (явище енантеосемії) // Культура слова. — 1988. — Вип. 34. — С. 45—47.

<sup>3</sup> Доломан С. Є. Антитеза в мові художньої літератури // Культура слова. — 1983. — Вип. 24. — С. 17—20.

*Старих* нехай брика Перас...  
(І. Котляревський)

У всякого своя доля  
І свій світ широкий.  
Той *мурує*, той *руйнує*...  
(Т. Шевченко)

Проте не варто плутати антитезу з антонімами. Основою антитези здебільшого є антоніми, але не завжди, наприклад:

Усі ми в *золоті* і *голі*...  
(Т. Шевченко)

Розкриваючи діалектичну єдність протилежностей, антитеза допомагає глибше вникнути в сутність того чи іншого предмета чи явища:

“Така таємниця агави: вона *цвіте*, щоб *умерти*, і *вмирає*, щоб *цвісти*” (М. Коцюбинський).

Стислість і висока емоційність антитези надають багатьом висловам виразності, афористичності:

“Краще вмерти *стоячи*, ніж жити *на колінах*” (В. Собко).

“Ярина: Він же тобі вірші допомагав друкувати.

Стьопочка: А що я мав з тих віршів? *Малий* гонорар і *велику* критику...” (М. Стельмах).

Антитеза широко використовується в публіцистичному й епістолярному стилях:

“Деякі давні твори *згасають* назавжди, як далекі зорі, а деякі знов *спалахують*, а ті, що *світять* невпинно й незгасно, належать тільки геніям, яким дано подолати самий час” (П. Загребельний). “Живемо ми гаразд... Люди до нас добре ставляться, *лихої* слави ми не набираємось, хіба *доброї* потроху...” (Леся Українка).

За структурою антитеза може бути розгорнутою і нерозгорнутою. У розгорнутій зміст слів, що протиставляються, розкриваються іншими словами, наприклад:

“Вона відходила з молитвою до *сонця*, *та не до того*, яке шукала то в небі Криму, то в небі Італії, то в небі Єгипту, то в небі Грузії, а *до сонця справедливості й свободи*, яке вона роздмухувала з іскри Прометея в небесах України і цілого світу” (Д. Павличко).

*Оксиморон* у стилістиці та риторичі називають сполучення контрастних за значенням слів, які за низкою ознак

логічно заперечують одне одного, але в єдності утворюють нове поняття. Основа експресивного ефекту оксиморону полягає в несумісності його складових частин: *початок кінця; квадратура кола; білі негри; мертві душі; живий труп; повільно поспішати* тощо. Оксиморон належить до різновидів парадокса, він не є просто грою слів. На відміну від каламбурів, які ґрунтуються переважно на гумористичному чи комічному використанні різних значень того самого слова або слів, подібних за звучанням, оксиморон — це поєднання слів з протилежною семантикою. Такі слова належать до різних граматичних класів: *щасливе горе; німий крик*<sup>1</sup>.

Українська художня література має багаті традиції у використанні оксиморонів, починаючи із загальнономовних і закінчуючи несподіваним поєднанням семантично протилежних елементів словникового складу:

“Візьмусь і я за орнаменти, — озвався з удавано ревливими нотками в голосі чоловік Килини Устимівни. — *Квадратуру кола* намалюю для вашої виставки...” (О. Гончар). “Прізвиська, прізвиська. Вони виступали *німим криком* з білого каменя, рівними шеренгами, як солдати...” (І. Цюпа). “Та й як могло з Сергієм таке трапитись, адже розлучилися з ним півтори години тому. Помер Рубан. *Жорстока радість* обпалила серце” (Ю. Мушкетик).

Оксиморони найпоширеніші у поетичному мовленні. Здебільшого це поєднання прикметника з іменником: *жорстока радість; радісна жура; ніжна зрада; жорстока ласка* (В. Олійник); *ніжні погрози; радісна зловтіха; чорне світло; щасливе нещастя* (В. Симоненко); *ніжний рев; сонячний грім; щасливе горе* (І. Драч).

Зупинимося на таких структурах детальніше. Доберемо до іменника *мука* прикметники-означення. Очевидно, коло замкнеться прикметниками на означення страху, болю, переживання: *страшна мука; нестерпна мука; гірка мука* тощо. І хтозна чи скажемо: *мука радісна, приємна чи весела*. Хоча у М. Рильського читаємо:

То ж нині, сповнивши свій традиційний келих,  
По-братськи випиймо за вицвіт *мук веселих*,  
За чесно придбану щасливу сивину!

<sup>1</sup> Бобух Н. М. Оксиморон у мові художньої літератури // Культура слова. — 1988. — Вип. 35. — С. 6—8.

Так само слово *біль* викликає у нас за асоціаціями означення *нестерпний, жахливий, страшний* тощо. Але для поезії цілком звичайні й контрастні поєднання на зразок *солодкий біль*:

Твої руки натружені  
мені сняться *солодким болем*.  
(М. Сингаївський)

У поєднанні слів *солодкий біль* злилось усе: і готовність сина розділити з найдорожчою людиною — матір'ю старість і втому, і почуття синівської любові за натружені чесні материнські мозолі, й велика сердечна тривога. При такому зіткненні значень словам буває тісно, а думкам просторо.

Оксиморон, утворений поєднанням дієслова з прислівником або дієприслівником, можна проілюструвати такими прикладами:

Не жартуй наді мною, будь ласка,  
І *говорючи, не мовчи*.  
*Говорю* я з тобою *мовчки*...  
(В. Симоненко)

Семантично можуть протиставлятися слова, виражені однією частиною мови:

Джерелом вдарить *ніжність із грубості*.  
(В. Симоненко)

А пісня без слова дзвінка та німая.  
Моя рука, гаряча і тремка,  
торка її, калини, *холодні полум'яні* перса.  
(І. Драч)

Інокли значний за розміром уривок твору або й цілий поетичний твір будується на вживанні оксиморонів, що, зазвичай, є авторськими і засвідчують індивідуально-художнє мислення й особливості світогляду митця. Показова з огляду на це є поезія І. Драча “Таємниця буття”, кожна строфа якого містить оксиморон:

Десь там, у *найвищих глибинах*,  
Десь там, у *найглибших висотах*  
Уся з *найтемнішого світла*,  
Уся з *найсвітлішого морю*...

Ген там, із *найгіршого солоду*,  
Ген там, в *найпалкішому холоді*,  
Ген там, в *холоднючій спекоті*...

За допомогою таких образних висловів, майстерно вплетених у тканину оповіді, автор передає суперечливості явищ, діалектику самого життя.

Завдяки виразності оксиморони часто використовують і у заголовках: “Живий труп” (Л. Толстой), “Мертві душі” (М. Гоголь), “Оптимістична трагедія” (В. Вишневський), “Прекрасні катастрофи” (Ю. Смолич), “Жорстоке милосердя” (Ю. Мушкетик). Отже, оксиморон як стилістичний засіб розкриває складність і суперечливість зображуваного. Саме тому він є стилістичним прийомом мови художньої літератури.

## 8.4. Марковані слова

Це — слова вузького стилістичного призначення. До них належить:

- емоційно забарвлені слова;
- слова професійно-виробничої лексики;
- діалектизми тощо.

Вжиті у тексті, вони називаються *стилістемами*. Розглянемо їх детальніше.

### 8.4.1. Емоційні слова

Мова має достатньо засобів для вираження емоцій. Пропущені через мислення і психіку людини, ці засоби відразу ж актуалізуються, стають підсилено виразними. До них, насамперед, належать *емоційні слова*, які бувають двох типів:

- такі, що не мають поняттєвої основи і виражають лише емоції;
- такі, що виражають одночасно і поняття, і емоції.

До першого типу належать емоційні вигуки, що є експресивними знаками найрізноманітніших психічних переживань суб'єкта (про них уже йшлося).

Емоційні лексеми другого типу поділяються на два види:

1. Слова, що називають певні емоції та переживання: *любов; веселий; радіти; журба; гніватися; ненавидіти*.

2. Слова, в значення яких закладений оцінний елемент. Вони позначають:

- осіб за зовнішністю, рисами характеру, вчинками: *красень; баламут; дурень; гульвіса;*
- частини людського організму (в тому числі й у переносному значенні): *баньки; морда; пузо; паща;*
- деякі предмети, речі: *барахло; лахи; мотлох;*
- назви деяких приміщень і споруд: *конура; закапелок; палац;*
- назви деяких опредмечених дій людини: *вибрик; самопожертва; рознос;*
- назви багатьох опредмечених ознак людини: *відвага; вірність; егоїзм; ницість; підлість;*
- назви деяких абстракцій: *зло; зрада; щастя; горе; біда;*
- опредмечені риси й ознаки людини: *безстрашний; вередливий; ледачий; паскудний;*
- неопредмечені дії та стани людини: *варнякати; гамселити; очухатися; патякати;*
- багатьох ознак дії: *відважно; мудро; підло; цинічно* тощо.

Письменники часто використовують емоційно забарвлену лексику у своїх творах. Наприклад:

Перехрестивсь мечами *гнів*,  
Хтось там за горами *конає*.  
(В. Булаєнко)

Чи *усміхнись*, коли впаде на скроні  
Прожитих літ *щаслива* свина.  
(Ф. Мицик)



*Вмерла* ніч, заливши *кров'ю* обрій,  
*Народився* ранок голубий.

(П. Рудь)

"Тринадцятилітній Серьога, син народу, був *розбещена* дитина вулиці. Хати він не дуже держався, *гасав* десь, а додому прибігав хіба перехопити. Щоб не вчитися, він *прикинувся йолопом*, *висолопив язика* і *гарчав по-собачому*" (В. Підмогильний).

#### 8.4.2. Виробничо-професійна лексика

До стилістично маркованих слів належить також *виробничо-професійна* лексика та термінологія. У художній літературі вона вживається лише тоді, коли це зумовлено змістом твору.

Розглянемо уривок оповідання Всеволода Нестайка "Імпічмент", насичений сучасною суспільно-політичною лексикою.

"Шостий "В" готувався до *президентських виборів*.

*Кандидатів* було дев'ять. Але семеро з них були нещасні висуванці, які жодних шансів не мали. Ми їх навіть не називатимемо. *Реальних претендентів* було двоє: Вовочка Таратута і Боря Бородавко. Вовочка був білявий, кирпатий, веснянкуватий, зі щербатим зубом і дуже симпатичний. Усі в класі його любили. Особливо за те, що він весь час розповідав анекдоти про Вовочку і підсміювався сам із себе, наче то він був героєм тих анекдотів. Але у Вовочки був один досить серйозний недолік — Вовочка був ледар. Замість того, щоб виконувати домашні завдання, він дивився телевізор. А контролювати його було нікому — батьки цілий день працювали. Тому у Вовоччиному щоденнику раз у раз проскакували то двійки, а то й одиниці. А *президент* класу, як ви знаєте, мусить бути *авторитетним*, якщо не зразковим. І в цьому розумінні другий *претендент*, Боря Бородавко, мав незаперечну перевагу, позаяк був круглим відмінником. І взагалі страшним ерудитом. Регулярно читав перекладну дитячу енциклопедію "Все про все" і приголомшував однокласників потрясаючими повідомленнями про те, наприклад, що шиї у жирафи і у вчительки математики — Анастасії Петрівни однакові, бо мають одну і ту саму кількість хребців; що кропива і медуза — майже родичі, бо жалять за одним принципом; що кусають людей не комарі, а комарихи, бо комарі-чоловіки — вегетаріанці, харчуються виключно соком рослин, а от комарихи — кровопивці, вампіри... Останнє повідомлення дуже потішило хлопців, бо Раїска Котова, на прізвище Раїска Мняю, розмахувала перед носами у хлопців газетною вирізкою, де було надруковано, що найдужча людина у світі не чоловік, а жінка — п'ятиразова чемпіонка з армрестлінгу канадка Ліана Дюфрес. Та й іншими багатьма неймовірними фактами і *коментарями* збагатив однокласників ерудит Боря. Проте він прекрасно розумів, що самою лише ерудицією завоювати симпатії *електорату*, тобто *виборців* класу, які

навіть слова "електорат" не знають, йому навряд чи вдасться. І Боря почав активну *передвиборчу кампанію*. Він походив із заможної, забезпеченої родини (тато Бородавко був *бізнесмен*, а мама — *бізнесвумен*, і Боря привозили до школи на "Мерседесі"). Тому він міг спокійно *фінансувати* свою *передвиборчу кампанію*. Боря накупив цілий портфель прекрасної закордонної жуйки і щедрою рукою почав роздавати її електорату. *Електорат* жуйку взяв, прицмокуючи, зжував, але під час *виборів* майже одногосно... проголосував за Вовочку. Винятком були тільки нещасні *самовисуванці*, які, цілком природно, *голосували* кожен за себе і, звичайно, Боря, який теж віддав свій голос за себе. Коли *оголошували результати*, на Боря боляче було дивитися. Він сидів червоний як помідор — наче всі медузи і вся кропива світу обжалили його.

Три дні Боря до школи не ходив. Лежав удома на канапі із зав'язаним горлом і трагічно дивився у стелю. Хоча боліло йому не горло, боліла душа. Але душу ж не перев'яжеш...

Старший Борин брат, десятикласник Аркаша, якому все стало відомо у той самий день, заспокоював невдачу-*претендента*:

— Не розпускай рюмси, Боря!.. Не тушуйся, старий... *Поразка на президентських виборах у демократичному суспільстві* — нормальне явище. В Америці всі спершу *програють*, а потім виграють. Іди в *опозицію*... *Створи свою партію*. Будеш *лідером опозиції*. Всі з цього починають..."

Отже, текст насичений іншомовними словами, значне місце серед яких посідає політична й суспільно-політична лексика, яка вжита у своєму прямому значенні, але з іронічним забарвленням.

У 70-х роках ХХ ст. в українській літературі з'явилася низка так званих "виробничих" романів, у яких ця лексика займала чільне місце. Яскравим прикладом таких романів є трилогія П. Загребельного "З погляду вічності", "Переходимо до любові", "Намилена трава", а також роман "Розгін", де створено образи технічної інтелігенції, учених, виробничників часів НТР.

Виробничо-професійна лексика властива і роману О. Гончара "Собор":

"А зараз чи не міг би він, Баглай, до *мартена* стати? Бо саме нові *конвертори запускають*, декого довелося туди перевести, а там, біля тієї *сталеплавильної групи*, звісно, ще складніше: там проби не візьмеш, в *горловину печі* не заглянеш, додавай у *плавку руду* або *лом* на свій смак, як підкаже тобі твоя *сталеварська інтуїція*..."

Проникнення нових термінів на сторінки художніх творів зумовлене активним розвитком сучасного суспільства, тими

реальними змінами, що відбуваються в ньому. Поряд з одиничними термінами у мові художньої прози образно переосмислюються сталі термінологічні словосполучення, які є матеріалом для виникнення нових фразеологічних зворотів. Термінологічні словосполучення, що в художньому творі використовуються для характеристики широкого кола предметів і явищ, часто змінюють свої структурні ознаки, стилістично забарвлюються, набувають якісно нових переносних значень.

Фактичний матеріал засвідчує широке використання в художньому мовленні образно переосмислених професійно-термінологічних висловів: *стати на паралельний курс; кинути якір; натискати на педалі; зав'язати морським вузлом; знімати стружку; підкручувати гайку; вийти в тираж; вийти на орбіту; задіяти гальмівну систему; промчатися з космічною швидкістю; ланцюгова реакція* тощо.

Розвиток переносного значення у професійно-термінологічних словосполученнях зумовлює зневираженість їх поняттєвої основи, відсунення на другий план предметної співвіднесеності й веде до утворення фразеологічної одиниці з особливим семантичним планом та експресивно-емоційним забарвленням. Термінологічні словосполучення, вжиті переносно, сприймаються як фразеологічні одиниці, що перебувають у нових лексико-семантичних і лексико-граматичних зв'язках з іншими словами, виконують нову стилістичну функцію<sup>1</sup>.

Встановити, яка з названих семантичних ознак є ядром переносного значення, допомагає контекст. Наприклад:

"І, може, тому ми заходимо в зиму, обминаючи осінь, бо замість одного опалого листка на дереві народилося два. Теж *ланцюгова реакція* в найдоступнішому вигляді, в цьому й сенс безсмертя природи..."; "Життя — це і є *ланцюгова реакція*, бо від роду до роду, від покоління до покоління більшає на землі добра і справедливості. Йде процес накопичення чеснот, які не зникають" (В. Яворівський).

— Тобто відбувається швидко поширення чогось.

"Праця національного вчителя мусить мати вінець — твір, який би синтезував усі проблеми народного життя, був проинятий народними стражданнями й radoщами, думками й мріями, став ніби *валютним фондом* у скарбниці педагога" (Р. Іванчук).

<sup>1</sup> Див.: *Бойко Н. І.* Народження нових фразеологізмів // Укр. мова і л-ра в шк. — 1984. — № 1. — С. 38.

— Тобто став цінним фондом, що накопичив усі національні чесноти і достоїнства, які педагог має передавати своїм учням (у контексті йдеться про твір І. Франка. — *І. К.*).

Виявлено виробничо-професійну лексику і в творах класиків: Панаса Мирного; І. Франка; І. Нечуя-Левицького та ін. Використовують термінологічну лексику і сучасні поети. В А. Малишка є такі рядки:

Землю тривожать *галактик акорди*.  
*Транспозиційних енграмів* орди.  
*Відеотрони. Протони. Фотони.*  
*Кібернетичні* кричать *Фултони*.  
*Синтези. Тези. Формули* стислі.  
*Цереброквантофікатори* в мислі  
 Тр. Пр. Гр. Мж!  
 Тр. Пр. Гр. Мжи! — абрєвіатури.  
 Мов солов'їні пісні з натури.  
 Шляхів шукаємо до невідкладності.  
 А більма жаху вкривають гору,  
*Термоскопічну, атомнокору.*

На основі використаної термінолексики створено авторські оказіоналізми, підпорядковані загальному задуму твору. Аналогічну термінолексику простежуємо і в Ліни Костенко:

*Аналіз, синтез, колби і реторти,*  
*алегро, скерцо, модерато, форте,* —  
 немає таємниць під зодіаком:  
 вона покрита особливим лаком.

Звернення до словникових тлумачень цих термінослів доводить: кожна із словникових дефініцій містить згадку про наступне поняття або ж натяк на нього в одному зі своїх значень. Отже, незважаючи на зовнішню хаотичність, використання термінологічної лексики з різних сфер створює ланцюг асоціативних вражень.

Т. Шевченко використовував сакральну термінологію на позначення деяких обрядових реалій, для передання історичних обставин (*омофор, омета, власяниця* тощо)<sup>1</sup>. Пригадаймо, у поезії "Ісаія. Глава 35" такі слова:

<sup>1</sup> *Миронова Г. М.* Етнолінгвістичний аспект назв обрядових реалій у творах Шевченка // Укр. мова і л-ра в шк. — 1991. — № 3. — С. 70—73.

І Честь Кармілова, і слава Ліванова, а не лукава  
Тебе укріє дорогим, золототканім, хитрошитим,  
Добром та волею підбитим,  
Святим *омофором* своїм...

Виділене слово означає частину вбрання сановної духовної особи (єпископа, архієрея), що становить собою довгий широкий плат, нарамник або наплічник, прикрашений хрестами чи іншими священними зображеннями, який владики надягали хрестоподібно на плечі поверх іншого одягу під час служби. Слово запозичене із старогрецької мови, де означало “плече” і “несу ношу”. Омофор виготовлявся із вовни ягняти і був символом вівці, що заблукала, яку Ісус Христос взяв на рамена свої. Слово *омета* у “Словнику мови Т. Шевченка” тлумачиться як поли одягу. *Багряниця* — “довгий верхній одяг з темночервоного сукна, царська мантия з дорогою пурпурової тканини, порфира”.

### 8.4.3. Територіальні діалектизми

До стилістично маркованих слів належать також і *діалектизми*. Вони поділяються на територіальні та соціальні й передають у художньому творі місцевий колорит, індивідуалізують мову персонажів.

Залежно від того, в якому відношенні до загальнонародного словника стоять діалектні слова, їх поділяють на:

1. Фонетичні: *жель* (жаль); *листячко* (листячко); *сонічко* (сонечко); *щісливі* (щасливі); *траба* (треба) — у М. Черемшини; *мнєсо* (м'ясо); *цвісти* (цвісти); *міні* (мені); *гураган* (ураган); *здоровля* (здоров'я) — у В. Стефаніка; *по-люцьки* (людськи); *кажут* (кажуть); *блеск* (блиск) — у О. Турянського; *зверуха* (завірюха); *риж* (рис); *слюбна* (шлюбна) — у Б. Лепкого; *ся* (ця), *сьогодня* (сьогодні); *тапер* (тепер) — у О. Маковея та ін.

2. Морфологічні та структурні діалектизми: *ніц* (нічого); *тогда* (тоді); *тук* (туга); *не встидайси* (не встидайся); *кобих не видів* (щоб не бачив); *дві галузці* (дві галузки) — у В. Стефаніка; *мент* (момент); *послугач* (слуга); *стріча* (зустріч); *відтогда* (відтоді) — у О. Турянського; *окуп* (викуп); *комісова*

(комісійна); *домів* (додому); *поведення* (поведінка) — у В. Будзиновського; *заки* (поки); *потитися* (потіти) — у І. Филипчика тощо.

3. Лексичні діалектизми — в літературній мові вони мають інші назви: *тутеря* (сила); *сокотити* (берегти); *маржинка* (худоба); *курмей* (мотуз, налігач); *мельдувати* (повідомляти); *букатка* (частина); *бисаги* (подвійна торба); *легіні* (хлопці); *хосен* (користь) — у М. Черемшини; *ландувати* (тинятися, волочитися); *студений* (холодний); *трафити* (потрапити); *банувати* (тужити) — у В. Стефаніка; *хіснуватися* (користуватися); *креденс* (шафа) — у Б. Лепкого; *падькати* (нарікати); *кріс* (рушниця) — у О. Турянського; *нагінка* (переслідування); *послідний* (останній); *четиння* (ялиця, хвоя) — у В. Будзиновського; *гутірка* (розмова); *потрафити* (спробувати) — у І. Филипчика; *напудитися* (злякатися); *кєрєвиця* (праця, результат); *лучатися* (траплятися); *хибувати* (бракувати) — у О. Маковея та ін.

4. Семантичні діалектизми — слова загальнолітературної мови, які відрізняються у говірках значенням: *прати* (бити) — у В. Будзиновського; *числити* (розраховувати, сподіватися) — у О. Маковея; *колія* (поїзд) — у Б. Лепкого і В. Стефаніка<sup>1</sup>;

5. Етнографічні діалектизми (слова, що позначають назви місцевих реалій). Сюди входять:

— назви одягу (*кошуля* — назва сорочки, *кептар* — козубок без рукавів; *крисаня* — капелюх);

— назви страв народної кухні (*балабухи* — варене тісто з тертою картоплею; *бекмес* — мед із буякового соку);

— назви житлових і господарських приміщень, предметів побуту (*колиба* — чабанська хатина; *сапетка* — великий кошук);

— назви, пов'язані з народним мистецтвом (*трембіта* — довга сурма; *флюєра* — чабанська сопілка) тощо. Наприклад:

<sup>1</sup> Див.: *Кравченко-Дзондза О. Е.* Художні і структурні особливості мови західноукраїнської прози 20-х років ХХ століття // *Мовознавство*. — 2000. — № 4–5. — С. 33–44.



на собі суконні *крашениці*, як у Довбуша, і *постоли* жовті, мощені, дорогі, сорочку багато вишиту, *кептар*, мудро мережаний сап'яновими зубцями та китицями з *волічки*. Такого б отаман не постидався б надіти. На голові — гарна *крисаня*, правда, не така багата, як у Довбуша, та й *черес* до Довбушевого не рівнявся — такого *череса*, як в отамана опришків, не було другого на цілі гори, як не було й *тобівки*, рівної його *тобівці*, ні *топірця*, ні *порошниця*..." (В. Гжицький).

Близькі до територіальних діалектизмів *екзотизми* — запозичені слова, що слугують найменуванням понять, властивих для життя, побуту та культури того чи іншого народу. Зазвичай, це назви обрядів, предметів побуту, одягу, грошових одиниць. Письменники використовують їх для відтворення життя і побуту народу, про який йдеться у творі.

"Абдула ледве розгледів батька. Старий Сулейман, у білим халаті і білим *тахе*, так притуливсь до надгробника, що його трудно було відрізнити від каменя. Очі йому вже не служили, і навіть окуляри не помагали. У богомільнім настрої довбав із *Корану* святі слова. У чорній пащі крамниці стояли рядками надгробні камені, розмальовані й білі, у *фезах*, *чалмах*, *тюрбанах*, немов там зібралися поважні гості.

Сулейман дуже зрадів, діставши чотки, кинув роботу і почав оповідати синові останню новину, яка вже облетіла Бахчисарай: *мулла Смаїл*, такий достойний і багатий, *імам і хатіп*, прогнав учора єдиного сина Рустама. Батько не міг врешті стерпіти, що син бунтує народ проти духовенства. А що найгірше — найнявсь у кав'ярню до *ефенді* Мухтара, який з муллою у сварі, і з сьогоднішнього ранку подає гостям каву.

— Ах, молодь, молодь. Се ж *бейнамаз*, та й годі! Великий Бог — *Алла Ікбер*, — закінчив старий Сулейман своєю любимою приповідкою..." (М. Коцюбинський).

Виділені у тексті слова — екзотизми: *тахе* — літня шапочка; *імам і хатіп* — священик і проповідник; *бейнамаз* — такий, що не виконує приписів Корану; *мулла* — в ісламі — нижчий сан служителя релігійного культу; *ефенді* — одна із форм ввічливого звертання до чоловіка в Туреччині; *чалма* — у народів мусульманського Сходу чоловічий головний убір, що складається із полотнища легкої тканини, яким обгортають голову поверх; *тюрбан* — головний убір у вигляді полотнища, яким обгортають голову, нерідко з прикрасами; *Коран* — головна священна книга мусульман, збірник релігійних догм, міфів та правових положень ісламу. Ці слова допомогли письменникові правдиво змалювати життя кримських татар.

#### 8.4.4. Жаргонізми

До соціальних діалектизмів належать *арго і жаргон*. *Жаргон* (франц. *jargon*) у перекладі — "базікати". З'явилося це слово в XII ст. Сьогодні воно позначає<sup>1</sup>:

— мову певної соціальної чи професійної групи, що є відгалуженням загальнонаціональної і відрізняється від неї набором специфічних слів і висловів, які відображають спеціальні потреби та вподобання цієї групи і вводяться в жаргон, щоб зробити його незрозумілим для інших;

— спотворена, вульгарна, неправильна мова.

*Арго* — спеціальний умовний жаргон вузької соціальної групи, набір незрозумілих для сторонніх людей слів і висловів, який уживається з метою ізолюватись від інших. *Сленг* — жаргонні слова чи вислови, характерні для мовлення людей певних професій або соціальних прошарків, які, проникаючи в літературну мову, набувають певного емоційно-експресивного забарвлення<sup>2</sup>.

Український жаргон має давню традицію. Варто насамперед згадати про арго, яке побутувало в Україні в XIX ст.: це лексичні системи українських кобзарів, жебраків. Існувало арго у вигляді бурсацько-семінарської лексики. Справжньою скарбницею бурсацьких арготизмів стала "Енеїда" І. Котляревського, яка відобразила атмосферу полтавської духовної семінарії 1780—1789 рр., де тоді вчився письменник. Пригадаймо:

Нептун із давна був *дряпівка*.

*Півкопи* для його — *кусок*.

Будучи лексикою експресивною, жаргонізми швидко застарівають і замінюються новими, свіжими синонімами: *шамати* (20-ті роки) — *хавати* (сучасне), *стейцьовий* (70-ті роки) — *кльовий* (сучасне).

Класифікувати *жаргони* можна за сферою вживання, способом творення. За сферою вживання виділяють:

<sup>1</sup> Ермоленко С. Вивчення жаргонізмів // Укр. мова та л-ра: Шкільн. світ. — 2004. — Ч. 38. — С. 11.

<sup>2</sup> Там само.

— молодіжний жаргон або сленг (*стипуха* — стипендія; *контрабаша* — контрольна);

— професійний жаргон (*лабух* — музикант; *фанера* — фонограма);

— табірний жаргон (*баланда* — юшка, *стукач* — донощик);

— арго (*перо* — ніж; *малина* — кубло, гніздо злодіїв).

За способом утворення:

— незрозумілі лексеми, яких немає у літературній мові (*хаза* — квартира; *блат* — злочинець);

— перекручення загальновідомих слів (*коменда* — комендант; *училка* — вчителька; *універ* — університет; *дружбан* — товариш);

— переосмислені загальноживані слова, подані у зниженому стилістичному значенні (*кафедра* — могила);

— запозичення з інших мов: *бан* — вокзал (з німецької); *браслети* — кайдани (з французької); *шамати* — їсти (з циганської);

— арготизми, що зазнали навмисних змін: вставлялися або переставлялися склади, додавалися звуки (*ріблята* — з рос. *ребята* — діти; *каклетти* — котлети тощо).

Жаргонізми вживалися в мові художньої літератури як засіб мовної характеристики героїв твору. Їх використовували І. Франко (“Хлопська конституція”), І. Микитенко (“Вуркагани”), І. Багряний (“Сад Гетсиманський”) та ін.

У мові художнього твору їх висувають для стилізації. Наприклад:

“Обсіли Микиту хлопчачи у рові за городом. Він уже по-городському став балакати, та й розказував:

— Одеса, брат, — єто город. *Шпана* там усякая, *сявки*, *лягаві*, *фрасра*. Там, брат, можна *пошамати на бальшой*!..

Максимко не чув слова *шамати*, але здогадувався, що то — їсти, бо хто ж тепер про щось інше може говорити? Слухав Микиту, затамувавши подих, і йому дуже хотілося *пошамати на бальшой*. А той розказував:

— Злазиш з поїзда, — на базар не йди, коли ти ще *салака-тюлька деревенська*, бо там піймають і *лупки дадуть* — і пользи тобі од того нікакой... Топаи на Дерibasівську, це така в нас главна вулиця, по ній вся

Одеса ходить. І вікна на Дерibasівській великі — хоч возом заїжджай. За вікнами — столи, а за столами *фраєра* водку п'ють, жратви перед ними — гори. Шамай, чога душа желяєть!.. Дивишся крізь ті великі вікна... і слина в тебе котиться, як у скаженого пса, бо перед ними, брат, *каклетти*, ковбаси і всякоє, понимаєш... Но нашому братові, вуркаганові, головне — хліб. Каклетти нехай *фраєра жруть*. Ти стаєш у дверях і смотриш, де хороший шмат хліба можна *стибрити*. Висмотриш собі стіл — і кидайся на кусень, як шуліка на курча. Хапай, тікай і на бігу їж. Коли вже вкусив — не однімуть. Ніякий *фраєр* після *вуркагана* не їстиме — гидують вони, паскуди, нашим братом. *Фраєра* б'ють не боляче, а можуть і зовсім не бити, вони народ ледачий... А коли за тобою женеться *лягавий* — це діло гірше. Тут не тушуйся і *тримай фасон* — всігда кажи, що ти круглий сирота. Коли ж розкис, *здрейфив*, признався, тоді вони — *дресок*, і *діло твоє швах* — повезе тебе *лягавий* под конвоєм додому, а дома на тата, маму — штраф. А коли ти витримав як круглий сирота, тоді тебе в детприйомнік, а там — *жратва*. Там тебе пострижуть, поміють, видадуть *бобку*, *шкари*, *кальоса*, і все чисте, як у *фраєра*. Там прикидайся харошіньким, слухняненьким — на таких менше вніманія обрацають. Тоді вибери собі нічку, сам одягнися, *слязьмі* кілька *шмутків* — і на базар. Збудь, що маєш, — і ти знову вуркаган з *башлями* в кишені... Жізнє, *ріблята*... Одеса, брат, мама, вона любить круглих сиріт...

Максимко дивився на Микиту як на Бога. Не знав, що таке *лягавий*, *колектор*, *бобка*, *шкари*, *кальоса*, *башлі*, але думав, що він ще не зовсім достойн знати тих слів... І мріялось малому вчепитися до поїзда, проїхати далеку дорогу. Але він був малий і не такий верткий, як Микита. Та й жаль було покидати село, безногого батька...” (А. М'ястківський).

У художньому творі такі слова вимагають пояснення, бо перенасиченість твору незрозумілими словами утруднює сприйняття тексту.

#### 8.4.5. Просторічна і лайлива лексика

Неабиякою експресивністю відрізняються просторічна, вульгарна і лайлива лексика те емоційне слово, оцінне наповнення якого підтримується іншим емоційно-оцінним словом, підсилювальною часткою, емоційним вигуком, підсилювальним вказівним чи означальним займенником:

“Чому ти раніше за це не думав, *сопляк ти паршивий*?! — злісно, з презирством промовила Рахіль” (С. Васильченко); “Давид не втерпів, — звів скривавлене, збите обличчя, очима блиснув:

— *Ух ти ж, падлюко!*” (А. Головка);

— Оце тобі, *сучий сину*,  
за тії указки,  
що ти їздив поміж миром  
без всякої опаски.

(М. Костомаров)

Емоційно-експресивна лексика української загальнонародної мови підпорядковує собі численні фразеологізми (переважно розмовні й просторічні), такі як: *Знай наших! Подумати тільки! От тобі й раз!* Наприклад:

...По Сулі — *чорти б їх мучив матір!* —  
пливуть хлівці, стіжки, діжки, усякий крам,  
і бідного його ниряє ятер.

(Є. Гребінка)

“Аж ніяк не всі дорослі викликають у Ягничу до себе приятне ставлення. Є такий *крутіло*, *фальшивець*, *словоблуд*, зустрінесться десь той *пика така мерзenna, повзуча*, що вік би її не бачив, не людина — *гідота*” (О. Гончар).

— *Сучий сину!* Як він мені болить. *Проклятий*, як він мені болить. *Пся крев, пся мать*, занімії!

По камері бігав у валянках невідомий Фавстові чоловік, з походження і вимови, видно було, поляк, і все лаяв свої зуби...” (Г. Косинка); “Серьога нишком прозвав пані Івгу *“шлюхою в хустці”* і зненавидів її всією силою своєї вільнолюбивої душі” (В. Підмогильний).

Отже, емоційно забарвлена лексика вживається не лише у прозі, а й у байках. Звичайно, використання зниженої лексики в художній літературі не типове для українських текстів. Пригадаймо, якими словами проклинає прабаба Марусина свого онука Сашка в кіноповісті О. Довженка “Зачарована Десна”:

“Мати Божа, царице небесна, — гукала баба в саме небо, — голубонько моя, святая великомученице, *побий його*, невігласа, *святим твоїм омофором!* Як повисмикував він з сиріє землі оту морковочку, то *повисмикуй йому ручечки та ніжечки, поламай йому*, свята владичице, *пальчики і сугавчики*. Царице небесна, заступнице моя милостива, заступись за мене, за мої молитви, щоб *ріс він не вгору, а вниз*, і щоб *не почув він ні зозулі святої, ні Божого грому*. Миколаю-угоднику, скорий помочнику, святий Юрію, святий Григорію на білому коні, на білому сідлі, *покарайте його своєю десницею*, щоб *не їв він тієї морковочки, та бодай його пранці та болячки з’їли, та бодай його шашіль поточила...*”

Ці “прокляття”, як переконуємося, не містять жодного вульгарного слова, жодного слова зниженої лексики.

Однак сьогодні у художньому стилі знову втілюється тенденція до залучення шарів стилістично зниженої лексики. Вперше достатньо широко ця тенденція заявила про себе в драмі. Це були відверто провокаційно несерйозні й нешанобливі щодо першоджерел, насичені нецензурною лексикою та русизмами переробки деяких класичних літературних сюжетів і мотивів, що стали поширюватися у виконанні їх автора Леся Подеревлянського на магнітофонних касетах ще з початку 80-х років (у 90-х — уже на компакт-дисках), частина їх увійшла до збірки “Герой нашого часу” (Л., 2000)<sup>1</sup>.

Стала вона невід’ємною частиною поезії вісімдесятиників, точніше антипоезії. Розмовне, сленгове, знижене, навіть вульгарне слово у поетичному контексті стає просто відразливим, контрастуючи з темою та сюжетом твору. Як відомо, вульгаризм вимагає відповідної ситуації, а в поетичній мові, де є *квітка, весна, місяць*, вульгаризм сприймається грубо, недоречно:

Місяця *хворе рило* —  
терпугом голений хронік.

(С. Либонь)

З-під снігу квітка виросла  
і *матом гне*.

(Ю. Позаяк)

О троянди, ви — *шльондри* львівські,  
вас вирощують на заріз.

(В. Неборак)

Лексико-семантичне поле кохання у названих авторів “очорнено” у нетрадиційних, побудованих на асоціаціях власного досвіду, урбаністичних вульгаризмах. Наведемо ще уривки віршів Ю. Позаяка:

Учора я *надравсь*,  
Сьогодні — *в дошку п’яний!*  
А може, то — любов?

Конкретно-предметний зміст художнього зображення виразняється через нагнітання знижених словесних асоціацій:

<sup>1</sup> *Тараненко О. О.* Колоквізація, субстандартизація та вульгаризація як характерні явища стилістики сучасної української мови (з кінця 1980-х рр.) // Мовознавство. — 2003. — № 1. — С. 23.



*Я роздуваю червону соплю.*

*Я закоханий, наче індик.*

*Я тебе кожен день по-новому люблю,*

*Як пацюк, як пантера, як бик...*

Деякі поезії будуються у формі пародій на народнопоетичні мотиви в темі кохання:

Не питаєте у мене,

чом очі сумні

і чому так *обвисли вуха*.

Вона *зирить* на мене

хіба що вві сні

і хіба що вві сні мене слуха...

На ґрунті зниженої семантики слова виникають авторські новотвори: *профзібралися; профспілкувалися; політпідкувалися* (С. Либонь).

У поетичних творах вісімдесятників різноманітну стилістичну функцію виконує суржик:

*Киває поважно і каже:*

*— Не вижу, котра сіводня година?*

*Мотря трясє плечима: — Село,*

*Не сіводня, а сі́йчас. Котрий час?*

*Місто велике. Весям не рівня.*

*Тут раз у сто модний мовний рівень.*

(С. Либонь)

Стихія розмовності, причому зниженої, відрізняє поезію авангардної групи з-поміж інших стильових напрямів. Саме на її ґрунті створюється “антипоетичний словник” нової поезії<sup>1</sup>.

У прозі назване стилістичне явище виявляється найповніше у творах О. Забужко, Ю. Покальчука, Ю. Іздрика, Л. Дереша, Ю. Винничука та ін. Наприклад, “Про *мудаків*” — назва розділу роману Ю. Іздрика “Воццек”. Або:

*“Вали її, телицю! Відмолоти як належиться, щоб аж баньки вилізли!”* (Ю. Винничук); *“Йосип на кобилі Рами у тебе ось де немає.. Це ж дамський лісапет”* (М. Меднікова).

<sup>1</sup> Олійник І. Депо про антипоетичний словник вісімдесятників // Культура слова. — 1996. — Вип. 46—47. — С. 73—79.

Вільне поводження з такою присмаченою лексикою є, безперечно, додатковим засобом особистісного самоствердження автора.

У публіцистиці першим зразком такого “розкутого” стилю стала газета “Пост-Поступ”, що видавалася у Львові в першій половині 90-х років:

“Після оголошення результатів голосування всі подумали, що Євген Кирилович (Марчук. — І. К.) *пішов на три букви*. Виявилось ж *на чотири*, і ці літери — РНБО (Рада національної безпеки й оборони); “Бюджет-99 — найжорстокіший у порівнянні з попереднім, тобто *обрізаний по самі піддори*”.

У розмовній мові інтелігенції окремою стильовою лінією у використанні вульгаризмів є нібито стилізація під народну мову, в якій “прямі” назви понять сфери фізіологічних відправлень організму немовби не вважаються непристойними і тому не татуюються:

“Президент постійно робить з Верховної Ради предмет, який йому заважає. А як відомо, *поганому танцюру не те заважає!*” (Інтерв'ю на СТБ з головою Селянської партії України 1999 р.).

Вульгаризми і нецензурні слова вживали й уживають політики та державні діячі аж до найвищого рівня, наприклад:

“Хочеться підійти й *по пиці дати* так, щоб ніколи не хотілося це робити... я колись це зроблю обов'язково” (З виступу Л. Кучми).

У чинному українському законодавстві ставлення до вживання в публічній сфері лайливої і непристойної лексики визначене в законі “Про друковані засоби масової інформації (пресу) в Україні” (1992): “Стиль і лексика друкованих засобів масової інформації мусять відповідати загальноновизнаним етично-моральним нормам. Вживання лайливих і брутальних слів не допускається...” Але жодного випадку порушення кримінальної справи за цим фактом поки що не відомо.

## 8.5. Повтори лексем як вияв експресії

Кількакратним повтором будь-якої лексеми у поетичному рядку (рядку чи строфі) можна досягти бажаної для автора експресії.

Повтори можуть виконувати функції словесної анафори або епіфори. Часто це може бути лише одне або два слова, що становлять мінімально виражену вертикальну організацію поетичних рядків<sup>1</sup>. Наприклад:

**Образ** снівся мені.  
**Образ** балаганний.  
(М. Семенко)

Значно привабливішим з погляду мистецького впливу й очікуваного враження, а відтак і яскравості конотацій, є версифікаційний прийом, коли дублюються слова, що розпочинають речення майже у кожному поетичному рядку:

**Вітер** обскрібає спину гір.  
**Вітер** забиває віддих.  
**Вітер** нас, зблідлих,  
Оскелює — хижий звір.  
**Вітер** осклянів будинки.  
**Вітер** серце проймив.  
**Вітер** станув навшпиньки  
І нас забив.

(М. Семенко)

Йдеться, безперечно, про композиційний прийом, який передбачає повторення певних одиниць лексико-семантичного рівня, що навіть візуально детермінують ритміку твору. Такий прийом характерний також для прозових текстів. Порівняймо:

**Ми** — репані жителі Хохляндії,  
**Ми** — хохли з обвислими вусами,  
**Ми** — ледарі і боягузи,  
**Ми** — куркулі і підкуркульники,  
**Ми** — бандити, зрадники, поліцаї,  
**Ми** — петлюрівці.

<sup>1</sup> Див.: Українець Л. Ф. Фонетична експлікація конотації лексем у поезії М. Семенка //Лінгвістичні дослідження: 36. наук. праць Харків. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. — 2006. — Вип. 20. — С. 120—126.

**Ми** — бандерівці, — нам нічим оборонятися від нападів, від будь-яких образ, кинутих нам ким не заманеться..." (В. Голобородько).

Значно інтенсивніший ритм звучання досягається у тому випадку, коли початкові слова-експресиви є називними реченнями:

**Мамо.** Страждає твій син.  
**Мамо.** Погибає він.  
**Мамо.** Хутко загин.  
**Мамо.** Жалібний дзвін...  
**Мамо.** Спало чуття.  
Я коло смерті меж.  
**Жінко.** Хрест з рамена скинь.  
**Жінко.** Вирви зі стін.  
**Мамо.** Конає твій син.  
**Мамо.** Жалібний дзвін...  
(М. Семенко)

Особливу експресію мають конотації, зумовлені дублюванням лексем й односкладних речень, що увінчують як кожен поетичний рядок, так і всю ліричну мініатюру:

**Пам'ятатиму ніч.**  
Останню **ніч.**  
Проклинаю **ніч**  
Безтямну **ніч.**  
Пам'ятатиму **ніч.**  
(М. Семенко)

Лексична епіфора, як і анафора, сповільнює розповідь, вип'ячує певне слово, привернувши до нього особливу увагу.

Словесні повтори можуть бути і в кожному рядку, що посилює експресію, привертає увагу до сказаного. Порівняймо:

В час гарячий полуденний  
Виглядаю у віконце:  
**Ясне** небо, **ясне** море,  
**ясні** хмарки, **ясне** сонце.  
(Леся Українка)

А І. Драч в поемі "Смерть Шевченка" продублював дієслово *летять*, яке не лише виконує роль анафори у кожному рядку, а й дублюється всередині рядків, що сприяє посиленню уваги читача до постаті Великого Кобзаря, до могили якого звідусіль і звідусюд добираються люди різного віку, різного соціального статусу, різних професій і посад:

**Летять** стежини до Дніпра,  
**Летять** хмарки, **летять** дороги,  
 Зібгавши куряву під ноги.  
**Летять** студенти і монахи,  
**Летять** мундири і папахи,  
**Летять** солом'яні брилі,  
**Летять** кленові костилі,  
**Летять** берлини і підкови,  
**Летять** віки. **Летять** народи.

Отже, лексичні (словесні) повтори, з одного боку, уповільнюють розповідь, привертають особливу увагу до зображуваного, а з іншого — надають тексту певної своєрідності, певної стилізації, виступають елементом авторського ідіостилу. Такий прийом характерний для багатьох письменників.

### Схема лексичного аналізу тексту

*Текст якого функціонального стилю (підстилю) аналізується?*

*Визначте словниковий склад тексту за походженням. Доведіть доцільність уживання саме такого співвідношення лексики в аналізованому тексті.*

*Яке співвідношення нейтральної і стилістично маркованої лексики?*

*Чи є у тексті багатозначні слова? Яка їх роль (для створення образності, каламбурів, досягнення комічного чи іншого ефекту)?*

*Знайдіть у тексті синоніми та з'ясуйте їх роль (для точного відбору слова, як засіб ампліфікації, усунення тавтології тощо).*

*Визначте, чи є у тексті антоніми. З якою метою вони вжиті (засіб контрасту, оксиморону, енантеосемії)?*

*Визначте роль омонімів та паронімів у тексті, якщо вони є.*

*Чи є у тексті маркована лексика? Яка її функція?*

*Чи є у творі пасивна лексика? З якою метою її вживає автор?*

*Чи є у тексті тропи, побудовані на переносному уживанні слова? Які саме?*

*Зверніть увагу на лексичні повтори та прокоментуйте їх функцію.*



## Контрольні запитання

1. Що таке стилістично нейтральна лексика? Її вживання у художніх текстах.
2. Наведіть приклади з художньої літератури, які б ілюстрували зміну лексичного складу мови.
3. Проаналізуйте вживання багатозначних слів у художніх текстах.
4. Назвіть пароніми та омоніми і охарактеризуйте їх стилістичне використання у текстах різних стилів.
5. Які Ви знаєте синоніми, їх різновиди й особливості уживання в текстах різних стилів?
6. Охарактеризуйте антоніми, їх різновиди й особливості вживання в текстах різних стилів.
7. Проаналізуйте стилістично марковану лексику та її різновиди.
8. Розкажіть про виробничо-професійну лексику в художньому творі (поезії, прозі, драматургії).
9. Наведіть приклади діалектизмів (територіальних та соціальних) у художньому тексті.
10. Охарактеризуйте просторічну, вульгарну та лайливу лексику. Яке їй стилістичне використання?
11. Назвіть приклади лексичних повторів у художньому тексті та з'ясуйте їх значення.

## Список рекомендованої літератури

- Бобух Н. М. Оксиморон у мові художньої літератури // *Культура слова*. — 1988. — Вип. 35.
- Бойко Н. І. Структурно-семантичні особливості професійно-термінологічної лексики у мові художньої прози // *Мовознавство*. — 1984. — № 1.
- Векуа Н. Антонімія як лексико-семантичне явище // *Дивослово*. — 2007. — № 6.
- Головащук С. І. Позасловникова лексика у творах О. Гончара // *Мовознавство*. — 1988. — № 6.
- Даценко Н. Семантичні відношення між близькозвучними словами (на матеріалі української поезії) // *Слово. Стиль. Норма: Зб. наук. праць, присвяч. 65-річчю з дня народження д-ра філол. наук, проф. С. Я. Ермоленко*. — К., 2002.
- Доломан С. Е. Антитеза в мові художньої літератури // *Культура слова*. — 1983. — Вип. 24.
- Ермоленко С. Вивчення жаргонізмів // *Укр. мова та л-ра в шк.: Шкільн. світ*. — 2004. — Ч. 38.
- Журавель Н. В. Засіб експресії — антонімія // *Культура слова*. — 1981. — Вип. 20.
- Калашник В. С. Поетичні фразеологізми в українській радянській поезії // *Культура слова*. — 1982. — Вип. 23.
- Ковальов В. П., Бойко О. М. Фразеологізми в художньому мовленні // *Укр. мова і л-ра в шк.* — 1985. — № 10.
- Кравченко-Дзондза О. Е. Художні і структурні особливості мови західноукраїнської прози 20-х років ХХ століття // *Мовознавство*. — 2000. — № 4—5.
- Кухаренко В. Інтерпретація тексту. — Ленинград, 1978.
- Масютенко О. М. Паронімія і паронімазія // *Укр. мова і л-ра в шк.* — 1967. — № 10.
- Миронова Г. М. Етнолінгвістичний аспект назв обрядових реалій у творах Шевченка // *Укр. мова і л-ра в шк.* — 1991. — № 3.
- Мінасян В. І. Розмовна лексика і експресія // *Культура слова*. — 1985. — Вип. 28.
- Муромцева О. Г. НТР і художнє мовлення // *Укр. мова і л-ра в шк.* — 1990. — № 3.

Олійник І. Дещо про антипоетичний словник вісімдесятників // Культура слова. — 1996. — Вип. 46—47.

Отін Є. С. Конотативна лексика // Мовознавство. — 1978. — № 6.

Плющ Н. Н. Слово у мові і мовленні (явище енантеосемії) // Культура слова. — 1988. — Вип. 34.

Полюга Л. М. Про антоніми і їх використання // Л. М. Полюга. Словник антонімів української мови / За ред. Л. С. Паламарчука. — 2-ге вид., доопр. і випр. — К., 2001.

Тараненко О. О. Робінзон Кукурузо і Марія, мрія // Культура слова. — 1988. — Вип. 35.

Тараненко О. О. Колоквізація, субстандартизація та вульгаризація як характерні явища стилістики сучасної української мови (з кінця 1980-х рр.) // Мовознавство. — 2003. — № 1.

Ужченко В. Д. Фразеологічні парадокси // Укр. мова і л-ра в шк. — 1984. — № 4. — С. 75.

Українець Л. Ф. Фонетична експлікація конотації лексем у поезії М. Семенка // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць Харків. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. — 2006. — Вип. 20.

Чабаненко В. А. Стилістика експресивних засобів української мови. — Запоріжжя, 1993.

Шамота А. М. Переносне значення слова в мові художньої літератури. — К., 1967.

## Розділ 9

### ФРАЗЕОЛОГІЗМИ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

Фразеологічні засоби мови здебільшого закріплюються за певним функціональним стилем, тобто належать до засобів вузького стилістичного призначення, хоч, звичайно, в мові є й міжстильові сталі сполучення слів. Образні фразеологізми функціонують у тих стилях, що можуть мати метафорично образні мовні засоби (розмовно-побутовому, публіцистичному, художньому), а номінативні фразеологічні одиниці (ФО) — здебільшого в стилях, непроникних для емоційно-експресивного забарвлення (офіційно-діловий, науковий). До образних належать: *теревені правити; заморити черв'яка; зарубати собі на носі* тощо, а до номінативних — *на точці замерзання; зустріч на вищому рівні; надати слово* та ін.

#### 9.1. Фразеологізми у художніх творах

Фразеології належить почесне місце в арсеналі образних мовних засобів. Особливу увагу слід звернути на *фразеологізми* у художніх творах, на їх функції в авторському тексті та мовленні персонажів, на особливостях уживання ФО. Виділяють розмовні фраземи: *ляси точити; ламати комедію; загнати на слизьке; піднести гарбуза; пустити шпильку*; книжні: *дволикій Янус; дамоклів меч; голос волаючого в пустелі*; фольклорні: *за царя Тимка; за тридев'ять земель; казка про солом'яного бичка; дідова дочка і бабина дочка; жива вода* тощо.

Фразеологічні звороти часто зазнають у творах певних трансформацій — автори переробляють їх відповідно до контексту, замінюючи один чи кілька компонентів фразеологічного звороту синонімічними словами, вводячи до їх складу додаткові слова, що можуть впливати на семантику фразеологізму, перетворюючи його інколи на вільне словосполучення, а також оновлюють семантику фразеологічних зворотів без зміни структури.

Так, у словниках зафіксований дієслівний фразеологізм *вішати (повісити, хнюпити, похнюплювати, похнюпити) носа (ніс)*. О. Гончар використав такий варіант:

— І що тепер буде? — доголючись, бригадир витягує шию перед дзеркальцем... — *Опустимо носа* чи як?

Словосполучення “опускати носа” виникло внаслідок авторської переробки та контамінації фразеологізмів *вішати носа* і *опускати руки*. Так виник новий, оригінальний авторський варіант, що згодом, усталившись, може набувати вагомості фразеологізму. Поки що його слід трактувати як вільне словосполучення з переносним, метафоризованим значенням.

Розглядаючи фразеологічні одиниці у мові художніх творів, можна виявити їх найрізноманітніші значення, не зафіксовані словниками. Вживаючи фразеологізми у різних контекстах, письменники збагачують їх семантику, розширюють сферу застосування, внаслідок чого фразеологічна одиниця використовується із своєрідним значенням.

“Словник української мови” подає два значення фразеологізму *відвести душу*: а) “ділитися своїми переживаннями, думками” і б) “задовольняти яке-небудь сильне бажання” (т. 2, с. 446).

П. Загребельний уживає його як синонім до слова “тішитися”:

“Тоді я вже вдома *відвів душу*, потішився дочкою”.

А відомий вислів *чекати біля моря погоди* він перефразував на *чекати дощу біля річки*, порівняймо:

— Ну ти й кажеш! *Чекати дощу біля річки* — на це здатен тільки ти”.

Отже, письменники сприяють збагаченню фразеологічного фонду мови.

Спостереження за мовою українського роману засвідчує, що частішими є такі випадки, коли значення фразеологізму й омонімічного йому вільного словосполучення поєднуються в одному виразі, але сприймання їх неодночасне:

“Тільки ви, Даниле Максимовичу, не заїдайтеся з ним — недобрий він чоловік. Це такий, що злобу і в могилу забере. *Не рубайте йому все з плеча*, бо не з його, а з *вашого плеча* кривця потече” (М. Стельмах).

Фразеологізм *рубати з плеча* означає “говорити, діяти різко, категорично”, але інше словосполучення *з вашого плеча кривця потече* змушує нас ще раз звернутися до попереднього вислову, що набуло ознак вільного словосполучення. Використаний фразеологізм сам собою дуже промовистий, експресивний, але настільки переконливішою після його оживлення стала порада Данилові Бондаренку не загострювати стосунків із Ступачем! Михайло Стельмах досягає бажаного ефекту використанням слідом за фразеологічною одиницею слова, омонімічного одному з її компонентів<sup>1</sup>.

П. Загребельний часто викликає у читача посмішку, вживаючи не окреме слово, а ціле словосполучення, наприклад:

“У мене був той добре відомий кожному стан, що окреслюється словами *“хочеться провалитися крізь землю”*, а що, мабуть, нікому не вдавалося *провалюватися крізь землю*, а я в найближчому майбутньому взагалі не мав подібних намірів, то й довелося мені бодай в уяві помандрувати з рідного міста”; “Я б *схопив його за петельки*. Та трусонув би так, що аж... Але спробуй *ухопитися за петельки* сучасної сорочки” (П. Загребельний).

Ще один спосіб неодночасної подвійної актуалізації полягає в тому, що, використовуючи фразеологічну одиницю, письменник поширює якийсь із її компонентів підрядним реченням, чим зіставляє пряме і фразеологічно зумовлене значення:

“Василя Федоровича вдома не було. Не було й Ліни, за неї Зінка *пускала* Володі *бісики*, які він ловив зі сумом” (Ю. Мушкетик).

Присудки стійкої сполуки і підрядного речення (пускала — ловив) тематично близькі, що теж сприяє актуалізації лексичного значення словосполучення поряд із його фразеологічним значенням (*пускати бісики* — “кокетуючи, грайливо

<sup>1</sup> Див.: Панасевич-Гнатюк І. С. Як “оживити” фразеологізм // Культура слова. — 1981. — Вип. 21. — С. 27—30.



поглядати на кого-небудь”). Сприймання значення фразеологізму у наведених прикладах передує розумінню того ж самого виразу як звичайного сполучення слів. Однак трапляється і навпаки. Нерідко створена письменником ситуація налаштує читача на сприймання вільного словосполучення, але за мить стає помітною його омонімічність компонентам традиційного фразеологізму, значення якого також реалізується у контексті:

“Здалеку заспівали півні, а в саду сполохано озвалася дівчина:

— Ой, уже півні співають. Біжу! Біжу!

— А вицезли б вони! От капосна птиця. Ну, ще крапельночку постій!!

— Знаю твою крапельночку. Прощавай, біжу.

— Я тебе на руках донесу...

— Так от для чого потрібні руки людині, — підбадьорюючи Данила, посміхнулася Діденко” (М. Стельмах).

Майстерність М. Стельмаха засвідчує те, як він талановито “замаскував” у вислові *я тебе на руках донесу* фразеологізм *носити на руках* — “дуже добре ставитися, виявляти велику увагу до кого-небудь”. Ствердженням того, що йдеться про конкретну ситуацію, є лірично-філософське Діденкове: “От для чого потрібні руки людині”. Жартівлива пропозиція юнака донести додому на руках кохану дівчину звучить невимушено й природно. Отже, підсвідомо здійснюється актуалізація значення фразеологічної одиниці поряд із нефразеологічним словосполученням. Такий прийом засвідчує прагнення письменника “оживити фразеологізм”, а це — шляхи оновлення думки, свіжості, чарівності образного слова.

Внаслідок індивідуально-авторської обробки фразеологізми набувають більшої мовленнєвої експресії. Вислів *через пень-колоду* логічно (нормативно) поєднується лише з дієсловами на позначення трудових процесів і має значення “абияк, сяк-так (робити)”. Є. Гуцало у романі “Позичений чоловік” сполучає цей фразеологізм з дієсловами, що передають процес говоріння, внаслідок чого виникає значення “нечітко, неконкретно висловитись”. Лінгвостилістичний ефект тут підсилюється ще й завдяки контамінації з іншими фразеологізмами, вжитими у реченні. Наприклад:

“Щось і мене повело-покрутило так, що я не прямо сказав, а висловився *через пень-колоду, через дорогу навприсядки* з допомогою *семи мішків гречаної вовни*, та й ті неповні”.

Експресивно-стилістичні якості відомих фразеологізмів збільшуються, коли сталий зворот поповнюється новими лексичними компонентами, що продиктовано логіко-ситуативними умовами контексту:

— Та бачу, що ви добра зичите і мені, і дитині, — всміхається Христя. — І тих не треба в куми брати, що люблять командувати, як свиня мішком!

— Тих треба обминати *десятою-сотю дорогою*”.

Порівняймо: *десятою-сотю і десятою*. Автор вдається і до використання фразеологізмів зі зміненою синтаксичною структурою, коли фразеологізм стає компактнішим і лаконічнішим внаслідок видалення деяких слів-компонентів і набуває іншої семантики:

“Ви помітили, що, розказуючи про себе, я начебто загадки вам загадую, та все начебто *наздогад буряків*, правда?”

## 9.2. Народнорозмовні фразеологізми

Такі фразеологізми, як згустки народної мудрості, мають у собі великі зображальні можливості, використовуючи які, письменники домагаються пластичного, образного змалювання й об’єктивної дійсності, й зображуваних персонажів. Вони є важливим засобом створення гумористичного ефекту в п’єсах українських драматургів-класиків.

Влучно дібрані розмовно знижені фразеологізми, серед яких немало лайливих, що вводилися лише в мовні партії негативних, здебільшого комічних персонажів, допомогли драматургам не лише створити типові колоритні життєві постаті, висміяти та засудити різні людські вади (грубість, лихослів’я, сварливість, піддатливий характер тощо), а й критикувати різні негативні явища тогочасної дійсності (зажерливість, грубість, скнарність, пияцтво, хабарництво), причому все у сатирично-гумористичному плані.

<sup>1</sup> Кононенко Є. Г. Прислівникові фразеологізми у романі Є. Гуцала “Позичений чоловік” // Культура слова. — 1984. — Вип. 27. — С. 12—15.

Зокрема, у мовленні Калитки (драма І. Карпенка-Карого "Сто тисяч") вжиті такі вислови: *до душі, та не до кишені; хоч голий, та веселий; у мене в шапці більше розуму, ніж у тебе в голові; лізти у вічі; вуха об'їсти; душу вимотувати; не тикати носа; живцем облупити.*

"Ви ударяєте на гроші — *гроші всьому голова*"; "*Обіцянка цяцянка, а дурневі — радість*"; "Вчений поки Бога змлює, то *чорта з'їсть*"; "Як грошей нема, то й *розуму Біг дасть*".

Кожен з драматургів виявив чимало винахідливості у змалюванні життєвих колоритних сцен, органічно переплітаючи у мовних партіях комічних персонажів п'єс експресивно знижені народні фразеологізми з власними неологізмами. Наприклад, у п'єсі "Мартин Боруля" І. Карпенко-Карого:

"Мартин. — Що ж мені тепер з тобою робити? Га? Що?.. Бодай ти галушки не проковтнув, щоб *ти вареником подавився*, кажи, *шкуру з тебе здерти?*"

Народно-розмовні фразеологізми у комедіях українських драматургів наочно продемонстрували викривальні функції комедії, її властивість акцентувати на негативних явищах дійсності.

Важлива функціональна роль фразеологізмів виявляється в синонімічному багатстві цих стійких висловів. Згадаймо, наприклад, якими фразеологізмами розкривається поняття "людина невизначеного характеру, невизначених здібностей": *ні риба ні м'ясо — ні рак ні риба — ні пес ні баран — ні жук ні жаба — ні пава ні гава — ні те ні се — ні два ні півтора — ні Богові свічка ні чортові кочерга* тощо. Фразеологічними синонімами вважаються фразеологічні одиниці, які позначають той самий предмет дійсності, виражають те саме поняття, відтіняючи різні його сторони, і при різній внутрішній формі й неоднаковому лексичному складі мають однакове категоріальне значення, однакову семантичну сполучуваність зі словами оточення<sup>1</sup>.

Особливим багатством емоційно-образних найменувань вирізняються конфліктні взаємини людей, ситуації, пов'язані з великими ускладненнями й прикрощами для когось. Це яскраво ілюструють такі фразеологічні ряди:

<sup>1</sup> Скрипник Л. Г. Синоніміка у фразеології // Укр. мова і л-ра в шк. — 1972. — № 6. — С. 25.

Зазнати невдачі: *піймати (ухопити) облизня — ухопити шилом (на шило) потоки — зазнати (потерпіти) фіаско — сісти в калошу*. Порівняймо:

Венера, *облизня піймавши*,  
слізки пустила із очей.  
(І. Котляревський)

"Люди бачили, як лютував управитель і проводжали його злісно усміченими обличчями:

— І в Медведівці *вхопив на шило потоки!* Та й чеше порожняком до пана" (М. Стельмах).

Синонімічні ряди утворюють фразеологізми, що виражають складну гаму людських почуттів і настроїв. Так, нестримний гнів передають фразеологізми: *лізти на стінку — вергати громи та блискавки — лізти в пляшку — як з цепу (ланцюга) зірватися* тощо; оптимізм: *не падати духом — ударити лихом об землю — тримати (держати) хвіст бубликом (трубою)*.

Фразеологізми вільно синонімізуються тоді, коли, крім спільної номінативної основи, вирізняються категоріально-граматичною однотипністю, виступають у тій самій синтаксичній ролі. Порівняймо, наприклад, граматичну організацію членів ряду, об'єднаних домінантою відверто, щиро: а) *з відкритою душею — з відкритим серцем*; б) *поклавши руку на серце*; в) *як на сповіді — як на духу*.

У зв'язку з тим, що для багатьох фразеологізмів, як і для слів, характерна полісемія, їхні синонімічні відношення ускладнюються: та сама ФО може входити в кілька синонімічних рядів. Зокрема, вислів *брати (взяти) в шори* розвинув два переносні значення:

1. Підпорядковувати когось собі, своїй волі, домагатися необмеженої влади над кимось:

"— Більше всього на світі бійся, Іване, жінок, — кумедно зморщивши щоки, сказав Половинка. — Як *візьмуть* вони тебе в *шори* — не викрутишся" (В. Собко); "Він зумів *узяти в шори* розбійницькі турецько-татарські орди, спинити їх руйницькі наскоки на південні землі України" (С. Добровольський).

2. Картати когось, вичитувати комусь:

“Вичитавши всьому гуртові, директор почав *брати в шори* поодиноці” (С. Васильченко).

За першим своїм значенням фразеологізм вступає у фразеологічні відношення зі зворотами на зразок *брати (взяти) в свої руки*, за другим — з такими, як *давати (дати) наганяй (наганки)* комусь та ін.

Фразеологізми, що означають негативні явища, численніші за своїх антиподів. Їх можна звести в синонімічні ряди, що позначають бідкування, зубожіння, смерть, ледарювання, втечу, мовчання, соромливість і под. Наприклад, ознаку смерті позначають такі дієслівні фраземи: *стріпнути ногами, ноги простягати, п'яти задерти, копита задерти, віддати Богові душу, навіки закрити очі, заснути вічним сном, дати вічного хropaка, навіки заснути, покинути білий світ, відправитись на той світ, відійти у кращий світ, зійти зі світу, піти з цього світу, розпрощатися зі світом, піти в сиру землю, вибратися до закопаного, піти під мураву, кістки зложити, виздоровіти на другий бік, спочити навіки, піти у вічну дорогу, піти кози пасти, піти до Бога віці пасти, пуститися духу, навіки зуби стяти, піти в далеку дорогу, скінчити свій шлях.*

Антонімія у фразеології менш поширена. Вона утворюється на основі зіставлення внутрішніх образів, наприклад: *валить ся з рук — горить у руках* (про уміння працювати); *кров з локом — шкіра та кості* (про зовнішній вигляд і здоров'я людини).

Омонімія у фразеології є наслідком розщеплення полісемії. Наприклад, *бити чолом* — “кланятись, вітаючи”; “виражати почуття глибокої поваги, вдячності” й омонімічне значення — “просити про щось, скаржитись на когось”.

Вислів *брати ноги на плечі* означає “іти геть, тікати”. Наприклад:

“Бородай хотів спершу взяти *ноги на плечі* та й дременуть до села: так йому стало страшно” (А. Дімаров); “Так, кажу, біда сталася: зовсім підбився, так, що не зможу йти. Сів на шляху та й плачу. Тут, спасибі, дідусь став мені у великій пригоді: “Дурню, — каже, — не знаєш, що робить? *Візьми ноги на плечі!*..” “Тю! — кажу, — я й не здогадався! Як схоплюсь я, та себе за ноги... *Скинув їх на плечі*, і зараз мені полегшало!” (М. Кропивницький).

## Контрольні запитання

1. Яким мовним стилем притаманні фразеологізми?
2. Наведіть приклади розмовних, фольклорних і книжних фразем.
3. Назвіть образні й номінативні стійкі вислови.
4. Охарактеризуйте авторські трансформації фразеологізмів.
5. Проілюструйте на прикладах синонімію фразеологічних одиниць.
6. Назвіть приклади антонімії й омонімії фразеологічних одиниць; їх обігрування в тексті.
7. Як письменники трансформують ФО у тексті?
8. Наведіть зразки розширення (звуження) фразеологізмів.



## Список рекомендованої літератури

*Бойко Н. І.* Народження нових фразеологізмів // Укр. мова і л-ра в шк. — 1984. — № 1.

*Забеліна В. П.* Через порівняння до образу // Культура слова. — 1983. — Вип. 25.

*Калашник В. С.* Поетичні фразеологізми в українській радянській поезії // Культура слова. — 1982. — Вип. 23.

*Ковальов В. П., Бойко О. М.* Фразеологізми в художньому мовленні // Укр. мова і л-ра в шк. — 1985. — № 10.

*Кононенко Є. Г.* Прислівникові фразеологізми у романі Є. Гуцала “Позичений чоловік” // Культура слова. — 1984. — Вип. 27.

*Панасевич-Гнатюк І. С.* Як “оживити” фразеологізм // Культура слова. — 1981. — Вип. 21.

*Скрипник Л. Г.* Синоніміка у фразеології // Укр. мова і л-ра в шк. — 1972. — Вип. 6.

*Ужченко В. Д.* Фразеологічні парадокси // Укр. мова і л-ра в шк. — 1984. — № 4.

## Розділ 10 МОРФОЛОГІЧНИЙ РІВЕНЬ АНАЛІЗУ ТЕКСТУ

Лінгвістичні характеристики тексту повинні найкраще відповідати характерові інформації та меті повідомлення. Граматичні засоби, які використовує письмове мовлення, мають бути повністю достатніми для висловлення інформації, що передається. Граматичні характеристики тексту — чи не найголовніші з-поза змістових аспектів за впливом на сприйняття тексту.

Як відомо, у кожному художньому творі найголовнішу роль відіграють лише три частини мови: *іменники, дієслова, займенники*. Всі інші — допоміжні, оскільки лише доповнюють чи супроводжують основну канву твору. Однак співвідношення цих частин мови у різних підстилях художнього стилю неоднакова.

Простежується також певна залежність особливостей сприйняття тексту від переважання в ньому тих чи інших частин мови. Перенасиченість тексту дієсловами створює відчуття його “динамізму”, оскільки дієслово за природою — засіб відтворення руху, дії, стану, процесу. У випадку переважання іменників та прикметників текст сприймається як більш статичний. Помічено, що вживання займенників другої особи поглиблює ліричність оповіді, сприяє залученню читача до роздумів автора. Службові частини мови, зокрема вигуки, частки, збагачують текст, надаючи йому більшої емоційності<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Максимович Ю. В.* Позазмістові характеристики тексту, що посилюють його вплив на емоційний стан читача // Лінгвістичні студії: Темат. зб. наук. праць Донецьк. держ. ун-ту. — Вип. 1 — С. 136.

## 10.1. Іменники у художньому тексті

Іменники посідають чільне місце у художніх творах. Вони позначають предмет зображення, називають героїв, їхні вчинки, місце дії тощо. Характерні для творів різних видів літератури. Існують вірші, що складаються з одних іменників, або такі, де вони переважають. Наприклад:

Я розумію *світло*. Це — *душа*.  
*Любові* й *космосу глибини*. *Жертва*.  
*Блиск Розуму*. *Благословіння миру*.  
*Палання рук*. *Веселощі трави*.  
 (Д. Павличко)

*Зупинки*.  
*Аварії*.  
*Перон*.  
*Гучномовці*.  
*Зали чекання*.  
*Карти*.  
*Вагони-партії*.  
*Вагони-службовці*.  
*Вагони-аристократи*.  
*Люстра* —

Електрична *сестра орхідей*.  
*Черга*. *Буфет*. *Каси*.  
 А не можна так, щоб для всіх *людей* —  
*Вагони першого класу?*  
 (Л. Костенко)

Для іменника характерні категорії роду, числа та відмінка. Якщо рід в іменниках здебільшого стабільний, то число може позначати і один предмет, і їх сукупність. Але є у мові іменники, які позначають постійну одиницю чи постійну множину. Однак у художніх текстах можемо натрапити на оказіональні форми множини іменників — загальні назви, що вживаються лише в однині. Це перший спосіб художнього зображення. Тут спостерігаємо слова з абстрактним значенням, які у поетично-художньому чи прозовому текстах “набувають відтінку конкретності”, що, зазвичай, супроводжується виникненням образних характеристик. Більшість дослідників вважають, що функція цих форм не пряма, кількісна, а експресивно-поетична. Наприклад:

“Я блукав по світах, сидів аж у королівському кабінеті, відправляв уряд писаря військового, бачив *гніви*, незгоди, *властолюбства*, роздвоєння, заздрощі, ворожнечі, чвари з кровопролиттям” (П. Загребельний).

За нашими спостереженнями, для П. Загребельного характерне вживання у множині таких слів, зокрема лексеми *добро* в значенні “сукупність належних комусь цінностей та інше майно”. Так, у романі “Я, Богдан” читаємо:

“Всі мої *добра* були в Суботіві, та й те муляло очі конацьпольським”; “Осолінський обростав славою, а ще більше — *добрами*”.

Зауважимо також у П. Загребельного поодинокі незвичну форму множини конкретного іменника *пекло*:

“Занесений над мою голову палаш Конацьпольського після зухвалих моїх слів про Кодацьку кріпость спам’ятав мене, кинув у отхлань, у самі *пекла*”.

Певну кількість множинних форм іменників, які в мові вживаються лише в однині, у творах письменників ХІХ—ХХ ст. проаналізував В. Ващенко<sup>1</sup>.

Частіше, за нашими спостереженнями, у художньому мовленні вживаються оказіональні форми множини власних назв. Іноді такі форми можуть бути морфологічними оказіоналізмами, якщо означають лише множинність того, що названо словом, без зміни його лексичного значення:

“Анастасія... просто відрекомендувала: Петро Андрійович. Ну, а *Петріві Андрійовичів* тільки в Європейській частині можна знайти тисячі” (П. Загребельний).

Поширеніше в художньому мовленні поєднання морфологічної оказіональності власних назв із семантикою, оскільки у смисловій структурі іменника з формами числа пов’язані відмінності не лише граматичні, а й лексико-семантичні. Нерідко вживаються форми множини географічних назв:

Ходять *Африки* й жовті *Азі!*  
 Біля мудрих очей твоїх, брате!  
 (А. Малишко)

“Скільки тих доріг... виведе Лисогора... На стежку, сьогодні віддалену від нього десятками років, десятками тисяч кілометрів, неосяжними просторами *Сибірів, Монголії, Китаїв, Японії та Америки*” (В. Козаченко).

<sup>1</sup> Ващенко В. С. Стилістичні явища в українській мові. — Х., 1958. — С. 73—74; його ж. Мова Тараса Шевченка. — Х., 1963. — С. 166—168.

Для власних імен людей або відомих персонажів літературних творів у формі множини характерне поширювальне вживання, нерідко з позитивними відтінками:

...Щоб росло воно (поле. — І. К.) *Українками*,  
і *Тарасами*, і *Франками*.

(А. Малишко)

Але частіше форми множини імен людей, іноді — географічних назв мають відчутний негативний характер:

"Не біда, що засушений і нікчемний на вигляд, а вогонь би з нього так і забурхав, аби лиш запопасти до рук ту жінку з її багатством, якого б стачило не на одного й не на сотню *Шморгайликів*" (П. Загребельний). "Усього спробував, усього скуштував князь по всяких там *Парижах*" (А. Голков).

Зневажальність значення таких форм числа, особливо власних імен людей, у багатьох письменників супроводжується і графічним засобом відтворення виражальності — написанням їх з малої літери:

"Чого варті всі ваші *тамерлани* та *наполеони* без коня?" (О. Гончар). "...За те, що я не став дворушничати ні перед крикливим Ступачем, ні перед мовчазною землею, за те, що не кидав зерно у мерзлу домовину, а жду тепла і зриваю *ступачам* графік" (М. Стельмах).

І. Чередниченко, розглядаючи такі форми множини власних імен людей і написання їх з малої літери, звертав увагу лише на функції узагальнення і вираження "негативного ставлення до сукупності типів, осіб або явищ, яким дається така узагальнювальна назва"<sup>1</sup>, хоча, як засвідчує наведений матеріал, узагальнення, створюване множинною формою, нерідко містить і позитивну характеристику.

Випадки, коли множина ужита на позначення однини, поетично зображувана як одиничність, становлять *другий* спосіб виражального використання категорії числа іменників. З естетичного погляду такі слововживання менш цікаві. Порівняймо:

У темнім лісі за горами  
Зібравсь усякий *звір*.  
(Л. Глібов)

<sup>1</sup> Чередниченко І. Г. Нариси з загальної стилістики сучасної української мови. — К., 1962. — С. 155.

"Родючий баштан жовтіє динями, зеленіє кавунами і усяким *овоцем*" (Марко Вовчок).

Проте інколи спостерігаються яскраві індивідуально-авторські образні слововживання:

Забравши прусів у полон,  
На них п'ятою наступив *тевтон*.  
(М. Бажан)

Отже, іменники відіграють у тексті художнього твору різні функції: *номінативну, описову, оцінну, емоційну, символічну, конкретизаторну*.

## 10.2. Прикметники у художньому тексті

### 10.2.1. Стягнені та нестягнені форми прикметників

Відомо, що прикметники найчастіше виступають образними художніми означеннями, виконуючи роль емоційно забарвлених епітетів. У народнописених фольклорних зразках часто вживаються нестягнені прикметникові форми. Ці означення, виражені повними формами прикметників жіночого і середнього роду, використовуються при змалюванні зовнішності людини, людської вдачі, явищ природи, а також для характеристики понять, пов'язаних із соціальними умовами життя тощо, наприклад: *чорнії брови, карії очі*.

*Сонливая, дрімливая,*  
До роботи *лінивая*...

Личко *біле, рум'яне*,  
Серце ж моє *кохане*...

(Народна творчість)

Форми нестягнених прикметників широко використовували Т. Шевченко, Леся Українка та інші поети. Як зазначалося, у творах Великого Кобзаря нестягнені форми прикметників часто використовують для надання мові урочистості:

Оживуть степи, озера, —  
І не *верстовії*,  
А *вольнії, широкії*  
Скрізь шляхи *святії*  
Простеляться...



*Великая* сило!  
*Великая* славо!  
 Зглянься на людей!

У поезії Лесі Українки натрапляємо на такий стилістичний прийом, як суміжне повторення нестягнених форм прикметників — окремих лексем або цілих рядків, у яких виступають слова в такій формі:

Важке побережне каміння	— Що за диво снилось тобі, мила?
Зрива <i>переможнеє</i> море:	Мені снились <i>білії</i> лілеї?!
Невже <i>переможная</i> пісня	Мені снились <i>білії</i> лілеї,
Важкого жалю не поборе?	Що хитались в місячному світлі!

П. Тичина найчастіше, ніж інші поети, вживав такі форми прикметників: *молодая; любая; милая; далекая; одинокая; важкій; вдячній* тощо.

У прозових творах одним з перших використав нестягнені форми прикметників Г. Квітка-Основ'яненко. Лише в повісті "Маруся" засвідчені такі форми: *лихая біда; наше добреє; білая ручка; люди чесній; довгії вії; вона тихая, слухняная* та ін.

Значно менше нестягнених форм прикметників простежуємо у прозових творах Панаса Мирного та М. Коцюбинського. У творах сучасних українських письменників нестягнені форми прикметників трапляються рідко<sup>1</sup>.

Характерні для народної творчості й короткі форми прикметників: *зелен; красен; славен; дрібен; срібен* і под.:

і шумить, і гуде —  
*Дрібен* дощик іде...  
 А хто ж мене, молодую,  
 Та й додому приведе...  
 (Народна творчість)

Натрапляємо на такі форми і в мові письменників різного часу:

Понад Дністром,  
 Понад бистрим  
*Сив* туман лягає...  
 (І. Вагилевич)

<sup>1</sup> Див.: Тронь К. Л. Нестягнені форми прикметників в українській мові // Укр. мова і л-ра в шк. — 1972. — № 7. — С. 33—35.

Зазеленій, *зелен* траво,  
 по долині.  
 Розійдися, *сумен* голос,  
 по родині.

(П. Думка)

Ой, лютий бій, останній бій, —  
*Щаслив*, хто переможе.

(Леся Українка)

Укотре чую течію Дніпра,  
 Тепер весна — блакитно-синій травень.  
 Довкола зеленіє край наш *славен*...

(О. Лупій)

Наш народ — це океан.  
 Океан *повен*...

(П. Тичина)

## 10.2.2. Кольористика

*Прикметники* передають також ознаки кольору. Колір не лише прямо вказує на зображення, а здатний набувати переносних значень і навіть символічного вживання. Відповідно до задуму, кожен письменник обирає для характеристики предмета, персонажа чи явища колір, який би найбільше надавав виразності, точності, яскравості зображуваному, розширюючи при цьому діапазон сполучуваності кольорів, вводячи у тканину тексту різні кольори, надаючи їм додаткових відтінків.

Слова зі значенням кольору в українській мові становлять окрему лексико-семантичну групу, яка не є сталою, оскільки поступово поповнюється. Семантика певного кольору може виражатися різними мовними засобами. Кожен письменник по-своєму обіграє назви кольорів, надаючи їм різного символічного значення.

*Білий* колір належить до найактивніших концептів кольорового спектру, а лексеми, що входять до його структури, відбивають усі можливі аспекти життя людини в описовому, смисловому, емотивному, предметному, символічному, декоративному та інших планах. Однак необхідною умовою виявлення концептуальної специфіки слова, зокрема кольорових

лексем, є аналіз контексту, в якому функціонує окремий структурний елемент усього поняття<sup>1</sup>.

Лексема *білий* несе основне смислове навантаження: це той, який має колір крейди, молока, снігу (СУМ, т. 4, с. 146). Лексема найчастіше виступає означенням до понять “зима”, “сніг”, надаючи їм кольорового зображення.

Хай метелиця віє  
Чистий, чистий *білий* сніг.  
(Г. Чупринка)

Цей колір зафіксований у фольклорі: *біла хата; білі руки; біле тіло; білий сад*. Це колір позитивної емоційної оцінки:

Поезія — настрої гучних вакханалій  
І плюскіт вина,  
Поезія — пахощі *білих* конвалій  
І тиша сумна.

(Г. Чупринка)

Однак нерідко на перший план висувається і неколірна ознака з додатковою семантикою “чистий”, “сонний”, “мертвий”.

У новелі “Мое слово” В. Стефаніка читаємо:

“*Білими* губами упівголос буду вам казати за себе. Ні скарги, ні смутку, ні радості в слові не чуйте!

Я пішов від мами у *біленькій* сорочці, сам, білий. З *білої* сорочки сміялися. Кривдили мене і ранили. І я ходив тихенько, як *білий* кіт. Я чув свою підлість за тихий хід, і кров моя діточа з серця капала. А спав я у найлеленій хаті посеред брудних туловищ, сплетених розпустою. Листочок *білої* берези на сміттю...”

У цьому контексті прикметник *білий* асоціюється з чистотою і невинністю.

В Олександра Олеся прикметник *білий* виявляє семантичну асоціацію з надміру спокійним станом душі, збайдужілим поглядом, холодом паморозі. Тому в його поезіях поряд із прямим значенням спектрального кольору (*білий цвіт; білий сніг; біла хмарка; біла конвалія; білий лебідь; білі свитки*) є слово *білий* з художнім значенням кольору: *білі пелюстки*

<sup>1</sup> Кузьміна О. Концепт “білий” (на матеріалі поетичної мови Г. Чупринки) // Лінгвістичні студії: Зб. наук. праць Донецьк. нац. ун-ту: У 2 ч. — Ч. 2. — Вип. 11. — С. 305.

*снігів; сніги білими круками тіло клюють; білий шум на синіх хвилях* та ін.

Семантика епітета *білий* від асоціації теплої ніжності переходить до холодної байдужості, пустельності, тоді виникає образ *білої* пустелі (поезія “Ользі Кобилянській”):

Привіт, уклін низький вам, Пані  
Колись давно, колись в тумані  
На скелях, де живуть орли,  
Коли ще тільки розвиднялось,  
Ви генціаною ніваліс  
В пустелі *білій* розцвілі<sup>1</sup>.

У І. Драча натрапляємо на словосполучення: *біле тіло; білий лебедик; біла Лада; білий туман*. За допомогою цього прикметника поет створює поетичні традиційні образи, в яких семантика безпосереднього позначення кольору нейтралізується.

Сніг цілу ніч помився в двері,  
Тер *білу* гриву з нетерпінням...

*І біловусте* тихе слово  
Спливало причасним диханням...

Може прикметник *білий* набувати і негативної емоційної оцінки. Зокрема у словосполучах: *білий біль; біла смерть* тощо:

Регіт смерті. *Білі* зуби.  
Лине в душу синій дим.  
Чорний вихор самогуби  
Віє шалом степовим.  
(Г. Чупринка)

Протилежним до білого є *чорний* колір. Він не лише контрастує із ним у лексичному плані, а й у синтагматичному.

В оповіданні “Ціпов’яз” В. Стефанік розповідає про долю бідного селянина Семена, котрий, назбиравши трохи грошей, купив собі землі. Його брат Роман із задрощів підпалює хату і стодолу із зібраним хлібом. Повернувшись, Семен

“...підходив до обгорілих снопів, що лежали скрізь по подвір’ю й димались... Ось лежить його праця, його кривавиця, його надія: *чорна*, мокра, чадна... Ось дивиться на нього *чорна* обсмалена руїна хати, жужмом лежить

<sup>1</sup> Сидоренко О. “Є слова, що білі-білі...” (епітет *білий* у О. Олеся) // Культура слова. — 1997. — Вип. 48—49. — С. 59—64.

на позаливаній землі усяке добро, ламає руки дружина, як смерть ходить мати... Вони мовчали, а їхні думки круком **чорним** літали по пожарищі, розбивалися між **чорними** стінами”.

Описуючи цю трагедію, автор за допомогою кольористичних епітетів характеризує психологічний стан героя. Отже, кольори — не самоціль, вони приходять на допомогу слову, підпорядковуються завданням твору<sup>1</sup>.

В сучасній поезії, зокрема у поезії І. Драча, особливе семантико-стилістичне навантаження припадає на кольори **білий**, **чорний**, **золотий** і **сивий**... Прикметник **чорний** у нього виступає як синонім до понять “тривожний”, “урочистий”, “величний”:

Візьми його (слово. — І. К.),  
Не дай на зваду славі  
А по-спартанськи босим — на мороз.  
Туге од сонця, **чорно величає**,  
Воно провисне  
Буйним гроном гроз.

Зіставлення кольорів, серед яких є чорний, як стилістичний прийом передачі враження від музики використовує І. Драч у поезії “Соната Прокоф’єва”:

Закрутили, загули, заграли  
Чистим лугом серце повели  
Вишукані **голубі** хорали  
По стежині **сизої** імлі.  
Жовтороті похливі грози  
Пнулися з **оранжевих** шкарлуп.  
І дуби, як **чорні** ваговози,  
Гупались, всідаючи на круп.

Своєрідне значення мають кольороназви у фразеологізмах. Тут найчастіше вживаються **чорний** і **білий** кольори. Прикметник **чорний** (синонім **темний**) у свідомості народу опозиційний до **білий** (синонім **світлий**). Як антонімічні ці назви функціонують у висловах: **видати чорне за біле** (“витлумачити щонебудь не так як у дійсності, навпаки”); **чорним по білому** (написано) — “чітко, виразно, зрозуміло”. Значення таких

<sup>1</sup> Бабій І. “Фарби повинні приходити на допомогу слову” (кольори в художній мові Михайла Коцюбинського) // Культура слова. — 1997. — Вип. 50. — С. 26—31.

висловів зумовлюється вторинною лексико-граматичною семантикою назв чорної і білої барви в комплексі всього вислову.

Оцінка білого кольору, передана у фразеологізмах, не завжди однозначна, пов’язана з позитивними асоціаціями, як, скажімо, у сполученні з іменниками *день*, *світ*. Фразема **білий світ** означає “все навколишнє”; *на білому світі* — “на землі, серед людей”, *серед білого дня* — “вдень, повсякчас”.

З негативним підтекстом сприймаються фразеологізми, до яких входить прикметник **білий**: *біла гарячка* (“гостре психічне захворювання, що настає після тривалого пияцтва”); *біла пляма* — (“недосліджені ділянки”), *шити білими нитками* (“робити щось невміло, невдало, незграбно”)<sup>1</sup>.

Поетична традиція передбачає використання і **синьої** гами кольорів, їх вживання як у прямому, так і у переносному значенні: *сині гори*; *очі дихають синню* (пряме). У поєднанні з абстрактним іменником прикметник має широке тлумачення позитивної емоційної оцінки “легкий, ніжний, добрий, лагідний, сумний”: *тривожні сині ноти*; *синій хист*; *синій крик*; *синій жаль*. *Синій птах* у М. Метерлінка — казковий символ невловимого щастя. Цей кольоросимвол простежуємо й у поезії М. Вінграновського:

У **синьому** небі я висіяв ліс,  
У **синьому** небі, любов моя люба,  
Я висіяв ліс із дубів та беріз,  
У **синьому** небі з берези та дуба.  
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...

Семантика слів, пов’язаних із передачею **зеленого** кольору, достатньо прозора. Тут переважає зв’язок із рослинним світом:

Трава і дерева правлять службу незмінно **зелену**.  
**Зеленаве** небо **позеленіло**, шовк **зелений** трави,  
Трав **зелений** крик...

Цей колір нерідко набуває філософського звучання — сутність людського життя на землі:

<sup>1</sup> Див.: Кучерук О. Образна природа семантики кольороназв в українських фразеологізмах // Дивослово. — 2006. — № 12. — С. 40—42.



*Зелена* брамо, ти з трави й води.  
Земля *зелена* — ось *зелена* брама!  
І кожен з нас йде звідти, йде туди!  
Людина й лист — одна *зелена* драма.  
*Зелена* мить судилася тобі —  
Тож дихай буйно, тож світися ясно!

Відносні прикметники використовуються для позначення кольорів здавна. На сучасному етапі розвитку української мови спостерігається різний ступінь усталеності вживання відносних прикметників як кольоропозначень. До найусталеніших можна віднести прикметники *золотий*, *срібний*, *рожевий*. Шлях перетворення відносного прикметника на назву кольору уявляється багатоступінчастим. Від споглядання, коли людина визначає подібність кольору за асоціацією до певного предмета, до повної заміни його назви назвою цього предмета.

Символічні значення колоративу *золотий* широкі й заміфологізовані. *Золотий* — колір сонця, символ Божих принципів, земної й небесної величі. У кожного народу й у кожній релігійній течії колірною одиницею *золотий* має свою символіку. У єгиптян *золотий* пов'язаний з богом сонця Ра, в Індії цей колір символізує істину; у Китаї — просвітлення; античні греки вбачали у *золотому* кольорі знак розуму й безсмертя. *Золоті яблука*, за античною міфологією, — символ розбрату, руйнівної сили, що з'являється крізь красу. Ця ідея закладена в міфі про суд Париса, який віддав *золоті яблука* Афродіті на знак її перемоги над Герою й Афінною. У китайській міфології *золотий фазан* — символ космічної гармонії<sup>1</sup>.

У православ'ї *золотий* співвідноситься з Богом, Богородицею, святістю, Господньою енергією, силою, світлом Христа. Водночас у Біблії зафіксоване ще й негативне ставлення до *золотого*. Образ *Золотого Тільця* символізує ідолопоклонство та мирське багатство. Та *золотий* колір має бути чистим, а багатство — духовним. Коли ж золото перестає бути символом багатства, а саме стає багатством, воно втрачає символіку святості й стає символом тлінної наживи. Стихія *золотого* кольору — вогонь, а небесне світило — Сонце. Саме вони вимагають вогненно-сонячної чистоти від усього *золотого*.

<sup>1</sup> Див.: Колесникова Л. Особливості семантичної диференціації колірних символів "теплих тонів" у поетичному тексті // Лінгвістичні студії: Зб. наук. праць Донецьк. нац. ун-ту. — Ч. 2. — Вип. 11.

В українському фольклорі *золотий* — символ жіночої краси, пшениці або й жита, хліба взагалі:

Зашуміла діброва,	Ой одчини нам, пане, ворота,
Заляцала дорога	Бо несем ми віночок з <i>золота</i> .
Хазяїнові женці йдуть,	Не з <i>золота</i> наш віночок —
<i>Золотий</i> вінок несуть.	а з жита.

(Народна творчість)

Символ-колоратив *золотий* може мати значення:

- такий, що прийняв своє забарвлення від сонця;
- такий, що прийняв своє забарвлення від кольору осінньої природи;
- такий, що має вагове значення;
- теплий.

У сполученні з іменниками *золота вежа* — позначає неприступність, владу; шлях від неба до землі. *Золота вежа* — символ земної й небесної величі.

Слово *золотий* у поетичному осмисленні І. Драча виявляється дуже містким, багатоплановим, поєднуючи і семантику кольору, і загальну позитивну високу оцінку, відчуття чогось дорослого, коштовного. У прямому значенні автор вживає це слово у таких висловах: *золотооке сонце*, *золота оскома осені*; *золоті вулкани лип*; *сонце в золотому капелюшку*; в сонці хмара — *золота крисаня* тощо<sup>1</sup>.

У символіці алхімії *червоний* — символ пристрасті, активності, чуттєвості й життєвих сил. Він асоціюється з кров'ю й вогнем. Його символізм багатозначний і амбівалентний. З одного боку — енергетичний, активний, символізує повноту життя, свободу, урочистість, радість, а з іншого — ворогування, помсту, війну, агресивність. Він має цілющі властивості, охороняє від "вроків" і чаклунства. *Червоні* квіти троянди, гвоздики та плоди калини й горобини допомагають від нечисті. *Червоний* колір — знак влади й величі. Наприклад, у Візантії лише імператриця могла носити *червоні* чобітки. На прапорах *червоний* символізує бунт, революцію, боротьбу. За християнськими

<sup>1</sup> *Культура української мови*: Слов.-довід. — К., 1990. — С. 213.



віруваннями, *червоний* колір — символ Божої любові до людей, людського роду, бо Син Божий заради спасіння людства пролив свою святу кров, а після нього — інші мученики за віру Христову. В ризах *червоного* кольору священники правлять службу на честь своїх великомучеників. Як засвідчують астрологи, стихія *червоного* кольору — вогонь, а планета — Марс; планета Марс, у свою чергу, — планета бога війни, для якого проливати *червону* кров — звичайне явище<sup>1</sup>.

У поетичному мовленні червона колірніа гамма, передаючи зорові відчуття, вживається в прямому значенні. Проте, крім вказівки на колір, прикметник *червоний* і його синоніми мають переносні, похідні значення, які перетворюють цей колоратив у поетичний символ.

Поетичні твори кінця ХХ ст. яскраво демонструють перерозподіл сем колоративу *червоний*, що зумовлено історичними, соціальними та культурними перетвореннями. Це сприяло оновленню мовної моделі національної картини світу. Колірний символ *червоний* входить у поетичну модель із збереженням сформованого раніше значення у таких випадках: *червоні вожді, червоні безбожники*:

Лежала б моя голова  
На Лобному місці в мушві!  
А нині фашизм ожива.  
*Червоні* вожді ще живі.  
Як болісно щось визріва  
У сивій моїй голові.

(І. Низовий)

На символічному значенні колірної ознаки *червоний* (символ вогню, бо є гарячим кольором) побудована метафора *червоний промінь золотив повітку* в І. Світличного. Відбувається активізація сем “тепло”, “спокій”:

Усі тривоги спалював до тла  
Безмовний спокій барвами улітку,  
І чуть було, як пензлем із срібла,  
*Червоний* промінь золотив повітку.

<sup>1</sup> Колесникова Л. Особливості семантичної диференціації колірних символів “теплих тонів” у поетичному тексті // Лінгвістичні студії: Зб. наук. праць Донецьк. нац. ун-ту — Ч. 1. — Вип. 11. — С. 298.

Негативний експресивний компонент *червоний* прогресує в поетичній мікросистемі за наявності в ній негативно навантажених лексемах, у яких переважають семи “лють”, “зло”:

Які ж то ми *червоні* від крові  
Й зелені від зненависті та гніту  
З шизофренічним вітром в голові  
Мчимо наосліп на нову “орбіту”.

(І. Низовий)

Колірне значення синонімно до *червоного* слова *рожевий*, крім прямого значення, може набувати додаткового — “ніжність”, “тендітність”.

Щедро насичена *червоними* барвами мова творів О. Гончара. Поряд із білим і чорним вони переважають у творах письменника. Так, на позначення червоної барви він уживає синоніми: *червоний; яскраво-червоний; вогнисто-червоний; червоногарячий; червоно-палаючий; розпалахкотілий; рубіновий; рубіново-червоний; червоно-смаглявий*.

Прикметник *червоний* має загальне, спільне для цієї групи слів значення. Воно виявляється, зокрема, в описі польових маків: долина палала на сонці *червоними маками*.

Синонім *яскраво-червоний* позначає також червону барву, але таку, від якої “аж очі ріже”:

“Аж очі ріже цебро своєю *яскраво-червоною* оболонкою”.

Образ *вогнисто-червоних* блискавиць автор вживає на позначення вогняних спалахів, тобто відбувається асоціація кольору з вогнем.

У словниках української мови не знайдемо прикметника *червоногарячий*, який містить порівняння з кольором вогню. Прикметник О. Гончар утворив за аналогією до назви *жовтогарячий*. Художній контекст підказує, який саме колір уразив письменника: це картина призахідного сонця, густочервоного, з насиченим, яскравим кольором-тоном. Утворений прикметник слугує точним, оригінальним образотворчим засобом:

“...сонце край степу сідає. Росте, розбухає в *червоногарячому* тумані...”

На дуже яскраве червоне забарвлення вказують прикметники *палаючий і червонопалаючий*. Колір набуває ознак символу:

"Край шляху, серед *палаючих* маків, зостався свіжий горбик землі..."

Словникове значення прикметника *розпалахкотілий* — який став яскраво-червоним, схожим до кольору вогню, полум'я — майстерно використано в називанні кольору сорочки одного із персонажів. Спочатку йшлося про колір сорочки. Але він ніби висвітлює дух натури Гриня Мамайчука — "некерованої", "неспокійної" і непростой людини:

"...причал зрушився з місця і поплав од них разом з Гринєю Мамайчуком у *розпалахкотілий* сорочці".

У відтворенні кольору невеликого фрагмента діяльності письменника виявлено його творчу індивідуальність.

Надзвичайно поширеними у розмовному мовленні та мові художньої літератури є зворот з підсилюючою часткою *аж*:

"*червоні, аж чорні* троянди" (О. Іваненко); "*сині, аж чорні* очі" (М. Коцюбинський); "*русява, аж біла* борода" (І. Нечуй-Левицький); "*синє, аж фіолетове* море" (Леся Українка).

Проте основну масу відтінкових кольоропозначень становлять складні прикметники:

*Жовто-сірого* пороку туча  
Насувалась на крайні двори,  
*Металево-землиста*, гримуча  
Плазувала гадюка згори.

(Т. Масенко)

Сьогодні поширеними стали вислови: *проходити червоною ниткою; давати зелену вулицю; жовта преса; білий вірш; зелений змії; голуба (блакитна) кров; синя панчоха; чорна година* тощо.

Назви кольорів письменники часто використовують у назвах своїх творів. Порівняймо:

"*Біла гвардія*" М. Булгакова; "*Біла зграя*" А. Ахматової; "*Білі* глянцеви манжети..." Г. Гейне; "*Білі* акації будуть цвісти..." В. Сосюри; "*Біле ікло*" Дж. Лондона; "*Біла осінь*" О. Сизоненка; "*Білий кінь* Шептало" В. Дрозда; "*Біла Панна*" С. Черкасенка; "*Чорна рада*" П. Куліша; "*Чорна брама*" І. Сенченко; "*Чорний вальс*" Ю. Яновського; "*Чорна Пантера і білий*"

<sup>1</sup> Порожнюк А. Червона барва в мові художнього твору // Культура слова. — 1990. — Вип. 38. — С. 29—33.

*Ведмідь*" В. Винниченка; "*Чорний екватор*" і "*Чорний вершник*" В. Малика; "Балада про *чорну тугу*" Г. Лорки; "*Чорна троянда*" Р. Стівенсона; "*Зелена євангелія*" Б.-І. Антонича; "*Зелені серцем*" А. Головка; "*Зелений клен*" Л. Яновської; "*Зелена ящірка*" Г. Мазуренко; "*Зелені млини*" В. Земляка; "*Зелені руна*" С. Черкасенка; "*В зелену суботу*" В. Чумака; "*Синя книжечка*" В. Стефаніка; "*Синій літопис*" А. Малишка; "*Синій птах*" М. Метерлінка; "*За синім морем*" А. Малишка; "*Голуба голубина*" А. Платонова; "*Сині етюди*" М. Хвильового; "*Голубі ешелони*" П. Панча; "*Голуба зірка*" Б. Зайцева; "*Червона зима*" В. Сосюри; "*Червоний вексель*" В. Стефаніка; "*Червоні краплі* глоду" Л. Костенко; "*Червоний вечір*" С. Васильченка; "*Сива ластівка*" Б. Олійника; "*Жовтий князь*" В. Барки тощо.

Звичайно, не всі перелічені у назвах творів і збірок прикметники асоціюються саме з кольором, як це видається на перший погляд. Скажімо, "*Чорна рада*" П. Куліша не позначає колір, а є назвою простолюдинів, "черні". Багато прикметників ужито в переносному значенні: *синій птах* — символ мрії. Зелений колір також може позначати молодих, недосвідчених.

Відносні прикметники виявляють свою високу продуктивність у мові публіцистики. Порівняймо: *курортне літо; спортивний літопис; фестивальний графік; кавунний сезон; сімейний ансамбль*. Справа в тому, що відносні прикметники мають низку особливостей, які надають їм переваги при виборі форм вираження тієї самої думки. Значна частина таких висловів має розмовний характер: *паперова веремія; хокейна першість; інформаційний бум; викладацький колектив* і под.

### 10.3. Числівники в художньому тексті

*Числівники* на позначення чисел у кожного народу також мають різні значення, а є й такі, що позначають загальнолюдські поняття.

Числівник *один* часто вживається у приказках: *бити в одну точку* (спрямовувати усі сили на досягнення мети); *одному Богові відомо* (невідомо нікому); *в один момент* (швидко);

в одну дудку грати (одноставно, у взаємній згоді); всі як один (дружно, разом); за одним заходом (одночасно, одноразово); зв'язати однією шворкою, одного поля ягода, одним мотузком зв'язані (об'єднати спільною дією, переважно негативною); з'їсти не один пуд солі (добре знати когось); зливати в один ківш (змішувати, не розбираючи); з одного тіста (подібні за вдачею, поглядами); на один аршин (однаково, трафаретно); одним миром мазані (однакові); один в один (гарний, чарівний, якісний, однаковий); один за одним (в певному порядку, послідовно); один за всіх (взаємовиручка, взаємодопомога); один і той самий (тотожний, однаковий); один на один (в поєдинку); один як палець (без сім'ї, без рідних); одна нога тут, а друга там (дуже швидко); одним махом (за один раз); одне із двох (віддати перевагу чомусь одному); чути одним вухом (достовірно не знати).

Він трапляється у заголовках творів: "І один у полі воїн" В. Дольд-Михайлика; "Один день з життя Івана Васильовича" О. Солженіцина.

Числівник *два* є назвою числа і його цифрового позначення. У переносному вживанні має значення *кілька, декілька*. Він також дуже поширений у народній творчості. Пригадаймо хоча б українські народні казки "Два брати", "Про двох братів і сорок розбійників", "Казка про двох шахраїв", "Дві вивірки". Відомі приказки: "Одна голова добре, а дві краще", "Двом смертям не бувати" чи фраземи: "Щоб йому два ока вилізло" (передає емоції досади або здивування); "Вбити двох зайців" (одночасно досягти успіху у кількох справах); "Випити дві неповних" (зазнати страждань, нещастя, поневірянь, горя); "Від горшка два вершка" (про людину невисоку на зріст, а також про недосвідчену людину); "Двом смертям не бувати" (про відвагу розпочати якусь важку справу); "Здирати по дві шкури" (дуже дорого продавати щось, нещадно експлуатувати когось); "Між двох вогнів" (про небезпеку з двох боків); "Палиця на два кінці" (про можливість протилежних наслідків); "Покірне телятко дві матки ссе" (мати лагідну, доброзичливу вдачу); "Сидіти між двома стільцями" (поділяти різні думки).

Вживається цей числівник і у заголовках художніх творів "Два сини" Марка Вовчка, "Два капітани" В. Каверіна, "Двоє в чужому домі" Т. Литовченка та ін.

Числівник *три* є сакральним у християнстві, оскільки Бог виступає у трьох іпостасях: *Бог-отець, Бог-син, Бог — Дух Святий*. У слов'янській міфології дерево — мікромодель світу — має *тривимірність*: крона — небо; стовбур — земля; коріння — потойбіччя. Числу *три* відповідає ідея *трьох* світів і *трьох* стихій, а також вертикальна вісь часу, де просторові орієнтири уподібнюються часу. *Тризуб* — один із знаків державної символіки України.

В українському фольклорі у царя — завжди *три* сини. Мандрівник повинен обрати одну із *трьох* доріг, котрі ведуть направо, наліво і прямо. У Шевченка "*три* шляхи широкії до купи зійшлися..." У народній творчості — казки "*Три* брати і кицька", "*Три* бажання", "Дарунки з *трьох* зернин"<sup>1</sup>, у назвах художніх і публіцистичних творів — "*Три* літа" (назва циклу і поезії Т. Шевченка; "*Три* поети" П. Куліша; "*Третя* революція" В. Підмогильного; "*Третє* відлуння" Г. Кочура.

Цей числівник може позначати:

- міцність (*у три мотузки*);
- величину (*у третє царство*);
- швидкість (*алюр три хрести*);
- жорстокі утиски (*у три дуги зігнути*);
- запобігання, покірність, улесливість (*в три погібелі згинатися*);
- вигнання, далеко (*гнати в три шиї, під три чорти*);
- експлуатування (*дерти по три шкури*);
- наближення смерті (*три чисниці до смерті*).

Число *чотири* позначає життєвий цикл людини (дитинство, юність, зрілість, старість), існує *чотири* стани видимого буття (ранок, день, вечір, ніч; весна, літо, осінь, зима). Існує також *чотири* сторони світу, що утворює горизонтальну модель світу. Символізм числа *чотири* походить від символізму квадрата і хреста з чотирма кінцями. Простір і час зімкнулися в четвірці, тому в народній творчості вона позначає:

<sup>1</sup> Див.: Українські народні казки: У 2 кн. — Ірпінь, 1994. — Кн. 2.



- добру обізнаність у справі (*підкований на всі чотири ноги, кований на всі чотири копита*);
- замкнений простір, ізольованість (*у чотирьох стінах*);
- рух за бажанням, у будь-якому напрямку (*на всі чотири сторони, на всі чотири боки, на всі чотири вітри*);
- конфіденційність (*на чотири ока*) і под.

Використовується цей числівник і в поетичному мовленні:

Тому згадалось...

Шляхів *чотири*,

Вітрів *чотири*,

Сторін *чотири*,

Світів *чотири*.

(О. Лупій)

Трапляється цей числівник і в назвах художніх творів (наприклад, "*Чотири шаблі*" Ю. Яновського).

У християнській міфології найбільш сакралізоване число *сім*. Згідно із Біблією, Господь сотворив світ за *шість* днів, а *сьомого* дня спочив і день цей освятив. *Сім* днів у тижні, Веселка має *сім* кольорів. За слов'янськими звичаями, родину треба знати і панувати до *сьомого* коліна. Музична гама також має *сім* звуків. *Сім* — божественне число Всесвіту. Воно складається із *трійки* як символу неба й душі та *четвірки* як символу землі й тіла. Це число найчастіше пов'язане з Плеядами та Великою Ведмедицею (Великим Возом) у різних культурних традиціях. У сербів, наприклад, існує уявлення про Плеяди як про *сім* братів, при цьому кожна зірка отримує своє ім'я.

Часто *сім* вживається у стійких висловах, позначаючи:

- далеку відстань (*аж за сьомим морем, до сьомого коліна*);
- виваженість перед виконання дії (*сім разів відмірай, а раз відріж*);
- виснажливу, надривну працю (*до сьомого поту*);
- замріяність, наївність (*на сьомому небі*);
- неповноту розуму (*без сьомої клепки*);
- нісенітницю (*сім мішків гречаної вовни*);

- безвідповідальність, непостійність (*сім п'ятниць на тиждень*);
- покарання (*сім шкур спустити*).

У Лесі Українки є цикл "*Сім струн*", де кожна поезія починається з окремої назви ноти.

Число *вісім* вважалось сакральним у Стародавній Індії і позначало нескінченність буття. В українській міфології *вісім* — це шлях, пройдений через *сім* сходинок небес до задуманої мети: саме так досягається досконалість.

Число *дев'ять* у світовій міфології також сакральне: *дев'ять* місяців жінка виношує дитину, *дев'ять* планет має наша Сонячна система. У Марка Вовчка є твір: "*Дев'ять братів і десята сестриця Галя*". Серед фразем:

- не мати *дев'ятої* клепки (неповна розуму),
- *дев'ятий* вал (найсильніша, найнебезпечніша хвиля під час морської бурі).

*Дванадцять* місяців триває рік, *дванадцять* апостолів було в Ісуса Христа, існує *дванадцять* знаків Зодіаку<sup>1</sup>. Серед казок — "*Дванадцять хлопців-красноголовців*", "*Дванадцять місяців*" С. Маршака.

Назви чисел, які використовують письменники у творах, не завжди магічні чи сакральні.

Наприклад, автори поезій-роздумів, поезій-споминів називають у віршованих рядках точні цифри, виражені складними і складеними числівниками:

- Ось номер твій! (На шию, як собаці...),
- Ну, повтори, щоб завше пам'ятав!..
- Стояла тиша грובה в бараці,
- Лиш хтось в кутку знесилено стогнав.
- Ну!
- *Дев'ять... два... і шістдесят чотири... —*
- прошепотів я цифри без пуття.
- Мені було *шістнадцять*.
- Як я виріс!..
- І як я важко починав життя.

(М. Петренко)

<sup>1</sup> Віват Г. Сакральні числа та геометричні фігури як образні засоби // Дивослово. — 2006. — № 7. — С. 41—43.



## 10.4. Дієслівні форми в художньому тексті

Відомо, що *дієслово* має змінні й незмінні форми. До змінних належать родові, особові, дієприкметник. До незмінних — інфінітив, або неозначена форма дієслова, дієприслівник та безособові форми на *-но*, *-то*.

Неозначена форма дієслова в українській мові має суфікс *-ти*: *читати*, *казати*, *нести*. Крім того, існують і варіанти з суфіксом *-ть*: *читать*, *писать*, *казать*. Їм, зазвичай, надається перевага в художньому та розмовному стилях. Письменники майстерно використовують обидві форми. Дослідники роблять висновки, що коротка форма вживається переважно на позначення дії нетривалої, одноразової, іноді раптової, а повна — навпаки — на означення дії тривалої чи повторюваної<sup>1</sup>.

Широко вживали коротку форму інфінітива І. Котляревський (у творах різних жанрів), наприклад: “Та що й *говорить!*...”; “Що ж *робить?*...” у “Наталці Полтавці”. Є ця форма й у творах Г. Квітки-Основ'яненка, П. Гулака-Артемівського, Т. Шевченка, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка, Лесі Українки, а також у творах сучасних художників слова.

Такі форми переважають в емоційно-насичених реченнях, що передають:

— мову персонажів:

“Одужуй, брат, скоріше, *гулять* підем до річки, а то я вже занудився, сидючи в хаті!” (Панас Мирний).

— внутрішнє мовлення:

...Та невже ж волі всіх на докір  
Він пророчити буде?  
І прийдеться *розбить*, розтоптати,

<sup>1</sup> Пилинський М. М. Значення повної і короткої форми інфінітива в мові творів української художньої літератури // Укр. мова в шк. — 1961. — № 6. — С. 60.

як гнилюю колоду.  
Кого наші батьки і діди  
звали батьком народу?!  
(І. Франко)

— енергію, експресію, гостроту:

А тюрм, а люду... Що й *лічить!*  
Крий нас, Боже,  
щоб крадене *перекупать*..?  
(Т. Шевченко)

В українській мові, як і в багатьох інших, дієсловами на-самперед передається *поняття часу*, бо вони за своєю морфолого-семантичною природою вже містять певну часову ознаку. Саме цю властивість досить часто майстерно використовував Т. Шевченко. Згадаймо зачин поеми “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*...  
І листя пожовкле вітри *рознесли*.  
І сонечко *встане*, як перше *вставало*...

Це — тонкий філософський роздум про вічний плін часу, про перехід одних форм буття в інші. Неважко помітити, що в наведеному уривку чергуються дієслова трьох часових форм<sup>1</sup>.

Подія як основа *змісту епічного твору* може оформлятися у двох основних структурах мовленнєвого плану: в *розповіді* та динамічному *описі*. Однак мовленнєва форма оповіді з властивою їй завершеністю в минулому часі не характерна для цього жанру. Визначальною особливістю зображення дійсності є динамічний опис, а визначальною особливістю зображення дійсності в описі є її поділ на низку однотипних, часто повторювальних епізодів, де головну роль відіграє ситуація поєдинку. Специфіка динамічного опису полягає в тому, що його мовленнєва структура якнайбільше збігається з реальною ситуацією,

<sup>1</sup> Желізняк М. Г. Засоби вираження часу в поезії “Гайдамаки” // Культура слова. — 1989. — Вип. 37. — С. 30—33.

розчленованою сприйняттям і передається за допомогою дієслів. М. Коцюбинський в оповіданні “Дорогою ціною”, показуючи розпач Соломії, яка заблукала в комишах і не може знайти місця, де залишила пораненого Остапа, вдається до нагнітання дієслів, що передають внутрішній стан героїні та динаміку її дії:

“Соломія *кинулася* на нього... (очерет. — І. К.) Вона *рвала* його, *ла-мала*, *крутила* і *била* ногами, а він *згинався* вгорі китицями, *ранив* їй руки і тільки корінням *тремтів*, немов од скритого реготу”.

У ліро-епічних чи суто епічних творах оповідь здебільшого ведеться у певній часовій формі, ознаки якої закладені у дієслові. Перспектива часу в українській мові виражена формами дієслів минулого, теперішнього і майбутнього часу, а інколи — й давньоминулого. Кожна з цих граматичних форм виконує окрему стилістичну функцію.

Текстова організація народних дум побудована на зіставленні двох часових форм: *минулого* і *теперішнього*, що сприяє динамічному описові. Це простежуємо, наприклад у “Думі про козака Голоту”:

Ой іще козак *не примірився*,  
А татарин ік лихий матері з коня *покотився!*  
Він йому віри не *донімає*,  
До його *прибуває*,  
Келепом межі плечі *гримає*,  
Коли ж *огледиться*, аж у його й духу немає.  
Він тоді добре *дбає*,  
Чоботи татарські *істягає*,  
На свої козацькі ноги *обуває*;  
Одежу *істягає*,  
На свої козацькі плечі *надіває*;  
Бархатний шлик *іздіймає*,  
На свою козацьку голову *надіває*;  
Коня татарського за поводи *взяв*,  
У город Січ *припав*,  
Там собі *п'є-гуляє*,  
Поле килимське *хвалить-вихваляє*.

У більшості художніх творів основним часовим фоном виступає *минулий час*. Дієслова минулого часу найчастіше позначають події, що відбувалися до моменту мовлення про них. Уживання в тексті лише дієслів у формі минулого часу без

жодних інших слів створює гумористичний ефект, наприклад:

#### Звичайний день

*Почув. Прокинувся. Дослухав. Задрімав. Проспав. Схопився. Одягнувся. Вмився. Поголився. Надпив. Обпікся. Побіг. Забувся. Повернувся. Вхопив. Помчав. Дочекався. Втиснувся. Приїхав.*

*Запізнився. Наслухався. Вибачився. Поклявся. Побожився. Зайшов. Сів. Замислився. Встав. Перекусив. Покрутився. Пообідав. Подрімав. Поговорив. Послухав. Посміявся. Зібрався. Попрощався. Пішов (О. Потапенко).*

У сфері функціонування дієслівних часів спостерігається використання минулого часу недоконаного виду для позначення заздалегідь наміченої дії, яка мала здійснитися в момент, майбутній щодо певного періоду минулого<sup>1</sup>. Наприклад:

“Шугалій *вийжджав* з Озерська через день. Перед від'їздом вони зустрілися з Буровим на березі світлого озера... — чи можна залишити Озерськ, не покупавшись і не поласувавши справжньою юшкою?” (Р. Самбук).

Вживання минулого часу в цьому реченні, яке можна було б назвати “запланованим майбутнім у минулому”, мотивується тим, що в певний момент минулого дія, яка планувалася, але не була ще здійснена, вже існувала як намір, програма дії, розпорядок і под., тобто ідеально у формі “попереднього” відображення. Із самого факту вживання минулого недоконаного в цьому значенні не впливає, що заплановану дію було втілено в життя. Про це ми дізнаємося лише з контексту.

Зміст запланованого майбутнього в минулому може передаватися за допомогою сполучення лексем на зразок *мав, повинен був* з інфінітивом відповідного дієслова:

“Було це тридцятого чи тридцять першого серпня — заняття *мали початися* другого чи третього дня” (Ю. Смолич).

Рідше трапляються твори, де переважають форми теперішнього часу, і зовсім немає творів, де впродовж усієї розповіді про події вживався б майбутній час дієслів. Це пояснюється

<sup>1</sup> Ермоленко С. Я. Про один семантичний різновид минулого часу (“Заплановане майбутнє в минулому”) // Культура слова. — 1983. — Вип. 24. — С. 31—33.

тим, що майбутній час виражає дію, яка має відбутися або після моменту мовлення, або після дії в минулому чи майбутньому часі, до якої вони відносяться, наприклад:

“Зараз *будемо вечеряти*. Згода?” (П. Загребельний); “Звідкись *дізналася* Маринка, що у великому львівському театрі *виступатимуть* артисти” (С. Журахович).

В авторській розповіді про події дуже часто майбутній час виступає у складнопідрядному реченні, рідше — у складносурядному, безсполучниковому або простому реченні, поєднуючись з минулим чи теперішнім:

“Комісія довго *не могла* їй *роз'яснити*, що ніхто нікуди *не буде забирати* її чоловіка — хай тільки чесно він живе” (М. Стельмах).

Можна натрапити на форми майбутнього часу недоконаного виду і в авторських відступах, що висловлюють ставлення до подій, характеризують минуле або, навпаки, відкривають читачеві секрети майбутнього:

“Про нащадків, тобто мостищан, *мовитиметься* тут досить розлого й докладно, а тепер треба сказати все про міст” (П. Загребельний).

Однією з функцій майбутнього часу в художньому творі є його участь у розкритті думок, мрій, сподівань, уявлень героя. Це явище може обмежуватися одним реченням або поширюватися на ширший контекст, наприклад:

“Ні, давно не переживав такого щастя Василько. Він уявив, як усі *дивитимуться* в селі, а Тимко Куличок так *випріщиться* на безкозирку, що, напевне, і про корів своїх *забуде*. Вони й *підуть* у город до баби Секлети... А Василько *підє* далі, і всі у селі *оглядатимуться* на нього” (О. Довженко).

Внутрішній світ героя нерідко розкривається за допомогою невласне прямої мови, яка за значенням перебуває на межі між прямою і авторською мовами:

“Лукія в той момент мовби бачить його зовсім дорослим, в його майбутньому, в його завтрашньому самостійному житті. Ким він *буде*? Чи *минатиме* його життя тут, в рідному селі, чи *буде* він в далеких, може, навіть космічних мандрах, і вона *виглядатиме* його додому...” (О. Гончар)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Див.: Шумарова Н. П. Про майбутній час дієслова // Культура слова. — 1979. — Вип. 17. — С. 63—66.

Засобами вираження часу в художньому творі можуть бути *прислівники*. Це загальноновживані слова на позначення періоду доби (*вночі, опівночі, уранці*), днів стосовно моменту мовлення (*позавчора, вчора, завтра*) чи прислівники з узагальненою часовою ознакою (*довго, давно, тепер, поки, тим часом*) тощо. Проміжки часу в українській мові переважно передаються сполукою прийменників *від — до* з родовим відмінком іменника, наприклад:

Од Конашевича і *досі*  
Пожар не гасне, люде мруть...  
(Т. Шевченко)

Лексичний час виражається широкою групою слів з опорною часовою семою: *весна; осінь; зима; давній; тривати* тощо.

Якщо ми звернемо увагу на часове оформлення сучасного наукового тексту, то побачимо, що в ньому переважають форми дієслів теперішнього часу. Майбутній час вживається рідко, він здебільшого виконує функцію заохочення до спільної дії, домовляння про щось, наприклад:

“Ці дотичні *будемо називати* осями локальної криволінійної системи координат” (В. Панасюк).

Таке використання форм майбутнього часу трапляється у наукових текстах. Дієслівні форми у цих випадках не мають значення майбутнього часу і легко можуть замінюватися формами теперішнього часу. Рідше у науковому тексті дієслово майбутнього часу виражає майбутню дію щодо моменту написання цієї роботи: “Україна і надалі *розвиватиметься* як без'ядерна держава”. Цей стиль здебільшого послуговується безособовими дієслівними формами на *-но, -то*.

У текстах *офіційно-ділового стилю* форми майбутнього часу вживаються надзвичайно рідко. Переважають аналітичні форми, характерні саме для книжного мовлення.



## 10.5. Займенники у художньому тексті

Особові займенники не мають яскравого стилістичного забарвлення через свою відносну граматичну несамостійність. Залежно від сфери вживання і сполучуваності з іншими словами займенники виявляють себе носіями багатьох стилістичних властивостей.

Введені в поетичний текст, займенники виступають уже не лише у власному значенні, а й як елемент змісту та форми твору. Ситуація, що міститься в основі поетичного тексту, розкриває смислові та стилістичні можливості займенників. Наприклад:

В мені весь час немовби світ світа  
і тягнуться тужаві вгору віти...  
(П. Тичина)

В одній із фронтових поезій О. Гончара воїн-партизан упродовж усього твору, крім назви вірша, не має конкретного власного чи загального імені. Його існування на грані фізичного знищення і безсмертя фіксує парадигма особового займенника *він* (*його, йому...*), що виконує роль семантичного конденсатора:

Привезли,  
Щоб вішати *його*.  
І зійшов *він* сам на поміст,  
І видно було *його*  
Людям далеких міст...  
Квітка,  
Ніби зоря, пронеслась  
І впала *йому* до ніг...<sup>1</sup>

Займенники можуть виступати як узагальнені назви описуваної ситуації:

Живе поезія у мові,  
*якої* мати вчила *нас*,  
у гніві, в усмішці, в любові.  
В красі звичайній, без прикрас.  
(М. Рильський)

<sup>1</sup> Калашиник О. П. "Ще один голос звідти, з далекого..." (Мовностилістичні особливості фронтових поезій Олесея Гончара) // Укр. мова і л-ра в шк. — 1989. — № 5. — С. 21.

Повторюючись, замінюючи один одного, створюючи соціально важливі образи, займенники *я* та *ми* виражають особистість у поезії, оскільки вміщують ту частку інформації, яка їй необхідна. Ступінь інформативності особових займенників першої особи простежується у тексті:

Мій народе!  
У сади твої, залиті сонцем,  
не повернуться ночі страшні.  
Я твій атом, в твоїй я орбіті,  
і другої не треба мені.  
(В. Сосюра)

Особливого експресивного відтінку набувають займенники *я, ми* на тлі іменників або займенників, вжитих паралельно:

Містом, селами ще й ланами  
попід лісом віковим  
*ми* йдемо з Франком Іваном,  
розмовляємо із ним.  
(П. Тичина)

Виразним може бути вживання форм особових займенників і відповідних їм дієслівних форм. Передусім це різноманітні, нерідко оригінальні випадки обігрування різниці між невимупеним або інтимним звертанням на *ти* і ввічливим або офіційним на *ви*, що передає характер особистих взаємин між персонажами. Наприклад:

"Здрастуй! Надійко! Пробачте, Надіє Михайлівно... Я сестру чекав, а зустрів тебе. От радість!  
Він звертався до неї то на "*ти*", то на "*ви*", називав її то "*Надійкою*", то "*Надією Михайлівною*", сам не знаючи, як тепер поводитись: офіційно чи, як раніше, по-дружньому" (Я. Баш).

"Соня. Ходім же поки в хату. Я *вам* заграю, а *ви* заспіваете, а то тато любить спів.

Калинович. Ходім. (Ідуть). Я буду співать, щоб *ти*... щоб *ви*...

Соня. Ну, ну, вже не поправляйся, говори "*ти*", для мене це приятно.

Калинович. Щоб *ти* у кожній ноті чула моє до тебе кохання!.. (І. Карпенко-Карий).

Зазначимо також своєрідне сполучення імені по батькові з формою однини займенника і дієслова у романі А. Головка "Артем Гармаш":

— Василю Івановичу, *ти* ляж на ліжко.

Кузнецов був років на десять старший за Артема, і хоч вони були на "*ти*", але звертався до нього Артем з поваги — на ім'я по батькові".

Підкреслене протиставлення звертань у формах однини і множини в романі О. Черногуза "Аристократ" із Вапнярки":

— *Тобі*, докторе, не здається, що *ти* мене починаєш ображати?

— А *вам*, Грак, не здається, що все це йде від моєї любові до *вас*?"

Своєрідно звертається Хома Хаецький до іноземців у "Прапорносцях" О. Гончара:

"Хома, розглянувши свій портрет, був задоволений.

— Схожий! — сказав він. — І вуса, і кінь, як живий... Ач, як басує... *Ти*, Ференц, маєш добрячі руки!

Хома на художника "*тикав*". Він взагалі чомусь "*тикав*" на всіх іноземців".

У І. Нечуя-Левицького також є цікава сцена, в якій він обігрує і вміло використовує займенники ввічливості:

— Нащо *ти* на мене кажеш *ви*? Хіба я не твоя жінка? Адже чоловіки на жінок кажуть *ти*!

— Коли *Ви*, Онисю, такі... розумні, такі проворні, такі падковиті до хазяйства, що й сказати не можна, — промовив отець Харитін солодким голосом.

— Голово з вухами! Хоч при людях кажи на мене *ти*! — прошепотіла, торкнувши його по руці.

— Нехай вже при людях... то й буду казати *ви*... чи то, правда, *ти*...

— Як тільки будеш на мене *викати*, то я тебе присилую *тикати*; буду за вуха скубити. Чуєш, чоловіче!

— Скубій, Онисю, скубій. Воля *Ваша*, а все-таки якимось мені ніяково *тикати* на *Вас*. Може, потім звикну, присилую себе.

... Але Мосаківський цілий вік свій не присилував говорити на свою жінку *ти*, й до самої смерті говорив на неї *Ви*, а вона на нього — *ти*".

У деяких випадках займенники передають гонористість людини, наприклад:

— Ну, гаразд. Докладно про це — в понеділок. *Ми подумасмо*.

Він сказав "*ми*", ніби про влаштування її буде вирішувати ціла колегія. Пізніше Надія дізналась іще про одну рису Морозова: він любив виставляти себе єдиновладним" (Я. Баш).

Своєрідне вживання *ми* в сполученні з іншим займенником спостерігаємо в романі О. Ільченка "Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця":

"Гей, сотнику! — знову гукнув через голови, ставши на камені, отець Мелхисидек. — Тебе кличу, пане Михайле!

...— *Кличуть*, синочку! — підштовхнула Михайлика няня, як і завше зрозумівши все з півслова.

— Але чому ж... — розгублено поглянув він на матір.

— Тому що *ми з тобою*, лебедику... *ми з тобою* стали зараз оце... сотниками, — стиха пояснила нянька.

— Як то, мамо?

— *Ми з тобою* вже сотники, синку! — голосніше сказала нянька".

Мати настільки звикла опікувати сина, що наче поділяє з ним призначення його сотником.

Отже, в українській художній літературі вживаються найрізноманітніші прийоми використання *категорії числа* займенників як ефективного виражального засобу.

## 10.6. Повтор частин мови в тексті

Морфолгічні повтори, як і повтори інших структурних одиниць мовної системи, також мають місце у художньому тексті й виконують у ньому певну стилістичну функцію. Повторюватись можуть різні частини мови: як самостійні, так і службові (а також вигуки).

Наприклад:

*Кують* у кузні ковалі,

*Кують* в саду зозулі.

— *Дзінь-дзень!* — *Ку-ку!*

— *Дзінь-дзень!* — *Ку-ку!*

Невтомний вітер юно,

Неначе музику дзвінку,

Весь день розносить луни.

(Є. Бондаренко)

У цьому уривку використана ще й омонімія дієслів, що створює паралелізм і просторове відтворення звуку.

Цікавою авторською знахідкою є повтори числівників:

*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.

*Тринадцять* руж — *тринадцять* кружлянь:

Червоне жовтим, жовте сірим душиться.

Ця гіркота пригашених страждань.

Ці білі квіти суму на подушці.

(М. Вінграновський)

Нам видається, що число *тринадцять*, яке вважається в народі нещасливим, "чортовим", у тексті набуває також магічного значення. Ми сприймаємо чиясь недугу, а можливо, і смерть юної людини, якій, очевидно, *тринадцять* років (йде чотирнадцятий), що несподівано ослабла і помирає. Зірвані квіти уквітчають їй останню дорогу. Повтори слів на позначення чисел посилюють сприйняття, викликають позатекстові здогадки, асоціації.

Вдало обіграє М. Вінграновський і число *триста*.

*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 закрило плями.

Звичайно, це число абстрактне і позначає не точну кількість, а велику кількість днів і ночей любові та радості, що несподівано зазнали змін.

І. Драч узагальнює значення незліченності числівником *сто*:

В мого роду — *сто* доріг,

*Сто* століть у мого роду.

Вичовганий старий поріг

Старій бабі в нагороду.

Сива стежка в *сто* доріг

Розлітається од хати.

*Сто* вітрів мій вік запріг

Сиву хату розхитати.

*Сто* скажених сивих бід

Та й сушило ж роду вроду,

Та й не висхне зроду рід

Ні в погоду, ні в негоду.

Внучок тупцю тупотить,

Тупцю, внуцю, тупцю, хлопче,

*Сто* стежин у світ летить,

він — *сто першеньку* протопче...

Роде рідний! Не стлумить

нашу жилаву породу —

*Сто* вітрів в ногах лежить

Мого роду і народу...

Поезія Р. Скиби побудована на повторі дієслів, займенників та інших службових слів, що створює ефект виділення, привернення уваги, малює образ самоти, депресивного стану.

*Ходить сніг* по далеких містах,

*Ходить сніг* по застиглим століттям.

*Я — не страх, я — не страх, я — не страх,*

Я лиш зболений шурхіт у вітті.

*На* рожево сміються таксі,

*На* чорняво ридають каштани,

*Ще не всі, ще не всі, ще не всі*

Відпекли недоспівані рани.

*Не потрібно* ні слів, ні хвилини,

*Не потрібно* ні блиску, ні ранку.

*Я — один, я — один, я — один,*

Хто спинився при вашому ґанку.

*Ходить сніг* по забутій пільмі.

*Ходить сніг* по промерзлому літі.

*Ви самі, ви самі, ви самі*

Загубили мене в цьому світі.

Службові частини мови також відіграють певну стилістичну роль у тексті, а їх повтор нерідко створює обрамлення і основну канву твору. Простежимо, наприклад, як вдало Ліна Костенко використовує прийменник *за* у своїй поезії:

Вечірнє сонце, дякую *за* день!

Вечірнє сонце, дякую *за* втому.

*За* тих лісів просвітлених Едем

І *за* волошку в житі золотому.

*За* свій світанок і *за* твій zenіт,

І *за* мої обречені zenіти.

*За* те, що завтра хоче зеленіть,

*За* те, що вчора встигло оддзвеніти.



За небо в небі, за дитячий сміх.

За те, що можу, і за те, що мушу.

Вечірнє сонце, дякую за всіх,

Котрі нічим не осквернили душу...

За те, що завтра жде своїх натхнень.

Що десь у світі кров ще не пролито.

Вечірнє сонце, дякую за день,

За цю потребу слова: як молитви.

Вірш, отже, набув форми поетичної молитви з глибоким філософським підтекстом.

Для стилізації під просторіччя в художніх текстах використовуються позанормативні морфеми чи форми слів. Наприклад:

"Той усе на світі знає. Давній охотник, тільки **правов** не вибрав". "Посічанська баба Палажка лікувала мене од... **зубей**". "Закладайте в місцях **профбюра!**" (Остап Вишня); "Там, дітки, **какаом** солодким вас напували..." (О. Гончар).

### Схема морфологічного аналізу тексту

*Визначте функції іменників у тексті (номінативна, описова, оцінна, емоційна, символічна, конкретизувальна).*

*Функції прикметників у тексті (образна, символічна, описово-деталізувальна).*

*Чи є у тексті дієслова? Які саме дієслівні форми вжито?*

*Для якого функціонального стилю це характерно?*

*Яку функцію відіграють у тексті займенники?*

*Чи є у тексті числівники? Для чого їх ужито?*

*Які службові слова є у тексті? Яку роль вони виконують?*

*Чим зумовлений відбір тих чи інших граматичних категорій (авторською настановою, жанром, стилем чи типом мовлення)?*

*Чи зафіксовані частиномовні повтори? Їх призначення.*

## Контрольні запитання

1. Які частини мови найчастіше вживаються в художньому тексті?
2. Які граматичні категорії іменника зазнають деформації у художньому тексті.
3. Наведіть приклади прикметників на позначення кольорів. Яке значення має символіка кольору в авторському тексті?
4. Розкажіть про магічні й сакральні числа в художніх творах.
5. Як використовуються дієслівні форми у письменницьких оповідях, описах, роздумах?
6. Наведіть приклади обігрування різних форм займенників у текстах художнього стилю.
7. Проаналізуйте службові частини мови та їх текстові функції.

## Список рекомендованої літератури

- Бурбело В. Б. Про деякі особливості актуалізації категорії часу в епічному творі // Мовознавство. — 1986. — № 2.
- Ващенко В. С. Мова Тараса Шевченка. — Х., 1963.
- Ващенко В. С. Стилiстичні явища в українській мові. — Х., 1958.
- Григораш А. А. Прислівники і прикметники в художньому творі // Культура слова. — 1981. — Вип. 20.
- Єрмоленко С. Я. Про один семантичний різновид минулого часу ("Заплановане майбутнє в минулому") // Культура слова. — 1983. — Вип. 24.
- Ковальов В. П. Експресивне використання категорії числа в українській художній літературі // Укр. мова і л-ра в шк. — 1988. — № 2.
- Мельничайко В. Елементи лінгвістичного аналізу художнього тексту на уроках мови // Дивослово. — 1998. — № 2.
- Серажим К. С. Морфологічні засоби стилістики. — К., 1996.
- Фридрак В. Б. Веселкове різнобарв'я (прикметники-кольороназви) // Укр. мова і л-ра в шк. — 1991. — № 10.

## Розділ 11

# СИНТАКСИЧНИЙ АНАЛІЗ ТЕКСТУ

Американський дослідник Річард Оман стверджує, що “синтаксис визначає стиль”, бо уся література — це *конгломерат речень*. Насправді, якщо кібернетика визначає інформацію як міру організації, а синтаксис — організуюча основа мовного твору, то значення синтаксису для будь-якого типу висловлювання, тим паче художнього, важко оцінити.

Головною синтаксичною одиницею є *речення*. Саме в ньому, в його структурі, завершеності, довжині — бачимо різницю між усним і писемним мовленням.

Письмове речення літературної мови будується відповідно до норм літературної мови, і художник, природно, намагається дотримуватися цих норм. Однак на нормативні характеристики в художньому творі накладаються індивідуальні, авторські, а також додаткові: *експресивні, композиційні, тематичні* й інші особливості, зумовлені специфічним характером художнього мовлення. Об'єднання цих трьох факторів і дає синтаксичну картину конкретного художнього тексту. Розглядаючи її, найскладніше виявити ту естетичну значущість, яку вносять синтаксичні характеристики тексту в його загальну виразність.

### 11.1. Синтаксичні зачини та їх особливості

При аналізі будови контексту виявляється, що його складові одиниці — речення, група речень — не лише поєднані засобами контекстуального зв'язку, а й взаємозумовлені в розташуванні своїх складових частин. Особливо виразно це виявляєть-

ся в будові початкової частини речення, яка, будучи вихідною для подальшого контекстуального розгортання і маючи певні детермінантні властивості, що виявляються і в словорозташуванні простого речення, може розглядатися як показник того чи іншого словорозташування в певному реченні та як ознака словорозташувальних відношень між реченнями, об'єднаними в контексті. Член речення або група членів речення, якими воно розпочинається і які зумовлюють словорозташування цього речення, а також інших, що мають з ним контекстуальний зв'язок, можна назвати синтаксичним зачином речення<sup>1</sup>. Зачини можуть бути *підметові, присудкові й обставинні*.

Підметовий зачин спостерігається в тих випадках, коли письменник, вдавшись до описування тих чи інших явищ, висуває на передній план предмети опису як компоненти єдиного цілого в художній композиції:

“От уже й *масниця*. *Сонце* геть піднімається; грає, вже волів і півбока нагріє, як кажуть люди. *Сніг* м'якшає, *лід* дірчавіє, чорніє; коло хати вже поодтавало” (Панас Мирний).

*Присудковий зачин* контекстуально поєднаних речень використовується особливо ефективно при зображенні інтенсивної мінливості, динамічності зображуваного, як наприклад:

“Увага! *Рушив* поїзд.  
*Залишились* позаду гайдамаки.  
*Біжить* земля.  
*Миготять* солдати, гвинтівки, гармати.  
*Біжить* за поїздом машиніст, з відчаєм розмахуючи руками” (О. Довженко).

*Обставинний зачин*, яким здебільшого зумовлюється і пересування присудка в препозицію, вживається у текстах різного змісту, зокрема в описах, у художньому зображенні природи, її широких просторів тощо:

“*На високих місцях серед зеленого гаю* виглядають, наче з-за хмари сонечко, будиночки білі, чисті та ясні... *Кругом їх по садочках* бігають дітки, бавляться веселими іграшками...” (Панас Мирний).

<sup>1</sup> Див.: Чередниченко І. Г. Стилістико-синтаксичні функції порядку слів і речень у контексті в сучасній українській літературній мові // Укр. мова в шк. — 1961. — № 5. — С. 21.

Словопорядок і розташування частин речення та контексту має й інші, ще малодосліджені особливості. Вони залежать і від творчої манери художника слова, отже, є ознаками індивідуальних стилів.

Основними параметрами речення, що мають додаткове навантаження, є:

- довжина;
- структура;
- пунктуаційне оформлення.

За довжиною всі речення зазвичай поділяються на:

- короткі (до 10 слів);
- середні (до 30 слів);
- довгі (до 60 слів);
- дуже довгі, обсяг яких не обмежений.

## 11.2. Односкладні називні речення та їх функції в художньому тексті

Нижньою межею довжини речення є одиниця — слово. Воно може бути окремим реченням, наприклад, називним або окремими членами речення:

"*Вечір. Ніч*" (П. Тичина); "*Зима. Зима. А на пероні — люди*" (В. Сосюра); "Ніна закам'яніло стояла на березі. *Струнка. Довгошия. Красива*" (Ю. Збанацький).

Номінативні речення часто використовують для називання речей, дій, констатації факту без створення художнього образу<sup>1</sup>:

"Він перегорнув кілька сторінок журналу. *Реклами нових ліків. Реклама автомобільної фірми. Сигари.* Очі його зупинилися на одній статті" (С. Скляренко).

<sup>1</sup> Біятенко Л. О. Стилістичне використання номінативних речень // Укр. мова в шк. — 1962. — № 6. — С. 11 — 13.

Використовують номінативні речення для зображення *портрета* або *стану людини*:

"У Кості був відвідувач. Сергій бачив його спину. *Невисока, міцно збудована постать. Широкі плечі...*" (В. Кучер). "І знову втрачає іскру свідомості. *Знову провалля і тьма. Холод і біль...*" (В. Козаченко).

Номінативні речення можуть уживатися поодинокі та цілими групами й у контексті з іншими реченнями займати різне місце. Вони можуть становити початок і завершення твору чи оформляти строфу. Наприклад:

*Карпати...* Млиста давнина  
при цьому слові вирина.  
Вона в борах лежить туманом,  
та гонить відсвітом рум'яним  
її сучасність огняна...

(М. Рильський)

"У морозному дзвінкому повітрі чути голоси лижників. *Зима*" (З газети).

У творах номінативні речення чергують з двоскладними:

"Небо холодне, глибоке, прозоро-червоне на заході. Блакитними й рожевими тонами переливається сніг. *Небо і сніг.* Позаносило далекі села, балки, шляхи. *Тиша...* Навіть пташка не пролетить. *Вечір*" (О. Кундзич).

Є чимало прикладів, коли номінативні речення використовуються у творах цілими групами:

"*Осінь. Мокра пустка* спорожнілого степу. *Осиротілий клопот* гаю в рудому дранті вмираючого листа. *Сіра пляма* далекого села під горою в густій сітці дрібного дощу. *Брудно-руді пагорбки, мілкі вибалки,* вщент сповнені сизою мрякою; *розпливчасті обриси* старих козацьких могил; чорні контури хрестів на німецьких горбках понад шляхом" (В. Козаченко).

Такі групи номінативних речень нерідко використовують для створення образів, які проносяться в уяві героя.

"А наче вчора все те було... *Флотський екіпаж на Корабельній... Фланелька... Безкозирка...* І от командирами стали... *Радіолокація, радары... Нові механізми, зброя нова.* Атомний вік, Павлухо, при нас почався" (В. Кучер).

Називні речення виконують особливу роль у художньому тексті — вони створюють образні, видимі картини: "*Хмарки, дощі, і сонце, й грози*" (М. Рильський). Автор намічає контури картини, які читач домальовує відповідно до своєї індивідуальної уяви. Невипадково подібні речення використовуються



для створення тла, на якому відбувається основна дія. Те, що у називних реченнях головний член виражається називним відмінком, не слід сприймати так, начебто форма Н. в. лише констатує факти без вияву динаміки. Ні. Як можна було переконатися на прикладах, не всі називні речення служать статичним переліком предметів. Зазвичай вони передають змінні картини. Ця змінність виражена у часі та просторі, наприклад:

*Рубіжне... Знову путь...  
Володине... Кабанне...  
Нарешті Сватове...  
(В. Сосюра)*

Застосовуються номінативні речення і в ремарках:

*"Старий, густий, предковичний ліс на Волині" (Леся Українка).  
"Брязкіт розбитої шибки... Тривога. Рушнична стрілянина. Постріл під дверима. Шум боротьби" (І. Кочерга).*

Номінативні речення порівняно з двоскладними передають думку стилістичніше, лаконічніше, іноді надають експресивного характеру вислову, позначаючи окремі, не об'єднані між собою деталі.

Номінативні речення доцільні й там, де прозаїк чи поет передає картини сновидінь:

*І враз нова картина надійшла:  
Високі гори. Непроглядна тьма  
В ущелинах. Доріжка по камінню  
В страшну якусь, чудну якусь пустиню,  
І хтось веде. І голоси чийсь  
У шепотінні хижому сплелись.  
І змовкли. Тиша. Морок. Невідомість.  
(М. Рильський)*

Відтворенню розрізнених образів може сприяти психічний стан людини:

*Я лечу по сходах...  
Ось і трамвай... Я в нього, на ходу...  
Околиця... Хитливі пішоходи,  
І я по них, мов у тумані, йду.  
Іду, всміхаюся і в кучерях, і лисим,  
Обняти хочу всіх...  
(В. Сосюра)*

### 11.3. Парцельовані конструкції

Ізоляція одного члена речення, як це є у деяких випадках еліпсису чи відокремлення, актуалізує інше значення. Тут слово виділено в реченні лише формально. Отримуючи власний фразовий наголос і самостійну інтонацію, воно і семантично, і синтаксично тісно пов'язане з основною частиною, від якої було відокремлене. Тому на перший план тут висувається не творення асоціативного простору для читацького домислу, а логіко-емоційна важливість слова, підкреслена виділенням. Парцеляція як лінгвістичне явище виникло в усному розмовному мовленні й поширилась у різних стилях мови, зберігаючи при цьому розмовну специфіку. Порівняймо:

*"Я вам руку перев'яжу. Сорочкою" (М. Стельмах).*

Пунктуаційно-інтонаційний поділ наведених конструкцій на дві частини фіксує не стільки формальний розрив синтаксичних зв'язків, скільки виступає засобом емоційно-експресивного виділення їх частин, особливо другої.

Парцеляція простого речення розширює його інформаційну насиченість, інтенсифікує смислове значення неядерних компонентів речення, надає їм виразності. У цьому легко пересвідчитися, роблячи заміну парцельованої конструкції на непарцельовану. При парцеляції зміст кожної частини речення виступає виразніше. Наприклад:

*"Ну та ще прийде час. Для розрахунку" (З газети).*

У парцеляції передана погроза помсти за несправедливість. Усунення парцеляції зменшує інформацію. Одночасно парцеляцією створюються умови для значного поширення речення при збереженні чіткої мовленнєвої організації його структури.

Однослівні еліптичні й парцельовані речення передають авторську інтенцію, модальність, оцінку, не допускаючи жодної варіативності:

*"На мене дивились цікаві очі. Великі, довірливі, карі" (С. Васильченко).*

Приєднувальні означення у наведених прикладах є засобом зосередження уваги на окремих елементах висловленої думки, на деталізації ознак підмета попереднього речення. Відносна

самостійність таких частин зумовлена суб'єктивним, індивідуально-авторським сприйняттям зв'язків між основною думкою, вираженою в попередній частині речення, і додатковою, приєднувальною, яка виникає в свідомості мовця, щоб доповнити, конкретизувати, уточнити висловлене в основній частині речення.

Письменники найчастіше користуються тричленими групами однорідних означень або групами, в яких один член поширений:

"Микола сидів на дні річка. *Блідий. Потойбічний, в якомусь трансі й апатії*" (Ю. Яновський). "День одійшов. *Тривожний, неспокійний, в ясній одежі і галасливий*" (М. Коцюбинський).

Окремим видом приєднувальних конструкцій є *прикладка*. Вона виконує роз'яснювально-довідкову функцію, вказуючи на прізвище, прізвисько, професію, родинні стосунки, соціальний стан та інші ознаки особи або на характерні особливості предмета чи явища:

"Аж на третій день пішла до тієї знахарки. *Сухенької, ласкавої жіночки*" (А. Головка). "Другого дня надїхала комісія. *Два суворі урядники і один лікар*" (О. Кобилянська).

У художніх творах приєднувальні конструкції вживаються:

— для характеристики людей, їх зовнішніх ознак:

"Дівчина вийшла з води. *Гнучка і рівна, мов точена в талії*" (В. Кучер);

— в описах різноманітних предметів та явищ:

"Я бачив в її очах весь світ, що оточував нас. *Зелений і голубий*" (Г. Усач).

Приєднувальні конструкції у функції *додатків* теж слугують засобом доповнення основної думки окремими деталями, які сприяють ширшому уявленню про особу, предмет чи явище:

"Інші тільки те й роблять, що ходять од сусіда до сусіда поскаржитись на дітей, на зятів, на невісток. *На сусідів теж*" (С. Журахович); "Ми всю ніч згадували. *Минуле, пережите*" (Ю. Збанацький).

Приєднувальні *обставини* доповнюють значення присудка того речення, від якого залежать змістом і граматично:

"Бовкнув дзвін. *Тривожно, глухо*" (А. Головка). "Буває отак ні з сього ні з того візьмеш та образиш людину. Зовсім не бажаючи того. *Просто з хамства чи з дурості*" (О. Гончар).

Отже, висока акцентна, інтонаційна, смислова концентрація, викликана різким скороченням довжини, — наслідок актуалізації саме цього параметра речення.

Прості двоскладні речення (поширені й непоширені) — нейтральні з погляду їх впливу на "ефективність" тексту. Односкладні речення дещо актуалізують розумову діяльність читача. Вони часто є каталізатором емоцій завдяки тому, що в деяких випадках саме односкладними реченнями автор намагається передати власний емоційний стан (зокрема в художній літературі).

## 11.4. Супердовгі конструкції

Верхньої межі довжини речення, очевидно, немає, бо теоретично можливе існування письмового речення безконечне. Роман Р. Бурджера "Ідеальне місце для вбивства" починається реченням з 522 слів. Друге речення містить 510 слів. Третє — 374. Четверте — 93. Усе це абзац, що охоплює п'ять сторінок і 1500 слів. У сучасній українській літературі майстром таких супердовгих речень є Оксана Забужко. Її роман "Польові дослідження з українського сексу" починається реченням, що містить 391 слово:

"У кухні крихітній... (холодильник, електроплитка, шафки з абияк учепленими дверцятами, що навкріпились, іно відвернешся, безсило відхилиться, як щелепа на вже несамовитому обличчі, і все це відгороджено невисоким дощатим стояком, щось ніби шинквасом, — на нього можна просто з тої вузесенької обори подавати до кімнати — аяюже, чому б ні! — ну хоч би вранішню каву, або на обід — підсмажене курча, таке, як ото в теле-рекламах: золотаво зашкруміле, мерехке од спілих соків, із грайливо підібганими ніжками зморщене на лапатах листках салати, засмажене курча завжди виглядає щасливішим од живого, просто промениться чудесним, смаглим рум'янцем утіхи, що зараз його з'їдять, — можна також подавати який-небудь джупе чи джин з тоніком у високих товстобоких шклянках, можна з льодом; кубики, коли набирати, смішно поторохкують, можна й без льоду, взагалі, можливостей безліч, треба тільки одного, щоб хтось сидів по той бік їхньої довбанної загороди, в якій, здається, завелася мурашва,

бо у стільниці раз у раз повзе щось, що в гігієнічному американському домі не повинно би повзати, та і в неамериканському теж, — хтось, кому б ти все це добро мала б, сяючи журнальною усмішкою, з кухні подавати, позаяк там же ніхто не сидить і сидіти не збирається, то ти понаважилась була воздвигнути на стоякові імпровізований зимовий сад із двох безневинних вазонів — три тижні тому, коли ти сюди вселилася, то були: пишна темно-зелена кучма в жовтогарячих квітках — раз, і рясне намисто лискучих, схожих на пластикові, червоних бубок на високих стеблах з елегантно завуженим листям — два; зараз обидва вазони мають такий вигляд, ніби ці три тижні їх день у день поливали сірчаною кислотою, — на місці буйної кучми клаповухо звисають кілька пожовклих листочків з нерівно обгорілими краями, а тугі червоні намистини щодалі, то більше нагадують сушену шипшину, навіщось поначіплювану на руді цурупалки, — найсмійніше, і що ти якраз не забувала, поливала свій зимовий сад, ти плекала його, як учив Вольтер, еге ж, ти хотіла чогось живого в цій черговій, казна-якій з рядуюмому-же-немає-кінця, тимчасовій хаті, де бруди всіх попередніх винаймачів неодмінно повсякали в кожну шпарину, так що ти й не брався їх відмивати, — але подлі американські бур'яни виявилися заніжні на твою депресію, що незбавтана гусне в цих чотирьох стінах, взяли й здохли, поливай не поливай, — а ти ще хочеш, щоб тебе держалися люди!), — так ось у кухні з глумливо глупим бульканням скапує вода в раковину, і нічим перекрити цей звук — навіть касети не поставиш, бо портативний магнітофончик також чомусь вийшов з ладу”.

Такий каскад речень зумовлений потоком свідомості героїні, в якій у голові — рій думок, що наповзають одна на одну, створюючи незвичні логічні (а частіше й алогічні) ланцюжки. Вони прекрасно ілюструють депресивний стан героїні, засвідчують її жіночу самотність, невпорядковане особисте життя.

Очевидно, подібні конструкції не повторюються регулярно, і кожний автор використовує їх з цілком визначеною метою. Основна функція — звести до єдності ланцюг різних явищ, об'єктів, вражень. Тому найчастіше довгі та супердовгі речення оформлюють перелічення та уявлення в безперервному розвитковому потоку свідомості.

Аналогічні супердовгі речення трапляються і в Емми Андіївської у “Романі про людське призначення”.

“Федір пильніше зупинив погляд на візку, шукаючи поруч виварки, пляшок і журналів знану йому, Безручкову, фанерну скриню, на якій волоцюгжартуни, у товаристві яких довгий час біля п'єдесталу цементної купальниці ночував Безручко, після наглої смерті дружини й сина призвичаючись до життя бездомника, зобразили двох тілих охрових наяд з орхідеєю-водограєм на грудях, що кожного разу бив Федора в саме серце, оприсут-

нюючи на всю пам'ять того зовсім іншого, усміхненого й випеченого Безручка так, як він невдовзі після повороту з Америки (де, як злісно подекували покривджені долею невдахи — на відміну від інших гарувальників, за порівняно недовгий час збив мало не мільйонні статки, аби, замість продовжувати закордонну кар'єру, — з мамутової столиці, на яку побожно скеровували погляди всі скоробагатки, назавжди повернувся до загумінкової Європи, купивши на околиці Мюнхену віллу, й почав не спокійно доживати віку, а заходився піклуватися найзачуввіренішою українською голотою, що так і присохла після таборів, через туберкульозу й немощі нікуди далі не виїхавши на ліпші заробітки, ба, більше, захотів віддати до послуг не завжди причесаних і митих еміграційних молодиків, народжених уже після війни в ліпших достатках, що згодом багато декому завадило стати людиною, — не лише підвал, більшу половину першого поверху та обидві мансарди, а й свій гаманець і час, хоча ті, що, — як висловлювався Любко Нетудигора, — бачили Безручка на обидві нирки, мали на це інше пояснення, а саме: мовляв, Безручко завів у своїй віллі шарварок зовсім не на те, — як про те лускався Сашко Лопата, — аби ним закамфлювати якийсь там нібито винахід, якого і взагалі ніколи не існувало, хоч про отой винахід різні олухи, на зразок Генка Маковецького, й теревенили, начебто він, той винахід, нерозривно пов'язаний з оновленням усього людства, духовним перетворенням людини, а разом і незалежністю України, як передумови до внутрішнього очищення, бо інакше ніколи не запанує рівновага між світлом і тьмою, котра затисла світ у криваві лещата, а не те, аби затушувати злочинну діяльність, бо насправді Безручко не благодійник, — благодійники існують лише в маячному уявленні сплячих недоїрок, — а завербована радянщиками продажна шкура без натяку на сумління, що ловить у свої тенета недосвідчених м'якодухих придурків, аби їхніми руками — хіба не підслали радянщики Сташинського, щоб замордувати Бандеру? Та й чи тільки його одного? — нищити все, що нагадувало б українцям про їхню історію, гідність, славу й подвиги, — чи ж не ліпше, аби українців винищували самі ж українці? Кращого й уявити не треба! — хоч би що там інакше плескали, надриваючи писки від вух до вух, різні говорії на зразок Юрка Олійника чи Миросі Казан, що з Остапом Чернецьким учащала на проби до Безручкового підвалу-майстерні для бандур, де фанатичний Грицько Саламаха навчав ледачих смаркачів і перестарківдівуль не лише гри, а й уміння самому виготовити бандуру, а Миросю, падаючи перед Юліаном Кописткою, тоді ще не втратила надії, що дорога до Юліанового задротованого серця лежить виключно через бандуру, яку Миросю зі мстивою насолодою потрощила на цурупалки того ж дня, як довідалася, що, попри її жертвенні старання, — скільки здоров'я, витримки й часу коштувала їй та анатемська бандура! — Юліан заручився, а за тиждень, — подумати лишень, за тиждень! — коли Миросю згайнула на Юліана найкращих п'ять років, а дівочий вік не чоловічий! — і побрався з ненависною, довготелесою, чистісінько: “дівко, подай горобця” — Наталкою Ковганівною, яка в житті ніколи й до рук не брала диявольського інструмента, мучилася над опануванням якого, Миросю колись у спорожнілому



підвалі, коли вже порозходилися учні, на власні музичні вуха, які марно чекали на Юліанові кроки, чула, як Безручко, схвильований новими арештами й дедалі жорстокими переслідуваннями на Україні, запевняв загонистого Костя Бурлая, що твердив катеринкою, ніби в усіх своїх лихах винні самі тільки українці, і це триватиме доти, доки вони не навчаться затягати себе боронити і голосніше кричати про свої кривди, а то мільйонами виморюють, і пес не гавкне, — мовляв, якби його, Безручків, винахід був здійснений за Центральної Ради, то люди тепер не тинялися б по світу, відбігаючи свого роду й племені, а жили б на вільній не русифікованій Україні, за незалежність якої полягло й далі гине стільки найкращих голів, — проте воно нібито не все втрачене, — хоч і виглядає, наче навколо суцільні мури і українському народові треба щезнути з лица землі, ставши безіменним погноєм для нахабнішої нації, бо вистачає, аби нехай навіть одна-однісінька людина, для якої справедливість, людська гідність, доброта й елементарна порядність — не порожній звук, перейнялася недосяжним, поклавши його за зміст свого життя, щоб нездійсненне — здійснилося, оскільки не виключено, що саме в цьому стремлінні: головою крізь мури до недосяжного — і міститься людське призначення, хоча й людина того не знає, а часто й не хоче знати, покладаючися з лінощів на випадок або, коли вже дійсно повна безвихідь, на провидіння: як уже нема жодної ради, то нехай воно штовхає затурканого чоловіка на путівець, від якого, може, й Безручко не здолав би відпекатися, щоб... — у супроводі дружини (про її лососеву сукню ще довго трудили невтомні язики еміграційних манірниць, вболіваючи за долю цілої нації, в якій занепадають смаки, що, як відомо, тягне за собою світові катаклізми) та смаркача-сина у смокін'гу (тоді ще не так густо, як кількома роками пізніше виряджувалися на українські забави), явився на Маланку з опаловою орхідеєю на вилосі, і Федір тоді вперше після хвилевої відрази до квітки (що то знак для Паливоди, Федір довідався значно пізніше, сидючи на терасі кав'ярні з Паливодою, який, спостерігаючи потік галок навколо дірок під банями собору Діви Марії, зрадів, що він приїхав не так на міжнародний конгрес альхіміків, як радше для зустрічі з Безручком, з яким він нав'язав був, а тоді на кілька років втратив, — що загальмувало всі його досліди, — тісніший контакт, щойно Безручко — частково на його, Паливоди, прохання, — повернутися до Європи, невдовзі після чого на Маланці Федір уперше й побачив його з орхідеєю, наче викапаною з бразилійських хащів, де витриваліші українські поселенці, тікаючи від радянського раю, залишилися освоювати пекельний праліс, звідки йому, Федорові, та Василеві Савченкові, який попервах ще намовляв Федора піти углиб пошукати діамантів, пощастило ледве живим після тропічної пропасниці, — дослівно: сама шкіра й кості, — дістатися до Перу, аж ще за півроку знайомі ледве пізнали, що то Федір) — вичув біля Безручка, попри те, що невтомні еміграційні балакуни, як Сізіфи, гриміли один перед одним брилами остогидлої буденщини, яка забуває памороки й менш подразливим одинакам, ніж Федір (а Безручко тоді так само жартував і мовчав непотріб, як то переважно мелють на багатолюдних збіговиськах, на яких і зроду Федорової ноги не було б, якби не Марійка), однак

Федір ще тоді вперше вичув біля Безручка товсте, цвяхувате на дотик (Федір аж заціпенів, коли замість шкіри на ньому потекла фіялкова в шафранових цятках блискавка) чітко окреслене силове поле, яке тепер, — і то зовсім не тому, що гуска подивилася на Федора блідо-фіялковими орхідейними очима, щойно Безручко заходився обережно висмикувати з візка, притримуючи правою рукою, як немовлячі спідниці, виварку-барабан, — набрало остаточного об'єму й пружности<sup>1</sup>.

Якщо у реченні Оксани Забужко вся тема зосереджена доволу кухні з певними побутово-філософськими міркуваннями, то в Емми Андіївської речення становить замкнене коло, в центрі якого — постать Федора Безручка, а доволу відомості не лише про нього, а й про історію його еміграції, події в Україні, що зумовили виїзд на чужину співвітчизників-емігрантів, їхні проблеми, стосунки між собою...

Середня довжина речення змінюється не лише від автора до автора, а й від тексту до тексту, бо вона є складовою частиною системи засобів, що використовуються в ньому. Чим більше у творі діалогу, тим він динамічніший і середня довжина речення виявляється меншою. І навпаки, твори філософські, спрямовані на висвітлення внутрішнього світу персонажа, відрізняються вищою довжиною речення.

Відомо, що переважання у тексті громіздких синтаксичних структур утруднює сприйняття тексту. Текстовий матеріал, перенасичений складносурядними, складнопідрядними, безсполучниковими реченнями, особливо, якщо вони містять вставлені конструкції, сприймається читачем як занадто "важкий" для розуміння.

Цей момент особливо перешкоджає адекватному сприйняттю текстів науково-популярного та публіцистичного стилів, а для власне наукового і офіційно-ділового складна синтаксична побудова є природнішою, і читач вже попередньо налаштований на сприйняття саме таких речень. Стосовно художнього стилю, то, завдяки його значній описовості, складні речення, що викликають певне зниження рівня уваги в читача, перешкоджають процесові сприйняття тексту, а отже, знижують адекватності емоційного стану<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Максимович Ю. В. Позазмістові характеристики тексту, що посилюють його вплив на емоційний стан читача // Лінгвістичні студії: Темат. зб. наук. праць Донецьк. держ. ун-ту. — Вип. 1. — С. 135.



Довжина речення пов'язана з його структурою. Враження легкої чи важкої прози творить не довжина речення, а саме його структура. Є довгі прості речення і короткі складні. За підрахунками психологів, оперативна пам'ять людини сприймає зразу від двох до семи слів. Тому навіть дуже розгорнуте складносурядне речення легше і послідовніше вкладається у сприйняття, ніж складнопідрядне, в якому можна нанизувати безконечну кількість речень.

### 11.5. Полісиндетон і асиндетон

Рівні за синтаксичним статусом, речення із сурядним зв'язком забезпечують рівномірний рух мелодії основного тону, тобто створюють спокійний, часто ритмізований рух прози. Як відомо, прості речення в складносурядному поєднуються за допомогою єднальних, протиставних і розділових сполучників. Актуалізація сполучника сприяє створенню не лише нових смислів, а й загального стилістичного тону вислову. Повтори сполучника — *полісиндетон* — пом'якшує перехід від однієї частини до другої. Наприклад, у "Повісті про загублену душу" А. Дімарова:

"Принесли, посадили, поливали щовечора, щоб прийнялася, і стала калина рости наввипереди з Миколкою, і цвіла пишно щовесни, а всю осінь, до першого снігу, червоніла яскравими кетягами, і ті кетяги, вже зрізані, аж до весни висіли в коморі на стінах".

Послугується таким прийомом і М. Стельмах у книзі "Гуси-лебеді летять". Нанизування в одному реченні сполучника *а* надає йому народно-розмовної простоти вислову, урівноманітнює конструкцію, робить його цікавим, поетичним. Так, дядько Микола розмовляє з Михайликом напівжартівливим тоном, один одному кидають ущипливі репліки, і все це передається без прямої мови, описово. На запитання хлопця, чого дядько не купує лошат, той відповідає, що ніяк не може "в самісіньку точку підібрати масть".

"— А я знаю, — каже Михайлик, — що не масть головне, а що в дядьковій кишені ще не висвистівся вітер, і регочу, а дядько знає, чого мені смішно, й собі посміхається. А над нами гуде дзвін, і вище нього летять

лелеки, а біля нас шелестять ясени і маківки, а під ногами сонце смикає за поводи тіні, і все це зветься вересень, перший день до школи...".

Відсутність сполучникового зв'язку між частинами складної конструкції називається *асиндетоном*.

Безсполучникові складні речення властиві не лише прозі. Вони є стилістичним засобом поезії. Зокрема, введення в поетичну тканину однофункційних конструкцій перелічувальної семантики зі значенням одночасності та послідовності дій, фактів, явищ використовують поети як для змалювання природи, так і для розкриття внутрішнього стану ліричного героя.

Шумлять гаї,  
Ллються пахощі розкішні,  
Щось кричать нам солов'ї,  
Щось шепочуть трави пишні...

В цьому уривку Олександр Олесь створює прозорий пейзажний малюнок. Для поета це не просто пейзаж. У поетичному змалюванні він передає відчуття вічної краси навколишнього світу і нерозривність зв'язку людини та природи. Аналогічні конструкції автор використовує, щоб передати мінливість настрою:

В серці останні дов'яли квітки,  
Небо захмарено, осінню віє,  
Пісні якоїсь десь тануть дзвінки,  
Хиляться заміри, гаснуть надії...

### 11.6. Синтаксичні стилістичні фігури

Довжина і структура речення, постійні фактори синтаксису художнього тексту, обов'язково є у кожному тексті. Для їх актуалізації потрібна спеціальна організація контексту. Це введення в текст граматичних довжин і граматичних структур. До числа останніх слід віднести й синтаксичні стилістичні фігури, до яких належать: *період*; *еліпсис*; *інверсія*; *паралелізм*; *різні види повторів*; *риторичні питання*; *звертання* тощо.

### 11.6.1. Період

Це один із стилістичних засобів увиразнення змісту і форми висловлювання<sup>1</sup>. Це особливий різновид простого чи складного речення, чітко поділений на дві частини, з ритмічно наростаючо-складною інтонацією, злам якої позначається виразною паузою.

Відповідно до типів зв'язного мовлення можна виділити: *періоди-описи*, *періоди-розповіді*, *періоди-роздуми* (хоча в чистому вигляді трапляються нечасто, типовими є *періоди-описи*). Вважається, що універсальною стилістичною функцією періоду є *створення піднесеності, урочистості, емоційності*.

Періоди-описи, що виступають елементами портретного зображення, можуть мати *ліричне або викривально-розвінчувальне звучання*. Наприклад:

"Від його посмішки, від ясного світла, яке виходило з глибини великих темно-карих очей, від усієї його злегка кволої фігури віє добротою і вродженим благородством" (О. Довженко).

Форма періодів-описів об'єднує елементи пейзажного зображення, яким здебільшого розпочинається твір:

"Що давно ліси густі, непрохідні закривали майже весь простір її, окрім високих полонин, сходили в долину аж над самі ріки — тепер вони, мов сніг на сонці, стопилися, зріділи, подекуди пощезали, лишаючи по собі ліси облази; інде знов із них остоялися лише пообсмалювані пеньки, а з-між них де-де несміло виростає нужденна смеречина або ще нужденніший яловець" (І. Франко).

У періоді-описі як самостійній одиниці тексту виділяються елементи портретного, пейзажного, інтер'єрного чи іншого зображення. Засобами таких періодів посилюється враження контрасту або гармонії зіставляваного у тексті:

"Несмілі шуми саду й лісу, блакитне березневе малювання поміж деревами, тугий перестук краплин, що вже закипають кригою, і зоряний цвіт у гіллі — усе нагадує той казковий чарівний край, який давно втратили убогі діти землі" (М. Стельмах).

Стилістичне значення *періодів-розповідей* багато залежить від тематичного спрямування всього тексту і відведеної в ньо-

<sup>1</sup> Галас А. М. Про стилістичне значення періоду // Культура слова. — 1990. — Вип. 38. — С. 37—41.

му композиційної ролі. Ці періоди також сприяють увиразненню тексту:

"Але чому ось так: коли і звідки в Європі з'явилась картопля, якими шляхами примандрувала вона до нас, — це достеменно відомо, а от звідки взявся паслін на Тернівщині та й взагалі як давно він росте на планеті, — в жодному довіднику цього не знайти..." (О. Гончар).

Грамматичні й емоційно-експресивні можливості періоду реалізуються найповніше в *текстах-роздумах*. Структурна й змістова розгалуженість періодів-роздумів зазвичай більша, рясніша, ніж періодів-описів або періодів-розповідей. *Роздум* позбавлений відтінку патетики, однак сама форма дає змогу відтінити, підсилити висновок — центральну думку, головне в повідомленні. Наприклад:

"Можна, звичайно, прожити і без пісні, без поезії, вік можна було б вікувати наодинці з холодильником, — але що б це було за життя?" (О. Гончар).

### 11.6.2. Еліпсис

Це явище мови, яке пов'язують з економією мовних засобів<sup>1</sup>. Пропущеними можуть бути і окремі слова, і словосполучення, і навіть підрядна частина складнопідрядного речення. У перекладі з грецької *еліпсис* означає "опущення".

Еліптичні утворення в художніх і публіцистичних творах мають певне стилістичне забарвлення. Використання їх у художніх творах, зокрема драматичних, а також у нарисах, інтерв'ю створюють особливий колорит живого мовлення. Наприклад:

"Героя" йому за це не дадуть. За хліб, за ферми, за рекорди міг би доскочити, а за асфальт, за магазини та лікарні чи там за бібліотеки — наряд чи" (О. Левада).

Еліпсиси належать до ознак розмовного мовлення, тому в художньому стилі застосовуються в діалогах:

<sup>1</sup> Дзюбишина Н. Я. Про еліпсис // Культура слова. — 1983. — Вип. 24. — С. 25—31.

- Чули?  
 — Та чули.  
 — Ну, що ж?  
 — Як люди?  
 — Бастують.  
 — Коли бастують, то й ми пристанемо..." (М. Коцюбинський).

Кожне речення цього діалогу містить лише слова, що стоять під логічним наголосом.

У драматичних творах еліптичні речення можуть сприяти створенню гумористичного чи комічного ефекту:

“Мокрина. Ах! Боже ж мій! Так ось де, значить, вона, ця культура, за якою Борис Михайлович поїхав. Ну! Руки голі, ноги голі, підтикана, неначе гречку косить вирядилась. От яка, значить, тая культура! Скажіть мені, будь ласка, хто вона буде ця панночка, що вам на вухо пирскала?

Анкетов. (сміється). А що, правда, гарна?

Мокрина. Гарна то гарна, але чого це вона ноги продає, чи у вас тут усі дівчата в таких спідничках ходять? На kota довге, на собаку коротке. Ах, я й забула, що мені ще треба в кооперацію дочці на спідницю набрати. Коли ж це я вправлюсь все зробити?

Анкетов (сміється). Дивіться ж, не набирайте довгої, бачили, яка в місті мода..." (І. Кочерга).

Недоказані, урвані речення називаються *обривом*. Обриви у мові засвідчують глибоку внутрішню схвильованість того, хто говорить. Класичним прикладом обриву є прощальні слова Ганни-наймички з однойменної поеми Т. Шевченка:

Я не Ганна, не наймичка, я...  
 — та й замовчала.

Обрив властивий не лише поетичному мовленню. У драмі І. Кочерги “Нічна тривога” мати, дізнавшись, що її син-льотчик не загинув, вигукує:

— Орест? Він! Господи! Яке щастя! Любий, чудесний мій хлопчику! (Раптом згадавши). Але ж я... — і згадала свої незаслужені образи на його адресу..."

Цей уривок яскраво ілюструє еліпсис і обрив.

Еліптичні конструкції не лише виявляються як структурно-синтаксичні одиниці на тлі співвіднесених повних (розгорнутих) конструкцій, а й становлять з ними стилістичну опозицію. Для

позначення таких повних конструкцій уживають термін *антиеліпсис*<sup>1</sup>.

*Антиеліпсис* “працює” в таких лінгвальних умовах (структурно-синтаксичних і стилістичних), в яких еліпсис вживається значно частіше, тому сприймається мовною свідомістю як щось звичайне, нормативне. Порівняно з еліпсисом він має вужчий структурно-мовний ґрунт. Як член стилістичної опозиції “повно складова структура — неповно складова структура” він функціонує у рамках монологічних і діалогічних текстів із так званою повторною номінацією.

Найпоширеніший різновид антиеліпсиса — *анафора*. Це стилістична фігура, яка утворюється спеціальним розташуванням повторюваних мовних елементів на початку суміжних мовних одиниць. Наприклад:

“Що про неї тільки не сказано тоді в Стамбулі!

*Ніби* привезла з своєї України дві половинки яблук на персах, дала ті половинки з’їсти Сулейманові, і падишах запалав любов’ю до неї.

*Ніби* піймано в Румунії знахарок, що збирали для султанші в пущах той заріст, що звисає з умираючих дерев, як покошлана чоловіча борода, і зветься “цілуй мене”. Мала вона тим заростом ще більше причаровувати до себе падишаха.

*Ніби* затримано двох бабів, які несли в гарем кісточки з гієнчої морди. Коли взято тих бабів на тортури, призналися вони, що несли кісточки для султанші, бо то найбільший любовний талісман.

*Ніби* пильні євнухи кизляр-аги Ібрагіма знайшли зашиті в покривалах на султанському ложі висушені заячі лапки, що мали зберігати кохання Сулеймана і Хурем.

*Ніби* піймано в Стамбулі зловорожу єврейку, на ймення Тронкілла, що варила любовне зілля для султанші.

*Ніби* знайдено на султанській кухні казан, у якому почав варитися гусак обскубаний, але не зарізаний, ніхто не знав, де взявся той гусак і хто поставив казан на вогонь, але відкрито людьми великого візира, що тим гусаком мали нагодувати султана, щоб він навіки прикипів серцем до Роксолани.

*Ніби* виявлено в покої самої султанші Хасеки чарівницьке дзеркало в чорній рамі, і хто зазирає у те дзеркало, то бачив свою смерть і, не витримуючи такого видовища, віддавав Аллахові душу...

А хто казав, хто бачив, хто підтвердить?” (П. Загребельний).

<sup>1</sup> Козак Р. Стилістичний статус конструкцій антиеліпсиса (на матеріалі художньої мови історичних романів П. Загребельного “Євпраксія”, “Роксолана”, “Я, Богдан”) // “Ну що б, здавалося, слова...”: Зб. наук. праць на пошану д-ра філол. наук, проф. Н. Сологуб. — С. 60—67.



Повторення *ніби* у монологічній конструкції сприяє розповідній інтонації, ще більше наголошує на недостатній впевненості у правдивості сказаного. Анафора у прозовій мові історичних романів П. Загребельного, зокрема в “Я, Богдан”, пов’язує окремі речення у складне синтаксичне ціле, що надає текстові належного експресивного забарвлення.

Значно експресивнішими є анафори у діалогічному мовленні, як-от:

— Як звешся? — спитав я його.

— Самійло Зарудний. Син Богданів.

— *Берешся* за діло, про яке сказав мені полковник Нечай?

— *Беруся*, гетьмане.

— *Життям* важиш.

— А що *життя!* *Життя* — це воля. А воля — в звитязі. От і *життя* все! Хе, *життя!*

— *Мучитимуть* тебе шляхтичі.

— Хе, *муки* які! (П. Загребельний).

Різновидом антиеліпсису є також *епанафора* — композиційний стик конструкцій, у яких наступний уривок синтаксичній одиниці в “Роксолані” починається тим, чим закінчується попередній. Наприклад:

— Та ж той Скарбський ні до чого не здатен!

— Як то? — обурилась Настася.

— Ще й *голомордий!*

— Сама *голоморда*.

— А бачиш, як він ходить? Чи міг би хоч од татар *утекти?*

— Чого б мав *утікати?* Він ні від кого не *утікатиме!*

— То де ж він *буде?*

— А тут і *буде!*

— То б я *подивилася!*

— *Подивився*, коли хоч...” (П. Загребельний).

Серед конструкцій антиеліпсису виділяється також *епіфора* — стилістична фігура, яка утворюється розташуванням повторюваних мовних елементів у кінці суміжних синтаксичних одиниць — речень, контекстуальних уривків. Епіфора створює виразний експресивний художньо-стильовий ефект:

“Людині заповідано (і не наяву, а вві сні, щоб мало вигляд пророкуван-ня): *читай!*

Не відаючи що, не знаючи як і де і яким способом, — *читай!*

Призначення твоє на землі й у світі, — *читай!*

*Читай!* на землі сліди живі й мертві, камінь і пісок, у листі дерев і в травах, у сонячнім мареві й у дощовій імлі, в течії рік, в очах дітей, жінок, у бігові оленя, в пострібі лева, у співі птахів, у горінні вогню, в мерехтінні зірок, у безконечних просторах неба — *читай!*

Вогняні літери випечені в твоїм серці й у мозку, вийдуть з серця і мозку, засяють яскравіше за всі самоцвіти землі, запалають яскравіше всіх вогнів небесних — *читай!* (П. Загребельний).

Накопичення повторюваних одиниць (членів речення, речень чи їх частин) у поетичному творі може утворювати звукове кільце-епіфору і забезпечувати таким чином цілісне звукове тло всього ліричного твору:

*Я хочу кожний день*

Все слів *нових*.

*Нових-нових* пісень,

ідей *нових*.

*Я хочу кожний день*

*Новожиття,*

Горіть-палать в екстазі

почуття.

*Нових-нових* пісень

І тем *нових*.

*Я хочу кожний день*

Років *нових*.

(М. Семенко)

### 11.6.3. Інверсія

*Інверсія*, або незвичне розташування слів у реченні, трапляється в різних видах і жанрах художньої літератури, проте її призначення не завжди ідентичне. У поезії інверсія найчастіше підпорядкована ритмомелодійному малюнкові вірша:

Очі розкрила конвалія біла

І в дивуванні застигла, зомліла...

Бо біля неї не трави всміхались,

Бо понад нею не віти гойдались, —

Мовчки кімната пустельна сіріла...

(О. Олесь)

У драматичних творах інверсія найчастіше відбиває специфіку розмовного мовлення, наприклад:

“Терпелиха. Лучче б була я умерла: не терпіла б такої біди, а більше через твою непокорність.



Наталка. (оставляє роботу). Через мою непокорність ви біду терпите? Мамо!

Терпелиха. Аяке? Скільки хороших людей сваталось за тебе — розумних, зажиточних і чесних, а ти всім одказала; скажи, в яку надежду?

Наталка. В надежду на Бога. Лучче посивію дівкою, як піду замуж за таких женихів..." (І. Котляревський).

У прозових текстах інверсія розставляє логічний наголос. Бо, зазвичай, він падає на початок та кінець фрази. Тому ці місця займають слова, що несуть на собі основний зміст сказаного:

"Вранці виплило ясне сонечко на погідне небо оглянути, що зробила ніч з землею... Весело рипіли сани по снігу, весело бігли коні, хоч дорога була трохи забита. Та невесело було на серці в Якіма та Олени..." (М. Коцюбинський).

#### 11.6.4. Паралелізм

Він властивий здебільшого мові фольклору:

Зелений дубочок  
на яр похилився,  
а син своїй неньці  
в ніженьки вклонився.

(Народна творчість)

Це стилістична фігура, в основі якої закладено паралельне зображення двох чи кількох явищ із різних сфер життя. Розрізняють паралелізми:

— *тематичний*, або паралелізм мотивів: зіставляються явища, близькі за своїм змістом. Так, у поезії Л. Глібова "Журба" подається паралель двох мотивів: смутку людини за молодістю, а природи — за весною:

До тебе, любе літечко,  
Ще вернеться весна.  
А молодість не вернеться,  
Не вернеться вона;

— *композиційний*, характерний для великих епічних творів, де кілька сюжетних ліній розвиваються паралельно. Наприклад, у романі Івана Франка "Борислав сміється" є сюжетні лінії Бенедя Синиці й товариства побратимів, Леона Гаммершляга й Германа Гольдкремера тощо;

— *лексико-синтаксичний*, для якого характерне тотожне або схоже розташування елементів мови в суміжних частинах тексту, однакова побудова речень;

— *строфічний*, де обидві частини мають однакову строфіку. Наприклад, М. Рильський в одному з віршів паралельно зображує сонну природу і дівчину, яка спить:

Спи в своїй білій постелі!	Шепче осика незмінно,
Вітер берези смутні	Місяць мовчить в тишині.
Хилить в солодкій дрімоті,	Хай тобі щастя присниться
В тихому сні.	В тихому сні;

— *звуківий*;

— *ритмічний*, що має місце в античній поезії: паралельне вживання строфи і антистрофи<sup>1</sup>.

Крім прямого паралелізму, може ще бути *паралелізм заперечення*, який характерний переважно для народної творчості, але може використовуватися і в поетичному мовленні. Наприклад, у поезії Т. Шевченка "Ой три шляхи широкі" друга частина твору містить заперечення того, про що йдеться у першій:

Не прийнялись три ясени	Не вертаються три брати.
Тополя всихала,	Плаче стара мати,
Повсихали три явори,	Плаче жінка з діточками
Калина зов'яла.	В нетопленій хаті.

#### 11.6.5. Риторичні фігури

Це незвичайна побудова речень і фраз, щоб підсилити емоційний вплив художньої мови. Розрізняють такі риторичні фігури: *риторичне запитання*; *риторичне звертання*; *риторичне ствердження*; *риторичне заперечення*; *анафора й епіфора*.

*Риторичне звертання* — це поетична фігура, якою письменник привертає увагу читачів до якогось явища, висловлює ставлення до нього:

<sup>1</sup> Лесин В. М., Полицець О. С. Словник літературознавчих термінів. — К., 1971. — С. 290.

Земле, моя всеплодюча мати,  
Сили, що в твоїй живе глибині,  
Краплю, щоб в бою сильніше стояти,  
Дай і мені!

(І. Франко)

*Риторичне запитання* — це таке запитання, яке ставиться не для того, щоб отримати на нього відповідь, а щоб привернути увагу читачів до певного явища або самим запитанням висловити ствердну думку:

Хто *вам сказав*, що я слабка,  
що я корюся долі?  
*Хіба тремтить* моя рука,  
чи пісня й думка кволі?

(Леся Українка)

Риторичне ствердження і заперечення особливо виділяють незаперечність якогось факту або його заперечення:

*О ні!* Являйся, зіронько, мені хоч уві сні!  
(І. Франко)

*Так!* Я буду крізь сльози сміятись  
Серед лиха співати пісні...

(Леся Українка)

Про анафору й епіфору вже йшлося раніше. Особливістю цих фігур на синтаксичному рівні є повторення однакових фраз чи речень на початку чи наприкінці певного текстового відрізка.

На синтаксичному рівні можемо розглядати порівняння і метафору, гіперболу і літоту та багато інших тропів і стилістичних фігур, бо всі вони пов'язані з побудовою фрази.

### 11.6.6. Ритм прози

У фонографічному розділі коротко йшлося про ритми прози. Зараз детальніше зосередимо на них увагу.

Ритм прози ґрунтується на властивостях мови взагалі. Він притаманний будь-якому стильовому різновидові прози. Ритмічна організація художнього твору особлива, оскільки в ньому всі види мовлення використовуються як будівельний матеріал. Різні форми і ступені ритмічності трансформуються тут

і стають складниками принципово нової художньо-мовленнєвої системи. В цій системі взаємодіють і об'єднуються ознаки різних видів книжного, розмовного, усного, писемного мовлення. Йдеться насамперед про принципи та характер об'єднання, що зумовлюються вже не законами мови, а законами мистецтва, звуковим сприйняттям зображуваного<sup>1</sup>.

Частим прийомом створення ритмічності прози є *нанизування однотипних двоскладних речень*, як, наприклад, у внутрішньому монолозі Івана Баглая про Дніпро у "Соборі" О. Гончара:

"Вільний, злятий сонцем Дніпро, він більше ніж небо, світить своїм простором. *Літають* по сліпучій глодині легкокрилі *байдарки*, гострі, мов шуки, човни заводських спортсменів; *мчать* недавно звезені сюди *каное*, *торохкотять моторки*, зблискуючи веслами, *їдуть четвірки, вісімки*, ритмічно *погойдуються* смагляваті *тіла*, плавно *опускаються весла* на воду і знову *злітають* — червоні, жовті, оранжеві".

Ритмічний малюнок створюють *інверсійні означення, поширені прикладки*, що часто вживаються як приєднувальні конструкції. Нанизування прикладок відтворює характерний ритм філософсько-поетичних роздумів, осмислень світу письменником:

"Просто *геніальний* виявився *тип. Знавець психології. Кафка!*".

На ритмічну організацію може впливати своєрідне вживання *різномісних синтаксичних структур*, як у новелі О. Гончара "Модри Камень":

"Померкло, стерлося все. Навіть те, що зветь незабутнім першим коханням. Ти — як жива. Бо далекі Рудні гори крізь ідуть за мною..."

Маркованими з погляду ритму є різні типи речень, наприклад, означено-особові односкладні речення більшою мірою, ніж відповідні двоскладні, забезпечують динамічність, членованість тексту.

"...Чому вона не меркне і, відчуваю, ніколи не померкне? *Бачу вже їх* (гори. — І. К.) не забиті снігами, а зелені, пишні... *Бачу, як ти виходиш з своєї гірської оселі й дивишся вниз...*"

Вживає О. Гончар з метою виділення, експресивності еліптичні та неповні речення.

<sup>1</sup> Сологуб Н. М. Синтаксична організація і ритмічність прози Олесея Гончара // Мовознавство. — 1998. — № 1. — С. 36.

Як джерело ритму використовуються *відокремлені члени речення*, інтонація яких підсилюється часто підрядними реченнями, а також *однорідні члени речення*:

“...гори... зелені, пишні, зігріті весняним сонцем, коли полонини, як сині озера, зацвітають тим першим цвітом весни, що по-вашому зветься — небовий ключ”.

Велику роль у створенні ритмічності відіграють і суто ритмомелодійні фігури, наприклад, повторення слів в однотипних синтаксичних конструкціях:

...ти виходиш;  
ти посміхаєшся;  
ти — мов жива;  
єдиний погляд,  
єдина ява.

Такі повтори — своєрідний ритмічний перегук у тексті.

Ритмомелодійною фігурою в новелі виступають риторично-питальні речення:

“Чому ж ця випадкова зустріч... не меркне і, відчуваю, ніколи не померкне?”

Така риторичність узагальнює концептуальний смисл, надає йому філософського звучання.

*Зачини і кінцівки* багатьох творів сприймаються як обрамлення картини, як вступні (чи фінальні) акорди викінченого музичного твору. Без них не уявляється творчий почерк письменника.

“В жодній енциклопедії світу не знайти вам цієї Зачіплянки”.

Так починається роман О. Гончара “Собор”. І закінчується рядками:

“І доки багряніє, дихає небо по всьому Наддніпров'ю, стоїть серед заводського селища весь освітлений, парусно-повний і чистий, як і тоді, у минулому, коли вперше тут виник, вичарувався в душі своїх мудрих і дужих майстрів”.

Характерними для синтаксису прози письменника є інверсійні означення на зразок: *сонце розпатлане; гори зелені, пишні*, що зумовлюють своєрідну мелодику фрази, її певну уповільненість.

## Схема синтаксичного аналізу

*Які типи речень переважають у тексті: прості чи складні?*

*Параметри речень: за довжиною, структурою.*

*Чи є у тексті односкладні речення? Яка їх функція (описова, узагальнено-смілова, виражальна)?*

*Вставні слова і речення та їх роль у тексті.*

*Чи є у тексті відокремлені члени речення? Як вони подані? Яку функцію виконують?*

*Чи є у тексті пряма мова? Як вона оформлена? З якою метою подана?*

*Знайдіть в уривку надфразні єдності (складні синтаксичні цілі). Скільки їх? Як співвідносяться з абзацами? Які мікротеми подають?*

*Які синтаксичні одиниці переважають у тексті й чому?*

## Контрольні запитання

1. Охарактеризуйте синтаксичний рівень тексту як найвищий рівень його аналізу.
2. Які синтаксичні зачини можуть бути у побудові тексту? Їх особливості.
3. Які параметри речень мають додаткові навантаження?
4. Назвіть односкладні називні речення та їх функції у художньому тексті.
5. Назвіть приклади парцельованих конструкцій у тексті.
6. Охарактеризуйте супердовгі конструкції у структурі художнього тексту.
7. Наведіть приклади полісиндетону та асиндетону у текстах художніх творів.
8. Які Ви знаєте синтаксичні стилістичні фігури, їх варіанти й особливості уживання в художніх текстах?

## Список рекомендованої літератури

- Ващенко В. С. Стилістика речення в українській мові. — Д., 1968.
- Галас А. М. Про стилістичне значення періоду // *Культура слова*. — 1990. — Вип. 38.
- Дзюбишина Н. Я. Про еліпсис // *Культура слова*. — 1983. — Вип. 24.
- Єрмоленко С. Я. Синтаксис віршової мови. — К., 1969.
- Калашник В. С. Фразотворення в українській поетичній мові. — Х., 1985.
- Каранська М. У. Модально-граматичні типи речень як засіб мовної пластичності тексту // *Журналістика: Преса. Телебачення. Радіо*. — 1981. — Вип. 10.
- Козак Р. Стилістичний статус конструкцій антиеліпсиса (на матеріалі художньої мови історичних романів П. Загребельного “Євпраксія”, “Роксолана”, “Я, Богдан”) // “Ну що б, здавалося, слова...”: Зб. наук. праць на пошану д-ра філол. наук, проф. Н. Сологуб. — К., 2005.
- Максимович Ю. В. Позазмістові характеристики тексту, що посилюють його вплив на емоційний стан читача // *Лінгвістичні студії: Темат. зб. наук. праць Донецьк. держ. ун-ту*. — 1994. — Вип. 1.
- Плющ Н. П. Парцеляція як засіб експресивного синтаксису // *Укр. мова і л-ра в шк.* — 1981. — № 1.
- Плющ Н. П. Перцептивно-акустичні характеристики парцеляції в українській мові // *Укр. мовознавство*. — 1985. — Вип. 13.
- Сологуб Н. М. Синтаксична організація і ритмічність прози О. Гончара // *Мовознавство*. — 1998. — № 1.



## Розділ 12

# ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ НАУКОВОГО ТЕКСТУ

Науковий текст — це текст наукового стилю. Він стосується науки, навчання і має особливості щодо побудови і мовного вираження.

### 12.1. Формування наукового стилю в українській мові

Процес формування наукового стилю в різних мовах відбувався у неоднакових історичних умовах. В англійській, французькій, німецькій, російській мовах науковий стиль формувався паралельно з художньо-белетристичним, публіцистичним, офіційно-діловим, хоча провідна роль у його розвитку належала художній літературі.

Науковий стиль деяких інших мов складався вже після того, як сформувався і досяг значного розвитку художньо-белетристичний стиль. У польській мові науковий стиль посправжньому почав складатися в 60—70-х роках XIX ст. У цей період у Варшаві було засновано Головну школу, в Кракові — Академію наук, а Краківський університет перейшов на викладання польською мовою.

Науковий стиль української мови почав формуватися ще пізніше.

Перші поодинокі спроби писати українською мовою наукові твори можна датувати початком 60-х років XIX ст., коли жур-

нал “Основа” друкував науково-популярні статті, писані живою народною мовою, з елементами архаїзації.

“Основи” належить і перша, з ініціативи П. Житецького, серйозна спроба висунути питання про науковий стиль української мови в теоретичному плані й визначити перспективу його розвитку.

Нормальний розвиток і функціонування наукової мови тісно пов’язані з діяльністю наукових установ. Першою українською науковою установою, що розгорнула значну дослідну роботу, справедливо вважають Наукове товариство ім. Шевченка у Львові, організоване 1893 р. З 1907 р. розпочало діяльність Наукове товариство у Києві. Обидві установи видавали “Записки”, в яких друкували розвідки з історії, філософії, філології та етнографії, а також спеціальні “Збірники” секцій математично-природописно-лікарської у Львові та природничо-технічної та медичної у Києві.

Окрім наукові статті публікували в “Літературно-науковому віснику”.

З кінця XIX ст. з’являються наукові та науково-популярні книжки українською мовою з історії, літератури, економіки, права, філософії.

Книжки з фізики, математики, хімії, техніки українською мовою майже не видавались.

Шкільні підручники українською мовою були насамперед перекладами з німецької або ж польської мов. Отже, науковий стиль української мови починає розвиватися з 90-х років XIX ст., але переважно в суспільно-гуманітарних галузях. У його розвиток зробили великий внесок М. Драгоманов, І. Франко, К. Михальчук, А. Кримський, В. Гнатюк, М. Сумцов, Леся Українка та ін.

### 12.2. Наукові тексти та їх класифікація

Тексти наукового стилю поділяються на: *власне наукові*, *науково-навчальні* й *науково-популярні*. Кожен з них, крім основних спільних ознак, має свою специфіку як щодо форми, так і щодо змісту.

### 12.2.1. Власне наукові тексти

За сферою застосування вони поділяються на *науково-технічні* й *науково-гуманітарні*. А за жанрами — монографія, наукова стаття, наукова доповідь, реферат тощо. Наукові тексти технічного змісту суттєво відрізняються від текстів науково-гуманітарного спрямування. Останні мають різновиди: *літературознавчі, лінгвістичні, історичні* тексти, які характерні певною емоційно-експресивною гнучкістю, мають ширші порівняно з науково-технічним підстилем можливості стосовно вживання емоційної категорії взагалі й типів експресивного словотвору зокрема. Найвиразніші ознаки виявляє *літературознавство*, яке найтісніше пов'язане з мистецтвом, оскільки літературна критика користується і чітко визначеними поняттями, й емоційно-експресивними образами.

У науково-гуманітарних текстах активно використовують елементи публіцистичного і художнього стилів.

Зараз уже можна з впевненістю сказати про те, що сприйняття світу природи сучасною людиною — явище ширшого плану, ніж лірика улюбленого пейзажного малюнка.

Щоб поживити “сухий” академічний виклад, учені нерідко вживають образні вислови, вводячи у науковий стиль елементи емоційності:

“Таким способом можна *стерти пилок* з того *метелика*, що зветься поезією” (М. Рильський).

Звичайно, експресивність наукового стилю насамперед виявляється на лексичному рівні — через добір емоційно забарвленої лексики на зразок: *великі успіхи; ганебна політика; ворожа теорія; вульгаризаторське тлумачення* тощо.

У науковому стилі трапляються випадки використання експресивного словотвору іменників, прикметників і прислівників, таких як: *схемка; віршик; багатюща скарбниця*. Лексеми *колосальний, величезний* (успіх, значення, робота, здобутки) вживаються у науковому стилі достатньо продуктивно, завдяки чому втрачають первісне експресивне забарвлення.

Матеріал сучасного українського наукового мовлення виявляє специфіку функціонування експресивно-емоційної лексики, зокрема лексеми з демінутивними суфіксами, які не мають

ознак емоційності; вони виступають у ролі термінологічних найменувань: *валик; ніжка; вусик; ложечка; ролик* і под. Тобто, науково-технічному підстилю наукового мовлення емоційний, експресивний словотвір не властивий.

Науково-гуманітарний підстиль (літературознавчі, лінгвістичні, історичні тексти) характеризуються певною емоційно-експресивною гнучкістю, має ширші порівняно з науково-технічним підстилем можливості щодо вживання емоційної категорії взагалі й типів експресивного словотвору зокрема. Найвиразніші ознаки в цьому плані виявляє літературознавство, яке найтісніше пов'язане з предметом дослідження — мистецтвом.

Емоційна насиченість властива творам критично-полемічного характеру. Експресивний словотвір у науковому стилі вживається при переказі змісту художнього твору. Науково-критичний аналіз у такий спосіб збагачується арсеналом емоційної лексики. Наприклад:

“Стареньке подружжя перебирається на іншу квартиру. Вони не переїзять, а *дибають пішки*. Їхні *злиденні пожитки* вміщуються у двох невеличких клуночках” (М. Ільницький).

Одним із джерел проникнення емоційності, експресивності у науковий стиль є цитування художніх творів, наприклад:

“Щедрий ласкавий господар в українських піснях пестливо йменується *соколоньком, соловейком*. Він *молоденький, чорнобровий*, виграє на *вороненькому коничку*; у нього *золотая брама, срібні одвірки*” (Ю. Круть).

Ще однією з причин проникнення емоційності є *індивідуальність* мови ученого. Наприклад, своєрідна емоційність, образність наукового стилю В. Сухомлинського допомагає дохідливо, яскраво передавати найскладніші наукові положення. Порівняймо:

“Тридцять п'ять років педагогічних *радощів і розчарувань* переконали мене в тому, що праця — це одне з *найчистіших і найблагородніших* джерел емоційного стану діяння, творіння”.

### 12.2.2. Науково-навчальні тексти

Такі тексти розраховані на дітей та молодь, тому повинні містити доступну для читача (слухача) інформацію. Вони мають книжний варіант (*підручники, посібники*) та усний (*виклад учителя, лекція у вищому навчальному закладі*). У деяких моментах усна і писемна форми можуть накладатися одна на одну, але містять і певні специфічні ознаки.

Для усного викладу характерні елементи бесіди, конотація тексту, поєднання слова з наочністю, дискусії. А головне, тут є елементи індивідуального ставлення до висловлюваного або й подача теорії через власне сприйняття. Книжні тексти цього не передбачають. Вони містять лише історичні довідки, визначення, правила, виклад суті. Наприклад:

“Фотони — частинки цілком іншої будови. Їх швидкість завжди дорівнює швидкості світла. Наявність таких характеристик, як частота та поляризація, яких нема в електрона, розширює їх “інформаційні можливості”. За всіма параметрами потік електронів легко піддається регулюванню з допомогою вже наявних оптичних і оптоелектронних приладів” (3 *підручника*).

### 12.2.3. Науково-популярні тексти

*Науково-популярні тексти* (посібники, статті у неспеціальних журналах, лекції для широкого загалу) розраховані для неспеціалістів, містять елементи художнього мовлення й публіцистики, а отже, емоційно-забарвлену лексику, синоніми, слова у переносному значенні тощо. Наприклад:

“Один із членів флорентійської академії ерцгерцог Фердинанд II Тосканський замінив у термометрі воду підфарбованим спиртом, оскільки його температура замерзання нижча, ніж у води. До того ж вода в інтервалі від 0° до 10° С спочатку стискається, а потім розширюється, а тому одному й тому ж об’ємові води відповідають дві різні температури (напр. 0° і 8° С). Ходили чутки, що згодом Фердинанд II змушений був залишити свої досліді зі спиртовими термометрами, тому що скільки він не приносив би у лабораторію підфарбованого спирту, рідко коли його вистачало для проведення дослідів. Він записав у своєму лабораторному зошиті, що швидкість випаровування підфарбованого спирту була дуже високою навіть у цілком закритих пляшках. Однак ерцгерцог, наскільки це відомо, не встановлював ніяких зв’язків між надто високою швидкістю випаровування спирту і червоним забарвленням носів та веселим настроєм своїх асистентів під час роботи” (С. Гончаренко).

## 12.3. Специфічні мовні ознаки наукових текстів

Для наукових текстів характерні:

- загальнонаукова і спеціальна термінологія;
- велика кількість іншомовних запозичень;
- синонімічні дублети;
- висока частотність вживання обмеженої кількості видових форм дієслівної лексики.

### 12.3.1. Термінологія наукових текстів

У лексиці кінця XIX—початку XX ст. загальнонаукова термінологія подана такими словами, як *абстракція, аксіома, аналіз, гіпотеза, дедуція, індукція, дефініція, система, теорія, термін, форма* тощо. Відомі також похідні утворення від цих слів: *аргументація, дослідний, теоретичний* тощо.

Відносно розгалуженою була і спеціальна термінологія: *доісторичний, кам’яна доба, всесвітня історія, середньовіччя, документ; внутрішній ринок, додаткова вартість, трест, синдикат; законопроект, судовий процес, судова справа, трибунал, вирок; діалектика, матерія, прагматизм, метафізика.*

Зазначимо, що спеціальна наукова і технічна термінологія української мови формувалася і в періодиці, об’єктом висвітлення якої було наукове, культурне життя, технічний прогрес людства.

Оскільки кожен науку творять представники не лише однієї нації, а беруть участь учені різних країн, то, зрозуміла річ, у наукових текстах запозичені слова-терміни є звичним явищем.

Слова, що позначають назви наук *географія, кібернетика, філологія, юриспруденція, медицина*, безсумнівно, запозичені. Більшість слів має грецьке або латинське походження.

З латинської мови до нас прийшли слова: *модуль; люмен; аббревіатура; афікс; дериват; інфінітив*; з грецької — *ботаніка; діалектика; автомобіль; антитіла; топоніміка; катод; анод; фон*; з англійської — *біт; байт; картер*; з французької — *база; фільтр; тембр; шасі; ресора; карбюратор*; з німецької — *сигнал; растр*; з італійської — *студія* та ін.



Особливістю сучасних наукових текстів є запозичені аббревіатури (40%). Велика кількість з них перенесена в мову-реципієнт, тобто в українську мову, без перекладу, створені на міжнародній основі, вони стали інтернаціональними. Це такі, як *фортран*, *алгол*, *бейсік* тощо.

Сучасна наукова проза характерна взаємодією термінологічних систем і загальноживаної лексики, яка здійснюється через спеціалізацію і простежується на рівні термінотворення і на рівні композиції, синтаксису, фразеології, наукового викладу. Ця взаємодія виявляється:

— в активному використанні у науковій сфері спілкування загальноживаних мовних елементів, у семантичній трансформації загальнолітературної лексики і навіть окремих елементів експресивного синтаксису як засобу термінотворення;

— в проникненні до загальнолітературної мови й усних комунікацій синтаксичних конструкцій, властивих мові науки, а також у здатності синтаксису книжної мови сприймати виражальні засоби, властиві усним нормам комунікації.

### 12.3.2. Метафори в науковому тексті

Одним із способів творення термінів є метафоризація. Однак, на думку багатьох учених, метафорична образність сьогодні — невід’ємна ознака наукового тексту<sup>1</sup>. Проте метафори, які функціонують у наукових текстах, уже й не метафори у звичному розумінні цієї категорії, оскільки вони “втратили” свою образність.

Суттєва відмінність наукових і поетичних метафор полягає в тому, що поширення метафор у науковому обігу швидко спричиняє стирання образності (на відміну від поетичної метафори, яка своєї образності не втрачає за будь-якої кількості повторень). Наприклад:

“При *бомбардуванні* алюмінію альфа-частинками утворюється ізотоп кремнію”; “*Важка вода* — сполука важкого ізотопу водню — дейтерію — з киснем”; “*Вільний пробіг молекул*”, “*Біжуча хвиля*” (З *посібників*).

<sup>1</sup> Див.: *Александрова Г. А.* Образність як джерело утворення технічної термінології // *Мовознавство*. — 1973. — № 5. — С. 56—59; *Вогуцька М. П.* Термінологія фізики // *Склад і структура термінологічної лексики української мови*. — К., 1984. — С. 169—179.

Образність у наукових текстах не завжди однозначно сприймається і тлумачиться. Вона розмита, часто невловима і залежить від багатьох обставин.

Насамперед зазначимо, що сприйняття образності неоднакове в різних професійних групах<sup>1</sup>. Фахівці, зазвичай, не помічають образності, вона для них стирається, загасає, а нефахівці її бачать, помічають, відчують.

## 12.4. Граматичні особливості наукових текстів

Наукові тексти різних підстилів також мають свою специфіку на граматичному рівні. Виявляється це як на морфологічному, так і на синтаксичному зрізах. Розглянемо це детальніше.

### 12.4.1. Морфологічні ознаки наукового стилю

Науковий стиль мовлення вимагає об’єктивування власного *Я*, усунення особистісно-індивідуальних ознак висловлювання. Цьому слугують різні усталені в науковому стилі мовленнєві засоби вираження, зокрема множинні означено-особові дієслівні форми теперішнього і майбутнього часу, наприклад: *згадаймо; переказуємо; як бачимо; придивимося; підтвердимо; звернемо увагу*.

Значно рідше трапляється форма дієслова першої особи однини на зразок: *дозволю собі процитувати кілька слів...* Наукове мовлення багате на пасивні дієслівні форми теперішнього і минулого часу та безособові на *-но, -то* (*визначено; виявлено; надано; створено; як уже згадано; як зазначено; вжито*), а також на активні зворотні дієслова теперішнього часу на зразок: *звертаються; висловлюється; перетинаються; намагається*, про що вже зазначалося.

Поширеною дієслівною формою наукових текстів є інфінітив, який також нівелює суб’єктивність мовлення. Здебільшого це дієслова на означення різних способів дії — загальнорезультативного: *усунути; відповісти; викликати; визначити;*

<sup>1</sup> Див.: *Жайворонок В. В.* Національна мова та ідіолект // *Мовознавство*. — 1998. — № 6. — С. 27—34.



*припустити; унаочнити; звернути увагу; однократного: почати; зазначити; відповісти; покласти; багатократного: підтримувати; враховувати; протиставляти; культивувати; вимовляти; реляційного: дивитися; бачити; вбачати; дивувати; заважати; стверджувати.*

Внаслідок співвідношення змісту наукового висловлення і дійсності безвідносно до конкретної особи значна кількість конкретних ознак, дій і станів зазнала процесу абстрагування, наприклад, прикметники на зразок: *глибокий (глибокі зрушення); вільний (вільна сполучуваність); широкий (широкий контекст); великий (велика література)*; розконкретизовані дієслова, як ось: *бачити; дивитися; брати; розглядати; впливати; переходити; стояти; лежати; ставити; зв'язувати; підкреслювати; вести; показувати*; прислівники — посилювачі ознаки на зразок: *винятково; особливо; надзвичайно; вкрай; значно; далеко; дедалі; щораз.*

#### 12.4.2. Синтаксичні ознаки наукового стилю

Важливою ознакою наукового стилю є його синтаксис. У мові української дореволюційної наукової літератури почали складатися конструкції, властиві синтаксису сучасного наукового стилю: це односкладні безособові речення, складні сполучникові речення, наявність однорідних членів тощо. До особливостей синтаксису наукової мови належить складне речення, наповнене багатьма залежними членами.

Для сучасної наукової мови не властиві еліптичні речення, рідко вживаються в ній речення з пропущеною дієслівною зв'язкою у складеному присудку. Розвинений науковий стиль багатий на синтаксичні структури зі вставними й уточнювальними словами та реченнями, відокремленими дієприкметниковими і дієприслівниковими зворотами. Переважають сполучникові синтаксичні конструкції зі словами: *а також; тобто; незважаючи на...*

При розгляді наукових текстів, незалежно від їх теоретичної специфіки (математичні, природничі, технічні, гуманітарні), привертає увагу той факт, що жоден із них не обходиться без конструкцій і зворотів на зразок: *отже; звідси впливає; водночас; не можна не помітити; зупинимось на; далі зазначимо;*

*наприклад, порівняй з; перейдемо до та ін.* З погляду традиційної стилістики, такі вислови вважаються семантично спустошеними, непотрібними у мовленні.

Актуальна у цьому випадку думка Л. Булаховського: коли довгу й трудну для сприйняття навіть розвиненого читача фразу замінити коротшою, не менш змістовною, то закид у недосконалості синтаксичної побудови наукового тексту буде виправданим.

Відомо, що стиль наукового тексту, маючи низку специфічних для нього лінгвістичних особливостей, не становить замкнутої системи, не пов'язаної з іншими стилями мови. Розвиток літературної мови характерний взаємопроникненням стилів.

Отже, характер наукового викладу може варіюватися залежно від тієї спеціальної галузі, до якої він належить. Математичний текст переважно складається з формул і стислих фраз, текст з історії — з розгорнутого опису подій.

Індивідуальні риси у науковому стилі не є суттєвими і не проголошуються її доконечними. Індивідуальний стиль особливо відчутний у працях гуманітарного профілю.

У наукових текстах виразно виявляється та особливість комунікації, яка полягає у можливості розчленувати кожне висловлення на дві частини: те, що є відоме, і те, що є нове. Особливо чітко така послідовність викладу простежується у писемній формі; в усній формі можуть спочатку подаватися узагальнення, які потім уточнюються і розкриваються (зв'язок між абзацами може бути виражений граматично, але не обов'язково; часто він внутрішній, змістовий, а не зовнішній, формальний).

У XVIII—XIX ст. розвиток наукового стилю призвів до майже цілковитої заміни емоційності логічністю. У XX ст. емоційність у наукових текстах стає нетиповою і поступово відмирає.

## 12.5. Основні вимоги до оформлення наукового тексту

Як уже зазначалося, наукові тексти можуть бути різні за підстилями і жанрами, що залежить від наукової галузі, й призначення наукової інформації: монографія, дисертація, доповідь, стаття, реферат, тези тощо. У кожній науковій сфері вони мають і свою специфіку. Проте є й спільні ознаки.

### 12.5.1. Загальні вимоги

Увиразнено логічним характером наукового мовлення пояснюється те, що широко використовуються засоби логічного членування і логічного виділення окремих слів або їх груп. До них належать, з одного боку, прийоми зовнішнього оформлення тексту: поділ його на частини, розділи, параграфи (часто з відповідними цифровими чи буквеними позначками), а з іншого — власне мовні засоби: вставні слова, вставні речення, підрядкові примітки, покликання на наукові джерела.

Спільна риса, яка єднає всі різновиди наукових текстів, — широке використання термінів, перевага іменників над дієсловами (ці іменники називають поняття абстраговані, узагальнені, далекі від конкретних побутових предметів і явищ); прикметники як означення теж типізують і узагальнюють; дієслова вказують на чинність понять, а не на конкретні дії та ін.

Об'єднують різні типи наукових текстів їх архітектонічні особливості: це документація тверджень (цитати, покликання); огляд досягнутого (з покликаннями) найчастіше є вихідним пунктом розуміння автора; текст обов'язково має закінчуватися висновками і практичними рекомендаціями<sup>1</sup>.

У процесі розвитку стилю наукових текстів виникла манера спілкування вченого з аудиторією. Авторське *я* наприкінці XIX—початку XX ст. поступово замінилося на *ми* або іменником *автор*. У стилістиці таку заміну розглядають як особливий прийом, названий *множинною скромністю* або *авторським ми*, вживаним для того, щоб зі скромності поєднати себе з ти-

<sup>1</sup> Коваль А. П. Практична стилістика сучасної української мови. — К., 1970. — С. 8—9.

ми, до кого звернена мова. Така заміна у науковій літературі була пов'язана із загальним процесом позбавлення індивідуальності у манері викладу.

Неодмінними ознаками вагомої наукової публікації є змістовність, інформативність, фактична насиченість, коли автор у кожному наступному реченні вміщує новий факт або нову оригінальну думку. Якщо ж у публікації переповідається лише те, що читачеві й так відомо, то увага розпорошується. Але наукову працю не можна творити виключно на новому — тоді вона залишиться незрозумілою. Текст стає цікавим, коли автор дотримується балансу: повідомляє нове в межах уже відомого, спираючись на попередні фахові знання читачів. Інтерес також загострюється, коли людина бачить нове в тому, що раніше вже бачила неодноразово, чи впізнає старе в тому, чого не бачила ніколи.

Рух у тексті — це зміна фактів і думок, зміна підтем або мікротем. Якщо вони змінюються інтенсивно, то твір буде жвавим, динамічним, напруженим. І навпаки: статичність, повтори і задовгі описи розпорошують увагу.

Однак завоювати думку й викликати інтерес — важливий, але не єдиний спосіб підвищити дієвість наукового слова. Інший засіб — збудити в читача думку, спровокувати його розумову активність, примусити його мислити разом з автором.

Наукову ідею, вперше замислену й викладену автором, удруге створює й осягає читач. Він самостійно обмірковує матеріал, подумки доповнює його власними роздумами, сам собі ставить запитання, вписує авторську ідею в контекст власного досвіду. Відтворюючи в тексті своє мислення, показуючи інтригу наукового пошуку, повідомляючи не лише, що виявлено, а й як виявлено, автор тим самим зміцнює увагу читача, збуджує в нього пізнавальний інтерес.

### 12.5.2. Модель наукового тексту. Мовні формули й оформлення

Загальну схему побудови науково-технічних текстів можна уявити в такому вигляді:

- констатація відомого або наявного;
- критичний аналіз відомого або наявного;
- обґрунтування потреби змінити його (уточнити теорію, вдосконалити технологію, сконструювати якісно новий прилад);
- опис нового;
- прогноз щодо його застосування.

Кожен тип семантично завершених частин обслуговується певним набором формул:

1. Констатація відомого або наявного: *як відомо; як добре відомо; як стверджує такий-то; давно доведено, що; дослідження у цій галузі; у наш час; останнім часом; свого часу...*

2. Критичний аналіз відомого або наявного. Автор: *розглядає (аналізує; характеризує; доводить; порівнює; підкреслює; посилається (покликується) на; зупиняється на; розглядає зміст; наголошує на; формулює; виходить з того, що; заперечує; стверджує; критично ставиться до; висуває завдання; підтверджує висновок фактами; пояснює це тим, що; причину цього вбачає в тому, що; вважає, що).*

У статті: *викладений погляд на; викладені дискусійні твердження, суперечливі, загальновідомі істини, цінні відомості, експериментальні дані, зроблено спробу довести; наведено, переконливі докази, враховано, взято до уваги; звернуто увагу; сутність зводиться до цього, що; необхідно підкреслити, що; потрібно схвалювати, погоджуватися, поділяти погляд, визнавати здобутки, дотримуватися тієї самої думки; зазначати, виявляти недоліки, критикувати, заперечувати, спростовувати, випускати з уваги, суперечити фактами;*

*можна погодитися з твердженням; одним із найвизначніших досягнень є; загальноприйнято; звичайно; особливо слід зазначити.*

3. Обґрунтування: *актуально залишається проблема; більшість публікацій стосується; ніде не порушується питання про; привертає увагу той факт, що; найбільша складність полягає в тому, що; назріла необхідність, пропонується новий підхід (метод), метою розробки є...*

4. Опис нового: *у роботі описано; запропоновано; є можливість; перевага цих моделей у тому, що; експерименти підтверджують...*

5. Прогноз щодо застосування нового: *це забезпечує такі основні можливості; ефективно застосування; дає змогу підвищити надійність; успішно використовувати; експерименти показали високу надійність.*

Таблиця 3. Стереотипні одиниці (мовні формули) для вираження певного значення (за Н. Непийводою)

Мета висловлювання	Мовні конструкції
1	2
Наголосити на чомусь, привернути увагу до важливих моментів	Особливо важливо вказати тут на те, що; розгляньмо (розглянемо) тепер приклад; перейдімо (перейдемо) до питання...
Висловити оцінку (впевненість або сумнів)	Очевидно; очевидно, що; зрозуміло; ясна річ; напевно; напевне; без сумнівів; безперечно; не викликає сумнівів факт; не потребує доведення; цього цілком досить, щоб довести; звичайно; можливо; мабуть...
Пояснити, уточнити, виділити щось	Наприклад; зокрема; а саме; тільки; навіть; точніше кажучи; іншими словами; причому; крім того; ось це; справа у тому; тобто; йдеться про те, що...



## Закінчення табл. 3

1	2
Узагальнити, дійти висновку	<i>Отже; словом; зрештою; що й треба було довести; можна зробити висновок про; можна дійти висновку про те, що; є підстави стверджувати; на закінчення; на основі цього; ми переконуємося в тому, що; зі сказаного випливає; ці дані засвідчують про те, що...</i>
Розчленувати інформацію	<i>По-перше; по-друге; з одного боку; з іншого боку; отже...</i>
Вказати на час, послідовність	<i>Тепер; тоді; потім; передусім; перш ніж; почнімо з того, що; ще раз повернемося; потім; пізніше; на закінчення; на завершення...</i>
Поєднати частини інформації	<i>І також; при цьому; до речі; крім того; водночас; між іншим; цікаво зазначити; інакше кажучи; як було вже сказано; згідно з цим; відповідно до цього...</i>

Отже, науковий текст має свою специфіку стосовно текстів інших функціональних стилів, передусім призначенням (проєкцією на аудиторію), завданнями, зовнішнім оформленням, мовними особливостями. Однак і в цей стиль проникають елементи інших стилів (синоніми, емоційно забарвлена лексика, слова в переносному значенні та ін.), що засвідчує процес взаємопроникнення стилів, стирання меж між підстилями та різними мовними стилями. Вже сьогодні важко провести межу між літературно-критичними та публіцистичними статтями, текстами науково-популярними і літературно-белетристичними та ін. Тому глибоке знання правил побудови текстів різних стилів, їх детальний лінгвістичний аналіз сприятиме правильному визначенню стильової приналежності тексту.

## Контрольні запитання

1. Назвіть основні віхи формування та розвитку українського наукового стилю.

2. Дайте визначення науковому тексту. Яка існує класифікація таких текстів за сферами застосування? А за жанрами?

3. Перелічіть особливості науково-технічних текстів.

4. Які ознаки притаманні (властиві) науково-гуманітарним текстам?

5. Що Ви можете сказати про науково-навчальні та науково-популярні тексти?

6. Якими мовними ознаками наукові тексти відрізняються від текстів інших функціональних стилів?

7. Охарактеризуйте термінологію як одну із специфічних ознак наукового стилю.

8. Проаналізуйте іншомовну лексику в наукових текстах.

9. Яка проблема метафоричності наукового мовлення?

10. Назвіть приклади синонімів у наукових текстах.

11. Розкажіть про граматичні особливості наукових текстів:

— морфологічні ознаки наукового стилю;

— синтаксичні ознаки наукового стилю.

12. Проаналізуйте основні вимоги до оформлення наукового тексту:

— зовнішні ознаки;

— мовні формули, що супроводжують частини наукового тексту.



## Список рекомендованої літератури

*Александрова Г. А.* Образність як джерело утворення технічної термінології // Мовознавство. — 1973. — № 5.

*Богущька М. П.* Термінологія фізики // Склад і структура термінологічної лексики української мови. — К., 1984.

*Жовтобрюх М. А.* Науковий стиль української мови // Мовознавство. — 1968. — № 1.

*Коваль А. П.* Науковий стиль сучасної української літературної мови: Структура тексту. — К., 1970.

*Найдов В. П.* К проблеме прагматики научно-технического текста. — К., 1983.

*Непийвода Н. Ф.* Мова української науково-технічної літератури (функціонально-стилістичний аспект). — К., 1997.

*Непийвода Н.* Синонімія виражальних засобів наукового стилю // Дивослово. — 1997. — № 2.

*Сагач Г. М.* До питання про емоційність у науково-функціональному стилі // Мовознавство. — 1977. — № 3.

*Селегій П. О.* Науковий стиль української мови: ресурси оновлення // Мовознавство. — 2006. — № 2—3.

## Розділ 13 ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ТЕКСТІВ

Публіцистика посідає вагоме місце у нашому житті. Вона вийшла за межі книжних стилів, бо використовується у засобах мас-медіа (преса, радіо, телебачення, мітинги), а нерідко стає і окремим видом красного письменства, зокрема в літературно-критичних творах, епістолярній спадщині тощо.

Основним призначенням публіцистичного стилю, як відомо, є формування громадської думки. Газети, журнали, радіо, телебачення використовують усі наочні можливості та засоби мови, щоб вплинути на розум і почуття читачів (слухачів, глядачів). Якщо радіо та телебачення мають у своєму арсеналі, крім слова, ще й аудіо- та відеозасоби, то преса послуговується лише словом.

Щоб формувати громадську думку, публіцистичний виступ має бути, з одного боку, — логічно послідовним, а з іншого — в міру емоційно-образним, бо надмірна образність може відсути на другий план логіку викладу<sup>1</sup>.

Публіцистичному стилеві властиві не лише логічність, докладність, чіткість, послідовність викладу, а й емоційність, що зближує його зі стилем художньої літератури.

*Публіцистичний стиль (ПС)* характерний такими підстилями:

<sup>1</sup> Див.: Пономарів О. Д. Слово переконує // Культура слова. — 1988. — Вип. 35. — С. 21.

— власне публіцистичним (повідомлення, хроніка, прокламація, відкриті листи, передові статті, огляди міжнародного життя);

— науково-публіцистичним (великі праці на теми сучасної політики, економіки та суспільних відносин, літературно-критичні статті, наукові та літературно-мистецькі огляди, рецензії);

— художньо-публіцистичним (нариси, фейлетони, памфлети, мемуари, політичні доповіді).

Як окремі підстилі ПС учені розглядають також *мову преси* (інтерв'ю, репортаж, хроніка, нарис), *мову радіо і телебачення* (мова дикторів, ведучих радіо- і телепередач), *усну публіцистичну мову* (промови, виступи на зборах, мітингах). Декотрі науковці виділяють *церемоніальний різновид ПС*.

### 13.1. Витоки публіцистичного стилю

Витоки української публіцистики сягають XI ст., коли у 1037 р. з нагоди відкриття Софійського собору митрополит Іларіон виголосив промову, яку називають першим ораторським публіцистичним твором.

Мову української преси досліджував М. Жовтобрюх. Він, зокрема, зазначив, що формування публіцистичного стилю української літературної мови припадає на середину XIX ст. Велика заслуга в цьому належить Т. Шевченкові. У його творах та епістолярній спадщині використано слова суспільно-політичної лексики: *народ*; *обличитель*; *воля*; *поборник*; *творитель*; *гонитель* та ін.

У 30—40-х роках XIX ст. у харківській періодиці з'являються поодинокі публіцистичні твори, а на західних теренах газеті відводиться значне місце, і в періодиці чітко оформляються два стильові різновиди: власне публіцистичний та інформаційний. Обидва підвиди містили значну кількість лексики на позначення суспільних понять: *чиновник*; *робітник*; *фабрикант*; *власитель*; економічних понять: *капітал*; *утримання*; *власність*; *видаток*; політичних понять: *партія*; *політика*; *комісія*; *засідання*; *революційний* тощо; абстрактних понять:

*батьківщина*; *будучність*; *пришлість*; *братерство* і под. Уживається лексика, пов'язана з літературою, письменницькою діяльністю, мистецтвом: *новеліст*; *бібліографія*; *письменник*; *літератор*; *комедія*; *зрілища*; зі шкільництвом, освітою: *школа народна*; *клас*; *кляса*; *всеучилище*; *університет*; *факультет* тощо.

З'являється на сторінках періодики термінологічна лексика (медична, юридична), серед якої чимало запозичень: *консул*; *протокол*; *нотаріат*; *трибуна*; *організм*.

Преса сприяла удосконаленню правопису української мови. На її сторінках відбувалася жвава дискусія щодо цієї проблеми. Наприкінці століття з'являються різноманітні словосполучення зі словами публіцистичного значення: *політична свобода*; *політичний краєзір*; *політична дорога*; *політичний в'язень*; *суспільний ідеал*; *суспільне поле*; *суспільна реформа*; *соціальні функції*; *соціальна демократія*; *соціальна праця*; *економічне життя*; *економічний добробут*; *національна держава*; *національне питання* тощо<sup>1</sup>.

### 13.2. Мова газети. Газетні заголовки

Мова газети неоднорідна. У ній співіснують різні жанри:

— *інформаційний*: замітка; репортаж; інформаційна кореспонденція; інформаційний звіт; інформаційне інтерв'ю;

— *аналітичний*: аналітичний звіт; аналітична кореспонденція; аналітичне інтерв'ю; бесіда; коментар; соціологічне резюме; моніторинг; рейтинг; анкета; рецензія; стаття; журналістське розслідування; огляд; огляд ЗМІ; прогноз тощо;

— *художньо-публіцистичні*: нарис; фейлетон; памфлет; пародія; сатиричний коментар; легенда; анкета та ін.

Мовні особливості газетних жанрів об'єднують риси, які роблять мову газети масовою комунікацією: звернення до масового читача, орієнтація на різноманітні мовні вподобання, публіцистичність. Особливості жанру мають вплив на вибір

<sup>1</sup> Жовтобрюх М. А. Мова української преси. — К., 1963.

лексики, синтаксичних конструкцій, виражальних засобів для заголовків.

У газетних заголовках використовується переважно активна лексика. Пасивна (особливо застаріла) вживається значно рідше з метою посилення експресії, надання мовленню урочистості, піднесення, виступає як засіб відтворення колориту минулого. Частка неологізмів у заголовках також незначна, бо завдяки динаміці суспільного розвитку більшість слів, які з'явилися порівняно недавно, перейшли до розряду активної лексики і вже не сприймаються як неологізми: *комп'ютер; універсам; офіс; дилер; менеджер* і под.

Метафоричність заголовка завжди була надійним засобом досягнення відповідної мети публікації. Сучасні назви статей та есе жорсткіші й прагматичніші, хоча почасти використовуються традиційні образно-символічні вирази *“Бродить привид більшовизму”, “Спочатку треба сказати А”, “Не творити прокрустових лож”, “А ти, всевидящее око...”*. Тут простежуємо велику стилістичну різноманітність, виразне прагнення до індивідуалізації. Розповідному чи питальному реченню надати перевагу? Як відомо, розповідне констатує певну думку, нейтрально домінує проблему. Найчастіше трапляються речення із семантикою запитання. Знак запитання лише наголошує на логіці авторських роздумів: *“Чи оптаєсвить Україну федералізація?”; “Солодка ноша чи гіркий хрест?”*<sup>1</sup>.

У заголовку можуть використовуватися всі відомі лексичні та синтаксичні засоби виразності.

Експресивними є заголовки, створені:

— на основі переносних значень слів (*“Стріт-бол у місті лева позеленів”; “УБОЗ “накрив” мережу работоргівців”*);

— емоційно забарвленої лексики (*“Коли кажуть, що я “комуняка” і олігарх, певно, плутають поняття”*);

— розмовних елементів (*“Новітні “палочки-виручалочки”; “Нові мерседеси для пацанів”*);

— з використанням синонімів (*“Ще одна автокатастрофа. Ще одна смерть”; “Допоможемо бідним і знедоленим”*);

<sup>1</sup> Див.: Козловська Л. Нове оціне слово в журнальних публікаціях 90-х років // Культура слова. — 1998. — Вип. 51. — С. 37—44.

— антонімів (*“Хвіст — куций, зате розум — довгий”; “І гнана, і жадана Шевченківська премія”; “Чорний день білих фігур”; “Свято чи жалоба?”; “Коля звузиться — співпраця розшириться”*);

— паронімів (*“У Буському районі замерзли бузьки”; “Кабельне телебачення в кабельних умовах?”*);

— тавтологічних висловів (*“Нечуючі діти почують”*);

— фразеологізмів (*“Меценат кинув око на боксерів”; “Народжена в сорочці”; “Кандидати в депутати “золоті гори” обіцятимуть електорату”; “Врізала дуба” 121 фіктивна фірма”; “Студенти шукали “білі плями” в журналістиці”*);

— неологізмів (*“Сендакізм”; “Президентоманія”*);

— термінів (*“Хворі гілки “ампутують”; “Риба йде в “декрет”*).

У заголовках можуть використовуватися:

— трансформовані прислів'я (*“Де черевик тисне, знає тільки той, хто його носить”; “Борщ та каша — їжа наша”; “Семеро Заників одного ждуть”*);

— приказки (*“Вчителю допоможуть чекати біля моря погоди”; “Путіна не обтяжує шапка Мономаха”*);

— крилаті вирази (*“Ніжки Буша” переправлять контрабандою”*);

— цитати (*“Між ярами над ставами верби зеленіють”*);

— метафоричні вислови (*“Фортуна усміхнулася медичному університетові”; “Бразилія побоюється лібералізації”*);

— назви відомих творів (*“Пан Тадеуш” Анджея Вайди”; “Фарбований Лис, або рік беззаконня”*), пісень, кінофільмів (*“На “Інтері” — прем'єра фільму “Війна без переможців”*);

— запозичена лексика (*“Курячий “армагедон” у Гонконзі”; “Дорожні казуси в Англії”; “Офсайд — як порятунок для лідерів”*) тощо.

Широко застосовуються в заголовках і синтаксичні засоби виразності:

— стилістичні фігури (риторичні запитання: *“Чи скуштує Україна іракського пирога?”; “Чи буде Львів центром Західної Європи?”*);



- риторичне звертання (“*Лікарю, налейте червоного!*”);
- оксиморон (“*Чужа своя війна*”; “*Коли офіціант і клієнт заклияті друзі*”);
- антитеза (“*Махінатори декларують копійки, а будують вілли*”);
- питально-відповідна форма (“*Відеоспостереження? Учні — за!*”);
- еліптичні речення (“*За тестами — до ВНЗ*”) та ін.

### 13.3. Синтагматика тексту

У сучасному газетно-публіцистичному стилі спостерігаємо пошуки нових засобів вираження. Переглядаючи періодичні видання, звертаємо увагу, що на позначення відомих реалій навколишньої дійсності замість звичних загальноживаних словосполучень використовуються незвичні лексичні сполучення. Слова, перебуваючи постійно в русі, нерідко потрапляють у нові смислові та стилістичні контексти. Незвична сполучуваність слів — один із шляхів надання виразності, образності окремим мовним одиницям і тексту загалом<sup>1</sup>.

Широке застосування словосполучень як назв особливо помітне у термінологічній лексиці. Зокрема, до лексики сфери мистецтва належать словосполучення *ігровий кінематограф* і *неігровий кінематограф*. Вживання цих термінів на сторінках газет засвідчує, що вони виходять за межі власне професійного використання. Ці прикметники починають сполучатися зі словами *стрічка*, *кіно*, *фільм*. Аналогічно слово *клімат* сполучається з прикметниками *морально-психологічний*, *культурологічний*. До слова *погляд* додають слова *скляний*, а тепер вже й *емалевий*, тобто “байдужий, який не виражає жодних емоцій, погляд як скло, за яким не проглядає людяність”.

Варіювання мовних одиниць у звичайних вільних сполученнях слів може призводити до формування певної зв’язності, ідеоматичності. Такий процес, наприклад, спостерігаємо у фразі *батьки міста*. Загальноприйняте сполучення слів *керівники*

<sup>1</sup> Див.: Самойлова І. Експресивні словосполучення в газетних текстах // Культура слова. — 1997. — Вип. 50. — С. 45—50.

*міста, області, підприємства* та ін. А в останні роки штампом стало згадуване *батьки міста*.

Експресивні словосполучення можуть утворюватися внаслідок згортання певного контексту (“А чи не краще було б “осушувальні” кошти вкласти у справжнє діло” — мається на увазі кошти на осушування).

Оказіональні атрибутивні словосполучення утворюються й тоді, коли змінюється синтаксичний зв’язок залежного компонента у вислові: він з керованої форми перетворюється на узгоджувальну: *море інформації — інформаційне море; лихоманка навколо валюти — валютна лихоманка* тощо.

Отже, ми спостерігаємо активний процес розширення меж сполучуваності слів. Відхід від нормативності, створення нових і експресивних словосполучень збагачують виражальні засоби газетного тексту.

### 13.4. Парадигматика публіцистичного тексту

Мова преси орієнтується водночас на експресію й стандарт. *Стандарт* характерний відтворюваністю, сталістю семантики й нейтральністю забарвлення. *Експресія* — це посилення виразності вислову. Вміле поєднання стандарту й експресії — один із найяскравіших показників публіцистичної вправності.

У ЗМІ помітні тенденції оновлення й відновлення певних засобів вираження. Відбувається одночасне відродження лексики, яка в СУМі має ремарку “книжне” або “історизм”, наприклад: *оприччина*; *просвітительство*; *управа*; *вдяганка*; *вочевидь*; *себто*; *завше*; *задля* тощо<sup>1</sup>.

Розширюється сфера функціонування лексики, яка в словниках позначається “рідковживане”: *добродійник*; *зреалізувати*; *канцелярійний*; *зневажник*; *спільнота* та ін. Поповнення відбувається і за рахунок діалектизмів: *гробовець*; *когут*; *студня*; *горнятко*...

Через посередництво преси активізується застаріла лексика: *світлина*; *мапа*; *потяг*; *слухавка*; *мистець* тощо.

<sup>1</sup> Коць Т. Мовні смаки і сучасні тенденції у загальнолітературній нормі (на матеріалі газет 90-х років) // Культура слова. — 1998. — Вип. 51. — С. 46.



### 13.4.1. Синоніми у мові ЗМІ

Активізація застарілих і діалектних слів, широке використання розмовної лексики, запозичення іншомовних слів сприяють виникненню нових і поповненню наявних у мові синонімічних рядів. За комунікативними ознаками стали абсолютними синонімами слова: *відсоток* — *процент*; *книгозбірня* — *бібліотека*; *летовище* — *аеродром*; *доручення* — *довіреність*; *потяг* — *поїзд*; *мапа* — *карта*; *світлина* — *фотографія* тощо. Національні слова починають витісняти іншомовні, посуваючи їх на другий план: *часопис* — *журнал*; *наклад* — *тираж*; *правник* — *юрист*; *злука* — *об'єднання, з'єднання*.

У мові газетно-інформаційного стилю спостерігається функціонування немодифікованих слів, утворених від питомих українських основ різних частин мови за допомогою традиційних способів словотвору; вони активно поповнюють уже наявні, утворюють нові синонімічні ряди і не суперечать законам мовної системи: *засадничий* — *основний* — *фундаментальний*; *збиральник* — *колекціонер*; *наплічник* — *рюкзак*; *насонний* — *снотворний*; *облаштування* — *обмундирування*; *означник* — *показчик*; *сиротинець* — *дитбудинок* тощо<sup>1</sup>.

Актуалізуються на сторінках преси латинізми, які помітно розширюють сферу стилістичного використання і стають загальноживаними поряд із українськими синонімічними відповідниками: *інвазія* — *вторгнення*; *консенсус* — *згода* — *одностайність*; *конвертація* — *обіг*; *продлонгація* — *продовження*; *продукувач* — *виробник*; *заініціювати* — *започаткувати*. Поповнюють синонімічні ряди й англіцизми: *конверсія* — *перетворення*; *стагнація* — *застій*; *імідж* — *образ*; *плюралізм* — *множинність*. Помітне також використання кальок з англійської мови: *мас-медіа* — *ЗМІ*; *дайджест* — *огляд*; *ексклюзивний* — *винятковий*; *амбасада* — *посольство*.

<sup>1</sup> Коць Т. А. Функціонування синонімів у газетно-інформаційному стилі // Мовознавство. — 2001. — № 5. — С. 88—95.

### 13.4.2. Поняттєві та стилістичні синоніми у мові ЗМІ

*Поняттєві* (сміслові, ідеографічні) синоніми у ЗМІ є засобом вираження особливостей одного поняття, тобто передають різні додаткові сміслові відтінки: *тіловдосконалення* — *тіловиховання* — *тілогартування*. Вони поділяються на такі групи:

— синоніми, у значенні яких наголошується і виділяється якась певна характерна риса чи ознака позначуваного словом явища: *одностайно* — *одноголосно* — *однозгідно*; *добробут* — *доброжиток*, *добродій* — *добродійник* — *доброчинець*;

— синоніми, відтінки значення яких перебувають у тісному зв'язку з характером лексичної сполучуваності: *законний* — *правомірний* — *правний*;

— синоніми, що відрізняються характером дії: *доглянути* — *припилінований*, *простежити* — *відстежити*, *виділити* — *відокремити*.

До стилістичних синонімів основним є протиставлення за приналежністю чи вживанням слова в тому або іншому функціональному стилі. У мові ЗМІ стилістична характеристика слова тісно переплітається з його емоційно-оцінним забарвленням. Переосмислення старих і поява нових мовних явищ дійсності є причиною поповнення вже існуючих і утворення нових синонімічних рядів за рахунок:

— новотворів з емоційним забарвленням: *перші* — *початківці* — *первні*; *осяяний* — *освітлений* — *опромінений* — *осончений*; *притулок* — *прихисток*; *основний* — *першорядний* — *важливий* — *провідний*; *тимчасовий* — *проминальний*; *неперервність* — *тяглість*;

— нових слів з негативно-оцінним значенням. Ця група лексики достатньо значна, що пояснюється критичним переосмисленням у суспільстві явищ минулого й сучасного. Такі слова є синонімічними утвореннями слів із негативним значенням, які кодифіковані сучасними словниками. Це передусім текстові новотвори: *прірва* — *яма* — *безглиб*; *неповага* — *неприятність* — *ненависть* — *негація*; *нікчемний* — *низький* — *меншовартісний* — *нижчосортний*; *спрямовувач* — *скеровувач*;

— лексики з позитивно-оцінним забарвленням. Такі слова актуалізуються у зв'язку з об'єктивним переосмисленням національних явищ суспільного життя: *об'єднатися — зціліснитися; відродження — відмолоднення*.

Сучасні засоби масової інформації стали лідерами щодо впровадження мовної норми, оскільки саме в мові ЗМІ виразно простежуємо тенденції розвитку мови.

### 13.5. Нові форми позначення реалій

Часи активних суспільних змін завжди спричинювали пошук нових форм для позначення реалій позамовного світу. Тому мова мас-медіа ХХ і ХХІ ст. містить чимало варіантів на усіх мовних рівнях, що точно відображає природний стан мови:

1. Фонематичні варіанти слова: *самотній — самітній; виходець — вихідець*; серед префіксів: *обіднюватися — збіднюватися*; в іншомовних словах: *Хемінгуей — Гемінгуей; інаугурація — інавгурація; діаспора — діяспора*.

2. Серед морфологічних варіантів зафіксовані: *виготівник — виготувач; змагальник — змагун; доброзичливець — доброзичник; страхувальник — страхівник; листопадний — листопадовий; ознайомлювальний — ознайомчий; экс-чорнобильський — пост-чорнобильський — післячорнобильський*.

3. Формотворчі варіанти: *смерті — смерти; радості — радості; науковості — науковости* тощо<sup>1</sup>.

Переосмислення і зрушення в семантиці слів зумовлюють процеси розширення семантичного обсягу лексем та утворення нових відтінків значень.

У наш час на мову масово-політичної інформації взагалі й на газету зокрема значно впливає усне мовлення. Наслідком цього впливу є проникнення розмовних слів і словосполучень на

<sup>1</sup> Див.: Коць Т. А. Функціонування лексичних варіантів у засобах масової інформації (на матеріалі газет 90-х років) // Мовознавство. — 1997. — № 6. — С. 56—63.

сторінки газет. Звичайно, ці розмовні елементи не повинні розхитувати норм літературної мови. Вони доречні тоді, коли сприймаються як функціонально зумовлені, стилістично марковані слова чи словосполучення. Призначення таких елементів — оновлювати образність, створювати колорит розмовності, пожвавлювати виклад. Найвідкритіші для елементів усного мовлення *фейлетон, нарис і репортаж*, менше — *стаття й інтерв'ю*, практично відсутні вони в *хронікальній інформації*. У фейлетоні та статті ширше використовується оцінна, в інтерв'ю — розмовно-професійна лексика.

Серед запозиченої лексики чітко виділяються дві групи: запозичення із класичних мов: *грецької (єкуменічний, іподром, клонування, наркотики, телефон, телецентр та ін.); латинської (аудієнція, бацили, ветеран, делегація, депортований, евакуувати, інститут, кворум, комісія, конгрес, кореспондент, меценат, орден, партія, республіканець, реструктуризувати, тріумф, ультиматум, утилізувати, фанат, форум, фракція, юніор тощо)* та запозичення із західноєвропейських мов: *англійської (комп'ютер, ліфт, мітинг, парламент, спорт, старт, футбол, маклер, брокер, маркетинг, істеблішмент, кінеп і под.); французької (імпазантно, ініціатива, інтрига, кордон, кортеж, мародер, монтаж, партер, паспорт, п'єдестал, пік, пікет, портрет, презент, преса, приз, ракетка, расизм, реформа, рокіровка, секрет, сепаратист, ситуація, солідарність, терор, терорист, тоталітарний, туалет, фемінізм та ін.); німецької (бухгалтер, гросмейстер, інвестиція, маршрут, масштаб, ордер, пункт, ракета, курортполіс, офіціант, штаб, штраф...); італійської (альп, валюта, віолончель, контрабанда, концерт, фінал, фірма)*.

Постійним джерелом оновлення і збагачення газетної мови є слухно використані тропи — лексико-синтаксичні засоби створення образності. Наприклад:

"Два дні гуляла віхола. *Шарпкий вітер навіжено крутив січкуваті пластівці сніжинок*, застеляючи довкола *пухким покривалом*" ("Молода Галичина").

Тропи й інші засоби мистецького зображення у публіцистичному мовленні є елементом оцінності, вони використовуються для вираження позитивного чи негативного ставлення

до зображуваного. Якщо в художньому стилі образність виявляється в багатоплановому, організованому системному викладі, то в публіцистиці образна оповідь переривається міркуваннями автора — його думками, судженнями, оцінками.

Емоційне у публіцистичному стилі використовується з метою реального відображення дійсності, зі спеціальною стилістичною настановою — створювати художні, переконливі образи з влучною оцінкою певного явища, факту, події тощо. Основою публіцистичної мови є чітко виражена авторська позиція. У стилі публіцистичної літератури активно функціонує емоційна лексика, зокрема лексеми з експресивним словотвором, зі зменшувально-пестливими і пейоративними суфіксами. Так, у викривально-іронічній функції виступають зменшувально-пестливі суфікси: *-ц(е): сальце, черевце; -чик: журнальчик, перебіжчик; -ник: коаліційник; -ан: політикан; -к(а): писака, газетка; -ець: брехунець, запроданець* і под.

### 13.6. Фразеологія у мові сучасних ЗМІ

Фразеологічні одиниці у мові також можуть слугувати за основу утворення нових словосполучень слів. Наприклад:

“Та не всім і не завжди таланить приховати сліди своїх махінацій. Чому? Та тому, що чесні люди не терплять хапуг, активно борються з *любителями легкої гривні*” (“Експрес”).

Виділене словосполучення зберігає таку саму стилістичну характеристику, і основний смисл фразеологізму “легкий на гроші”, тобто той, кому гроші дістаються без важкої праці, без великих зусиль.

Контекст — це сприятливий словесний ґрунт, семантичне тло для виникнення авторських висловів — потенційних *фразеологізмів*. Журналіст, використовуючи фразеологізми з певною стилістичною метою, намагається, щоб вони сприймалися на фоні контексту як незвичне явище поєднання слів і привертали до себе увагу. ФО, з’являючись у тексті, виконують функцію увиразнення змісту, образно змальовуючи ситуацію:

“Незаперечний факт — усе *поставлено на спекулятивну ногу*: досить зайти до найближчої аптеки, щоб переконатися в цьому” (“Київ”).

Фразеологізми виконують функцію лаконізації мови, виражають цілеспрямованість авторської думки:

“Мені стало ясно: *забивають клин* між нашим президентом та прем’єр-міністром” (“Березіль”); “А в порядної людини не вистачає терпіння, легше — не зв’язуватися, *обминати її десятою дорогою*” (“Дніпро”).

Розрізняють фразеологізми:

— міжстильові, або нейтральні — вживаються здебільшого для урізноманітнення тексту:

“Що, на Вашу думку, варто зробити, щоб *зрушити справу з місця?*” (“Високий замок”);

— розмовно-просторічні (вони мають емоційно-експресивне забарвлення, наприклад:

“Держатися, *як воша кожуха*, за свої портфелі, а людям життя нема. Мироїди! *Звели народ на пси*” (“Київ”);

— книжні (за її допомогою створюється святковість, урочистість або ж навпаки:

“Україна стала поволі *підноситися на п’єдестал* повновартісної європейської держави” (“Березіль”).

### 13.7. Синтаксичні конструкції в мові ЗМІ

Поповнився публіцистичний стиль й інноваційними експресивними синтаксичними конструкціями, основу яких становлять традиційні (риторичні) фігури:

— *накопичення*: різноманітні повтори, багатосполучниковість;

— *уникнення*: еліпсис, зевгма, безсполучниковість;

— *переміщення*: інверсія, різні види паралелізму тощо<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Див.: Ієкова Н. М. Традиційні фігури стилістичного синтаксису в публіцистичному тексті // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць Харків. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. — 2007. — Вип. 23. — С. 120—126.



### 13.7.1. Фігури накопичення

*Фігури накопичення* — це синтаксико-стилістичні звороти мови, що вживаються для нагнітання почуттів, посилення чогось. Такі фігури можуть ґрунтуватися на різних видах повтору, серед яких виділяємо *анафору*, *епіфору*, *епаноду*, *анадиплозу*, *полісендитон*, *градацію* тощо.

*Анафоричні елементи* використовуються з метою виділити певні слова і тим самим вплинути на емоції читача:

*“Я вірю у приватне підприємництво — і завжди вірив. Я вірю, що приватне підприємство може забезпечити повну зайнятість нашого народу. Я вірю у систему прибутку”* (“ПІК”).

Анафоричне повторення у наведеному тексті надає фрагменту глибшої переконаності, вказує на вираженість думок автора.

Використання *анафори* у вигляді поширеного простого речення підвищує стилістичну виразність і експресивізує публіцистичний текст, між одиницями якого завдяки використанню цієї мовної фігури реалізується паралельний текстотвірний зв'язок:

*“Я бачу десятки мільйонів людей, значну частину усього населення, позбавлену у наші дні того, що навіть за найкращими сучасними вимогами іменується першочерговими життєвими потребами. Я бачу мільйони сімей, які живуть на такі скупі доходи, що сімейна катастрофа щоденно висить над ними. Я бачу мільйони, чиє щоденне життя у місті і на фермі було би назване негідним громадянина так званого гідного суспільства 50 років тому. Я бачу мільйони позбавлених освіти, відпочинку та можливості поліпшити свою долю. Я бачу мільйони людей нації, які живуть у поганих будинках, погано вдягнені і погано нагодовані”* (“ПІК”).

Розпочинаючи кожне речення однаковими словами, автор своєрідно вибудовує градаційний ряд на позначення негативних рис. Структуру такого ряду слід кваліфікувати як опосередковану *анафоричну градаційність*, у межах якої анафоричному компонентові властива вертикально прогностична функція. Автор створює атмосферу нагнітання подій і передає власне ставлення до описуваного факту дійсності, хоча й опосередковано.

Смислова актуалізація може здійснюватися і через *епіфору*:

*“Коли француз організовує страйк — українець запасає картоплю. Коли американець створює корпорацію — українець запасає картоплю.*

Коли албанець будує велику Албанію — *українець запасає картоплю*. Коли німець впроваджує “євро” — *українець запасає картоплю*” (“ПІК”).

Надфразна єдність вибудована на основі паралельного текстотвірного синтаксичного зв'язку, де кожен із складників, маючи зіставну семантику, викликає в читача іронічне ставлення до українця. Повторюваний елемент формально завершує реченнєву синтагму, а на семантичному рівні є водночас зачином наступної, що створює ефект безперервності.

Основна змістова лінія повідомлення може зазнавати актуалізації через *епаноду* — слово чи словосполучення, які використовуються на початку одного речення й повторюються в кінці наступного речення чи періоду:

*“Ми не є учасниками коаліції. Але ми є сторона, яка може надати відповідну допомогу або ж її не надати. Це має носити гуманітарний характер. Бо до жодної зі сторін, які конфлікують, ми не належимо, ми не є учасниками”* (“ПІК”).

Таке окільцювання семантичної площини надфразної єдності (складного синтаксичного цілого) створює ефект замкнутості й посилює вагомість закінчення, що повністю корелює із зачином, унаслідок чого заперечна теза постає як визначальна.

Розвиток лінійної структури речення в напрямі переходу реченнєвих зв'язків у текстові чітко окреслюється при вживанні фінального компонента попередньої синтагми у функції ініціального після основної одиниці, що отримало у мовознавстві назву *анадиплози*:

*“Ми всі породжені Шевченком, бо Кобзар — це вища абсолютизація. Абсолютизація сталася в добу революційних змагань, у перехідні історичні періоди. Щось подібне ми і нині переживаємо”* (“Слово”).

Автор, уповні використовуючи семантичне наповнення слова *абсолютизація* (лат. *absolutus* — безумовний, необмежений — необмежена монархія, форма правління, за якої верховна влада повністю належить монархові), проводить паралель між різними епохами й тими подіями, що визначають сутність кожного історичного етапу в житті суспільства.

Інший вид накопичення — *полісендитон* (багатосполучниковість) — специфічний вид зв'язку між компонентами висловлювання, побудований на багатосполучниковому поєднанні слів із певною стилістичною настановою. У таких конструкціях відбувається не лише повтор тих самих синтаксичних



елементів, а й повторюється той самий тип синтаксичного зв'язку між ними:

“Професії *і* водія, *і* секретарки, *і* охоронця, *і* куховарки вважають не надто престижними. А дарма, бо саме з тих посад виросло чимало народних обранців” (“ПІК”).

Найчастіше полісиндетон охоплює сполучники єднальні, протиставні, розділові, бо вони постають засобом рематизації тексту, тобто засобом виділення найважливішої, з погляду адресанта, частини інформації. Вживаючи сполучник *і* для реалізації смислових відношень єднальності та протиставності, автор надає тексту ритмічності, послідовності, експресивності.

До фігур накопичення традиційно відносять *градацію* — розташування однорідних мовних одиниць за ступенем наростання чи спаду їхніх семантичних ознак, що характеризується двома протилежними фігурами — *клімаксом* і *антиклімаксом*. Наростання значень, поступовий перехід від окремої деталі чи факту до загального йменується *клімаксом*:

“*Ні* залякування перед виборами учителів та викладачів ВНЗ, лікарів, студентів, *ні* незаконне використання силових міністерств, *ні* переслідування бюджетників, *ні* шалений тиск на виборчі комісії — *ніщо* не допомогло! Сила народу виявилася згуртованішою і більшою за адмінресурс” (“Літературна Україна”).

Автор, перелічуючи порушення влади за ступенем наростання семантичних ознак, розпочинає виклад із називання окремих груп людей, об'єднаних сферою діяльності, і закінчує загальним об'єднанням людей, де представлені всі версти населення.

Протилежний клімаксу *антиклімакс* — звуження значень, коли автор веде читача від цілісного до частини, а потім до ще меншої частини і так далі, аж до якоїсь дрібної деталі, котра виступає актуалізатором цілого висловлювання:

“А *Львів* — це *знакове місто* для всієї *України*. *Він завжди був* у авангарді боротьби з імперією, *саме звідси* вперше напередодні Незалежності *пішла наша національність, наша мова, наш прапор, наш герб*” (“Літературна Україна”).

Розуміння України як держави неможливе без таких сутнісних деталей, як українська нація, українська мова, державний прапор і герб. А Львів — це її авангардна частина.

### 13.7.2. Фігури уникнення

Структурно опозиційними до фігур накопичення постають *фігури уникнення*. Основна фігура уникнення — *еліпсис*. Це конструкція з випущеними елементами, яку досліджують на структурному, семантичному та комунікативному рівнях із урахуванням особливостей їхнього формування й сприйняття. Така будова речення дає змогу читачеві легше сприймати інформацію, до складу якої входять цифрові дані:

“За кліматичними даними, середня місячна температура в березні становить від 3° морозу до 2° тепла, на півдні і Закарпатті — від 3° до 6° тепла, на Київщині — 0 градусів” (“Столиця”).

Еліпс широко вживається в публіцистичному мовленні; такі реченнєві структури, виконуючи функцію економії мовних засобів, водночас акцентують увагу читача на новій частині повідомлюваного:

“Опозиція — це *перерахунок голосів*” (“Голос України”).

До традиційних експресивних конструкцій відносять і *зевгму*, що складається із ядерного слова й залежних від нього однорідних членів речення, рівноцінних граматично, а семантично різнопланових, унаслідок чого в багатозначному ядерному слові водночас актуалізуються мінімум два різних значення або смислових відтінки:

“Я не знаю нікого, хто б краще за Тимошенко *розмістив коми у реченні та міністрів у владі*” (“Самоврядування Києва”). “І нам дуже *корисно знати, хто конкретно буде депутатом у своїй районній раді і хто буде подавати каву*” (“Вечірній Київ”).

Зазвичай, уживання зевгми експресивізує текст, надаючи йому комічного чи сатиричного ефекту.

Узвичаєним є й вживання асиндетону (безсполучникового зв'язку) — стилістичної фігури, побудованої на спеціальному пропуску сполучників між членами речення. Відсутність сполучників надає висловлюванню стрімкості, конденсованості змісту:

“Варто зазначити: структура фестивалю включала в себе дві конкурсні програми: українську, міжнародну — причому наше кіно брало участь в обох” (“Слово просвіти”). “Відміна ДАІ наочно довела — аварій на дорогах стало більше!” (“Самоврядування Києва”).

Відсутність формального посередника зв'язку розширює парадигму смислових відношень в межах простого речення й між частинами складного, а інтонація набуває визначальності в реалізації змістових відношень.

### 13.7.3. Фігури переміщення

Характерною ознакою публіцистичних текстів є їхня експресивізація внаслідок поєднання повтору з паралелізмом будови речень у межах надфразової єдності, що зумовлено загальною тенденцією зближення писемного мовлення з усним:

*“Ти сидиш удома, читаєш газету чи дивишся телевізор — і в тебе уже зовсім інший настрій. Ти виходиш на майдан, спілкуєшся з людьми — і в тебе уже зовсім інший настрій”* (“Україна молода”).

Такі побудови, належачи до фігур експресивного синтаксису, допомагають виділити ту чи іншу частину висловлювання, надають мові чіткості й ритмічності. Вдале поєднання структурного паралелізму з лексичним повтором посилює експресивність висловлювання, а переважно має на меті виділити головне, наголосити на суті, пояснити, запевнити:

*“Я туди їду, тому що давно не був в Росії, давно не був в Києві. Я туди їду, тому що скучив...”* (“Київ сьогодні”).

Різновидом паралелізму є *хіазм*, що характеризується зміною синтаксичних зв'язків між повторюваними членами паралельної структури:

*“Можливо, сьогодні вже нікого не шокує, що влада має таку звичку спостерігати: Тимошенко спостерігає за Ющенком, а Ющенко спостерігає за Тимошенко”* (“Україна молода”).

Це так званий зворотний синтаксичний паралелізм, в якому аналогічні частини розміщено в послідовності *ав-ва*, що призводить до переосмислення змісту висловлювання, надаючи нового додаткового експресивного навантаження висловлюванню, фіксуючи увагу адресата на повідомлюваному факті, тим самим актуалізуючи його.

Серед фігур переміщення виділяють *інверсію* — зміну звичного, усталеного порядку слів у реченні. Традиційно виділяють два види інверсії: *граматичну та стилістичну*. *Грамматична*

*інверсія*, уживаючись в питальних, питально-уточнювальних, питально-заперечних реченнях, змінює значення синтаксичної конструкції:

*“Що це з тобою сталося, Україно?”* (“Нація і держава”). *“Хіба президент буває в цей час на роботі? Президент буває в цей час на роботі!”* (“Громадський захисник”).

*Стилістична інверсія* передбачає навмисне порушення порядку слів з метою увиразнення викладу й підвищення емоційної насиченості тексту, оскільки інверсований член речення інтонаційно виділяється і сприймається мовцем як особливо важливий, постаючи актуалізатором певного компонента змісту:

*“Встановили плату за навчання під час окупації німці”* (“Літературна Україна”).

Ми розглянули особливості побудови та мовлення публіцистичних текстів писемного зразка. Вони виявляють специфіку стосовно усних текстів радіо і телебачення, а також текстів інших мовних стилів, яка полягає у використанні лексичних, синонімічних, фразеологічних словотворчих, синтаксичних засобів. Адже відомо, що мова мас-медіа характерна новаторством; зі сторінок газет і журналів, з ефіру радіо та телебачення новотвори проникають у побутове мовлення, а нерідко — і в інші мовні стилі, набувають поширення і згодом можуть стати мовною нормою.

## Контрольні запитання

1. Проаналізуйте публіцистичний стиль та його підстилі.
2. Назвіть витоки публіцистичного стилю.
3. Охарактеризуйте мову газетних текстів:
  - газетні заголовки та їх функції;
  - пошуки нових лексичних засобів вираження;
  - синтагматика публіцистичного тексту;
  - парадигматика публіцистичного тексту;
  - синоніми у мові ЗМІ;
  - фразеологізми у тексті газети;
  - словотвірні новотвори.
4. Розкажіть про інноваційні експресивні синтаксичні конструкції в мові ЗМІ:
  - фігури накопичення (анафора, епіфора, енапада, андиплоза, полісиндетон, градація);
  - фігури уникнення (еліпс, зевгма, асиндетон);
  - фігури переміщення (інверсія, паралелізм, хіазм тощо).

## Список рекомендованої літератури

- Жанри і стилі в історії української літературної мови.* — К., 1989.
- Жовтобрюх М. А.* Мова української преси. — К., 1963.
- Івкова Н. М.* Традиційні фігури стилістичного синтаксису в публіцистичному тексті // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць Харків. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. — 2007. — Вип. 23.
- Ковальчук М. С.* Односкладні речення в структурі інформаційного стилю // Вопросы лексики и грамматики славянских языков. — Д., 1981.
- Коць Т. А.* Функціонування синонімів у газетно-інформаційному стилі // Мовознавство. — 2001. — № 5. — С. 88—95.
- Медвідь І. В.* Особливості лексики газетних заголовків // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць Харків. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. — 2004. — Вип. 13.

## Розділ 14

# ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ РЕКЛАМНИХ ТЕКСТІВ

Реклама, як один із різновидів публіцистичного стилю<sup>1</sup>, за останній час стала важливим соціоетичним елементом суспільного життя і належить до найважливіших видів комунікації. Зростання ролі рекламної діяльності зумовлене різноманітними факторами, найважливіші з яких — високий рівень розвитку промисловості у світі, міждержавні торговельні й економічні зв'язки, вдосконалення засобів масової інформації (мас-медіа) тощо.

Реклама є елементом маркетингу (під яким розуміємо систему взаємопов'язаних видів комерційної діяльності, що спрямована на просування та розподіл товарів, їх ціноутворення тощо) і елементом системи суспільної комунікації.

Як елементів суспільної комунікації їй властива прагматична функція. Вона полягає у тому, щоб унаслідок передачі інформації вплинути на споживача (адресата реклами), досягти бажаного комунікативного ефекту — посприяти орієнтації адресата в потрібному для рекламодавця напрямі. Цьому підпорядковується створення рекламного тексту (РТ).

<sup>1</sup> Див.: Анніна І. О. Інформативність рекламного заголовка // Культура слова. — 1988. — Вип. 35. — С. 26—29.

### 14.1. Графіка реклами

Функціонування мовних компонентів у рекламі зумовлено її прагматичними настановами. З огляду на те, що метою рекламного тексту є передбачений психолінгвістичний вплив, привернення й утримання уваги, спонукання до дії, в цьому тексті доречні будь-які мовні одиниці, котрі легко пізнати, запам'ятати, повторити.

Реклама у пресі має свої *графічні особливості*, а саме:

1. Текст може складатися не лише із одиниць комунікативного плану — речень, а й одиниць номінативного плану — слів і словосполучень. Слова та словосполучення, не пов'язані в реченнєві структури, можуть заповнювати весь обсяг тексту самостійно або у сполученні з реченнями.
2. Рядки заповнюються не повністю.
3. Рядки можуть вирівнюватися не лише з лівого краю, а й з правого чи по центру.
4. Може використовуватися шрифт, де відсутні відмінності між рядковими і прописними буквами.
5. Одне речення розривається при наборі на частини за допомогою двох чи більше різних шрифтів.
6. Речення, що стоять поруч, можуть набиратися за допомогою найрізноманітніших шрифтів.
7. Пропуски між словами та реченнями можуть бути довільними<sup>1</sup>.

Аналіз рекламних звернень засвідчив, що фонетичні та графічні засоби широко застосовуються з прагматичною метою. Для рекламних текстів характерними виявилися різні види скорочень, які сприяють насиченню лексико-граматичної структури, наявність цифр і математичних знаків, що мають різне семантичне навантаження, графічна актуалізація морфем. Ритм, рима, звукові повтори використовуються для підвищення виразності, фонетичного оформлення рекламних звернень.

<sup>1</sup> Коньков В. И. Рекламные тексты нетрадиционного характера // Вестн. Санкт-Петербург. гос. ун-та. — 1996. — Сер. 2. История, языкознание, литературоведение. — С. 107.



Тенденція до економії мовних засобів вимагає регулярного вживання в текстах оголошень різноманітних графічних скорочень. Графічні скорочення не вважаються окремими мовними одиницями, а становлять зміни мовних одиниць, характерних лише для письмової форми мовлення.

Більшість рекламних оголошень містить цифри та математичні знаки, оскільки в багатьох оголошеннях називаються параметри рекламованого об'єкта, ціна, можливі відсоткові знижки тощо. Наприклад:

"СУПЕРАКЦІЯ "ЖОВТОЇ ГАЗЕТИ"  
85 ММ × 68 ММ = 33 ГРН.  
НЕ П РА В И Л Ь Н О ! АЛЕ Ж ВИГІДНО!  
КОЖНИЙ ВИПУСК — ОКРЕМА ТЕМАТИКА!"

"За пільговою ціною 33 грн на сторінці "Клубу споживача" ми розмістимо рекламу: кафе, барів..."

У наведеному тексті аргументація щодо вигідності пропозиції підсилюється абсурдною з погляду математики рівністю, графічне виділення останнього складу і наступного слова "окрема *тематика*" дає змогу прочитати слово *математика*, тим самим автор цього тексту ще раз нагадує свою творчу ідею без зайвого повторення.

Математичні знаки можуть замінювати лексичні одиниці, тим самим скорочуючи текст, увиразнюючи його:

"ТУСИН + " — КАШЕЛЬ —".

У цьому тексті лікарський засіб має назву "Тусин+", де "+" означає підсилення дієвості мікстури. Автори тексту використали гру слів — математичний знак "плюс" у назві й інформацію про те, що ці ліки застосовують у боротьбі з кашлем, яку передали одним математичним знаком "мінус".

Додатковим засобом привернення уваги є вживання графічно схожих мовних одиниць:

"Стольному місту — стильну музику!"

Поширеним засобом деавтоматизації сприйняття й увиразнення рекламного тексту є виділення певної частини слова, яка співзвучна або подібна у написанні назви рекламованого об'єкта.

"ОМО" завжди допоможе!

"Наш банк зробить Ваш успіх РЕАЛЬним!"  
РЕАЛбанк

"Славутич АЙС — не перейМАЙСя!"

Іноді в рекламних текстах у середині слів, закономірно написаних кирилицею, застосовуються елементи латинської графіки. Таке явище можна пояснити популярністю й престижністю англійської мови, а також тим, що в такий спосіб переривається монотонність процесу сприйняття.

"ЛегеНда", Блисни на турнірі Yo-Уоїстів!<sup>1</sup>

Сучасний копірайтер навряд чи склав би іспит з рідної мови, хоча б через зловживання розділовими знаками з метою досягнення бажаного ефекту. Фрази — з одного слова, з якими нізащо не погодився би жодний філолог. Прийменники та сполучники, що упускаються, іменники, дієслова, прикметники та займенники поєднуються крапками та тире. Розділові знаки ставляться так, як авторіві заманеться:

"Сьогодні — спеціальна пропозиція! — лише 50 копійок, якщо поквипитесь, — найбільша знижка, яку Ви коли-небудь бачили".

"Сьогодні. Спеціальна пропозиція! Лише 50 копійок, якщо поквипитесь. Найбільша знижка, яку Ви коли-небудь бачили".

Знак оклику використовується довільно і часто. До застосування крапки в кінці деяких гасел копірайтери ставляться з більшою повагою. Це робиться спеціально з метою додати гостроти реченню і називається *емфатичною крапкою*:

"Рятуйте дітей. Негайно."

Рекламні тексти можуть містити назву фірми (заголовки) і перелік пропонованих товарів / послуг (основна частина). Наприклад:

Агентство нерухомості  
"МАРІЯ"  
КУПІВЛЯ ПРОДАЖ ОБМІН  
РОБОТА ІЗ СЕРТИФІКАТАМИ  
(вул. Тобілевича, 3-а).

<sup>1</sup> Зелінська О. І. Своєрідність рекламних текстів на графічному та фонетичному рівнях // Лінгвістичні дослідження: 36. наук. праць. — 2002. — Вип. 9. — С. 51—52.



Отже, до *першої групи* РТ належать тексти, що містять лише десигнатори, тобто знаки, які допомагають інформувати. Це РТ, котрі орієнтують на довільну увагу читача, що вимагає його напруження, бо він свідомо, цілеспрямовано шукає рекламу необхідного йому товару або послуги. Така реклама відноситься до *раціонального типу*. Призначення таких рекламних текстів — інформувати. Вони, на думку В. Чибисової та І. Шерстяних, малоефективні, оскільки не містять знаків, що допомагають переконати людину в необхідності здійснити ту чи іншу покупку чи скористатися послугою<sup>1</sup>.

Ефективнішими повинні бути РТ, що охоплюють ті самі змістові елементи, що й РТ першої групи, але, крім того, містять вказівку на умови продажу або надання послуг, вигідні для потенційного клієнта. Наприклад:

СП "Навчально-виробнича аптека"  
Львівського державного медичного університету  
ПРОВОДИТЬ АКЦІЮ  
Студентам, пенсіонерам і пред'явникам купона  
ЗНИЖКА 10 %  
Вул. Пекарська, 75, тел. ...

Магазин-салон "Антиквар"  
КУПУЄ СТАРОВИННІ РЕЧІ:  
картини, бронзу, срібло, порцеляну, нагороди, монети, корали,  
мікроскопи, ювелірні вироби, поштові листівки, годинники, підсвічники  
та інше  
ОПЛАТА ГОТІВКОЮ НЕГАЙНО  
Час роботи: пн-пт 10.00-18.00,  
сб.-нд 10.00 — 15.00  
м. Львів, вул. Лесі Українки, 8, тел. ...

Гарантія, знижки, кредит, низькі ціни, великий вибір і под. — слова, в які закладено непряме спонукання до дії. Введення їх у рекламний текст передбачає позитивне прийняття рішення споживачем, що надзвичайно важливо для кінцевого впливу реклами.

<sup>1</sup> Чибисова В., Шерстяних І. Структура рекламного текста нелинейного типа // Slavica quinqueseptiesima VI/ 200/ Linguistica. Translatologia: Материали V-й Международ. конф. "Теория и практика преподавания славянских языков и литературы". — Печ, 2000. — С. 259—265.

Прагматичне зацікавлення містять звернення до адресата з рекламними гаслами:

"Комфортабельні меблі на довгі роки!"; "Якісна чистка Ваших речей! Якість вища за ціни!"

Рекламний текст повинен бути оригінальний, не подібний на інші, а також цікавий. Не можна повністю повторювати вже відомий РТ. Потрібно створювати щось нове. І саме цей елемент новизни приверне увагу читача<sup>1</sup>.

До цієї ж групи можна віднести РТ, що охоплюють поліфункційний заголовок:

"Здорові зуби без болю та зневіри!"; "І дешево... і ...смачно!"; "Усе для якісного друку!"

Такі заголовки привертають увагу читача до рекламних текстів, подають мінімальну інформацію про товар / послугу, допомагають читачеві зрозуміти і відчувати вигоду, користь, прийнятність пропозиції.

Отже, до *другої групи* ми ввели такі РТ, що містять не лише десигнатори, а й апрейзори, тобто знаки, що допомагають оцінювати. У нашому випадку, це — повідомлення про систему знижок, низьких цін, гарантійне обслуговування і под. У таких рекламних текстах дається або мотивація дії, або сформований висновок і спонукання до дії, оскільки він міститься в системі аргументів, які обов'язково приводять читача до потрібного висновку.

До *третьої групи* належать рекламні тексти, що містять назву фірми, перелік товарів (послуг) і рекламне гасло у формі імперативу:

"Мандрівник Галичини"  
ВІДПОЧИВАЙТЕ РАЗОМ З НАМИ!  
Болгарія, Чорногорія,  
Крим, Одеса, Затока, Коблево  
  
Дитячий відпочинок  
Експурсійні тури: Угорщина, Польща, Франція. Візи в Чехію — 100 у.о.  
м. Львів, вул. Городоцька, 27  
Тел./факс ...

<sup>1</sup> Кохтев Н. Е., Розенталь Д. Э. Слово в рекламе. — М., 1978. — С. 17.



Творячи рекламні тексти третьої групи, рекламисти, як переконуємося, використовують, окрім десигнаторів і апрейзорів, ще й *прескриптори*, тобто *приписні знаки*. Мета таких знаків — не лише інформувати потенційного клієнта, а й переконати його в необхідності здійснити купівлю чи скористатися послугою, спонукати його до таких дій. Інформуюча частина РТ привертає увагу, а оцінювальна та спонукальна зумовлюють клієнта прийняти рішення.

## 14.2. Мова реклами

Згідно із Законом України “Про рекламу” від 3 липня 1996 р., мова реклами визначається законами України “Про мови в Українській РСР” (8312-11), “Про інформацію” (2657-12), “Про друковані засоби масової інформації (пресу) в Україні” (2782-12), “Про телебачення і радіомовлення” (3759-12), іншими законодавчими актами України в цій сфері, міжнародними договорами та угодами (ст. 6).

### 14.2.1. Фонетичні засоби в рекламних текстах

Вони функціонують як прийоми оформлення певного змісту. Кожен елемент фонетичного рівня має значення залежно від умов його реалізації в конкретному контексті.

У РТ використовуються фонетичні явища, звукові повтори; римування; строфіка.

*Звукові повтори* надають рекламі особливої емоційної виразності, інтонаційності. Наприклад:

“Гуртівня шин. Купуй диски, *купуй резину*, бо мати жде *додому сина*”; “Літо з *ОФІТом!* Туристичне агентство “*ОФІТ*”; “У “Чарівні гривники” *зіграй* — квартиру й авто *вигравай!*”; “Приємні *відчуття* продовжують *життя!*”; “Тост і *чарочка* — гарна *парочка!*”; “Передплата на “*Експрес*” — найприємніший *процес!*” (“*Експрес*”).

Фонетичному оформленню реклами сприяє ритмічна організація, ритмічний рух, *використання рими*. Ритм у тексті, як уже згадувалося, — це періодичне чергування різних за довжиною структурних одиниць, що створюють упорядковану

ритміко-мелодійну систему тексту. Правильна ритмічна організація тексту має велике значення для його адекватного сприйняття. Наприклад:

“Тебе так легко зрозуміти, коли з тобою ручка Бік”<sup>1</sup>.

У сучасній рекламі простежується використання *віршованих рядків*:

Завітай в “*Гал-Леобуд!*”  
В Новорічний *Голівуд!*  
Розмаїття добрих *вин* —  
Не знайдеш дешевше *цін*.  
Коньяки, шампанське, *кава*, —  
свята кожного *приправа*.  
Шоколад, цукерки, *чай* —  
Хоч забаву *починай*.  
Вже Різдво до нас *іде*,  
В цій гуртівні знайдеш *все*.  
 (“*Експрес*”)

Специфічним випадком звукового повтору, при якому його елементи розташовано в закінченнях різних віршованих рядків або в ритмічно самостійних частинах одного рядка, є *рима*. Вона не лише виділяє окремі слова, в яких виступає, а й взаємодіє з синтаксисом рекламного тексту. Наприклад:

Смак неповторний — у будь-який *час*.  
Вироби наші тільки для *ВАС*.  
КУКУРУДЗЯНІ ВИРОБИ “МОЛОЧНІ”  
“Молочні” — з дитинства відоме всім *слово*.  
“Молочні” — це смачно, корисно, *чудово!*

Одиниці фонетичного рівня, введені в організований відповідно до певного комунікативного завдання текст, створюючи додаткову смислову завантаженість висловлювання, виконують зображальну й експресивну функції.

Отже, сучасна українська мова багата на фонетичні стилістичні засоби, які можуть з успіхом бути використані в рекламі.

<sup>1</sup> Зелінська О. І. Своєрідність рекламних текстів на графічному та фонетичному рівнях // Лінгвістичні дослідження: 36. наук. праць. — Вип. 9. — С. 52.



### 14.2.2. Лексичні особливості реклами

#### Експресивні засоби реклами

Різні шляхи обирають автори, щоб зробити рекламу переконливою, яскравою, такою, що надовго запам'ятається. Оформлення оголошень такого виду, як повідомлення про різноманітні послуги підприємствам побутового обслуговування або подання адрес навчальних закладів чи оголошення конкурсу на заміщення вакантних посад, не так уже й складно. Існує певний мовний стандарт, за яким інформація передається стисло й конкретно. В інформаційній рекламі він цілком себе виправдовує. Проте існує й інший вид рекламного повідомлення — *емоційно-оцінний*. Він вимагає від її авторів нестандартного підходу, творчого використання найрізноманітніших експресивних мовних засобів.

Важлива роль у масовій рекламі належить *заголовкові*, за допомогою якого читача на чомусь зосереджують, організовують його мимовільну увагу. Заголовок в рекламі не просто інформує, а й слугує вагомим аргументом на користь повідомлюваного. В українській періодичній пресі основу таких заголовків дуже часто становлять вислови різного походження:

- літературно-книжного — цитати з творів художньої літератури, крилаті вислови тощо;
- фольклорного — прислів'я, приказки, примовки та ін.;
- оказіональні утворення.

Книжні фразеологізми, тобто крилаті вислови, цитати з літературних творів, завжди містять додаткову експресію, оскільки викликають певні асоціації та спогади. Згадаймо, наприклад, рядки *“Пісня буде поміж нас”*, *“Ходить сон край вікон”* і под. Вони викликають певні асоціації — ми поринаємо у світ звуків, згадуємо знайомі мелодії. Подібні заголовки слугували для рекламних статей, в яких рекламувалися найновіші випуски популярних компакт-дисків, стереокасет — перша назва; друга стала гаслом для рекламування дитячих ковдр.

*Фразеологізми* дуже зручні в рекламі. Це полягає у тому, що вони можуть змінюватися, а отже, використовуватись і зву-

чати по-іншому. Ця властивість необхідна для сучасного інформаційного простору, який прагне розмаїття і нових форм. Наприклад, загальновідомий фразеологізм *сушити голову* може, залежно від тексту, набувати різного звучання:

“Не *сушіть* голову, чим її помити”; “Експерти *сушити голову* не радять”.

В українській літературній мові набули поширення латинські прислів'я й крилаті вислови з античної літератури. Це дає змогу успішно використовувати їх у рекламних заголовках. Оскільки крилаті вислови у стислій формі передають сутність складних явищ і подій, то вони здатні прекрасно передавати зміст усієї реклами. Так, вислів давнього римського поета Ювенала *“У здоровому тілі — здоровий дух”* — реклама послуг масажистів, а вислів *“Все своє ношу зі собою”*, що приписують грецькому філософові Біанту, пригодився для реклами туристичного спорядження.

Додаткової експресії в рекламних текстах набувають також вислови фольклорного походження — українські народні прислів'я та приказки, примовки. Так, статтю, де рекламувалися косметичні креми, названо *“Де красна молодиця, там ясна світлиця”*. Закликаючи зберігати народне багатство — хліб, статтю назвали *“Хліб — усьому голова”*. Дуже ефективно звучить і назва рекламного повідомлення, де дотепно змінено відоме усім прислів'я *“Готуй віз узимку”* на *“Готуйте ВАЗ узимку”*, а примовка до казки *“Ловися, рибко, велика і маленька”* була використана для реклами вудок, блешень, грузил. Подаємо ще приклади:

“Що можна зробити сьогодні, не відкладайте на завтра”; “Хто рано встає, тому Бог дає”; “Ми допоможемо Вам”; “Для Вас ми працюємо без вихідних!”

Іноді прислів'я перефразовується чи створюється новий крилатий вислів: короткий, лаконічний, виразний, без чого не може обійтись реклама:

“Отож, поспішайте!.. Час — гроші, а гроші — мільйони!”; “Поспішиш — не пожалкуєш!”

У лаконічному рекламному тексті в поєднанні з графічними засобами можуть використовуватись фразеологізми, пояснені і підсилені саме графічно, наприклад:

“КуЯльник” — вода зі своїм “Я”!

Проте часто автори рекламних повідомлень прагнуть уникнути зайвих асоціацій і досягають експресії лише за рахунок мовних ресурсів, тобто мовних тропів, стилістичних фігур, а також активізації інтонаційних засобів української літературної мови. Саме ці виразові засоби і характеризують рекламу емоційно-оцінного характеру. Варто пам'ятати про необхідність збереження рівноваги між мовними засобами, використаними у назві статті, та загальним стилем викладу, оскільки ефективна фраза має розкривати зміст реклами, а не “затуляти” його, поглинаючи основну ідею повідомлення.

Особливо широко в заголовках рекламних оголошень використовуються *метафори, епітети, порівняння, гіперболи*, подекуди *уособлення* тощо. Наприклад, метафора *закарбована мить* — реклама послуг фотоательє, *перлина кулінарії* — реклама маргарину.

Мову реклами увиразнюють й епітети — відприкметникові іменники. Це, очевидно, пояснюється тим, що такі епітети не лише дають якісну характеристику предметам, а й роблять їх відчутно зримими, опредметнюють виклад:

“Точність, надійність, довговічність” (реклама годинників); “Витонченість, закінченість” (реклама чоловічих краваток і под.).

А ось приклади порівнянь, використаних у рекламних оголошеннях:

“Коровай — як сонце” (реклама хліба); “Неначе з казки” (про можливість запросити Святого Миколая, Діда Мороза та ін.).

Значно рідше використовується в рекламі гіпербола:

“Вперше в Україні: такого ще не було! **Кредит. Без першого внеску!**” (“Експрес”)

або літота:

“Літо... **в краплині!**” (реклама карамелі); “**Магно.** Ваша машина у **коробці!**” (3 газети).

<sup>1</sup> Зелінська О. І. Своєрідність рекламних текстів на графічному та фонетичному рівнях // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць. — Вип. 9. — С. 52.

Характерний для рекламних текстів прийом порушення граматичних норм. Наприклад:

“Найпомідорніша томатна паста...”

### 14.2.3. Термінологія у сучасній українській рекламі

Сучасна реклама, на відміну від реклами 70-90-х років, є переважно інформативною. У ній домінує фактологічна інформація. Саме тому значне місце в цьому жанрі посідає термінологія.

Лексичний склад рекламних текстів різноманітний. Застосування термінів у контекстах рекламного характеру сприяє впровадженню фахового найменування в сферу загальноповжиттєвої лексики (порівняймо: *дискета; аудит; дистриб'ютор; пейджер; картридж; брокер*). У рекламі, призначеній для фахівців, терміни передусім вживаються для найточнішої номінації рекламованих об'єктів.

Оскільки рекламні тексти охоплюють майже всі сфери життя, тож і терміни залучаються до них з різних терміносистем. Терміни, вживані в рекламі, іноді об'єднуються під назвою “комерційна термінологія”.

Реклама покликана якнайточніше і найповніше викласти фактологічну інформацію, витрачаючи при цьому якнайменше мовних ресурсів. Тому для реклами характерне вживання термінів-аббревіатур як засобу економії мовних зусиль для передавання та сприйняття інформації. У текстах реклами часто використовуються ініціальні терміни-аббревіатури: *ГІС* — геолого-інформаційні системи; *ЗАТ* — закрите акціонерне товариство; *АВР* — анонімний валютний рахунок; *СКК* — санаторно-курортний комплекс; *УЗД* — ультразвукова діагностика; *СП* — спільне підприємство; *ТзОВ* — товариство з обмеженою відповідальністю. Однак перевага надається частково скороченим словам через більшу семантичну прозорість таких аббревіатур: *запчастини; хімчистка; спецпропозиція; ремкомплект; капбудівля* тощо.

У рекламних текстах активно використовуються загальноприйняті скорочення, зафіксовані словниками, наприклад: *кг, км*, а також — *м.* (місто), *вул.* (вулиця), *тел.* (телефон), *ел.* (електричний).

Отже, поширені такі типи графічних скорочень:

— крапкові — наприкінці скороченого слова ставиться крапка (*тел., вул.*);

— консоліційні — між скороченими частинами ставиться коса лінія (*з/ч* — запасні частини; *т/ф* — туристична фірма);

— дефісні — між скорочуваними частинами ставиться дефіс (*р-н* — район, *з-д* — завод).

Графічні скорочення сприяють істотному насиченню стислової лексико-семантичної структури в межах рекламного тексту як особливого типу передання інформації<sup>1</sup>.

При розгляді частково скорочених термінів можна виділити кілька однокомпонентних і двокомпонентних усічень повнозначних слів, що вирізняються словотворчою продуктивністю: *сан*: -техніка, -арматура, -вузол; *буд*: -матеріали, -сміття, -хімія; *тур*: -агентство, -агенція, -фірма, -спорядження, -центр, -оператор, -путівка, -партнер; *євро*: -балкони, -вагонка, -візи, -вікна, -дизайн, -каталог, -котедж, -комплект, -облицювання, -паркет, -пластик, -покриття, -продукт, -профіль, -ремонт, -стандарт, -сніданок, -футбол, -якість та ін.

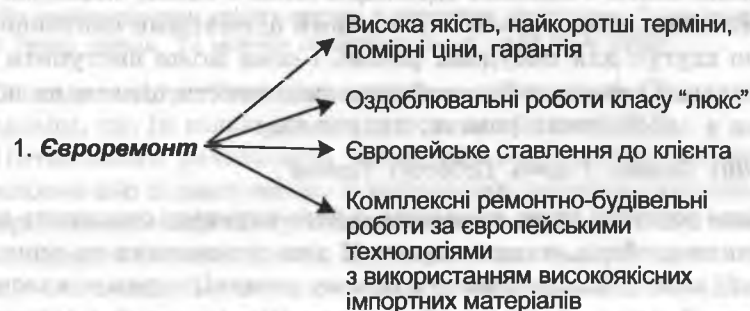
Такі терміноелементи вносять певну спеціалізацію, узагальнюючи в препозиції значення терміна, наприклад, *тур* — додається до основ, які позначають поняття, пов'язані з туризмом:

"Міжнародний *туроператор* фірма R-tours — надійний гарант вашого спокою та комфорту"; "Офіційний *туроператор* Федерації футболу України *туристичне агентство* "СПОРТ ЛАЙН ТРЕВЕЛ" запрошує Вас на чемпіонат світу з футболу у Франції" (*3 газет*).

Слово *туроператор* розширило своє значення і позначає "організацію, що відповідає за виконання певного виробничого процесу" (порівняймо: *оператор* — "кваліфікований робітник, що відповідає за виконання певного виробничого процесу"). Компонент *євро* — це усічення слова *європейський* і має значення "прикметник до *європейці* та *Європа*; стосовно народів і держав Західної Європи; відомий усій Європі".

<sup>1</sup> Зелінська О. І. Своєрідність рекламних текстів на графічному та фонетичному рівнях // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць. — Вип. 9. — С. 51.

Саме з таким значенням терміноелемент уживається в низці абревіатур: *євровізи* — виїзні візи у країни Західної Європи; *євротур* — тур (подорож) країнами Західної Європи; *єврофутбол* — щотижневий огляд турів футбольної першості європейських країн тощо. Вживаючи таке розуміння іменника *Європа*, в текстах реклами розвинули значення *євро* як "найкращого, найякіснішого, найнадійнішого у користуванні, прогресивного, зробленого з використанням найновіших технологій, виготовленого з імпортних високоякісних матеріалів". Це, по суті, відбивається і в рекламних текстах. Порівняймо:



2. **Абсолютна гарантія якості.** Бригада кваліфікованих будівельників *євростандарт*. З почуттям відповідальності будує будинки, дачі, гаражі акуратно, якісно. Великий досвід роботи з імпортними матеріалами.

Поява значної кількості іншомовних слів у рекламних зверненнях з кінця ХХ — на початку ХХІ ст. не випадкова, оскільки тісно пов'язана з функціонально-стилістичними завданнями реклами як різновиду ЗМІ.

Серед функціонально заданих тенденцій рекламної комунікації найбільш масштабною і наочною є інноваційна тенденція.

#### 14.2.4. Граматичні особливості реклами

Успішне функціонування та дієвість рекламних текстів зумовлені їх синтаксичною організацією. Впливовий характер висловлювання забезпечується переважно синтаксичними засобами, які передають лапідарний характер повідомлення. Аналіз синтаксичної організації сучасних українських рекламних



текстів не висвітлений достатньо в науковій літературі й за-  
слуговує на увагу.

Синтаксис визначає стиль, організує мовленнєвий твір. Го-  
ловною синтаксичною одиницею виступає речення. Основними  
параметрами речення є структура, довжина, пунктуаційне  
оформлення, завершеність. Особливість рекламного тексту —  
перевага саме коротких речень, створених у такий спосіб, щоб  
їх легко було читати та запам'ятовувати. Враження легкого  
чи важкого для сприймання тексту створює не довжина речень,  
а їх структура<sup>1</sup>, про що вже йшлося.

Найменшою основною одиницею мови є слово, синтаксичні  
форми слова вважаються первинними одиницями синтаксису.  
Слово слугує для побудови речень і саме може виступати як  
мінімальне речення. Деякі рекламні тексти цілком склада-  
ються з однослівних речень, наприклад:

“НДП. Людина. Родина. Добробут. Україна”.

Таке речення дуже економне, і його перевагу становить асо-  
ціативна свобода, надана читачеві для поповнення та конкре-  
тизації змісту. Слово, вжите в такому реченні, отримує власний  
фразовий наголос, самостійну інтонацію, отже, виділяється  
логіко-емоційна вагомість лексем.

Важливу й неординарну роль у синтаксичній організації  
реklamного тексту відіграють словосполучення, виступаючи  
як назви рекламованих об'єктів:

“Княжий келих”, “Добра вода”.

Вони також формують заголовки й слогани:

“Виграшна партія”; “Формула успіху”; “Гарантована якість”; “Досконала  
реальність”.

Можуть утворювати й окремий текст, приміром, на таких  
носіях реклами, як рекламні щити:

“Вибір досвіду”; “Міцна новина”.

Особливістю рекламних текстів є навмисне відокремлення  
словосполучень графічними засобами (про це вже згадувалося).  
Специфічна риса рекламних текстів — мовна компресія: про-

<sup>1</sup> Кухаренко В. А. Интерпретация текста. — М., 1988. — С. 60

пуск члена речення з метою його активізації в уяві читача.  
Наприклад:

“Будь-які маршрути, вигідні тарифи, найкращі авіакомпанії, захоплюючий  
відпочинок — все це у нас!”

Наведений перелік пропонованих послуг позбавлений дореч-  
них у цьому контексті дієслів *замовити, купити*, але, орієнту-  
ючись у ситуації спілкування, адресат без зусиль пригадає ці  
дієслова, що й позначатимуть його можливі дії.

З метою підсилення впливу реклами часто використовується  
потроєння знаків оклику або комбінації знаків:

“За твоїми вікнами ходять потяги з ядерними відходами. Ти не знав про  
це?! Тепер знаєш. Ти мовчки погоджуєшся на це?! РЕАГУЙ!!!”

За модальністю більшість речень — розповідні. Підрахунки  
показали, що їх кількість становить приблизно 95%.

Питальними реченнями, зазвичай, розпочинається текст,  
заголовок або підзаголовок. У питальних реченнях виявляється  
прагнення мовця з'ясувати невідоме, переконатися в чомусь  
або звернути на щось увагу. Це власне питальні речення в пря-  
мому значенні. Запитання в прямому значенні передбачає  
відповідь-інформацію. Наприклад:

“Ви під загрозою стресу? — “ПЕРСЕН” заспокоїть”.

Специфічним функціональним різновидом запитання в ре-  
кламі є запитання, що передбачає відповідь “так”. Функціонуван-  
ня цих запитань зумовлено своєрідністю комунікації в межах  
реklamного тексту. Відсутність безпосереднього зворотного  
зв'язку з адресатом призвела до появи запитання, що імітує  
двочленний характер комунікації й застосовується з метою  
активізації читача:

“Набридло штовхатися у громадському транспорті?  
Обирай доступне! “СЛАВУТА”.

Питально-риторичні речення містять у собі приховане ствер-  
дження й не вимагають відповіді:

“НАВІЩО УСКЛАДНЮВАТИ?  
Усі необхідні документи ВИ знайдете у нашому виданні”.

Запитання містять гіпотетичну проблему, яку адресат нама-  
гається розв'язати. Так, оголошення, що пропонує послуги  
поштового зв'язку, розпочинається запитаннями:



“Ви шукаєте надійну компанію *експрес-доставки*? Ви хочете, щоб ця компанія мала солідну репутацію та була відома в будь-якому куточку світу, *куди відправляються* Ваші документи та вантажі?”

Категорія спонукальності є прагматично суттєвою для рекламного тексту, оскільки спонукування належить до головних, постійних компонентів реклами, зумовлених її природою. Граматичною формою спонукальності найчастіше виступають речення, в яких присудок виражений дієсловом у наказовому способі, другій особі однини або множини. Такі речення можуть містити заклик до виконання конкретних дій:

“*Купи* стартовий пакет ACE&BASE в грудні 2000 р. та *отримай* додатковий ефірний час на 21 гривню!”

можуть висловлювати послідовність дій:

“Передплачуйте! Читайте! Пишіть!”

Імперативні речення, що виражають спонукування до спільної дії, також використовують у рекламних текстах, але можливості цих синтаксичних конструкцій ще не використані авторами РТ повною мірою. Такі спонукальні речення створюють у читача враження належності до певної єдності людей і тому здатні полегшити прийняття рішень. Наприклад:

“*Підтримаймо* українську книгу, *утвердимо* славу Львова, де читають усі та кожен!”, “Бери скільки *хочеш* — купи, що *захочеш!*” (Реклама кредиту банку).

Спонукальні конструкції створюють слогани:

“Спілкуйся вільно — живи мобільно!”, “Свято не стримуй — квартиру отримуй!”

Прихованим засобом вираження спонукальності можна вважати таке оголошення, в якому замість прямого заклику: “Скористайтесь послугами банку!” читачеві пропонують:

“*Дозвольте бути* Вашим фінансовим радником.

ПРАВЕКС-БАНК”

Категорія спонукальності, будучи невід’ємною частиною рекламного тексту, репрезентується різними способами вираження — і граматичними, і семантичними.

Специфіка організації рекламного тексту полягає в переважному використанні простих поширених речень. Довжина

й структура речень рекламного тексту є постійно діючими факторами його синтаксичної організації, визначають якість і швидкість сприйняття оголошень<sup>1</sup>.

Необмежені у творенні реклами виразові можливості синтаксису. Своєрідними засобами організації тексту в синтаксичному плані є *стилістичні фігури*. Це особливі синтаксичні конструкції, що вирізняються оригінальністю форми, вживаються як засіб логічного виділення і впорядкування тексту<sup>2</sup>. До стилістичних фігур, які трапляються у мовленні реклами, належать *антитеза, повтор, замовчування, парцеляція*.

Дуже ефективна у мовленні реклами антитеза. Вона наголошує на перевагах рекламованого товару чи послуги:

“Говори *більше* — плати *менше*”; “Сонні трави — *міцний сон і легке пробудження*”.

Цікавим засобом організації рекламного тексту може виступати прихована антитеза:

“Дощова вода... *без дощу*” (реклама соди для прання білизни)

або оксиморон:

“Стародавня новинка — *йогурти*”

чи створення паралелізмів:

“*Легка* хода — *легка й дорога*” (реклама взуття); “*Святкова* страва — *серйозна* справа”.

Для того, щоб привернути увагу читачів до об’єкта реклами, а також для ефективного запам’ятовування, вживають повтори одного слова чи групи слів:

“Лото “Бінго-Бум”. Квартири, машини та *гроші, гроші, гроші...*”; “*Нова* адреса. *Новий* асортимент. *Нові* ціни. Гуртівня “Леді”; “*Нові* вікна ПВХ + *нові* меблі + *нове* взуття”; “*Стабільний* прибуток від *стабільного* банку. *Банк* для людей. *Банк* для нових ідей” (3 газет).

<sup>1</sup> Зелінська О. І. Характерні риси синтаксичної організації рекламного тексту // Лінгвістичні дослідження: 36. наук. праць. — 2004. — Вип. 13. — С. 116—118.

<sup>2</sup> Радевич-Винницький Я. Етикет і культура спілкування. — Л., 2001. — С. 205.

Не можна забувати і про інтонаційні засоби, що створюють розмовний колорит:

"Мойва? Мойва... Мойва!"

Часто використовується стилістичний дисонанс (стильовий контраст) — використання мовних засобів, не характерних і навіть недопустимих у певній комунікативній ситуації. Порушення мовцем загальноприйнятих норм спілкування здійснюється з метою ефективнішого впливу на адресата. Найчастіше за допомогою таких прийомів бажана для рекламістів ситуація подається в рекламі як така, що вже є реальністю, й адресата змушують уявити себе в цій ситуації:

"Це *Ваш* комп'ютер!" (реклама фірми Компутінг); "Візьми *свою* машину!" (реклама розіграшу призів, серед яких був і автомобіль).

На так званих дисонансах реальної й очікуваної об'єктивної модальності побудована антиреклама:

"Хочете мати *жовті зуби, несвіжий подих, постійний кашель*? Тоді відкрийте для себе країну *Мальборо!*"; "*Не пробуй*, а то *сподобається!*" Чай "Медісон".

Мовна гра та гумор у рекламному тексті дають змогу результативніше вплинути на читача. Тож гумористичні елементи у рекламі належать до найнеобхідніших умов досягнення комунікативної мети автора рекламного тексту — перетворити потенційного споживача рекламованої продукції на реального. Людина прихильно ставиться до рекламного повідомлення у двох випадках: якщо воно містить важливу для неї інформацію або приносить задоволення. А гумор, збуджуючи позитивні емоції, і є джерелом задоволення. Тому вміння розсмішити — вкрай необхідне для рекламіста.

Гумор у рекламі неодмінно приваблює потенційних користувачів. Це засвідчує і його дієвість у *шлюбних оголошеннях*, які теж, по суті, є своєрідною рекламою, де замовник рекламує себе:

"Дама приємної зовнішності 53-х років готова до виникнення симпатії та сексуальної прив'язаності під час щоденного вигулювання собаки. Великий пудель любить мексиканські страви, Моцарта й таємниці. Господиня любить усе те ж саме плюс спортивну ходьбу, велосипедні прогулянки й веслування на байдарці. Обидві — блондинки".

Це оголошення своєю незвичністю привернуло, безперечно, увагу не лише потенційних компаньйонів для вигулювання собаки. Крім наведених прикладів, існують й інші способи побудови гумористичного контексту. В публіцистичному тексті, яким і є реклама, широко застосовуються семантичні засоби комічного, зокрема створення "подвійного контексту", зумисні орфографічні помилки, що дають змогу ввести додаткові конотації, поєднання в одному контексті слів у прямому й переносному значеннях (*дисемія*).

Зупинимося ще на одній характерній рисі української реклами — прагненні в тексті та стилі викладу бути коректним, вишуканим, інтелектуально привабливим. Тому зрозуміла поява конструкцій з ознаками евфемізмів, іноді перифраза. Звідси — традиційно велика буква займенників *Ви/Ваш* та у звертанні *панове*:

"Постійне підвищення по посаді додасть *Вам* упевненості у завтрашньому дні"; "Якщо *Ви* зацікавились нашою пропозицією, ми чекаємо *Вас* на семінарі..."; "Сподіваємось, панове, наші ділові зв'язки з вітчизняними та зарубіжними фірмами введуть *Вас* до таємничого світу Великої моди!" (3 газет).

Це конструкції описового характеру, за якими приховується повага до співрозмовника, для чого — і чітко продуманий добір лексики, і своєрідні синтаксичні структури з елементами евфонії, надто при виділенні тих рис, що їх повинен мати претендент, який хоче працювати у сфері, наприклад, страхового бізнесу:

"Страхове товариство "РОСТОК" для зміцнення престижу своєї організації проводить набір співробітників. Якщо *Ви* маєте бажання розділити успіх і прибуток нашої фірми, а також разом з *Вашими* колегами брати активну участь у роботі, *Ви* можете випробувати себе у сфері страхування. Ми сподіваємось, що *Ви* будете віком від 28 до 40 років, енергійні, впевнені. *Ваш* спокій та інтелект дадуть *Вам* змогу швидко орієнтуватися при укладенні договорів страхування"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Фильчикова Н. Реклама в пресе. — М., 1977. — С. 108.

### 14.3. Фактори, що впливають на відбір рекламного тексту

Отже, підсумовуючи, зазначимо: при лінгвістичному аналізі рекламного тексту доцільно насамперед взяти до уваги три основні екстралінгвістичних фактори, які прямо або опосередковано впливають на відбір, організацію мовних елементів рекламного тексту, його композиційну структуру:

1. Денотат (предмет номінації).
2. Цільову настанову автора тексту.
3. Тип адресата.

1. *Денотат.* З погляду денотативної співвіднесеності всі рекламні тексти можна поділити на такі, що рекламують:

- матеріальні цінності;
- послуги, діяльність страхових кампаній, туристичних бюро, готелів та ін.;
- теле- (радіо) передачі, публікації періодики.

У складі текстів першої підгрупи варто розрізняти такі, що рекламують товари широкого вжитку, і тексти, які рекламують товари промислового призначення.

2. *Цільова настанова тексту.* З цього погляду рекламні тексти поділяють на три основні типи:

— рекламні тексти ознайомчого характеру. В них переважає інформативно-пізнавальна функція. Вона полягає в тому, щоб детально описати покупцеві фізичні характеристики товару, забезпечити всебічну інформацію про об'єктивні якості, акцентувати, виділити ті якості, якими товар вигідно відрізняється від аналогічних товарів;

— рекламні тексти, покликані закріпити, зберегти досягнутий рівень збуту рекламованого товару. Основна функція цього типу — *експресивна*. Першочергове завдання полягає не в поясненні способу застосування, експлуатації рекламного

товару, не в детальному описі його об'єктивних характеристик, а в приверненні уваги споживача до товару через апеляцію до його почуттів, впливу на свідомість споживача через емоційно-вольову сферу;

— рекламні тексти, що є передвісниками згортання випуску товару тієї чи іншої фірми, поступового зникнення його з ринку збуту. Головна функція цього типу полягає в апеляції до позитивного досвіду покупця, багаторічної, успішної практики та реалізації рекламного товару.

3. *Тип адресата.* Залежно від типу адресата всі рекламні тексти можна розподілити на три основні групи:

- рекламні тексти, адресовані масовому споживачеві;
- рекламні тексти, адресовані професіоналам, експертам, підприємцям;
- міжнародні рекламні тексти (експортна реклама).

Щоб створювати такі тексти, необхідні знання економічних, психологічних і юридичних законів, які панують у країнах, де передбачається здійснювати рекламування того чи іншого товару.

Отже, аналізуючи рекламний текст, потрібно взяти до уваги, що цей тип тексту детермінований такими екстралінгвістичними факторами:

- характером (специфікою) рекламного товару;
- характером ринку — географічні, кліматичні умови, в яких здійснюється рекламна діяльність;
- типом адресата — його звичаї, традиції, симпатії, система моральних і духовних цінностей: демографічні дані — стать, вік, рівень доходу, освіченості споживача; психологічні (вікові) особливості, вподобання, потреби, бажання і погляди, релігійні, філософські переконання, професійна ієрархія потенційних покупців тощо;
- цільовою настановою рекламного тексту, метою комунікації<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Див.: *Абрамова Г. О.* Про лінгвістичний аналіз рекламного тексту // *Культура слова.* — 1981. — Вип. 21. — С. 76—79.



## Контрольні запитання

1. Яке значення реклами в сучасному житті?
2. Проаналізуйте рекламні друківані тексти як різновид публіцистичного стилю. Який їх поділ і класифікація?
3. Розкажіть про структурну організацію рекламного тексту.
4. Яку Ви знаєте графіку реклами, її особливості?
5. Охарактеризуйте мову реклами:
  - фонетичні засоби рекламних текстів;
  - лексичні особливості друкованої реклами:
    - експресивні засоби реклами;
    - термінологія в рекламі;
    - іншомовні слова в рекламних текстах.
  - граматичні особливості реклами.

## Список рекомендованої літератури

- Абрамова Г. О. Про лінгвістичний аналіз рекламного тексту // *Культура слова*. — 1981. — Вип. 21.
- Джефкінс Ф. Реклама: Практ. посіб. — К., 2001.
- Зелінська О. І. Власні витoki українського рекламного тексту // *Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць*. — 2000. — Вип. 4.
- Зелінська О. І. Своєрідність рекламних текстів на графічному та фонетичному рівнях // *Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць*. — 2000. — Вип. 9.
- Кохтев Н. Е., Розенталь Д. Э. Слово в рекламе. — М., 1978.
- Коньков В. И. Рекламные тексты нетрадиционного характера // *Вестн. Санкт-Петербург. гос. ун-та*. — 1996. — Сер. 2. История, языкознание, литературоведение.
- Коропенко І. В. Термінологія і реклама // *Українська мова і сучасність: Зб. наук. праць / Укл. А. І. Білодід та ін.* — К., 1991.
- Особливості мови і стилю засобів масової інформації. — К., 1983.
- Соколова І. О. Візитна картка реклами // *Культура слова*. — 1981. — Вип. 21.
- Федорець С. А. Феномен реклами у сучасному суспільстві // *Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць*. — 2000. — Вип. 4.
- Чибисова В., Шерстяных И. Структура рекламного тексту нелінійного типу // *Slavica quinqueecclesiensia VI/ 200/ Linqvistica. Translatologia: Матеріали V Міжнарод. конф. "Теорія і практика преподавання славянських мов і літератур"*. — Печ, 2000.

## Розділ 15

# ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТЕКСТІВ ОФІЦІЙНО-ДІЛОВОГО СТИЛЮ

Офіційно-діловий стиль (ОДС) — це стиль документів, офіційного листування, офіційного спілкування.

Він має свої підстили:

- законодавчий (*закони, укази, статuti, постанови*);
- дипломатичний (*декларації, договори міжнародного характеру, конвенції, комюніке, меморандуми, ноти, угоди, ультиматуми, міжнародні заяви, акти*);
- адміністративно-канцелярський (*статuti, інструкції, постанови, накази, розпорядження, договори, контракти, заяви, автобіографії, звіти, службові листи, доповідні, характеристики, свідоцтва, розписки та ін.*). Деякі мовознавці сюди відносять юридичний підстиль, який використовується в юриспруденції (*судочинство, дізнання, розслідування, арбітраж*).

### 15.1. З історії становлення офіційно-ділового стилю української мови

Історія української мови як державної з кінця XI ст. пов'язана з обслуговуванням офіційного листування, літописання, судочинства, законодавства. Дослідники виявили елементи ділового стилю ще в пам'ятках періоду Київської Русі ("Руська правда", "Повість минулих літ"). За часів Київської держави (X—XIII ст.) і Галицько-Волинської держави (XIII—XIV ст.) основними документами були літописи, збережені

у вигляді літописних кодексів тощо (Лаврентіївський кодекс 1377 р., Іпатіївський кодекс 1425 р.).

У XIV ст. виникли грамоти як "документи спеціального жанру, що відрізняються від інших писемних пам'яток свого часу суспільним призначенням і умовами створення... Зміст грамоти, очевидно, спочатку детально обговорювався, текст формулювався усно, і тільки після цього писався документ. Складання тексту грамот відбувалося колективно"<sup>1</sup>.

У литовсько-польську добу (XIV—XVII ст.) основними документами були грамоти князів литовських і королів польських, акти сеймів, "Судебник" Казимира, Литовський статут тощо. Грамоти як документи відомі до кінця XVIII ст. Це універсали, грамоти, листи гетьманської та полковницької канцелярій середини XVIII ст. Обстеження ділової мови (договірних грамот, купчих, закладних, дарчих та інших паперів), мови дипломатичних документів, зокрема канцелярії Богдана Хмельницького, засвідчує вироблення трафаретів — зачинів і звершень (так званих *клаузул*), а також комбінацію формул у викладі.

Офіційно-діловий стиль як окремий функціональний різновид української літературної мови виділився у 20—30-х роках XX ст. Науковці виділяють три періоди в історії функціонування цього стилю:

- 20—30-ті роки XX ст;
- 40—80-ті роки;
- 90-ті роки і дотепер.

Перший період пов'язаний з національною політикою, спрямованою на підтримку і впровадження української мови в усі сфери суспільного життя. Саме тоді інтенсивно почали вироблятися її норми.

У 40—70-х роках українську ділову мову впроваджували особливо інтенсивно у вищих органах, наприклад, законодавчих актах: "Відомостях Верховної Ради УРСР", "Збірнику постанов і розпоряджень уряду УРСР", "Кодексі законів про працю" та ін.

<sup>1</sup> Пецак М. М. Стиль ділових документів XIV ст. — К., 1979. — С. 3.

Уже наприкінці 50-х років стало очевидним, що під впливом російської мови відбулися певні зміни в діловій лексиці порівняно з періодом 20—30-х років: усунення питомих або запозичених раніше з польської чи німецької мов лексем: *мешкати — проживати; шпитальний листок — лікарняний листок; прохач — заявник* і под.

Офіційно-діловий стиль цього періоду поповнюється низкою канцелярсько-ділових слів: *діловод; плановик; начфін; керуючий відділом; прогресивка; громадська приймальня* та ін.

Розвиваються переважно монологічні жанри (писемні й усні на основі писемних), зокрема дипломатичне звернення українською мовою (вітальні промови на зустрічах представників зарубіжних країн, проголошення тостів на офіційних урядових зустрічах). Поширюються книжні штампи: *робота; питання; недооцінка; зрив; прорив; домагатися; проробляти; викорінювати; мобілізувати; вирішальний; вищезазначений; нижчепідписаний; інформувати* тощо.

У 60-х роках пропонують вважати ненормативними деякі архаїчні форми (*об'ява*), розрізняти слововживання (*заступник, замісник*), усувають з ужитку трафаретні вислови: *прийняти участь; міроприємство; впливає висновок; співпадати; заключати договір* тощо.

У 50—70-х роках законодавчий тип офіційно-ділового стилю має переважно перекладний характер.

У 70—80-х роках посилилася увага до вивчення офіційно-ділового стилю: виділено його конструктивні ознаки, визначено засади культури української ділової мови.

Після проголошення незалежності України починається етап бурхливого розвитку офіційно-ділового стилю, шліфування його норм. Найбільші успіхи в розширенні діапазону функціонування української мови виявилися у сферах загальнодержавного управління й політичної діяльності, освіти й виховання, теле- і радіомовлення, а також у створенні написів на печатках, офіційних бланках державних установ. Поширилося використання української мови в усіх сферах життя.

У мовних порадиниках основна увага звертається на правильне вживання книжних прийменників (*відповідно до, згідно з...*), розрізнення близькозвучних слів (*афективний, ефективний, ефектний; додержувати, додержуватися; кампанія, компанія*);

синонімів (*замісник — заступник; виключний — винятковий — надзвичайний*); уникнення суржикових елементів на зразок *міроприємство* замість *захід, приймати участь* замість *брати участь, являється* замість *є*; правильне вживання відмінкових закінчень іменників *-ові/-еві* та *-у/ю* й українських ідіом (*саме в той час; протягом (упродовж) року; через обставини; саме той* тощо).

На сучасному етапі у зв'язку із розширенням міжнародних ділових контактів, розвитком приватного підприємництва, зокрема й спільного з іншими державами, до словника офіційно-ділової мови активно входять запозичення, які поповнюють синонімічні ряди літературної мови (*контора — офіс; об'єднання — концерн; акціонерне товариство* тощо).

Збільшилося коло номенклатурних назв із прикметниками *державний, національний, український*, активізується словотворення назв осіб за професією з суфіксом *-ник* (*заготівельник, відпочивальник* і под.).

У всіх жанрах усного та письмового офіційного звертання поширюється форма *пан* (*пані, панове*), практикується вживання форм звертання *добродій* (*добродійко, добродії*).

Триває праця над виробленням стандартів слово- й термінотворення в офіційно-діловій сфері, що засвідчує вихід у світ нових довідників, перекладних словників.

## 15.2. Графіка текстів офіційно-ділового стилю

Тексти цього стилю мають здебільшого дві частини: формуляр-зразок, який встановлює модель побудови форми документа, регламентує галузь його використання, формати, розміри, вимоги до конструкції й основні реквізити.

Службові документи повинні мати реквізити і сталий порядок їх розміщення. До графічних реквізитів належать<sup>1</sup>:

- зображення державного герба України;
- емблема підприємства, установи, організації;

<sup>1</sup> Див.: Комова М. Діловодство. — Л., 2007. — С. 49—50.



- код підприємства, установи, організації;
- найменування підприємства, установи, організації;
- найменування структурного підрозділу;
- додаткові відомості про установу;
- назва виду документа;
- дата документа;
- індекс документа;
- покликання на дату й індекс документа, на який дають відповідь;
- місце складання або видання документа;
- гриф обмеження доступу до документів;
- резолюція;
- заголовок до тексту документа;
- відмітка про контроль;
- текст документа;
- відмітки про наявність додатка;
- підпис;
- гриф погодження документа;
- візи документа;
- відбиток печатки;
- відмітка про засвідчення копії;
- прізвище виконавця та номер його телефону;
- відмітка про виконання документа та прилучення його до справи;
- відмітка про наявність документа в електронній формі;
- відмітка про надходження документа в установу;
- запис про державну реєстрацію.

Розрізняють постійні та змінні реквізити. *Постійні* друкують під час виготовлення бланків, а *змінні* фіксують на бланку в процесі заповнення.

### 15.3. Мова ділових документів

Спільною ознакою всіх підстилів є нейтральна тональність, однозначна лексика, наявність стандартних зворотів, ускладнених синтаксичних конструкцій. Однак існують і суттєві відмінності. Так, до *законодавчого* підстилю належать документи, які утверджують норми поведінки членів суспільно-

державного об'єднання і забезпечують обов'язкові правові норми: *декрети; закони; укази; конституція; кодекси; постанови органів державної влади.*

Мовна структура законів суттєво відрізняється від інших ділових текстів.

Дипломатичний підстиль об'єднує *міжнародні угоди (конвенції), повідомлення (комюніке), звернення (ноти), протоколи.* Для цього підстилю характерна специфічна лексика, термінологія, своєрідні формули дипломатичної ввічливості. У дипломатичних текстах допускається використання образних висловів, що додають мовленню експресії.

Документи адміністративно-канцелярського підстилю забезпечують зв'язок організацій, установ, відомств у сфері суспільно-політичних, правових, економічних, виробничих відносин, а також зв'язок органів влади з населенням.

Для текстів офіційно-ділового стилю характерна висока стандартизація вислову, застосування особливої термінології та синтаксичних конструкцій, стандартних формул і кліше. Чільне місце у текстах офіційно-ділового стилю посідають мовні штампи й канцеляризми на зразок: *доводити до відома; зробити висновки; підвести підсумок; звернути увагу; порядок денний; за протоколом; за приписом; скласти повноваження* тощо. Вживають у текстах і спеціальну термінологію: *форс-мажорні обставини; зобов'язання сторін; консенсус; ратифікація.*

Активно функціонують відіменні прийменники: *у разі; у зв'язку з; відповідно до; згідно з* та ін. Притаманні й власні прийменникові конструкції: *у відповідь на...; на зміну...; до виконання і под.*

У документах переважають книжні слова завдяки однозначності й точності. Тут чимало іншомовних слів: *формуляр; гриф; індекс; резолюція; інструкція; віза; герб; інструктаж* тощо.

Переважає прямий порядок слів. На синтаксичному рівні найпоширеніші односкладні інфінітивні й безособові речення а також складні синтаксичні конструкції. Властиве текстам цього підстилю відокремлення членів, які уточнюють, пояснюють чи обмежують деталь певного повідомлення. З-поміж них:

— відокремлені означення, виражені дієприкметниковими зворотами:

"Результати перевірки, проведеної з 5 по 10 травня в установі, дають підстави для таких висновків...";

— уточнювальні прикладки:

"На конференцію прибув П. Олійник, голова облдержадміністрації";

— відокремлені уточнювальні обставини:

"Сьогодні, 25 травня 2008 року, відбудуться установчі збори нашого товариства";

— вставні конструкції зі словами: отже; наприклад; як відомо; безумовно; очевидно; інакше кажучи; на думку та ін.;

— вставлені конструкції: доповідь додається тощо.

Із морфологічних засобів спостерігається перевага іменних частин мови над дієслівними формами. Особливо поширені віддієслівні іменники на *-ня*. У певних жанрах — насичення тексту іменниковими та прислівниковими прийменниками, мінімальне використання прислівників, особових займенників, вигуків, часток. Переважно використовують особові займенники у формі множини: на *наш* розсуд; *ми* запланували і под. Усі документи пишуть у формі першої особи множини: *повідомляємо; просимо; надсилаємо...*

У документах економічної сфери оперують числівниками. У деяких жанрах текстів уживають власні назви: імена, прізвища людей, географічні назви та ін. Таким документам властиві аббревіатури: *фінвідділ; облвно; промфінплан; держбюджет*, а також скорочення: *акад.* — академік, *проф.* — професор; *р.* — рік, *рр.* — роки.

## Контрольні запитання

1. Проаналізуйте особливості текстів офіційно-ділового стилю. Яку сферу діяльності вони обслуговують, на які підстилі поділяються?

2. Розкажіть про історію становлення цього стилю в українській мові.

3. Назвіть час виокремлення цього стилю. Які три періоди функціонування офіційно-ділового стилю сьогодні виділяють?

4. Що характерно для графіки текстів офіційно-ділового стилю? Перелічіть його обов'язкові графічні реквізити.

5. Охарактеризуйте мову ділових документів на різних мовних рівнях.

## Список рекомендованої літератури

*Ботвина Н. В.* Міжнародні культурні традиції: мова та етика ділового спілкування: Навч. посіб. — К., 2000.

*Горбачук Д. В.* Структурно-семантичні типи стійких словосполучень слів в офіційно-ділових текстах: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — К., 1997.

*Комова М.* Діловодство. — Л., 2007.

*Мацько О. М.* Мовні формули у дипломатичних текстах сучасної української мови (функціонально-стилістичний аналіз): Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — К., 2003.

*Пещак М. М.* Стиль ділових документів XIV ст. — К., 1979.

*Тихоненко О. В.* Динамічні процеси у формуванні українського ділового мовлення //Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць Харків. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди.— 2004. — Вип. 13.

## Розділ 16

# МЕТОДИКА ПРОВЕДЕННЯ ЛІНГВІСТИЧНОГО АНАЛІЗУ ТЕКСТУ

### 16.1. Художній текст

Витлумачення і вивчення мови тексту надзвичайно складні й різноманітні. Одна справа — аналіз тексту художнього, інша — нехудожнього. На думку, Л. Рожило, лінгвістичний аналіз художнього твору передбачає визначення специфіки мови твору, встановлення зв'язків, що існують між словом і художнім образом, з'ясування основних підходів до аналізу<sup>1</sup>. Мовні одиниці розглядають у тісній залежності від контексту, їх конкретних контекстуальних значень. Той чи інший мовний засіб стає важливим у вираженні ним конкретного змісту.

Всі мовні рівні взаємопов'язані саме тому, що кожен з них орієнтований на зміст, бере участь у його формуванні. Між словом і образом у художньому творі існує тісний зв'язок. У системі художнього образу слово ускладнює свою функцію, воно передає зміст, що складається з номінативно-предметних значень і водночас дає конкретно-чуттєве уявлення про явища дійсності, виражає авторську оцінку, авторський ідеал, який реалізується в образі. Важливе значення для лінгвістичного аналізу художнього образу має правильне розуміння мовних засобів, що по-різному втілюються в художньому тексті, й тих зв'язків, що існують між словом і образом.

<sup>1</sup> Див.: Рожило Л. П. Загальні основи лінгвістичного аналізу тексту // Укр. мова і л-ра в шк. — 1978. — № 2. — С. 20—25.



Аналіз мови художнього твору пов'язаний з характеристикою прийомів образно-естетичного використання автором мовних елементів різних рівнів.

Методологічною основою аналізу є визнання єдності форми і змісту як двох неподільно пов'язаних частин твору, що визначають його цілісність і значущість. Як відомо, дослідники визнають можливість абстрагування однієї зі сторін, і тоді так чи інакше ми матимемо справу або з формою, або зі змістом, який не може існувати поза певною формою.

Основні етапи лінгвістичного аналізу художнього твору подала М. Крупа<sup>1</sup>. Це:

1. З'ясування загальної художньої ідеї твору.
2. Аналіз мовних засобів усіх рівнів.

У літературознавчому плані твір розглядається передусім як певна ідейно-естетична цінність. Завдання лінгвістичного аналізу — показати ті мовні засоби, за допомогою яких подається ідейно-емоційний зміст літературного твору. Отже, при різній кінцевій меті двох видів аналізу результати їх взаємодоповнюють один одного і внаслідок цього забезпечують розуміння глибинної суті твору, сприяють сприйняттю його як виду мистецтва.

### 16.1.1. Прийоми дослідження мови художнього тексту

Прийоми дослідження мови тексту *художнього* твору ґрунтуються на таких принципах<sup>2</sup>:

1. Характеристика мовних засобів у зв'язку з ідейно-образним змістом твору.
2. Оцінка мовних фактів у межах смислової структури тексту.

<sup>1</sup> Див.: Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту. — С. 34—36.

<sup>2</sup> Див.: Моисеева Л. Ф. Лингвостилистический анализ художественного текста. — К., 1984.

3. Співвіднесеність стилістичних характеристик мовних елементів з літературними і стилістичними нормами певної епохи.

4. Врахування авторської позиції.

Справжній художник слова ніколи не виступає пасивним оповідачем. Він постійно скеровує читача, розставляє необхідні смислові акценти.

Ступінь вираження авторської оцінки, авторського ставлення до зображуваного неоднакова у різних жанрах художньої літератури. Уміння визначити позицію автора сприяє розумінню підтексту, дає змогу відтворити недоказане.

Мовні елементи обов'язково аналізуються *у їх взаємозв'язках і взаємообумовленості*.

Художній твір — складна єдність компонентів, що утворюють гармонійне ціле. У контексті художнього цілого елементи різних рівнів взаємообумовлені й не можуть розглядатися ізольовано одне від одного. Саме ці зв'язки сприяють появі смислових домислів.

### 16.1.2. Врахування жанрових особливостей літературного твору

Єдиної схеми лінгвістичного аналізу не існує. У кожному конкретному жанрі вона визначається характером тексту: його жанровою приналежністю і тими мовними засобами, що відіграють провідну роль, передаючи зміст. У процесі аналізу розглядаються елементи різних рівнів (фонетичні, морфемно-словотвірні, лексичні, морфологічні, синтаксичні). Крім того, певне значення у тексті надається розділовим знакам і графічним засобам виділення деяких компонентів.

Лінгвістичному аналізу може передувати характеристика композиційної структури тексту та його ідейно-тематичного тла.

Велика роль у цьому процесі належить читачеві, бо до сприйняття твору долучаються різні фактори й особистий рівень знань. Кожен читач акцентує на подіях по-своєму, інтерпретує текст по-різному. При цьому авторське пізнання дійсності може виявитися для читача: *придатним / непридатним; зрозумілим /*

незрозумілим; істинним / неістинним; справедливим / несправедливим; глибоким / поверхневим.

*Поверхневий* аналіз пов'язаний зі словником тексту. Відповідно — тлумачення лексики тексту призведе нас до інтерпретації його поверхневого смислу.

*Глибинний* аналіз тексту передбачає аналіз:

- предметний (денотативний чи фабульний);
- образний;
- ідейний<sup>1</sup>.

*Предметний* аналіз відповідає ситуації (фрагменту дійсності), описаній у тексті, а предметний рівень аналізу викриває “дослівний”, фабульний зміст тексту, його тематичну своєрідність.

*Образний* смисл — це результат об'єктивації асоціативно-художнього мислення автора і розчленовується на:

- образно-зображувальний смисл;
- образно-оцінний смисл, пов'язаний із позитивною чи негативною оцінкою зображуваного.

*Образний* рівень викриває специфіку асоціативно-образної побудови твору.

*Ідейний* смисл надбудовується над описом ситуації та над образним смислом, є відображенням задуму автора і тому має концептуальний характер. *Ідейний* рівень виявляє авторську концепцію, що залежить від низки екстралінгвальних факторів, а саме:

- світогляду автора, його ідеологічної позиції;
- творчого методу;
- школи, до якої він належить та ін.

<sup>1</sup> Див.: Кутина Н. А. Структурно-смысловый анализ художественного произведения. — Свердловск, 1981. — С. 32.

Лінгвістичне тлумачення художнього тексту може бути *фрагментарним і суцільним*. Тлумачити можна окремі слова тексту і цілий текст. Вибір предмета тлумачення залежить від завдань дослідження (конкретніше про це — Додаток 1).

## 16.2. Вимоги до аналізу нехудожніх текстів

Нехудожній текст має дещо іншу схему лінгвістичного аналізу. Тому варто порівняти його з художнім:

1. Передусім визначають мовний стиль тексту.
2. Називають ознаки, які це підтверджують.
3. З'ясовують модель тексту.
4. Виявляють мовні засоби оформлення.
5. До уваги можуть брати морфемно-словотвірний, лексичний, морфологічний і синтаксичний рівні.
6. Зазвичай фонетичний рівень опускають (детальніше про це — Додаток 2).

## Контрольні запитання

1. Назвіть основні етапи лінгвістичного аналізу художнього тексту.
2. Перелічіть прийоми дослідження мови художнього твору.
3. Як Ви розумієте поверхневий і глибинний аналіз художнього тексту?
4. Поясніть термін "предметний", "образний" та "ідейний" аналіз художнього тексту.
5. Чим відрізняється лінгвістичний аналіз нехудожнього тексту?
6. Які особливості проведення лінгвістичного аналізу текстів різних стилів?

## Список рекомендованої літератури

- Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М., 1981.
- Гулак А. Т. Приемы лингвистического анализа художественного текста. — К., 1984.
- Ковалик І., Мацько Л., Плющ Н. Методика проведення лінгвістичного аналізу тексту. — К., 1984.
- Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту. — Т., 2005.
- Кутина Н. А. Структурно-смысловый анализ художественного произведения. — Свердловск, 1981.
- Кухаренко В. А. Интерпретация текста. — М., 1981.
- Лосева Л. Н. Как строится текст. — М., 1980.
- Мельничайко В. Елементи лінгвістичного аналізу художнього тексту на уроках мови // Урок української. — 1999. — № 6.
- Моисеева Л. Ф. Лингвостилистический анализ художественного текста. — К., 1984.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

*Абрамова Г. О.* Про лінгвістичний аналіз рекламного тексту // *Культура слова*. — 1961. — Вип. 21.

*Александрова С.* Запахові відчуття — художня деталь в оповіданнях Григора Тютюнника // *Культура слова*. — 1994. — Вип. 45.

*Александрова Г. А.* Образність як джерело утворення технічної термінології // *Мовознавство*. — 1973. — № 5.

*Анніна І.* Інформативність рекламного заголовка // *Культура слова*. — 1988. — Вип. 35.

*Арутюнова Н. Д.* Языковая метафора // *Лингвистика и поэтика*. — М., 1979.

*Бабій І.* Передо мною стояв світ новий і чорний (кольористика у мові В. Стефаника) // *Культура слова*. — 1996. — Вип. 48—49.

*Бабій І.* Фарби повинні приходити на допомогу слову (кольори в художній мові Михайла Коцюбинського) // *Культура слова*. — 1997. — Вип. 50.

*Баранник Д. Х.* Вивчення мови драматичного твору в середній школі // *Укр. мова і л-ра в шк.* — 1959. — № 4.

*Баранник Д. Х.* Синтаксична структура речення як диференціальна ознака функціональних стилів усного літературного мовлення // *Матеріали республіканської наукової конференції з синтаксису українського сучасного усного літературного мовлення*. — Вінниця, 1974.

*Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. — М., 1979.

*Бацій І. С.* Краса і сила слова: Бесіди про мову художнього твору. — К., 1983.

*Белєй Л.* Літературно-художні імена-символи // *Культура слова*. — 1996. — Вип. 46—47.

*Білодід І. К.* Мова масово-політичної і ділової інформації як структурно-функціональний стиль // *Мовознавство*. — 1977. — № 1.

*Білодід І. К.* Ритми прози // *Укр. мова і л-ра в шк.* — 1968. — № 4.

*Біятенко Л. О.* Стилiстичне використання номiнативних речень // *Укр. мова і л-ра в шк.* — 1962. — № 6.

*Блисковский З. Д.* Муки заголовка. — М., 1981.

*Бобух Н. М.* Оксиморон у мові художньої літератури // *Культура слова*. — 1988. — Вип. 35.

*Богущька М. П.* Термінологія фізики // *Склад і структура термінологічної лексики української мови*. — К., 1984.

*Бойко Н. І.* Народження нових фразеологізмів // *Укр. мова і л-ра в шк.* — 1984. — № 1.

*Бойко Н. І.* Структурно-семантичні особливості професійно-термінологічної лексики у мові художньої прози // *Мовознавство*. — 1984. — № 1.

*Бондаренко О. В.* Зменшено-пестливі та згрубілі суфікси прикметників як елементи інфраструктури речення на рівні слова // *Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць Харків. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди*. — 2007. — Вип. 22.

*Ботвина Н. В.* Міжнародні культурні традиції: мова та етика ділового спілкування: Навч. посіб. — К., 2000.

*Бублейник Л. В.* Організація лексичних засобів у поетичному мовленні // *Укр. мова і л-ра в шк.* — 1978. — № 10.

*Булаховська Ю.* Слово наукове — слово поетичне // *Мовознавство*. — 1985. — № 2.

*Бурбело В. Б.* Про деякі особливості актуалізації категорії часу в епічному творі // *Мовознавство*. — 1986. — № 2.

*Ващенко В. С.* Мова Тараса Шевченка. — Х., 1963.

*Ващенко В. С.* Про становлення й визначення лінгвостилістики як науки // *Українська народна лексика*. — Д., 1973.

*Ващенко В. С.* Стилiстика речення в українській мові. — Д., 1968.

*Ващенко В. С.* Стилiстичні явища в українській мові. — Х., 1958.

*Векуа Н.* Антонімія як лексико-семантичне явище // *Дивослово*. — 2007. — № 6.

*Віват Г.* Сакральні числа та геометричні фігури як образні засоби // *Дивослово*. — 2006. — № 7.

*Вокальчук Г. М.* Оказіональні назви осіб в українській поезії 20—30-х років // *Укр. мова і л-ра в шк.* — 1991. — № 8.



- Гайовий Л. А. Ритмомелодика художнього тексту // Мовознавство. — 1984. — № 1.
- Галас А. М. Про стилістичне значення періоду // Культура слова. — 1990. — Вип. 38.
- Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М., 1981.
- Гіршман М. М. Проблеми цілісного аналізу художньої прози: Ритмічна організація прозаїчного художнього цілого. — Донецьк, 1973.
- Головащук С. І. Позасловникова лексика у творах О. Гончара // Мовознавство. — 1988. — № 6.
- Голубовська І. Л. Етноспецифічні константи мовної свідомості: Автореф. дис. ... д-ра філол. наук. — К., 2004.
- Гольдберг Л. І., Королевич Н. Ф. Українська мова: Бібліограф. покажчик (1918—1961). — К., 1963.
- Горбачук Д. В. Структурно-семантичні типи стійких словосполучень слів в офіційно-ділових текстах: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — К., 1997.
- Григораш А. А. Не знаючи броду, хапають облизня // Культура слова. — 1981. — Вип. 20.
- Гримич Г. М. Оповідь у сучасній новелі // Мовознавство. — 1971. — № 2.
- Грицик І. “Летіла зозуля та й стала кувати...” // Культура слова. — 1999. — Вип. 52.
- Грицик Н. І. Фоносемантичне наповнення конотативних повторів у поезії Ліни Костенко // “Ну що б, здавалося, слова...”: Зб. наук. праць на пошану д-ра філол. наук, проф. Н. Сологуб. — К., 2005.
- Грицютенко І. Є. Функції побутових слів у романі “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” // Мовознавство. — 1947. — Т. 4—5.
- Гулак А. Т. Приемы лингвистического анализа художественного текста. — К., 1984.
- Давидова А. П. Прозаїчні елементи у мові сучасної української радянської поезії та їх роль у художньому вираженні // Лексична і граматична деривація в українській мові: Зб. наук. праць. — К., 1983.
- Дзівак О. М. З історії назв кольорів // Укр. мова і л-ра в шк. — 1973. — № 9.
- Дишлюк І. М. До питання про теорію поетичного концепту // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць Харків. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. — 2002. — Вип. 9.

- Даценко Н. Семантичні відношення між близькозвучними словами (на матеріалі української поезії) // Слово. Стиль. Норма: Зб. наук. праць, присвяч. 65-річчю з дня народження д-ра філол. наук, проф. С. Я. Ермоленко. — К., 2002.
- Дзюбшина Н. Я. Про еліпсис // Культура слова. — 1983. — Вип. 24.
- Доломан С. Є. Антитеза в мові художньої літератури // Культура слова. — 1983. — Вип. 24.
- Доценко П. П. “Ллються пахощі струмисті” // Культура слова. — 1982. — Вип. 22.
- Дроздовський В. П. Лінгвостилістичний аналіз прозового твору: Навч. посіб. — О., 1975.
- Дятчук В. В. Як передається в мові відчуття запаху // Культура слова. — 1978. — Вип. 15.
- Дяченко Л. М. Фольклорна символіка як засіб відображення національного світобачення // Мовознавство. — 1997. — № 2—3.
- Ермоленко С. Вивчення жаргонізмів // Укр. мова та л-ра: Шкільн. світ. — 2004. — Ч. 38.
- Ермоленко С. Я. Нариси з української словесності: стилістика і культура мови. — К., 1999.
- Ермоленко С. Я. Про один семантичний різновид минулого часу (“Заплановане майбутнє в минулому”) // Культура слова. — 1983. — Вип. 24.
- Ермоленко С. Я. Синтаксис віршованої мови. — К., 1969.
- Жайворонок В. В. Етнолінгвістика в колі суміжних наук // Мовознавство. — 2004. — № 5—6.
- Жайворонок В. В. Національна мова та ідіолект // Мовознавство. — 1998. — № 6.
- Жайворонок В. В. Що не ім'я — то образ, що не прізвище — шукай змісту // Рідне слово. — 1974. — Вип. 8.
- Жанри і стилі в історії української літературної мови. — К., 1989.
- Железняк М. Г. Засоби вираження часу в поемі “Гайдамаки” // Культура слова. — 1989. — Вип. 37.
- Жовтоброх М. А. Мова української преси. — К., 1963.
- Журавель Н. В. Засіб експресії — антонімія // Культура слова. — 1981. — Вип. 20.
- Журавлев А. П. Звук и смысл. — М., 1991.
- Журавльова Н. М. Структура та стилістична роль складних іменників у народнописенній мові // Укр. мова і л-ра в шк. — 1984. — № 12.

- Забеліна В. П.* Через порівняння до образу // *Культура слова*. — 1983. — Вип. 25.
- Загнітко А. П.* Семантика великої літери // *Лінгвістичні студії: Темат. зб. наук. праць Донецьк. держ. ун-ту*. — 1994. — Вип. 1.
- Загнітко А. П.* Український синтаксис: У 2 ч. — К., 1996. — Ч. 1, 2.
- Ієкова Н. М.* Традиційні фігури стилістичного синтаксису в публіцистичному тексті // *Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць Харків. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди*. — 2007. — Вип. 23.
- Калашник В. С.* Поетичні фразеологізми в українській радянській поезії // *Культура слова*. — 1982. — Вип. 23.
- Калашник В.* Символіка образно-сміслових єдностей у поетичній мові І. Драча // *Культура слова*. — 1988. — Вип. 34.
- Калашник В. С.* Фразотворення в українській поетичній мові. — Х., 1985.
- Калашник В. С.* Ще один голос звідти, з далекого (Мовно-стилістичні особливості фронтних поезій Олесья Гончара) // *Укр. мова і л-ра в шк.* — 1989. — № 5.
- Кацнельсон С. Д.* Типология языка и языковое мышление. — Ленинград, 1972.
- Качуровський І.* Фоніка. — Мюнхен, 1984.
- Ківільша О. Є.* До лінгвостилістичного аналізу експресивної графіки // *Культура слова*. — 1985. — Вип. 28.
- Клишова О. Є.* Індивідуально-авторське словотворення І. Багряного // “Ну що б, здавалося, слова...”: Зб. наук. праць на пошану д-ра філол. наук, проф. Н. Сологуб. — К., 2005.
- Ковалик І. І., Мацько Л. І., Плющ Н.* Методика проведення лінгвістичного аналізу тексту. — К., 1984.
- Коваль А. П.* Практична стилістика сучасної української мови. — К., 1970.
- Ковальов В. П., Бойко О. М.* Фразеологізми в художньому мовленні // *Укр. мова і л-ра в шк.* — 1985. — № 10.
- Ковальов В. П.* Вимовна експресія художньої прози // *Мовознавство*. — 1973. — № 1.
- Ковальов В. П.* Вимовно-фонетичні виражальні засоби в українському художньому мовленні // *Укр. мова і л-ра в шк.* — 1984. — № 11.
- Ковальов В. П.* Експресивне використання категорії числа в українській художній літературі // *Укр. мова і л-ра в шк.* — 1988. — № 2.

- Ковальов В. П.* Експресивне використання полісемії, омонімії, паронімії в українській художній прозі // *Укр. мова і л-ра в шк.* — 1982. — № 1.
- Ковальов В. П.* Метафори у творах М. Коцюбинського // *Укр. мова і л-ра в шк.* — 1979. — № 11.
- Ковальов В. П.* Словотвір художніх неологізмів // *Укр. мова і л-ра в шк.* — 1983. — № 3.
- Ковальчук М. С.* Односкладні речення в структурі інформаційного стилю // *Вопросы лексики и грамматики славянских языков*. — Д., 1981.
- Ковальчук О. Г.* Ритми прози // *Культура слова*. — 1979. — Вип. 17.
- Козак Р.* Стилістичний статус конструкцій антиеліпса (на матеріалі художньої мови історичних романів П. Загребельного “Євпраксія”, “Роксолана”, “Я, Богдан”) // “Ну що б, здавалося, слова...”: Зб. наук. праць на пошану д-ра філол. наук, проф. Н. Сологуб. — К., 2005.
- Козланюк Г. Т., Кузнецова Л. А.* Параметри інтерпретації тексту // *Вісн. Львів. політехн. ін-ту*. — 1981. — № 157.
- Козловська Л.* Нове оцінне слово в журнальних публікаціях 90-х років // *Культура слова*. — 1998. — Вип. 51.
- Колесникова Л.* Особливості семантичної диференціації колірних символів “теплих” тонів у поетичному тексті // *Лінгвістичні студії: Зб. наук. праць Донецьк. нац. ун-ту: У 2 ч.* — 2003. — Ч. 2. — Вип. 11.
- Колодяжний А. С.* Звукова інструментовка поезій Т. Г. Шевченка // *Укр. мова і л-ра в шк.* — 1965. — № 2.
- Кононенко В. І.* Словесні символи в семантичній структурі фраземи // *Мовознавство*. — 1991. — № 6.
- Кононенко В. І.* Мова і народна культура // *Мовознавство*. — 2001. — № 3.
- Кононенко С. Г.* Прислівникові фразеологізми у романі Є. Гуцала “Позичений чоловік” // *Культура слова*. — 1984. — Вип. 27.
- Коптілов В. В.* Метафора Миколи Бажана // *Укр. мова і л-ра в шк.* — 1979. — № 10.
- Коцюбинська М.* Література як мистецтво слова. Деякі принципи літературного аналізу художньої мови. — К., 1965.
- Коць Т.* Мовні смаки і сучасні тенденції у загальнолітературній нормі (на матеріалі газет 90-х років) // *Культура слова*. — 1998. — Вип. 51.

- Коць Т. А.* Функціонування лексичних варіантів у засобах масової інформації (на матеріалі газет 90-х років) // Мовознавство. — 1997. — № 6.
- Коць Т. А.* Функціонування синонімів у газетно-інформаційному стилі // Мовознавство. — 2001. — № 5.
- Кочерган М. П.* Слово і контекст. — Л., 1980.
- Кравець Лариса.* До питання системи тропів // Укр. мова і л-ра в шк. — 1999. — № 4.
- Кравченко-Дзондза О. Е.* Художні і структурні особливості мови західноукраїнської прози 20-х років ХХ століття // Мовознавство. — 2000. — № 4—5.
- Критенко А.* Архітектонічна симетрія поетичного твору // Культура слова. — 1978. — № 14.
- Критенко А.* Колір і барва в поезії Тараса Шевченка // Мовознавство. — 1967. — № 4.
- Кричун Л. П.* Роль антропонімів у тлумаченні змісту художнього тексту // Семантика мови і тексту: Зб. статей 6-ї Міжнар. конф. — Івано-Франківськ, 2000.
- Крупа Марія.* Лінгвістичний аналіз художнього тексту. — Т., 2005.
- Крупа Марія.* Лінгвістичний аналіз художнього тексту. Програма для філологічних факультетів вищих навчальних закладів України // Дивослово. — 2006. — № 11.
- Кудрявцева Т. С.* К созданию теории учебного текста: типология // Текст. Контекст. Подтекст. — М., 1968.
- Кузьміна О.* Концепт “білий” (на матеріалі поетичної мови Г. Чупринки) // Лінгвістичні студії: Зб. наук. праць Донецьк. нац. ун-ту.: У 2 ч. — 2003. — Ч. 2 — Вип. 11.
- Культура української мови:* Слов.-довід. — К., 1990.
- Курилович Е.* Поэтический язык с лингвистической точки зрения // Очерки по лингвистике. — М., 1962.
- Кутина Н. А.* Структурно-смысловый анализ художественного произведения. — Свердловск, 1981.
- Кухаренко В. А.* Интерпретация текста. — М., 1981.
- Кучерук О.* Образна природа семантики кольороназв в українських фразеологізмах // Дивослово. — 2006. — № 12.
- Лазарева С.* Заголовок в газете. — М., 1968.
- Левицький В. В.* Звуковий символізм // Мовознавство. — 1993. — № 1.
- Ленець К. В.* Суфікси увиразнюють // Культура слова. — 1978. — Вип. 15.

- Леонова М. В.* Тропеїчні засоби мовлення // Укр. мова і л-ра в шк. — 1970. — № 7.
- Леонова Н. А.* К постановке научных основ курса “Лингвистический анализ текста” // Рус. яз. в шк. — 1980. — № 1.
- Лисенко Л.* До аналізу мови поетичного твору // Рад. літературознавство. — 1987. — № 5.
- Лисюк Л. П.* Стилїстичні функції антропонімів у драматичних творах Лесі Українки // Організація тексту: граматики і стилїстика. — К., 1979.
- Литературный энциклопедический словарь* / Под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. — М., 1987.
- Лобур Н.* Антропометрична метафора у мовній картині світу: типологічні моделі: Дис. ... канд. філол. наук. — Л., 1997.
- Лосева Л. Н.* Как строится текст. — М., 1980.
- Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. — М., 1970.
- Максимович Ю. В.* Позазмістові характеристики тексту, що посилюють його вплив на емоційний стан читача // Лінгвістичні студії: Темат. зб. наук. праць Донецьк. держ. ун-ту. — 1994. — Вип. 1.
- Малажай Г. М.* Лінгвістичний аналіз тексту. — Мн., 1992.
- Масенко Л. Т.* Про семантику ключових слів у поезії Т. Шевченка // Мовознавство. — 1989. — № 2.
- Масюкевич О. М.* Паронімія і паронімазія // Укр. мова і л-ра в шк. — 1967. — № 10.
- Мацько Л. І.* Стилїстичні функції емоційних вигуків // Культура слова. — 1982. — Вип. 21.
- Мацько Л. І.* Як на письмі передається сміх // Культура слова. — 1982. — Вип. 23.
- Мацько О. М.* Мовні формули у дипломатичних текстах сучасної української мови (функціонально-стилїстичний аналіз): Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — К., 2003.
- Медвідь І. В.* Особливості лексики газетних заголовків // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць Харків. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. — 2004. — Вип. 13.
- Мельничайко В.* Елементи лінгвістичного аналізу художнього тексту на уроках мови // Урок української. — 1999. — № 6.
- Мельничайко В. Я.* Лінгвістика тексту в шкільному курсі української мови. — К., 1986.
- Мінасян В. І.* Розмовна лексика і експресія // Культура слова. — 1985. — Вип. 28.



- Моисеева Л. Ф.* Лингвостилистический анализ художественного текста. — К., 1984.
- Мойсієнко А. К.* Символ як явище аперцепції // Мовознавство. — 1993. — № 3.
- Моренець В. В.* Характер зв'язків у художньому тексті // Укр. мовознавство. — 1984. — Вип. 12
- Мороховський А. М.* Деякі основні поняття стилістики й лінгвістики тексту. — К., 1981.
- Мороховский А. Н.* Некоторые основные понятия стилистики и лингвистики текста // Лингвистика текста и методика преподавания иностранных языков. — К., 1981.
- Муромцева О. Г.* НТР і художнє мовлення // Укр. мова і л-ра в шк. — 1990. — № 3.
- Огієнко І.* Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу. — К., 1918.
- Олійник І.* Дещо про антипоетичний словник вісімдесятиків // Культура слова. — 1996. — Вип. 46—47.
- Онищенко В. В.* Єдність художнього тексту // Укр. мовознавство. — 1983. — Вип. 11.
- Отін Є. С.* Конотативна лексика // Мовознавство. — 1978. — № 6.
- Павленко Є. І.* Порівняння як граматична і стилістична категорія // Мовознавство. — 1970. — № 3.
- Павленко Л.* Складні іменники-оказіоналізми в поетичному контексті // Укр. мова і л-ра в шк. — 1986. — № 3.
- Панасевич-Гнатюк І. С.* Як “оживити” фразеологізм // Культура слова. — 1981. — Вип. 21.
- Паскаленко Л. Д.* Виробничо-професійна лексика у художньому творі // Культура слова. — 1985. — Вип. 28.
- Пещак М. М.* Стиль ділових документів XIV ст. — К., 1979.
- Пилинський М. М.* Значення повної і короткої форми інфінітива в мові творів української художньої літератури // Укр. мова і л-ра в шк. — 1961. — № 6.
- Пилинський М. М.* Мистецьке слово й мова // Мовознавство. — 1982. — № 6.
- Плющ Н. П.* Звуковий живопис у поезії Тараса Шевченка // Культура слова. — 1989. — Вип. 37.
- Плющ Н. П.* Парцеляція як засіб експресивного синтаксису // Укр. мова і л-ра в шк. — 1981. — № 1.
- Плющ Н. П.* Перцептивно-акустичні характеристики парце-

- ляції в українській мові // Укр. мовознавство. — 1985. — Вип. 13.
- Плющ Н. П.* Слово у мові і мовленні (явище енантеосемії) // Культура слова. — 1988. — Вип. 34.
- Полюга Л. М.* Про антоніми та їх використання // Л. М. Полюга. Словник антонімів української мови / За ред. Л. С. Паламарчука. — 2-ге вид. — К., 2001.
- Пономарів О. Д.* Слово переконує // Культура слова. — 1988. — Вип. 35.
- Попович А. С.* Функціонування власних назв у творах сатирично-гумористичного жанру // “Ну що б, здавалося, слова...”: Зб. наук. праць на пошану д-ра філол. наук, проф. Н. М. Сологуб. — К., 2005.
- Порожнюк А.* Червона барва в мові художнього твору // Культура слова. — 1990. — Вип. 38.
- Потебня О. О.* Естетика і поетика слова. — К., 1985.
- Рильський М.* Як парость виноградної лози. — К., 1973.
- Різун В. В., Мамалига А. І., Феллер М. Д.* Нариси про текст: Теорет. питання комунікації тексту. — К., 1998.
- Рожило Л. П.* Загальні основи лінгвістичного аналізу художнього тексту // Укр. мова і л-ра в шк. — 1978. — № 2.
- Рудяков Н. А.* Стилістичний аналіз художнього твору. — К., 1977.
- Сагач Г. М.* Деякі функції засобів експресивного словотвору в сучасній українській поезії // Культура слова. — 1983. — Вип. 24.
- Самойлова І.* Експресивні словосполучення в газетних текстах // Культура слова. — 1997. — Вип. 50.
- Селігей П. О.* Науковий стиль української мови: ресурси оновлення // Мовознавство. — 2006. — № 2—3.
- Серажим К. С.* Морфологічні засоби стилістики. — К., 1996.
- Серажим К. С.* Стилістичне використання засобів словотвору. — К., 1996.
- Серажим К. С.* Фонетичні засоби стилістики: Навч.-метод. посіб. — К., 1996.
- Сидоренко О.* “Є слова, що білі-білі...” (епітет “білий” в О. Олеся) // Культура слова. — 1997. — Вип. 48—49.
- Синиця І.* Лексичний повтор як засіб реалізації семантичної зв'язності тексту // Мовознавство. — 1994. — № 6.



- Сімович О. І. Семантична характеристика традиційних слів-символів в українській мові.: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — Л., 1999.
- Скрипник Л. Г. Синоніміка у фразеології // Укр. мова і л-ра в шк. — 1972. — № 6.
- Славогородская Л. В. О функции адресата в научной прозе // Лингвостилистические особенности научного текста. — М., 1991.
- Соколова І. О. Візитна картка реклами // Культура слова. — 1981. — Вип. 21.
- Сологуб Н. М. Синтаксична організація і ритмічність прози Олеся Гончара // Мовознавство. — 1998. — № 1.
- Ставицька Л. Ріка життя і лебеді часу // Культура слова. — 1988. — Вип. 35.
- Ставицька Л. Стаття крізь призму запаху // Вісн. Львів. нац. ун-ту ім. І. Франка. — Сер. філол. — Вип. 38. — Ч. 2.
- Ставицька Л. О. Стильова норма українського символізму // Мовознавство. — 1998. — № 6.
- Степанов Г. В. Лингвистический и литературоведческий подходы к анализу текста // Г. В. Степанов Язык. Литература. Поэтика. — Ленинград, 1988.
- Шишов О. Складні прізвища як художній засіб // Культура слова. — 1990. — Вип. 38.
- Тараненко О. О. Колоквізація, субстандартизація та вульгаризація як характерні явища стилістики сучасної української мови (з кінця 1980-х рр.) // Мовознавство. — 2003. — № 1.
- Тараненко О. Робінзон Кукурузо і Марія, мрія // Культура слова. — 1988. — Вип. 35.
- Тихоненко О. В. Динамічні процеси у формуванні українського ділового мовлення //Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць Харків. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. — 2004. — Вип. 13.
- Траченко О., Бортняк Є. Заголовок художнього твору: проблема вертикального контексту // Іноземна філологія. — 1987. — № 88.
- Траченко О. С. Парадигма заголовків // Іноземна філологія. — 1990. — № 97.
- Тронь К. Л. Нестягнені форми прикметників в українській мові // Укр. мова і л-ра в шк. — 1972. — № 7.
- Ужченко В. Д. Фразеологічні парадокси // Укр. мова і л-ра в шк. — 1984. — № 4.

- Українець Л. Ф. Фонетична експлікація конотації лексем у поезії М. Семенка // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. пр. Харків. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. — 2006. — Вип. 20.
- Українська мова: Енциклопедія. — К., 2000.
- Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості // Збір. творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 31.
- Фридрак В. Б. Веселкове різнобарв'я (прикметники-кольоро-назви) // Укр. мова і л-ра в шк. — 1991. — № 10.
- Фридрак В. Б. Іменники-зрощення в українській мові // Культура слова. — К., 1980. — Вип. 18.
- Чабаненко В. Основи мовної експресії. — К., 1984.
- Чабаненко В. А. Стилістика експресивних засобів української мови. — Запоріжжя, 1993.
- Чабаненко В. А. Стилістичні можливості словотвірних варіантів // Укр. мова і л-ра в шк. — 1983. — № 11.
- Чабаненко В. А. Фонетична варіантність слова і мовна експресія // Мовознавство. — 1981. — № 5.
- Чередниченко І. Г. Нариси з загальної стилістики сучасної української мови. — К., 1962.
- Чередниченко І. Г. Стилістико-синтаксичні функції порядку слів і речень у контексті в сучасній українській літературній мові // Укр. мова і л-ра в шк. — 1961. — № 5.
- Черемиська О. С., Масло О. В. Національні особливості антропонімів українських народних казок // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць Харків. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. — 2005. — Вип. 15.
- Шамота А. М. Переносне значення слова в мові художньої літератури. — К., 1967.
- Шевчук О. С. Стилістичні функції словотворчих засобів // Укр. мова і л-ра в шк. — 1987. — № 5.
- Шиприкевич В. В. Питання фоностилістики. — К., 1972.
- Шумарова Н. П. Про майбутній час дієслова // Культура слова. — 1979. — Вип. 17.
- Язык и стиль научного изложения (Лингвометодические исследования). — М., 1983.
- Януш Я. В. Зображальні функції антропонімів у мові української драматургії кінця ХІХ — поч. ХХ ст. // Мовознавство. — 1981. — № 5.
- Януш Я. В. Мова української класичної драматургії. — К., 1987.

## ДОДАТКИ

### Додаток 1

#### Зразки лінгвістичного аналізу художнього тексту

##### Зразок 1

Ліна Костенко

Послухаю цей дощ...

Послухаю цей дощ. Підкрався і шумить.  
Бляшаний звук води, веселих крапель кроки.  
Ще мить, ще мить, ще тільки мить і мить,  
і раптом озирнусь, а це вже роки й роки!

А це уже віки. Ніхто уже й не зна,  
в туманностях душі чи, може, Андромеди —  
я в мантиях дощу, прозора, як скляна,  
приходжу до живих і згадую про мертвих.

Цілую всі ліси. Спасибі скрипалю.  
Він добре вам зіграв колись мою присутність.  
Я дерево, я сніг, я все, що я люблю.  
І, може, це і є моя найвища сутність.

Ліна Костенко — майстер філософського вірша, і “Послухаю цей дощ...” — один із багатьох творів поетеси проплинність часу. Наче дощ, наче гроза ідуть роки, один за одним спливають у водах, і Ліна Костенко наголошує, що ми на цій землі — гості. Ліричний герой вірша у метафоричних образах іде своїм земним шляхом, шукаючи *найвищу сутність*, і знаходить її у тому, що любить *все*.

Вірш написано з дотриманням чіткої рими: *шумить — мить; кроки — роки; не зна — скляна; Андромеди — мертвих; скрипалю — люблю; присутність — сутність*. Чергуються чоловіча та жіноча рими, римуння перехресне: *абаб*. Поезія написана шестистопним ямбом.

У першій строфі наявна словесна епіфора: *ще мить, ще мить, ще тільки мить і мить...* Далі маємо епаназу — кінець першої строфи і початок другої — подібні — *а це вже роки й роки, і а це уже віки*. Амплі-

фікація: накопичення однотипних мовних одиниць — *бляшаний звук води, веселих крапель кроки*, часте вживання сполучників *і та й*.

Вдале використання звуків і звукосполучень приводить до того, що ми наче чуємо стукіт крапель по ринвах: *шумить, бляшаний звук води, крапель кроки...*

Усі слова поетеса творить традиційним способом, оказіоналізмів немає. У лексичному складі поезії використано загальноновживані слова корінної лексики, серед запозичень — слова *мантія* й *Андромеда*, які вносять певний смисловий відтінок. Слово *мантія* (грец. *mantion* — плащ; лат. *mantellum* — покривало, плащ) у сучасній мові має значення “широкий, довгий одяг у вигляді плаща”. Мантию носили вчені мужі, тому присутній певний підтекст: автор — людина освічена. Туманність Андромеди — зірки далеких світів, куди переселяються душі мертвих.

Лексика багата, різноманітна, але надає поезії мінорного звучання, сірого, безбарвного відтінку, відсутні радісні кольори, є лише їх відблиск в останніх двох рядках.

Найбільше у творі іменників: *дощ; звук; вода; краплі; кроки; мить; віки; душа; мантія; ліси; скрипаль; присутність; дерево; сніг; сутність*. Більшість з них — абстрактні, які створюють атмосферу загадковості, викликають роздуми про людське життя.

Дієслова вжиті у двох часових формах — теперішньому і минулому. Моволог — роздум ліричного героя, позначений теперішнім часом (*дощ підкрався і шумить*), поєднує ознаки теперішнього і минулого часу. Скрипаль *зіграв присутність*, а не *грає*, вона вже визначена. І лише одне дієслово майбутнього часу доконаного виду — *озирнусь*, яке, по-перше, вказує на одноразовість, завершеність дії, а по-друге, поєднує у собі зміщення до реального часу (теперішнього).

Прикметники *бляшаний звук, веселі краплі* виконують функції художніх означень — епітетів, *як скляна* — функцію порівняння; *живих, мертвих* — субстантивовані прикметники. Метафоричність закладена у слові *прозора*. Один прикметник у формі найвищого ступеня, який надає іменникові *сутність* відповідної філософської конотації.

Речення лаконічні, часто односкладні чи неповні: “Послухаю цей дощ, цілую всі ліси” (означено-особові); “Спасибі скрипалю” (безособове); “А це уже віки” (називне); “Підкрався і шумить” (неповне).

Для твору характерна персоніфікація — олюднення природи. Закладена метафоричність і в порівнянні себе з деревом, зі снігом тощо. У цьому — глибокий філософський смисл — буття нікуди не зникає, лише змінює свої форми існування<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Текст проаналізувала студентка п'ятого курсу філологічного факультету Львівського національного університету імені І. Франка Христина Мирон.

## Олег Зуєвський

## Камінна злагода старого дому

Камінна злагода старого дому  
Ще золотим крилом у парку висне.  
Ходім до ставу: там, повір, нікому  
Нема відмовлення. Хіба навмисне

Шиястий лебідь сколихне водою —  
І сплине згадка луками тремкими,  
Немов про те, як з див рясного крою  
Свого вбрання раділа панна, мимо

Дерев оцих проходячи. Про неї  
Забули ми, як став, як вітру нерух...  
І лише погляд твій, де ріг алеї,  
В журбі спинявсь на вежах бельведеру.

Ця поезія належить до інтимної лірики з елементами пейзажної (“Шиястий лебідь сколихне водою”), медитаційної (“І сплине згадка луками тремкими”), наративної (“Камінна злагода старого дому ще золотим крилом у парку висне”). Описується настрій природи парку на одній з його будівель; мандрівки з коханою в часі (минулому і теперішньому) та просторі (природному й душевному) і згадується про тих, котрі у попередніх роках або віках переживали подібні відчуття у подібних умовах чи ситуаціях.

Поезія має три чотирирядкові строфи:

- уведення в художній простір твору;
- звернення до ліричного об'єкта — тим самим уведення адресата;
- опис паркової природи, введення художнього часу — тим самим уведення епічного елемента — минулого часу;
- продовження спогаду, філософські роздуми над вічністю і минулістю почуття, фіксація образно-настрійової картини твору на символі веж бельведеру.

Лейтмотив твору — ностальгія за минулим, сподівання ліричного героя на особисте щастя десь у майбутньому.

Віршовий розмір поезії — класичний п'ятистопний ямб (автор тяжіє до творчої минери неокласиків). Римування перехресне, рими жіночі.

Фонографічний рівень. Асонанси *a* та *o* в першому рядку — враження спокою та рівноваги; *i* у третьому рядку — створення ілюзій руху; знову *i* у передостанньому рядку та *e*, *a* в останньому — з подібною функцією.

Алітератція *л* (“золотим крилом”) — світловий елемент, *в* (3—4 рядок) — атмосфера довіри, *р* (7—8 рядок) — враження руху і величі, (10—12 рядок) — сповільнення руху, згадка про нього.

Морфемний рівень. Оказіоналізм *відмовлення* (те саме, що *відмова*, але з додатковим відтінком на зразок: *відмолення; шиястий, а нерух* — стан спокою).

Морфологічний рівень. У поезії іменники, зазвичай, супроводжуються прикметниками та займенниками (*рясний криї, своє вбрання*). Цікаво, що поєднані з прикметниками лише ключові слова: *парк; став; відмовлення; вода; згадка; панна; дерева; вітер; алея; журба; бельведер*. Переважають дієслова руху, але взяті у спеціальному контексті у відповідних формах, по суті, заперечують власну функцію: *висне* — стан спокою; *ходім* — дія, яка у цей момент не виконується, до неї запрошують; *сколихне* — дія ще не відбувається. Персоналії в поезії закодовані у трьох займенниках — *вона, ми, ти*.

Лексичний рівень. Ключові слова: *дім; став; згадка; дерева; алея; бельведер*. Слова однозначні, стилістично нейтральні, крім екзотично забарвленого слова *бельведер*, що дослівно в італійській мові означає чудовий вид, а як засвідчує Словник іншомовних слів (С. 11) — у сучасній мові має значення:

1. Надбудова над будинком, альтанка або впорядкований майданчик на пагорбі, звідки можна оглянути мальовничий краєвид.
2. Назва деяких палацових споруд, збудованих на високому місці в красивому природному оточенні.

Синтаксичний рівень. Порівняння: *ми, як став, як... нерух*. Зіставляються двоє живих осіб (ліричний герой і адресат), непорушний став та вітер (стихія повітря), що створює враження скам'янілості. Епітети: *кам'яна злагода, старий дім* — патріархальний спокій; *золоте крило* — у цьому контексті сприймається конкретно: крило, освітлене сонцем; *шиястий лебідь, тремкі луки* — нечіткі образи, притаманні спогадові; *рясний криї* — згадки про казку. Метафори: *злагода дому, злагода крилом висне* — оригінальні зорові картини кам'яного дому; *згадка сплине лунами; дива краю; ріг алеї; погляд спинявсь*. Персоніфікація: “Камінна злагода старого дому — ще золотим крилом у парку висне” — старому будинкові надаються ознаки живої істоти — птаха-лебедя.

У тексті є вставне слово *повір*, що надає текстові інтимного звучання, своєрідної сповіді. Перші два й останні два речення творять картину теперішнього художнього часу. Третє речення переносить нас у минуле, змальовує образи символічної панни та шиястого лебедя. Воно складається з трьох частин, зумисно нерозчленоване, як і сам спогад.

У цьому вірші немає стилістичних фігур. На змістовому рівні зіставляються: минуле — сучасне; спокій — рух; природа — почуття...<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Текст проаналізував студент п'ятого курсу філологічного факультету Львівського національного університету імені І. Франка Назар Федорак.



## Фрагментарний аналіз

## Зразок 3

Михайло Коцюбинський

## Цвіт яблуні

Твір за жанром — психологічна новела. Автор називає її етюдом. Це безсюжетний настроєвий твір, синтез спогадів і дійсності.

Розповідь ведеться від першої особи, і автора читач сприймає як головного героя. Через призму його свідомості проходить епізод реальної дійсності, все те, що відбувається в його родині.

Заголовок “Цвіт яблуні” — символічний. Він позначає народження чогось нового і прекрасного, ніжнього і тендітного, що асоціюється у творі з маленькою дитиною: трирічна дівчинка так само не захищена від всіляких нещасть, як і перший яблуневий цвіт. Він може облетіти від поруху сильного вітру чи доторку чиеїсь руки. Ліричний герой зриває яблуневу гілочку, і яблуневий цвіт опадає на вже мертві рученята його маленької улюбленої донечки. Як гілочка вже ніколи не зродить соковитими здоровими яблуками, так і ця безневинна дитинка ніколи вже не стане дорослою: її життя зупинилося.

Символічний також і образ свічки. Свічка, яка горить, символізує людське життя. Кожна людина має таку свічку. Якщо свіча перестала горіти — людина помирає. Але ніколи свічку можуть загасити зумисне, і тоді приходить раптова і несподівана смерть. Батько сам загасив жевріючу свічу, коли Оленці стало нібито краще.

У творі яскраво виражена кольорова палітра. За допомогою кольорів та їх відтінків автор надзвичайно глибоко й тонко зумів передати психологічний настрій героїв і перебіг подій. Світ розділився на дві частини: темну і світлу, або ж на чорну та білу. Темна — це світ мук і страждань хворої дитини, а світла — світ, в якому перебуває сам автор, той світ, який існує за межами дитячої кімнати. У цьому другому світі витає життя, а перший світ уже заповнено відчуття смерті.

Надзвичайно сильно й емоційно за допомогою кольору автор передає картину смерті доньки: контраст синього обличчя із золотим сонячним промінням, а також опис зовнішності дитини на смертному ложі: восково-синій відтінок на тлі білосніжної суkenочки та жовтих черевичків, а також рожевий ніжний колір яблуневого цвіту.

Увесь твір супроводжує постійне чергування двох протилежних палітр. Спочатку читач занурений у темний простір, який відчуває майже фізично. Згодом відбувається перехід до світла. Зауважимо, що навіть у тих випадках, коли автор перебуває у світлій частині, читач все одно сприймає його у темних тонах — це тінь темної частини. Наприкінці твору відбуваються коливання кольорів, коли темний і світлий зливаються між собою, утворюють площину, заповнену постійним похмуро-сірим кольором.

У творі посилюється нагнітання настрою. Ліричний герой через власний настрій і переживання змальовує картину постійного очікування неминучого. Читач перебуває у безперервній тривозі й напрузі. Авторкові вдається це передати не лише через опис власних відчуттів, а й за допомогою метушливості та безсистемності думок, що кладе на папір. Його думки, яким він намагається дати лад, постійно натикаються на якісь сторонні беззначеннєві предмети. Однак і те, що перебуває довкола нього і стосується його безпосередньо, залишається також невпорядкованим.

Важлива роль у творі належить звуковим і зоровим образам. Вони ніби переплітаються між собою. Слухові образи нагнітають ситуацію у першій частині твору, особливо тоді, коли описується стан дитини: шелест; свист; дзвін; сичання. Вони передаються не лише описом, а й алітераціями літер *с, з*:

“Мені здається, що *зараз станеться щось незвичайне*: проникає *крізь* вікно *якась істота* з великими чорними крилами, *просунеться* по хаті *тінь* або *хтось* раптом *скрикне* — *й обірветься* життя”.

У другій частині твору зорових і слухових образів ужито значно менше. Після раптового крику матері все на мить замовкає, а потім починає звучати розмірено, тихо і спокійно. Звуки втрачають ритмічність, змінюються і шелест листя, і спів пташини.

Отже, у творі переважає природне начало, тобто все надзвичайно тісно пов'язане з природою. Це засвідчує імпресіоністичне спрямування новели.

Описуючи дитину, автор вживає багато ніжних і пестливих слів. Він порівнює донечку з маленькою безпомічною пташкою (асоціація з ніжністю та незахищеністю): *Оленка; пташка; кришенятко; маленька донечка*. Суфікси пестливості й зменшуваності.

У творі автор згадує такий музичний інструмент, як арфа. Ніжність і милозвучність звучання її струн налаштовує на якийсь вищий духовний світ, світ божественних мелодій. Арфа нагадує людське серце — така ж чутлива й неспокійна, вразлива від найменшого дотику. На синтаксичному рівні слід зазначити вживання великої кількості парцельованих та еліптичних речень. Парцельованими реченнями передається стан душі, хід думок ліричного героя... У тексті чимало риторичних звертань, риторичних запитань, що зближує мову прозового твору з мовою поетичного.

Звернемо увагу і на пунктуацію тексту. Тут багато трикрапок. Вони передають стривоженість мовця, обрив фраз, плутанину думок<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Текст проаналізувала студентка п'ятого курсу філологічного факультету Львівського національного університету імені І. Франка *Ірина Базарник*.



## Комбінований мовно-літературний аналіз

## Зразок 4

Євген Плужник

Минають дні... Минають літа...

Ю. Меженкові

Минають дні... Минають літа...

Серце змінам відкрите...

І сум не такий, і радість не та...

...Гай-гай, Геракліте!

Ах, мудрість цитатна — мудрість гірка!

Вона не горами двига!

...Чого ж ти ждеш? Мерцій до бюрка:

...Там — книга.

Гортай, гортай, гортай сторінки,

Давним-давно пожовтілі!

...Ти ж був молодий... Ти ж був стрункий....

Сила була в тілі...

Але ж пливуть, минають літа...

Час і горами двига.

...І сум не такий, і радість не та...

І тільки незмінна книга!

Цей вірш Євгена Плужника ввійшов до збірки поезій “Рівновага”. Присвята Ю. Меженкові (тобто Юрію Олексійовичу Іванову) в автографі відсутня. Її взято з машинописної копії, що належала адресатові, а згодом потрапила до Леоніда Череватенка.

Юрій Меженко відіграв велику роль у житті Є. Плужника, можна сказати, “відкрив” його для літератури. Вірші Плужника вперше показала Меженкові дружина поета, Галина Коваленко. Його реакцією було: “Це справжній поет! Не схожий ні на кого, цілком оригінальний! Хто це?”

Аби здолати надзвичайну Плужникову сором’язливість, Галина Коваленко та Юрій Меженко придумали складний план, за яким Плужник “випадково” потрапив на засідання “АСПІСу”. Дружина згодом раділа: “Пішов з дому Євген, а повернувся поет!” — і цілком мала рацію. Аж до кінця життя Ю. Меженко залишався палким прихильником творчості Є. Плужника. Він відгукнувся чудовими рецензіями на збірки “Дні” (1926) і “Рання осінь” (1928).

Є. Плужник ставився до Ю. Меженка з надзвичайною повагою. На примірнику збірки “Дні”, подарованому Меженкові, — дарчий напис: “Своєму хрещеному батькові літературному Юрієві Олексійовичу Меженкові з високою пошаною. Автор. 15.Х. 26. м. Київ”.

Ю. Меженко був видатним бібліографом (насамперед), літературознавцем, критиком, колекціонером. Він — автор понад 159 праць. Доля його

непроста і, тим паче, нелегка, але вона завжди пов’язана з українською книжкою. Він був директором Головної книжкової палати у Києві, головою Ради Всенародної бібліотеки України при АН УРСР, директором Науково-дослідного інституту книгознавства. Завдяки його старанням було створено унікальну картотеку (в Києві й у Львові) для укладання Репертуару української книги (1798—1916), перший том якого вийшов у світ аж 1995 р. у Львові.

Плужник називає Ю. Меженка *Гераклітом*. Такі метафори були поширені у тогочасному творчо-інтелектуальному середовищі (див. хоча б “Спогади про неокласиків” Ю. Клена). Неокласики, які полюбляли звертатися до античних імен, входили до “АСПІСу”, про роль якого в домі Плужника вже згадувано. Геракліт Ефеський — давньогрецький філософ, якого зачисляють до матеріалістів, автор праці “Про природу” (чи “Музи”). Між відомими афоризмами Геракліта і змістом вірша можна провести паралелі. Згадаймо хоча б:

“Збігаються кінець й початок у колісного обода”; “Все біжить, і нічого не стоїть”; “Ти в потоки ті самі двічі не ввійдеш”; “На тих, хто ввійдуть в ті самі потоки, все нові набігають води”; “В потоки ті самі ми входимо і не виходимо (імена залишаються, але збігають води)”.

У Плужниковій поезії теж “збігаються кінець і початок”. Але — майже. Починається з того, що “Минають дні... Минають літа...” і в кінці нібито повернення через нагадування: “Але ж пливуть, минають літа...” Час — як ріка. Кожен рух — це зміна. У людському житті немає констант: “І сум не такий, і радість не та...” — це і в першій, і в останній строфі. Однак змінюється одна смислова одиниця, яка виявляється домінантою, тим паче, що загальне семантичне тло лишається незмінним. У першій строфі маємо лаконічне, ніби раптово доплюсоване до змалювання зовнішньої картини, безпосереднє звертання автора: “...Гай-гай, Геракліте!” — як звертання до того, хто збагнув істину плинності й саме її постулює. Можна не вірити чи не хотіти вірити комусь сторонньому, але не можна не вірити собі, коли головний свідок — власне серце, “змінам відкрите”. Отже, Геракліт сам пливе своєю рікою.

Плужник не дотримується точного ритму. В нього переважає ямб, але часто сюди “вкраплюються” трискладові стопи, наприклад, у першому рядку — амфібрахій. Це простежуємо впродовж усього вірша. Ритмічна схема строфи також не є цілком сталою. Однак ритм від цього стає ще чіткішим. Особливу роль відіграють паузи. Увагу до ритмічної організації засвідчують авторські наголоси, як-от: *горами, літа*, що унеможлиблює різнопрочитання. Характерна Плужникові пунктуація — часті три крапки, котрі змушують зупинитися, — слугують своєрідними вказівками на те, що текст — це лише система символів, головних витягів з життя, за якими постає розлоге життєве полотно подій і явищ.

У першому рядку вже наростає градація: *дні — літа*. Потік часу стрімко розширюється і стає всеохоплюючим, універсальним. Мікросвіт серця повністю залежний від макросвіту. Відмежування трикрапкою

кожного наступного рядка створює враження тексту-тез. Цьому сприяє синтаксис: речення короткі, стисло сформульовані. Кожен наступний рядок додається до попереднього як рема до теми і доструктурує загальну картину об'єктивного світу. Лише останній рядок першої строфи, відмежований ще й трикрапкою на початку, з позбавленим лексичного значення вигуком та окличною інтонацією звучить як прорив суб'єктивного. Розгортання такого типу мовлення відбувається у наступних рядках строф. Наростає експресія (постійна оклична інтонація у двох перших рядках другої строфи), змінюється синтаксична структура речень. У фразі *мудрість цитатна — мудрість гірка* підмет і присудок виражені іменниками, мають різні означення: перший характеризується об'єктивною ознакою, другий — суб'єктивною. Через застосування прикметників з відповідними лексичними значеннями відбувається трансформація об'єктивного в суб'єктивне, встановлюється зв'язок між зовнішнім і внутрішнім. Третій рядок набуває ще більшого особистісного начала. Це зв'язок на рівні *адресант — адресат*, безпосереднє звертання автора із запитаннями за допомогою прямої мови. Наступний рядок — емоційно-сміслової вершина, до якої прямувала зростаюча експресія. Вперше віднаходиться константа: *Там — книга*. Мимовільно уповільнюється ритм, трискладовий рядок з двома наголошеними складами вимовляється з особливим силовим наголосом і відрубністю.

Третя строфа — абсолютний ритмічний контраст до попереднього рядка. Плужник, на загал лаконічний і скупий на слова, силіе повторами:

*Гортай, гортай, гортай* сторінки,  
давим-давно поживтілі!

Стабільна ритмічна схема і відносна смислова розрідженість пришвидшують темп, надають особливій емоційності, яка виходить назовні окремими сплесками у третьому рядку. Через книгу автор повертає героя до початкового стану. Так здійснюється “симетрія відносно точки” — книги — у поезії і в дійсності. Рух вперед активізує минуле, викликає його до життя. Однак усвідомлення його саме як минулого через відображення в дієсловах минулого часу унеможливує повне повернення. Це — не замикання кола, а рух по спіралі. Минуле віднайдене — *Але ж пливуть, минають літа...* Безсилля людської свідомості у протистоянні зовнішньому —

Ах, мудрість цитатна — мудрість гірка!  
Вона не горами двига!

обертається безсиллям усього зовнішнього перед плином часу (*Час і горами двига...*). Третій рядок останньої строфи нібито творить кільце з першою строфою. Однак останній рядок поезії переносить її зміст на якісно новий рівень. Віднайдена константа стає усвідомленою: замість фіксації наявності (*Там — книга*) приходять її визначення, вичленування основної, значущої ознаки (*І тільки незмінна книга!*). Оклична інтонація засвідчує здобуття перемоги. Перефразовуючи Геракліта, — хоч

води і збігають, але імена залишаються. Залишається книга як кодифікація імені. Приходить розуміння того, що рух лише тоді є рухом, коли відбувається відносно чогось. Так плінність істини перетворюється на істинну плінність.

Розглядувана поезія Плужника, крім внутрішньої, має також зовнішню напругу, вписується в інтертекстуальне полотно. Можна провести паралелі між цим віршем і віршем Бориса Тенети (Гурія), присвяченого свого часу Є. Плужникові. Його перша строфа звучить так:

Минають дні, іде по літі осінь,  
Жаркі стрічки впліта в зелені коси —  
Слова прощання на мої уста...

Після наступних семи строф — таке закінчення:

Ах, думи, думи... До блідого ранку  
Вузька канапа не дає заснути:  
Я завтра знов лічити буду гранки  
І у портфелі тамувать весну...

Є. Плужник і В. Тенет як творчі особистості продукують абсолютно різні поетичні світи, реалізують свій творчо-інтелектуальний потенціал через різні творчі методи і поетичні засоби. Однак на семантичному, проблемному рівнях вони налаштовані за єдиним інтеркультурним камертоном. Така паралель між обома текстами дає змогу говорити і в першому випадку не лише про Плужника-адресанта, а й про Плужника-адресата. Відсутність присвяти в автографі посилює таке враження: поетичне слово має зворотну характеризуючу дію. Ця поезія відкриває перед нами власне *Я* Євгена Плужника, хоча здебільшого тією мірою, якою воно збігається із *Я* Ю. Меженка. Значущість для самого автора висунутої ним проблеми засвідчує увесь масив його творчості, на тлі якого можемо розглядати цей вірш як окремий, завершений, але органічний фрагмент цілого. Щоб переконатися, варто порівняти хоча б рядок “Воно не горами двига!” з монологом поета Безмежного з віршованої драми “Шкідники”:

Признайтеся, що навіть вам не снилось  
Таке побачити у нас? Який наплив  
Культурних цінностей! Театр! Наука! Книга!  
Тут кожен з нас тепер горою двига  
За десять літ здогонимо віки!  
А мова! Мова! Розвиток який!

Так розгортається вірш Є. Плужника як внутрішня і зовнішня полеміка, як пошук; розгортається з максимальною конденсацією змісту (чи змістів) у кожному структурному елементі. Це — не момент. Це — подія: естетична, психологічна, філософська.

Підсумком аналізу можуть слугувати слова Ю. Меженка: “Плужник якийсь маломовний, лапідарний і до краю стислий. Речення коротенькі...

У нього нема красномовності. Проста буденна мова. І в цьому секрет Плужникового прийому... Чудесний спосіб переказати найголовніше. Автор виглядає в кожному слові, але він не затуляє собою картини, подій". Про Плужника можна говорити безконечно, але достатньо знову ж таки фрази Ю. Меженка: "Мало слів, але виразні вони і ясні..."<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Текст проаналізувала студентка п'ятого курсу філологічного факультету Львівського національного університету імені І. Франка *Олена Галета*.

## Додаток 2

## Зразки лінгвістичного аналізу нехудожнього тексту

## Зразок 5

## Аналіз тексту наукового стилю

"Як справедливо зазначають деякі дослідники, логіка розвитку функціональної стилістики і генології привела до усвідомлення проблеми мовленнєвих жанрів як однієї з найактуальніших стилістичних проблем [Гайда, 1986; Гайда 1992; Долина, 1978; Салимовський, 1998 та ін.]. Розглядаючи питання про співвідношення МЖ (мовленнєвих жанрів) і стилю, звернімося до текстів засновника лінгвістичної генеалогії М. Бахтіна.

Уже на початку статті "Проблема мовленнєвих жанрів" автор пише про те, що "будь-який стиль нерозривно пов'язаний із висловлюванням і з типовими формами висловлювань, тобто мовленнєвими жанрами" [Бахтін, 1986, с. 253]. Але про який стиль йдеться: колективний (тобто функціональний) чи індивідуальний (ідіостиль)? У М. Бахтіна ці два типи одного поняття "стиль" чітко не розмежовані, хоча в лінгвістиці 50-х років це розмежування було вже проведено [Алпатов, 2002, с. 100]. В одному місці статті як синоніми вживаються терміни "функціональні стилі" й "жанрові стилі" (с. 254), тобто функціональні стилі стосуються висловлення (у розумінні М. Бахтіна); стиль входить як елемент у жанрову єдність висловлення. Щодо індивідуального стилю, то "не всі жанри однаково сприяють такому вираженню індивідуальності мовця в мові висловлення, тобто індивідуальному стилю. Найсприятливіші жанри художньої літератури: тут індивідуальний стиль прямо входить у саме завдання висловлення" <...> Найменш сприятливі умови для відображення індивідуальності в мові є в тих мовленнєвих жанрах, котрі вимагають стандартної форми, наприклад, у багатьох видах ділових документів, у військових командах, у словесних сигналах на виробництві тощо (с. 254). При цьому "саме визначення стилю взагалі, й індивідуального стилю зокрема, вимагає глибокого вивчення як природи висловлення, так і різноманітних мовленнєвих жанрів" (с. 254) (Ф. Бацевич).

Пропонований текст — зразок власне наукового стилю, що засвідчує:

- чітке формулювання проблеми — розрізнення функціональних та індивідуальних стилів у світлі теорії генології;
- об'єкт дослідження — мовленнєві жанри та функціональні стилі;
- огляд наукової літератури з теми — покликання на праці учених Алпатова, Бахтіна, Гайди, Долини, Салимовського;
- цитатія праць Бахтіна й Алпатова;
- аргументація — наведення цитат і покликань на першоджерела для підтвердження власних думок;



- коментар думок інших учених, зокрема М. Бахтіна;
- чітка структура тексту;
- логічність і послідовність викладу;
- точність і лаконічність викладу.

Призначення тексту — виклад наукової концепції, доведення істинності теорій, активізація інтелекту читача для її осмислення. Сфера використання — наукова діяльність, освіта.

Автор висунув перед собою завдання: з'ясувати, чи ідентичні поняття функціонального й індивідуального стилю. Щоб дати чітку відповідь на цю проблему, він здійснює науковий екскурс у праці основоположника сучасної генології — М. Бахтіна, наводячи цитати та коментуючи їх. Послугуючись думками наступників російського вченого, автор тексту називає відмінності між стилями та жанрами і констатує, що індивідуальний стиль тісно пов'язаний саме із жанрами, що мовленнєві жанри стандартної форми втрачають авторську індивідуальність. Очевидно, у подальшому тексті зазначена на початку статті проблема розв'язується. Завдання науковця — зробити з читачів своїх однодумців, прихильників викладеної теорії. Безумовно, не всі читатимуть такий текст, а лише особи, зацікавлені у цій проблемі, — фахівці-філологи, студенти, аспіранти. Саме на них розрахований текст.

Головна мета пропонованого тексту — інтелектуально втягнути нас у проблематику, про яку йдеться.

До мовних особливостей тексту належать:

- відсутність емоційної лексики;
- відсутність слів у переносному значенні;
- наявність спеціальних слів-термінів.

На морфемно-словотвірному рівні натрапляємо на:

— абстрактні віддієслівні іменники з суфіксом *-ння* (*усвідомлення; висловлювання; розмежування; відображення; визначення; вивчення; співвідношення* і под.), що є ознакою книжного стилю;

— з суфіксами *-ика*: *стилістика; лінгвістика;*

— відприкметникові іменники на *-ість*: *єдність; індивідуальність;*

— композити з міжнародними греко-латинськими компонентами: *генологія;*

— прикметники з суфіксом *-альн*: *індивідуальний, функціональний.*

На лексичному рівні спостерігаємо наявність мовознавчих і загальнонаукових термінів: *генологія; стиль; логіка; мовленнєвий жанр; індивідуальний стиль; стилістика; функціональна стилістика; жанр; жанрові стилі; текст;* слів іншомовного походження: *жанр; стиль; генологія; стилістика; ідіостиль; команда; сигнал; форма; елемент* тощо.

На морфологічному рівні виявляємо розмаїття вживання різних частин мови:

— іменників — здебільшого абстрактних: *розвиток; жанр; стиль; генологія; команда; сигнал; складних: ідіостиль;*

— прикметників — відіменникових, відносних: *жанровий; індивідуальний; функціональний; колективний; мовленнєвий; лінгвістичний; стандартний* (переважно з іншомовними коренями); якісних ступеньованих: *найактуальніші; найсприятливіші; найменш сприятливі;*

— дієслів — у різних формах: *зазначають; привела; розглядаючи; звернімося; пише; йдеться; проведено; розмежовані; вживаються; сприяють; входить; вимагають* (констатують певні явища і факти, а дієприслівники та дієприслівникові звороти додатково характеризують дії, предмети та явища);

— прислівників: *справедливо; нерозривно; взагалі; зокрема;*

— займенників — здебільшого неозначених і вказівних: *деякі; те; будь-який; який; такому; сам; хоч є і відносні, й означальні.*

Зазначимо, що автор не зловживає дієсловами, які вип'ячують власне я. Навпаки, маємо коректну форму: *звернімося* та нейтральні дієслова, що передають хід авторської думки. Не вип'ячуються й особові займенники.

На синтаксичному рівні характерними є конструкції:

— з підрядними реченнями: *автор пише про те, що...; два типи одного поняття "стиль" чітко не розмежовані, хоча в лінгвістиці 50-х років...; найменш сприятливі умови для відображення індивідуальності в мові є в тих мовленнєвих жанрах, котрі вимагають стандартної форми;*

— вставні: *як справедливо зазначають деякі дослідники;*

— з прямою мовою (у цитаціях), що характерно саме для наукового стилю.

Чимало речень — з однорідними членами та частинами.

Коментар автора прихований у підтексті — подано наприкінці тексту (який у наведеному зразку відсутній). Ми стежимо за його думкою на основі покликань на думки різних учених, виявляємо елементи полеміки з М. Бахтіним через аргументацію, покликання на інші наукові джерела.

Реалізуючи комунікативні завдання, автор свідомо організовує текст. Риторичні запитання на зразок: "Але про який стиль йдеться: колективний чи індивідуальний?" — спонукають читача замислитися й одночасно з автором здійснювати екскурс в історію проблеми, спостерігати за думками різних учених і разом з автором доходити чіткого висновку.

Неодмінними рисами хорошої наукової публікації є її змістовність, інформативність, фактична насиченість, коли автор у кожному наступному реченні вміщує новий факт чи нову оригінальну думку.



“Рух у тексті — це зміна фактів і думок, зміна підтем чи мікротем. Якщо вони змінюються досить інтенсивно, то твір виявляється жвавим, динамічним, напруженим. І навпаки: статичність, повтори й задовгі описи розпорошують увагу, притлумлюють інтерес... Авторські роздуми також мають перебувати в розвитку, у жвавій динаміці. Тоді, стежачи за цими змінами, ми також перебуваємо у стані інтелектуального напруження...”<sup>1</sup>

Текст засвідчує власне ідіостиль науковця, який виражено і в мовному, і в змістовому плані, манері письма, спробі викладу матеріалу, його “подання”, що спроектовано на певний стиль і підстиль<sup>2</sup>.

## Аналіз публіцистичного стилю

### Зразок 6

#### Перший ратушевий годинник

“За часів правління намісника угорського короля Людовика Володислава Опольського у 1372—1378 роках львівська Ратуша вже була осередком міського управління з радою і лавничим судом на чолі з вйтом.

Про цю Ратушу не залишилося жодної писемної згадки. Однак можна припустити, що будівля була дерев'яною і, можливо, її збудували теслі з Силезії і Моравії, про яких хроніст Бартоломей Зіморович згадує як про запрошених до міста Володиславом Опольським.

Велика пожежа 1381 року вщент знищила першу львівську Ратушу, а разом із нею згоріли усі тогочасні міські документи. Найстаріша міська книга 1382 року свідчить про те, що Ратушу вже відбудували, і ця готична будівля існувала до 1490 року, коли її ґрунтовно перебудували.

Тогочасні рахункові книги дають скупі відомості про Ратушу, зокрема про те, що 1387 року було видано указ, згідно з яким ніде в місті не можна було продавати вино, окрім пивниць Ратуші. Ці пивниці здавалися в оренду купцям, і місто мало від цього значні прибутки.

1404 року на вежі Ратуші встановили годинник, що свідчило про багатство міста. Годинник накручували слюсарі і пушкарі Йоганн Гутіяр, Петро Шеффеляр і Лаврентій Гелленбазен. І вже від цього року Львів мав свого штатного зегермайстра, який отримував з міської скарбниці гривню річної плати.

Годинникар мав повне забезпечення від міста як в грошах, так і в житлі. Його помешкання було біля Ратуші в одній із ринкових кам'яниць, що мала назву Зегермайстрівська. Окрім тижневої оплати, майстер отримував гроші ще й на оливу для змащення годинника” (“Експрес”).

<sup>1</sup> Див.: Селігей П. О. Науковий стиль української мови: ресурси оновлення // Мовознавство. — 2006. — № 2—3. — С. 181—183.

<sup>2</sup> Текст проаналізував студент шостого курсу філологічного факультету (заочна форма навчання) *Сергій Яремчук*.

Це текст публіцистичного стилю, підстилю таких засобів масової інформації, як преса. Сфера застосування — культурно-освітня діяльність. Призначення — інформування читача про цікаві історичні факти. Основні ознаки:

- вплив на читача, його зацікавлення донесенням маловідомої для загалу інформації;
- доступність мови і формулювань;
- логічність доказів і полемічність викладу;
- документованість (посвідчення точних найменувань, дат, подій, назв місцевості, споруд);
- викладення наукових положень і фактів з емоційно-експресивною образністю.

Текст належить до жанру хроніки, очевидно, взятої зі старих газет чи документів. Він не має автора і поданий в рубриці “Хроніки Ратуші”, що засвідчує оперування цифровим матеріалом (перелік дат) і ономастичним:

- назвами місцевості — *Силезія, Моравія*;
- іменами, прізвищами: король *Людовик Володислав Опольський*; хроніст *Бартоломей Зіморович*; слюсар, пушкар *Йоганн Гутіяр*; *Петро Шеффеляр* і *Лаврентій Гелленбазен*;
- назви споруд: *Ратуша*; *Зегермайстрівська* (кам'яниця) тощо.

Ці назви чітко окреслюють простір — широкий: Австро-Угорщина, Силезія; Моравія; Галичина; Львів. І вузький: центральна частина міста — ратуша. Змалювання цього простору відсутнє. Воно лише назване, але попри те містить ще й “пікантні подробиці” (за якими так полюють “акули пера”) — у підвалах Ратуші були пивниці, де продавали вино (більше цього ніде робити було не можна). Окреслено час — XIV ст. — період правління короля Людовика Опольського.

Серед мовних ознак — синтез елементів наукового й офіційно-ділового стилю. Лексика насичена термінами:

- історичними: *намісник короля*; *писемна згадка*; *хроніст*;
- економічними: *рахункові книги*; *здавати в оренду*; *міська скарбниця*; *річна плата*; *тижнева оплата*; *гроші*;
- суспільно-політичними: *осередок міського управління*; *лавничий суд*; *міські документи*; *рада*.

Вживаються застарілі слова: *вйт*; *зегермайстер*; *пушкарі*; *пивниці*; *купці*.

На морфологічному рівні виявлено слова різних частин мов, зокрема іменники:

— конкретні — *король; будівля; тесля; хроніст; місто; документ; книга; указ; слюсарі; пушкарі; годинник; годинникар; рік; zegермайстер; гривня; майстер; кам'яниця; олива;*

— абстрактні — *осередок; управління; суд; згадка; прибутки; планта);*

— власні — *Львів; Людовик; Ратуша; Силезія; Моравія; Йоганн Гутіяр; Петро Шеффелар; Лаврентій Гелленбазен;*

— загальні — *часи; правління; король; осередок; рада; суд; війт; місто; гроші; життя; олива; годинник; годинникар; вино; пивниця тощо;*

— на позначення істот — *король; годинникар; тесля; війт; майстер; купці;*

— на позначення предметів (неістот) — *часи правління; житло; гроші; оплата; скарбниця; рада; суд; рік; місто; багатство; вино;*

— множинні — *гроші;*

— такі, що мають постійну одиницю, — *оплата; багатство; оренда;*

— відприкметникові — *запрошені.*

Переважають відносні прикметники: *угорський; львівська; лавничий; дорев'яна; писемна; міські; тогочасні; рахункові; штатний; річна; ринкові; тижнева;* серед якісних лише: *скупі; значні; повне.*

Дієслова використано дійсного способу, в формах теперішнього і минулого часу: *була; залишалася; збудували; згадує; знищила; свідчить; дають; було видано; мало; продавати; свідчило; встановили; мав; отримував.* Дієслова майбутнього часу, умовного і наказового способів відсутні, що цілком відповідає темі публікації.

Серед займенників переважають вказівні — *те, ця, ці, цього;* присвійні — *свого, його,* спорадично виявлено відносні — *яких,* та означальні — *жодної.*

Прислівники подано спорадично: *можна; вцент; вже.*

На синтаксичному рівні використано різні *структури речень:*

— прості (неускладнені) — перший абзац, початок другого, наприклад:

“Про цю Ратушу не залишилося жодної писемної згадки”;

— ускладненого типу:

“Окрім тижневої оплати, майстер отримував гроші ще й на оливу для змащення годинника”; “Годинникар мав повне забезпечення від міста, як в грошах, так і в житлі”;

— складні складносурядні:

“Велика пожежа 1381 року вцент знищила першу львівську Ратушу, а разом із нею згоріли усі тогочасні міські документи”; “Ці пивниці здавалися в оренду купцям, і місто мало від цього значні прибутки”;

— складнопідрядні:

“1404 року на вежі Ратуші встановили годинник, що свідчило про багатство міста”; “Його помешкання було біля Ратуші в одній із ринкових кам'яниць, що мала назву Зегермайстрівська”;

— складні ситаксичні конструкції:

“Тогочасні рахункові книги дають скупі відомості про Ратушу, зокрема про те, що 1387 року було видано указ, згідно з яким ніде в місті не можна було продавати вино, окрім пивниць Ратуші”.

Отже, використано палітру найрізноманітніших конструкцій.

Текст читається легко, швидко, привертає до себе увагу заголовком, який зацікавлює читача, закликає перечитати текст інформації. У тексті — комбінації цифр і слів, поєднання різних знакових систем, що, з одного боку, спрощує виклад, робить його компактним, зоросприйнятним, з іншого — економить газетну площу. Вміщений біля тексту малюнок львівської Ратуші також слугує рекламним сигналом, вказуючи одразу, про яку саме Ратушу йдеться.

І хоч автор не названий, однак зрозуміло, що текст написаний львів'янином, добре обізнаним з історією Львова. Подано лише факт без жодних коментарів. Відсутня емоційна лексика, художні засоби, але динаміка тексту, цікавість до нього, легкість у читанні не зникає.

Отже, інтерпретація тексту може відбуватися різними методами, що взаємодоповнюють один одного. Завдання витлумачення тексту вимагає поєднання лінгвістичних методів, які охоплюють усі рівні аналізу самого тексту, з літературознавчими, пов'язаних із виходом за межі тексту в сферу філософії, історії, естетики.

Всякий текст зовнішньо організовується як лінійна послідовність знаків, проте сприйняття його не може бути суто лінійним процесом.

Горизонтальна розгортка у часі поєднується з вертикальною — за рівнями, тобто перекодуванням з графічного і фонетичного рівнів на лексичний, із лексичного — на морфологічний, а відтак — на синтаксичний і под.

Зазначимо, що будівельним матеріалом для творення одиниць вищого рівня слугують одиниці попереднього, а деякі з них, окрім того, передають інформацію іншого ґатунку: це емоції, експресивні оцінки, стилістичне забарвлення, а також ставлення мовця до предмета мовлення, співбесідника, до ситуації спілкування, тобто виконують стилістичну функцію. Структура контексту — результат взаємодії структур його складників та їх трансформації під впливом загальних структуроутворювальних чинників, до яких належать: функціонально-галузева специфіка тексту, особливості семантичного і формального мовного втілення мовленнєвої форми і, нарешті, індивідуальна манера автора, що невіддільні від будь-якого контекстуального цілого, яке входить до системи мовлення і реалізується через стиль<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Текст проаналізувала студентка шостого курсу філологічного факультету (заочна форма навчання) Львівського національного університету імені І. Франка *Надія Чернявська.*



**КОЧАН Ірина Миколаївна**

## ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТЕКСТУ

Навчальний посібник

**В Україні книгу можна придбати за адресами:**

- м. Київ, вул. М. Грушевського, 4, маг. "Наукова думка", тел. (044) 278-06-96;
- м. Київ, вул. Хрещатик, 44, маг. "Знання", тел. (044) 234-22-91;
- м. Київ, просп. Московський, 6, маг. "Будинок книги та медіа", тел. (044) 464-49-70;
- м. Вінниця, вул. Привокзальна, 2/1, маг. "Кобзар", тел. (0432) 61-77-44;
- м. Дніпропетровськ, Театральний б-р, 7, маг. "Світ книжок", тел. (0562) 33-77-85;
- м. Донецьк, вул. Артема, 147А, "Будинок книги", тел. (062) 343-89-00;
- м. Житомир, вул. Київська, 17/1, маг. "Знання", тел. (0412) 47-27-52;
- м. Запоріжжя, просп. Леніна, 142, маг. "Спеціальна книга", тел. (0612) 13-85-53;
- м. Івано-Франківськ, Вічковий майдан, 3, маг. "Сучасна українська книга", тел. (03422) 3-04-60;
- м. Кіровоград, вул. Набережна, 13, маг. "Книжковий світ", тел. (0522) 24-94-64;
- м. Кривий Ріг, пл. Визволення, 1, маг. "Букініст", тел. (0564) 92-37-32;
- м. Луганськ, вул. Радянська, 58, маг. "Глобус-книга", тел. (0642) 53-62-30;
- м. Луцьк, просп. Волі, 41, маг. "Знання", тел. (0332) 77-00-46;
- м. Львів, просп. Шевченка, 16, маг. "Ноти", тел. (0322) 61-19-64;
- м. Львів, просп. Шевченка, 8, маг. "Українська книгарня", тел. (0322) 72-16-30;
- м. Миколаїв, просп. Леніна, 122, маг. "Кобзар", тел. (0512) 55-20-51;
- м. Одеса, вул. Буніна, 33, маг. "Будинок книги", тел. (0482) 32-17-97;
- м. Одеса, вул. Дерибасівська, 27, маг. "Дім книги", тел. (048) 728-40-13;
- м. Полтава, вул. Шевченка, 29, маг. "Будинок книги та медіа", тел. (0532) 61-26-76;
- м. Рівне, вул. Соборна, 57, маг. "Слово", тел. (0362) 26-94-17;
- м. Тернопіль, вул. І. Сліпого, 1, маг. "Дім книги", тел. (0352) 43-03-71;
- м. Тернопіль, вул. Чорновола, 14, маг. "Книжкова хата", тел. (0352) 52-24-33;
- м. Ужгород, пл. Корятовича, 1, маг. "Кобзар", тел. (03122) 3-35-16;
- м. Харків, вул. Пупківська, 74, маг. "Лексика", тел. (057) 717-60-16;
- м. Харків, вул. Сумська, 51, маг. "Books", тел. (057) 714-04-70, 714-04-71;
- м. Херсон, вул. Леніна, 14/16, маг. "Книжковий ряд", тел. (0552) 22-14-56;
- м. Хмельницький, вул. Подільська, 25, маг. "Книжковий світ", тел. (0382) 79-25-59;
- м. Черкаси, вул. Б. Вишневецького, 38, маг. "Світоч", тел. (0472) 36-03-37;
- м. Чернівці, просп. Незалежності, 90, маг. "Будинок книги та медіа", тел. (03722) 3-42-70;
- м. Чернівці, просп. Миру, 45, маг. "Будинок книги", тел. (04626) 9-92-62

Підп. до друку 26.05.2008. Формат 60×90<sup>1/16</sup>.

Папір офс. Гарнітура SchoolBook. Друк офс.

Ум. друк. арк. 26,5. Обл.-вид. арк. 23,02. Зам. № 8-1033

Видавництво "Знання"

01034, м. Київ, вул. Стрілецька, 28.

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру

видавців, виготівників і розповсюджувачів

видавничої продукції ДК № 1591 від 03.12.2003.

Тел.: (044) 234-80-43, 234-23-36

E-mail: sales@znannia.com.ua

http://www.znannia.com.ua

Віддруковано на ЗАТ "ВІПОЛ". 03151, Київ, вул. Волинська, 60.

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру  
серія ДК № 752 від 27. 12. 2001 р.