

А.П.КОВАЛЬ

# ПРАКТИЧНА СТИЛІСТИКА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

Видання третє,  
доповнене і перероблене

*Допущено Міністерством вищої і середньої  
спеціальної освіти УРСР  
як підручник для  
філологічних факультетів університетів*

КИЇВ  
ВИДАВНИЦТВО ПРИ КИЇВСЬКОМУ ДЕРЖАВНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ  
ВИДАВНИЧОГО ОБ'ЄДНАННЯ «ВИЩА ШКОЛА»  
1987

81.2Ук—7  
К56

В учебнике рассматриваются основные стилистические категории современного украинского языка. Теоретический материал знакомит студентов со стилями языка, стилистической дифференциацией лексических и грамматических средств, приемами наиболее целесообразного использования их соответственно содержанию текста, жанра, целевого назначения и общей экспрессивной направленности.

Третье издание дополнено новыми разделами: «Жаргонизмы», «Композиция и архитектура текста», «Фоностистика».

Для студентов филологических факультетов университетов. Может быть полезен преподавателям вузов, учителям школ.

Рецензенты: кафедра укр. мови Дніпропетров. ун-ту;  
*А. К. Конторчук*, канд. філол. наук

Редакція літератури з філології та журналістики  
Зав. редакцією *М. Л. Скірта*

К  $\frac{4602010000-078}{M224(04)-87}$  374-87

© Видавниче об'єднання  
«Вища школа», 1987

## ПЕРЕДМОВА

Підручник з практичної стилістики сучасної української мови розрахований на студентів філологічних факультетів — майбутніх учителів середніх шкіл. Наша партія і держава, як записано в одному з важливих положень Основного Закону Радянської країни, «дбає про охорону, примноження і широке використання духовних цінностей для морального й естетичного виховання радянських людей, підвищення їх культурного рівня». Комплекс мовознавчих дисциплін, а серед них і практична стилістика, повинні прислужитися цьому важливому державній ваги завданню.

Курс практичної стилістики повинен продовжувати і завершувати лексико-фразеологічне і морфолого-синтаксичне вивчення мови. Викладання практичної стилістики має ґрунтуватися на всьому тому, що студенти вже опрацювали в галузі філології, використовувати набуті ними знання і навички. Тому в підручнику майже відсутні загальні відомості про лексичні та граматичні явища, які тут розглядаються; їм дається лише стилістична характеристика.

Оскільки мова як система складається з фонетичного (фонологічного), лексико-фразеологічного і граматичного рівнів, опис стилів у підручнику проводиться у відповідності з цими рівнями; при цьому подається характеристика ряду специфічних, екстралінгвістичних і власне стильових особливостей в межах кожного функціонального стилю.

Сучасне мовознавство визнає двоєдиний характер мовного знака — план змісту і план вираження (форми). Розгляд питань, пов'язаних з вивченням плану змісту, і опис структури плану вираження дають можливість досить повно описати особливості кожного функціонального стилю.

Усі засоби мови, розглянуті в підручнику, характеризуються стосовно кожного з п'яти стилів сучасної української мови, що дає можливість розглядати стильові особливості їх у зіставленні, порівнянні і протиставленні.

Матеріал, належний до кола питань культури мови, подано в мінімальній кількості. Ці відомості починаються словом **Увага** і набрані петитом.

До третього видання внесено такі зміни:

- виправлено й уточнено окремі формулювання, які відображають те нове, що з'явилося у працях із стилістики;
- додано нові розділи («Жаргонізми», «Фоностилістика», «Композиція та архітектоніка тексту»);
- оновлено значну частину ілюстративного матеріалу.

## ВСТУП. ОГЛЯД СТИЛІВ

Поділ мови на стилі є наслідком її історичного розвитку: у процесі становлення і розвитку літературної мови частина її засобів набуває виразного стилістичного забарвлення, відрізняючись цим від нейтральних засобів мови, і поступово закріплюється за певною сферою спілкування.

Для виконання різноманітних функцій у мові історично склались і оформились окремі різновиди, які характеризуються наявністю у кожному з них лексичних, фразеологічних і, частково, граматичних засобів, переважно використовуваних у певній суспільній сфері функціонування мови. Ці різновиди здобули назву функціональних стилів.

«Стиль,— за визначенням В. В. Виноградова,— це суспільно усвідомлена і функціонально зумовлена внутрішньо об'єднана сукупність прийомів уживання, відбору і поєднання засобів мовного спілкування у сфері тієї чи іншої загальнонародної, загальнонаціональної мови, співвідносна з іншими такими ж способами вираження, що служать для інших цілей, виконують інші функції в мовній суспільній практиці даного народу»<sup>1</sup>. Терміном «стиль» позначається основне поняття стилістики. Стилістика як галузь мовознавства є наукою про стилістичну систему національної мови, про її зміст, сутність; це наука про інтелектуальні і експресивні відтінки співвідносних, паралельних чи синонімічних засобів мови. Предметом стилістики є також вивчення прийомів організації і використання виразових зображальних засобів мови в різних стилях літературної мови<sup>2</sup>.

Практична стилістика має прикладний характер: на зразках доцільного використання мовних засобів у різних стилях і формах<sup>3</sup> мови вона навчає мовної майстерності, свідомого і критичного ставлення до власного мовлення і до мови оточення.

<sup>1</sup> Виноградов В. В. Итоги обсуждения вопросов стилистики // Вопр. языкознания. 1955. № 1. С. 73.

<sup>2</sup> Див.: Сучасна українська літературна мова: Стилістика. К., 1973. С. 22.

<sup>3</sup> Розрізняють дві форми мови — усну, розмовну, і книжну, писемну.

Функції мови — спілкування, повідомлення, вплив — забезпечуються такими її стилями: розмовним (функція спілкування), науковим і діловим (функція повідомлення), публіцистичним і художнім (функція впливу).

Функціональні стилі, перебуваючи у постійній взаємодії, не мають чітко закріплених за ними мовних засобів; основу кожного стилю складають загальномовні, міжстильові, нейтральні засоби; лише незначна частина мовних засобів є стилістично маркованими (позначеними).

Для практичної стилістики, для тих завдань, які вона ставить перед собою, першочергової ваги набуває вміння розмежовувати мовні засоби серед названих п'яти стилів, правильно користуватися цими мовними засобами, зробити їх своїм мовним активом. Тому в основу розгляду усіх мовних засобів — лексичних, морфологічних і синтаксичних — покладено цю класифікацію.

Поряд з функціональними стилями виділяються стилі експресивні — за характером наявної в мовних одиницях тексту експресії. Ці стилі безпосередньо пов'язані з такою функцією мови, як вплив. Звичайно виділяють урочистий (риторичний), офіційний, фамільярний, інтимно-ласкавий, жартівливий (гумористичний), насмішливий (сатиричний). Усі ці стилі виразніші на тлі нейтрального стилю.

Стилiстика, як і кожна наука, оперує певними методами дослідження свого об'єкта.

Метод стилістичного експерименту полягає у творенні тексту з певною стилістичною настановою шляхом змін слова або словосполучення, ряду підстановок та ін. Високо цінували цей прийом О. М. Пешковський («Я повинен сказати про один прийом, який вважаю найнеобхіднішим знаряддям будь-якого стилістичного аналізу. Йдеться про стилістичний експеримент, і при тому ж у буквальному розумінні слова, в розумінні штучного придумування стилістичних варіантів до тексту»<sup>1</sup>), Л. В. Щерба («Зробивши якесь передбачення про смисл того чи іншого слова, тієї чи іншої форми, про те чи інше правило словотворення чи формотворення, варто спробувати, чи можна сказати ряд різноманітних фраз... застосовуючи це правило. Позитивний результат підтверджує правильність постулату. Але особливо повчальні бувають негативні результати...»<sup>2</sup>).

Метод зіставлення (ідентифікації) застосо-

<sup>1</sup> Пешковский А. М. Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. М.; Л., 1930. С. 133.

<sup>2</sup> Щерба Л. В. О тройком аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании // Изв. АН СССР. 1931. № 1. С. 122.

вугється, на відміну від попереднього, до вже готового тексту, даючи змогу зрозуміти вмотивованість вибору, смисло-ву доцільність, художньо-естетичну ефективність слова. «Що ж до методів дослідження,— писав французький стиліст Ш. Баллі,— то всі вони зводяться до одного: до зіставлення. Цей метод природно впливає з принципу співвідно-сності...»<sup>1</sup>

Структурно-статистичний метод дає змогу встановити частотність окремих елементів мови, виконати підрахунки, на підставі яких дослідник робить і певні стилістичні висновки (так, наприклад, було зроблено висновок про іменний характер наукового стилю).

Метод семантико-стилістичного аналізу тексту базується на тому, що одне і те ж явище мови вживається в різних стилях з неоднаковими функціями. Наприклад, суфікси *-уват-*, *-ат-*, *-аст-* у розмовній мові вживаються недиференційовано для позначення неповного вияву міри ознаки (*сіруватий*, *мишастий*, *рукатий*), а в хімії кожен з них чітко закріплений за певним класом явищ.

#### ОФІЦІЙНО-ДІЛОВИЙ СТИЛЬ

Офіційно-діловий стиль функціонує переважно у писемній його формі як засіб, що задовольняє потреби офіційного спілкування у державному, громадському, економічному, політичному житті. З цим стилем ми зустрічаємось у текстах законів, указів, статутів, наказів, ним користуються у діловому листуванні та ін.,— тобто це мовна діяльність, завданням якої є регулювання ділових стосунків між членами суспільства. Характерні його риси: виразна логізація викладу, відсутність емоційності, образності, широке використання безособових і наказових форм, застосування особливої термінології і синтаксичних конструкцій (стандартних формул, кліше); відповідна до завдань— суворо і чітко— організація фрази (пункти, параграфи); повна відсутність індивідуальних авторських рис.

Як правило, службовий документ укладається в суворій відповідності з типовим формуляром і зразком, при цьому витримується склад обов'язкових елементів, композиція, обсяг основних розділів тексту, характер аргументації і висновків. Регламентація поширюється і на лексичний склад та синтаксис документів. Багато видів ділових паперів мають суворо обов'язкову форму викладу й розміщення

<sup>1</sup> Баллі Ш. Французская стилистика. М., 1961. С. 46.

матеріалів; у діловій сфері спілкування прийнято користуватися готовими бланками.

Висока стандартизація ділового мовлення — не вада стилю, а доцільна впорядкованість. Ділове мовлення виробило значну кількість точних, перевірених практикою зворотів і конструкцій, які дозволяють економити час і зусилля на пошук засобів вираження для характеристики стандартних ситуацій. Засоби, відібрані і використовувані діловим мовленням, цілком достатні для передачі виробничої, юридичної, фінансової, адміністративно-управлінської інформації.

Хоча офіційно-діловий стиль представлений в українській мовній практиці його писемним і усним варіантами, виразно переважає писемний варіант.

### НАУКОВИЙ СТИЛЬ

Науковий стиль — функціональний стиль сучасної української літературної мови, який обслуговує науку, техніку, виробництво. Він поділяється на такі підстилі: власне науковий (науково-технічний), науково-діловий, науково-популярний, науково-навчальний, науково-публіцистичний.

Власне науковий підстиль характеризується суворо академічною манерою викладу. Саме з цього підстилю і виділився науково-навчальний підстиль. Науково-діловий підстиль — це мова патентів; основне призначення — повідомлення про новини в науці і юридичний їх захист. Науково-популярний підстиль — це виклад наукової інформації, призначений для нефаківців (нерідко тексти цього підстилю мають белетризовану форму; це й дає підстави деяким дослідникам виділяти ще й науково-художній підстиль).

Кожен з названих підстилів відрізняється деякими особливостями: складом лексики, манерою викладу та ін. Проте ці відмінності не настільки великі, щоб виникала можливість називати підстилі окремими стилями. Так само розрізняються, насамперед складом лексики, тексти фізики, історії, хімії, біології та ін. Однак і ці відмінності не настільки великі, щоб говорити про окремі стилі.

Усі різновиди наукового стилю об'єднує основна функція їх — інформативна, основне завдання — передача наукової інформації. Характерні ознаки наукового стилю: об'єктивність і точність інформування, насиченість інформації, її стислість. Ці ознаки зумовлюють і відбір мовних засобів. Об'єктивність диктує застосування неособової манери викладу: авторське «я» майже не зустрічається в наукових



текстах; авторське «ми» має узагальнений, а часом і умовний характер. Точність передачі інформації забезпечується використанням термінів, номенклатурних назв, символів, а також таблиць, схем, графіків та ін. Інформативна насиченість наукових текстів досягається добором спеціальних синтаксичних структур, небагатослівних і компактних, часто стандартизованих.

Підкреслено логічним характером наукового мовлення пояснюється широке використання засобів логічного членування і логічного виділення окремих слів або їх груп. До них належать, з одного боку, такі прийоми зовнішнього оформлення тексту, як поділ його на частини, розділи, параграфи (часто з відповідними цифровими чи буквеними позначками), з другого — власне мовні засоби: вставні слова, вставні речення, підрядкові примітки.

Спільною рисою, яка єднає всі різновиди наукових текстів, є 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 композиційно-архітектонічні особливості: це документація тверджень (цитати, посилання); огляд досягнутого (з посиланнями) найчастіше є вихідним пунктом розумувань автора; праця обов'язково має закінчуватись висновками і практичними рекомендаціями.

#### ГАЗЕТНО-ПУБЛІЦИСТИЧНИЙ СТИЛЬ

Цей стиль, як зазначає В. В. Виноградов, має дуже широкий діапазон залежно від тих життєвих сфер, які він обслуговує, від тих комунікативних форм мови, які у ньому можуть фігурувати, від тих відтінків емоційного забарвлення, якими він може бути насичений.

У системі функціональних стилів газетно-публіцистичний стиль займає центральне місце: він близький за своїми мовними якостями до всіх книжно-писемних стилів, але в той же час активно взаємодіє з розмовним стилем. Цим визначається і його важлива роль у розвитку літературної мови, становленні сучасних стилістичних норм. Особливо зросла роль цього стилю у зв'язку з розвитком засобів масової інформації.

Основне призначення газетно-публіцистичного стилю — формування громадської думки. Ефективність соціально-політичного впливу на слухача пов'язана з посиленням логічної сторони висловлення і, водночас, з емоційною напруженістю викладу. Логізація й емоційна виразність викладу — основні вимоги при доборі й використанні мовних засобів у цьому стилі. Отже, серед інших функціональних стилів газетно-публіцистичний виділяється тим, що добір і використання мовних засобів характеризується в ньому поєднанням обох вимог — прагненням до посилення як логічної, так і емоційної сторони висловлення.

Газетно-публіцистичний стиль відзначається особливо широкою сферою застосування: газети, суспільно-політичні журнали, різноманітні форми і жанри агітації та пропаганди, література на суспільно-політичні теми, деякі жанри телебачення, радіо, кіно. Як і інші стилі, він існує і в письмовому, і в усному варіантах.

На відміну від інших функціональних стилів, у публіцистичному\* стилі вплив, переконання виступає як головна функція мови, більше того — цей вплив має концентрований, відкритий, підкреслено агітаційний характер. Добір і впорядкування мовних засобів визначається насамперед їх оцінними якостями і можливостями — їх здатністю ефективно і цілеспрямовано впливати на масового читача.

Таким чином, соціальна оцінність мовних засобів, яка визначається принципом комуністичної партійності, є головною рисою мови публіцистичного стилю, визначальною на всіх його рівнях. Принцип соціальної оцінності проявляється як у виборі з наявних у мові готових засобів з оцінним забарвленням, так і в тому, що розвиток цього стилю веде до набуття багатьма одиницями мови соціально-оцінного забарвлення. У межах стилю формуються спеціалізовані соціально-оцінні засоби, насичуються соціально-політичним змістом, чітко розділяються на позитивно-оцінні і негативно-оцінні. Принцип соціальної оцінності зумовлює й таку важливу особливість цього стилю, як його комунікативна загальнозначимість: щоб виконувати функцію агітатора і пропагандиста, мова газети, зокрема, повинна бути ясною, точною, виразною. Цим визначається і добір лексики: виключається все те, що може утруднити сприймання. З цієї ж причини мова засобів масової інформації повинна бути зразковою і в плані дотримання норм (порушення мовних норм, які подекуди трапляються ще в

---

\* Тут і далі газетно-публіцистичний стиль буде називатися скорочено «публіцистичний стиль».

журналістській практиці, помітно знижують дієвість газетних матеріалів).

Принцип соціальної оцінності зумовлює і особливий характер експресивності мови засобів масової інформації. Тропи мають насамперед оцінну спрямованість, локальний, текстовий характер; часто вони створюються за вже діючими моделями, трансформуючи їх. Проте експресивність газетно-публіцистичних текстів створюється не лише за рахунок тропів, а й з допомогою всіх системних засобів мови, які можуть створювати оцінність. Стандартизовані засоби мови, мовні кліше тут також мають оцінне — позитивне чи негативне — забарвлення.

Специфіка організації мови газети полягає в її відкритості, в прямому, безпосередньому вираженні авторського «я», яке збігається з фактичним мовцем. Ще одна специфічна риса — швидка «зношуваність» багатьох засобів оцінності, а звідси — прагнення до їх оновлення.

#### ХУДОЖНІЙ СТИЛЬ

Мова художньої української літератури, розвиваючись разом з розвитком української літературної мови і в тісному зв'язку з нею, є своєрідним концентрованим вираженням літературної мови. Тому в поняття «стиль художньої мови» вкладається дещо інший зміст, не схожий на той, що мається на увазі при виділенні публіцистичного, наукового та інших стилів мови. Художній стиль не співвідносний з іншими стилями мови тому, що використовує їх усі, але у своєрідних поєднаннях і у функціонально зміненому вигляді; він розвивається на основі доцільного, естетично виправданого використання всіх мовних розгалужень національної мови, всіх її виражальних засобів<sup>1</sup>.

Якщо порівняти арсенал виражальних засобів стилю художньої мови і деяких жанрів публіцистики, то виявиться, що тут є багато спільного, проте вони відрізняються своїми завданнями, сферою застосування, обсягом використовуваних слів та конструкцій. Так, наприклад, введення в мову художнього твору суспільно-політичної лексики і фразеології вимагає від письменника добре розвиненого чуття художньої міри, знання найтонших нюансів, що виникають у слові від зміни контексту. Відомо, що неможливе переміщення мовних засобів з одного стилю в ін-

<sup>1</sup> *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С. 119.

ший — функціонально далекий — сприймається як різкий дисонанс або як засіб комізму. В образній, емоційно насиченій мові поезії не тільки таке переміщення, а навіть поодинокі стилістичні вади у використанні лексики знижують, а то й зовсім зводять нанівець художню вартість твору.

Основною функцією мови художнього твору є функція зображувальна у найширшому значенні цього слова: це і використання специфічних засобів словесного зображення — синонімів, антонімів, епітетів, метафор, порівнянь; це і вживання немаркованих мовних засобів, їх здатності «живописати» при змалюванні портретів, пейзажів, описів, при відтворенні кольорів, звуків, запахів; це і впровадження евфонічних засобів мови, її ритмомелодики та ін.

Таким чином, у художньому стилі мовні засоби служать специфічній меті — побудові художнього образу; ця мета здійснюється через поєднання елементів усіх функціональних стилів мови; загальна образність мови, а також індивідуальне образне слововживання теж активно служать їй.

Специфіка мови художніх творів полягає в різко виявленій індивідуальності, неповторності мови кожного письменника, в єдності комунікативних і естетичних функцій тексту, в широкому використанні елементів різного стилістичного забарвлення, в естетичній значимості будь-якої лінгвістичної одиниці<sup>1</sup>.

## РОЗМОВНИЙ СТИЛЬ

Усне розмовне мовлення помітно відрізняється від книжного, писемного насамперед умовами спілкування. Розмовне мовлення служить для безпосереднього усного повсякденного спілкування, при якому сама ситуація уточнює і роз'яснює зміст висловлення; тут використовується такий важливий фонетичний засіб, як інтонування, а також допоміжні позамовні засоби: міміка, жести та ін. Найчастіше воно здійснюється в діалогічній, до того ж яскраво емоційній формі. Усе це і визначає ті лексичні, морфологічні й синтаксичні особливості, якими характеризується розмовне мовлення.

Оскільки спілкування тут протікає в формі усній і від-

<sup>1</sup> У підручнику мовні засоби фольклору (усної народної художньої творчості) виділяються і розглядаються окремо з метою зосередження на них спеціальної уваги як на досить своєрідних мовних явищах, що мають більший чи менший вплив на різні стилі української мови.

бувається між людьми, зв'язаними спільністю життєвого досвіду, це дає можливість висловлюватись лаконічно, небагатослівно, часом навіть без називання основного об'єкта розмови.

В усному мовленні можливі просторічні елементи, які є проявом незнання норм літературної мови або виступають як свідомий стилістичний прийом.

Типова форма усного мовлення — діалог, тема якого, як правило, очевидна, нескладна або добре відома. Звідси — неповні речення, натяки, недоговорення (повнота сприймається як зайве обтяження).

Розмовне мовлення визначається величезним багатством інтонацій, які не можуть бути безпосередньо відтворені у писемній мові (хіба описово).

Суфікси суб'єктивної оцінки вживаються тут значно ширше, ніж у інших стилях мови; ними виражається складна і багатобарвна гама відтінків.

Емоційність, експресивність розмовного мовлення не розрахована, а безпосередня, спонтанна, синтаксичні фігури і загальна синтаксична організація фрази нагадують зразки літературно обробленого синтаксису прийомами впливу на слухача, але відрізняються обробкою.

Отже, розмовний стиль — специфічний різновид мови, який вживається в умовах невимушеного спілкування і звичайно протиставляється книжному мовленню. Книжне мовлення пов'язане з писемною формою навіть тоді, коли здійснюється як усне (лекція, доповідь, виступ), бо орієнтується на традиції писемного мовлення.

Розмовний стиль, як правило, усний за формою, хоча може набувати і писемної форми — у приватному листуванні, записках та ін. Типова сфера його вживання — побутові стосунки, проте неофіційне, непідготовлене спілкування у професійному середовищі також здійснюється засобами розмовного стилю.

Розрізняють літературне розмовне мовлення і розмовно-побутове (часом з украленням просторічних чи діалектних елементів) мовлення. Спільні позамовні ознаки їх: неофіційність і невимушеність спілкування, безпосередність участі у розмові, непідготовленість її, а тому й певний автоматизм, переважання діалогів (хоча можливі й усні спонтанні монологи), велика роль жестів, міміки, а також ситуації і характеру стосунків між учасниками розмови, їх емоційно-оцінні реакції.

## І. ЛЕКСИЧНІ ЗАСОБИ СТИЛІСТИКИ

Стилістична характеристика лексичних одиниць сучасної української літературної мови — а звідси й розшарування цих лексичних одиниць — і система функціональних стилів мови не збігаються. Пояснюється це насамперед специфікою слова як одиниці мови, багатofункціональністю його (у слові виділяються номінативна, термінологічна, субститутивна, службово-граматична, образно-характеризуюча й емотивна функції).

З другого боку, в слові закладені — в різних комбінаціях — такі компоненти його змісту, як інформація, яка ототожнює предмет (Ей, *Петре!*), вказує на окрему ознаку його (*сусід, родич, тезко*), інформація про приналежність предмета думки до певної категорії явищ — лексичної, лексико-граматичної, граматичної (*учитель, діяч, балакун, знання*), інформація про переважне вживання слова у певній сфері (*глава, друзяка, жерти*), про емоційно-експресивні якості слова (*буржуа — буржуй, ідея — ідейка, дитина — дитяточко*), інформація про наявність образних, асоціативних зв'язків, про антонімічні властивості, про сполучуваність, кількість значень та ін.

У словниковому складі української мови є слова і звороти стилістично немарковані (непозначені), вживані в усіх сферах мовного спілкування, і стилістично марковані, тобто такі, що мають більш або менш обмежену сферу вживання, а також чіткі ознаки належності до певного стилю.

Ця особливість і покладена в основу поділу лексики на загальноновживану, стилістично нейтральну, і лексику вузького стилістичного призначення.

Загальноновживана лексика використовується в усіх сферах мовного спілкування. Це слова, що називають загальноновідомі предмети, явища, якості, дії; ними однаково послуговуються в усіх стилях і формах мови, вони не викликають уявлення ні про вузьку сферу спілкування, ні про якусь історичну епоху, ні про певне професійне чи соціальне середовище.

Переосмислюючись, нейтральні слова набувають певного стилістичного забарвлення. З одного боку, вони термінологізуються і закріплюються за науковою, публіцис-

тичною чи діловою мовою. З другого боку, при переосмисленні у такого слова можуть з'явитись додаткові емоційно-експресивні відтінки. Сюди належать поетичні метафори («вже й ніч землю *обіймає*; зійшов місяць і *вдарив* ясным промінням по білих хатах», Марко Вовчок), метонімії («Сопучи й ступаючи, *чоботища* перелазять через поріг...», С. Васильченко), синекдохи («*Скоропадські, левицькі та чикаленки* втратили раз назавжди свою соціальну базу...», Я. Галан). Ці переносні значення загальноновживаних слів переважно реалізуються у художньому стилі мови. Таким чином, сфера вживання їх також звужується.

У художньому стилі загальноновживана лексика служить засобом створення персоніфікації. При такому вживанні навіть нейтральні слова набувають експресивного забарвлення, не кажучи вже про слова емоційно-експресивного типу: «І стояла в темноті тій ще чорніша *доля* їх — чорна, темна, страшна, з худим, з'їденим нуждою лицем, з злими од голоду очима...» (Панас Мирний).

Цілого ряду змін зазнають нейтральні загальноновживані слова і в розмовній мові. Характерною рисою розмовної мови є те, що в ній широко вживаються слова з переносним, образним значенням (іноді це просто випадки індивідуального слововжитку). Вони виділяються своєю виразністю, підвищеним емоційним тоном, що пояснюється їх застиглою, але все ж відчутною метафоричністю. Сфера вживання переносних значень таких слів надзвичайно різноманітна, як різноманітна і сама тематика побутових розмов. Переносного значення набувають слова з різних галузей музики (*аккомпанемент, мінор, мажор*), театру (*декорації, сцена, артисти*), математики (*мінус, нуль, плюс*), медицини (*вивих, ліки, рецепт*), військової справи (*атака, баталія, команда*) та ін.

Особливо численна група слів з переносним значенням для оцінної характеристики людей (у книжній мові кількість синонімів тут значно менша). Характеристика ця завжди емоційна й безпосередня. Вона може бути позитивною (*скарб, філософ, соловейко*) і негативною (*трутень, коза, змія, свиня, слон*). Особливо значна обсягом група слів для негативної оцінки: це і назви тварин (*ведмідь, п'явка*), птахів (*ворона, гуска, сич*), риб (*в'юн*), рослин (*перець, гарбуз*). Це можуть бути слова з різними предметними значеннями (*лялька, руїна, сухар, порох*) та ін.

Наприклад: «— Самі звеличували, підносили до небес, самі ж і в тінь відіпхнули при першій нагоді. Невже і справді була вона тільки *лялькою* в чийхось руках, як ото говорила їй Вустя?» (О. Гончар); «Твої діти такі *зміюки*,

як і ти. Наплодила *вовченят*, то не пускай їх до моєї діжки» (І. Нечуй-Левицький).

Утворення загальномовних метафор показує, що в розмовній мові інтенсивно проходять семантичні зсуви насамперед у словах оцінно-характеризуючого плану. Смислові зміни призводять до того, що деякі слова розмовної мови лише в одному-двох значеннях залишаються розмовними, а в інших значеннях переходять до книжної чи загальноновживаної лексики.

Слова загальноновживаної лексики можуть поповнювати собою склад професіоналізмів і жаргонізмів. Порівняйте використання окремих слів у загальнонародній мові і в мові військових: *огірок* — назва рослини і міна; *калач* — виріб з борошна і снаряд; *яструбок* — птах і винищувач; *кукурудзник* — кукурудзяний хліб і літак «У-2» та ін.

Таким чином, одне і те ж загальноновживане слово залежно від контексту може зберігати своє нейтральне, загальномовне значення, а може набувати різних функціонально-стильових та емоційно-експресивних відтінків.

До слів **вузького стилістичного призначення** належать терміни, професіоналізми, жаргонізми, розмовно-просторічні лексеми, застарілі слова, постичні неологізми та ін.

На стилістичну характеристику слова впливає постійне або переважне вживання його в певному функціональному стилі. Не менш важливі тут і додаткові експресивносмислові та експресивно-емоційні відтінки значення, наявні у слові або створювані контекстом чи словотворчими засобами. У частини слів стилістична характеристика визначається вже їх лексичним чи граматичним значенням. Чималу роль відіграють і такі чинники, як час появи слова у загальному вжитку, наявність чи відсутність у нього синонімів типу *враг — ворог, десниця — правиця* та ін.

Усе це дає підстави виділяти стилістичні опозиції в лексичній системі нашої мови (як і інших мов світу) за кількома параметрами: у плані діяхронічному виділяються такі категорії лексики, як неологізми, історизми, архаїзми; у плані функціонально-стильовому — лексика ситуативного вжитку (професіоналізми, терміни; лексика урочиста, нейтральна, знижена); у плані нормативно-регіональному виділяється розмовна, діалектна, жаргонна лексика; у плані експресивно-емоційному — експресивна та емоційна лексика; у плані семантично-формальному — антоніми, омоніми, пароніми<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Сучасна українська літературна мова: Стилістика. С. 57.



Лексика в стилістичному плані може бути представлена і як ряд бінарних опозицій (протиставлень)<sup>1</sup>:

1) слова літературно-нормативні і позанормативні. При вживанні слів літературної мови не виникає уявлення про жодну конкретну сферу спілкування, історичну епоху, професійне чи соціальне середовище. Лише потрапляючи у невідповідний або спеціально організований контекст, нейтральне слово літературної мови набуває відтінку або підкресленої книжності, або прихованої іронічності, часом надмірної вишуканості та ін. Наприклад: «Але така вже художницька натура: будь-що, навіть попри найсуворішу заборону, виказати свої *так звані здібності*, лишити по собі слід, навіть коли він буде нездарний, варварський» (П. Загребельний);

2) семантично повнозначні слова і слова «напівповнозначні», «контактні» (до останніх зараховуються службові слова і слова, що частково або повністю втратили своє значення, на зразок *знаєш, глянь, слухай, чекайте, господи, правда* та ін.). Слова цієї групи стилістично не протиставляються, проте певним чином впливають на загальне стилістичне оформлення тексту;

3) власномовні і запозичені слова (серед останніх виділяються давні, засвоєні мовою запозичення, інтернаціональна лексика, okazіональні запозичення та ін.). Стилiстичні можливості запозичень не дуже виразні, проте виявленню їх може сприяти ширший контекст, наприклад: «...Вимагаю абсолютного послуху. Негайно загасити вогнище і не сміти більше чинити тут таких неподобств. Це — *собор*, запам'ятайте! Тут не палили вогнищ навіть найдикіші люди в історії. По-німецьки слово «собор» звучить багатозначно «Дом». А може, то так здавалося Отаві? Може, передчував уже тоді він, що це буде його останній *притулок*, останнє *втечище*, останній і *вічний дім?*» (П. Загребельний);

4) історично позначені й непозначені слова (неологізми, архаїзми, історизми);

5) безекспресивна та експресивна лексика (безекспресивна — лише засіб комунікації, експресивна — і засіб комунікації, і засіб вияву експресивно-емоційних нюансів). Наприклад: «Леваду земельна комісія відрізала і передала бабі Голубці, чия грядка була на схилі гори, високо, як для бабiniх ніг. Старий Джулай збеленів і одчирив на яблуні прищеплене колись ним, Антоном, гілля, що тої вес-

<sup>1</sup> Mistrík J. Štylistika slovenského jazyka. Bratislava, 1970. S. 193—210.

ни рясно забіліло квітом. Яблуня доцвітала в дровітні...» (В. Дрозд). Порівняйте: *город* — *грядка* (діал.), *розгнівався* — *збеленів* (розм.-простор.), *одрізав* — *одчикрижив* (експр.).

Поняття стилістичної виразності тексту включає в себе вміння точно визначати стилістичну маркованість лексичної одиниці, а також точність словесного позначення предмета думки, що часто викликає появу образності, а значить і використання тропів. Крім того, виразність — це ще й динамізм мовлення, плавна, логічна течія його за нормами літературної мови, яка посилюється психологічними паузами і вмотивованістю смислових наголосів. У цьому плані чіткості набуває і поняття багатства словника письменника. Його не можна визначити за кількістю повторюваних чи рідковживаних слів у мові одного письменника, а, скоріше, у зіставленні індивідуального словника зі словником епохи, в яку живе і творить письменник, тими набутками у художньо-зображальних засобах, якими відзначається епоха (по-різному має оцінюватися, наприклад, мовна палітра у зображенні дореволюційного українського села у І. Нечуя-Левицького, М. Коцюбинського, Панаса Мирного, з одного боку, і О. Гончара, М. Стельмаха, В. Земляка та ін. — з другого).

Сполучуваність слова. Слово як елемент мовної системи характеризується зв'язками не лише на рівні лексики і граматики, а й на рівні стилістики. Системні стилістичні відношення виявляються в понятті функціонального стилю мови (у входженні слова до ряду стилістично однаково маркованих мовних засобів). Стилiстичне забарвлення тексту виникає як результат взаємодії переважаючої кількості нейтральних елементів і порівняно незначної кількості маркованих елементів. При цьому слід пам'ятати надзвичайно цінне зауваження В. В. Виноградова про те, що «поза залежністю від його даного вживання слово наявне у свідомості з усіма своїми значеннями»<sup>1</sup>, тобто реалізація одного з цих значень у контексті є частковим проявом можливостей слова. Значною мірою сполучуваність слова визначається особливостями позначуваних ним предметів (так, *сон* може бути *міцний*, *глибокий*, *довгий*, але не може бути *вузьким*, оскільки не має властивостей цього типу).

Проте цілий ряд обмежень у сполучуваності слів залежить не від позначуваних ними предметів, а від структури

<sup>1</sup> Виноградов В. В. Проблема літературних мовних засобів і закономірностей їх формування і розвитку. М., 1967. С. 9.

лексичної системи (від семантики, стильової належності, емоційно-експресивних якостей, від граматичних особливостей і норм слововживання, від етичних обмежень та ін.). Знання усіх цих відомостей і є тим, що звичайно називають мовним чуттям і що дозволяє правильно будувати висловлення.

Якщо для звичайного побутового спілкування цілком достатнім є поєднання цих двох — нейтральної і стилістично-односпрямованої — лексичних груп, то для художнього мовлення рамки ці розсуваються: з одного боку, тут фіксуються розмовні ситуації зі значно більшою, ніж звичайна, конденсацією маркованих одиниць (ось записи на сторінках блокнота О. Гончара: «— Гляньте, як *гостро мчить* степом кінь!..»; «— Земля така — *цвяхи посій* — і ті зйдуть!..»; «— Вітерець *воду* на озері *вівсюжить*!..»), з другого боку, сполучуваність розширюється за рахунок кількох маркованих стилістично категорій лексики, наприклад: «Я чорно согрішив би супроти Кам'яного Поля, коли б із якоїсь маловажної причини або з особистої антипатії пішки пройшов би мимо, чи об'їхав би бистрим конем і вдав би, що нібито не зауважив цього куцоного й сухенького, як вівсьяне помело, чоловічка; я переконаний, що без історії Марка Всюдисущого моє писання про Кам'яне Поле збідніло б, бо не дарма мовиться: багато в хорі голосів, та часом треба мати бодай одного свистуна. Так і тут. А якщо б його хтось не злюбив, коли б його личко, як кулачок, комусь не сподобалось, то я все одно нічого не вдію: Марко Римик Всюдисущий теж народився на Кам'яному Полі, він тільки міг тут народитися й більше ніде, тут для нього світило сонце, випадали дощі й сіялися роси. Молодше покоління у моєму селі знає Марка Всюдисущого й його дружину Тетяну переважно як типів негативних: скупих і бездітних гобсеків, котрі й живуть на світі лише для того, щоб робити карбованчики; задля грошей це миле подружжя не жаліє ні труду, ні часу, ні дороги. Не випадково одного разу в селі від воріт до воріт, як сорока, перелітала весела побрехенька, навмисне, може до Садової Поляни припасована й перелицьована, що коли Колумб відкрив Америку й вирішив зійти з корабля на землю, то першим вітав його не якийсь там босоногий вождь індіанського племені міусків, а негодіант із Садової Поляни Марко Римик Всюдисущий, який, шукаючи нових ринків збуту для своїх яблук, слив, горіхів і меду, заблукав поперед Колумба на американський материк» (Р. Федорів).

У наведеному уривку наявні такі стилістично марковані категорії лексики: застарілі слова (*согрішив, супроти, пи-*

сання), екзотизми (*плем'я міусків, вождь індіанського племені, негоціант*), офіційна лексика і термінологія (*молодше покоління, негативні типи, ринки збуту, американський материк, історія, антипатія*), розмовно-просторічна лексика іронічного забарвлення (*личко, як кулачок; свистун, робити карбованчики*), емоційно-експресивні порівняння розмовно-просторічного характеру (*чоловічок, як вівсяне помело; побрехенька перелетіла, як сорока*), крилаті слова спільноєвропейського фонду (*гобсек*) та ін.

### БАГАТОЗНАЧНІСТЬ

Багатозначність слова — свідчення необмежених можливостей мови — дає простір творчому використанню лексичних запасів в усіх стилях (вона може кваліфікуватися як розвиток словника якісний; цим доповнюється і розширюється його обсяг).

Явище багатозначності слова неоднаково проявляє себе в різних стилях.

Так, у науковому стилі контекст звичайно дуже обмежує значення слова. Тематика наукового тексту, його комунікативні завдання, коло людей, на яких він розрахований, створюють передумови значно вищої передбачуваності лексичних одиниць, ніж у інших стилях. А чим вищий ефект передбачуваності, тим менше умов для появи несподіваних, яскравих слововживань, а отже і стилістичного ефекту. Тому тут вибираються загальноновживані нейтральні слова, в яких спеціально організований контекст начебто «відсікає» усі наявні у цього слова багатоманітні й багатопланові зв'язки.

Контекст у науковому стилі — це те середовище, яке надає однозначності загальноновживаному (часто багатозначному) слову, уніфікує його сполучуваність, закріплює за словом у цьому тексті (і в текстах того ж смислового плану) потрібне його значення.

У писемному варіанті наукового стилю використання багатозначного слова у його переносному, фігуральному значенні чітко і виразно відділяє його від решти тексту: «Будь-яка нова річ проявляє зовні й нові властивості. Внаслідок цього безконечність властивостей *«ширша»*, *«багатша»* від безконечності властивостей суми його частин» (журн.).

Перенесення значень багатозначного слова використовується як засіб створення термінів (серед інших типів тво-

рення їх): *шийка, вилка, шапочка, шляпка; плече важеля, гусениця трактора, атомні ґратки* та ін.

У діловому стилі, крім термінів, які є з походження переоисленими за подібністю найменуваннями, вживаються ще слова, що мають назву загальнономовних, стертих метафор. Ці метафори давно втратили образність; у тому контексті, в якому вони вживаються, їх давня образність, як правило, не відчувається. Наприклад: «У зв'язку з виділенням інституту додаткової площі, яка вимагає ремонту, просимо дозволити використання коштів по статті № 4 річного кошторису».

В усній формі ділового стилю переносні значення багатозначних слів вживаються ширше (це саме можна сказати і про усний варіант наукового стилю), вони служать засобом виявлення емоцій при веденні полеміки, виступах в обговоренні проблем та ін.

Найширшого застосування набуває явище полісемії у художніх та публіцистичних текстах.

Усяке багатозначне слово може відігравати стилістичну роль і незалежно від інших слів, а лише в залежності від авторської настанови і контексту. Амплітуда коливання семантики окремого слова від загального, абстрагованого до конкретного, окремого створює можливість для стилістичних видозмін. Наприклад: «Радянські зодчі прикрашають країну» і «Письменник — зодчий слова, який знає, що чим міцніший, різноманітніший і своєрідніший матеріал, тим віковічніша будова — оповідання, поема, роман» (Є. Осетров). Тут відбувається розширення значення підкресленого слова, крок до його переносного вживання, а отже, і до полісемантизації.

Одним з найпоширеніших прийомів використання багатозначності є зведення в одному контексті двох значень того самого слова або двох відтінків його значення: прямого і переносного, образного, тропейного. Наприклад: «— Слід від польоту м'яча по зеленому полю — невже це той слід, що його має залишити після себе людина?» (О. Гончар); «Троянда білі пелюстки Ронять на білий папір. Хто білішого вірша напише?» (І. Драч). В останньому прикладі слово «біліший» викликає згадку одразу про два значення слова (колір квітки і форма вірша).

Розширення або звуження значення слова теж належить до давніх і випробуваних стилістичних прийомів. Перехід від вузького до ширшого плану оповіді дає дуже гостро відчутний рух думки, наприклад:

З-під порога її дороги пливають,  
Ще й на всі на чотири сторони.

Він пішов отак через синю траву,  
Повертався ж — через історію.

(Б. Олійник)

«Зуміти життя прожити так, щоб народ прийняв з твоїх рук вирощене тобою зерно, а потім відчутти смак його в духовному хлібі народу — яке щастя може бути вищим?» (І. Драч).

Багатозначне слово, за рахунок якого відбувається рух думки, може в тексті не називатись, проте експресія від цього не зменшується, а навпаки, зростає. Такі авторські інтерпретації семантики слова у художньому тексті — явище досить поширене. Потрапляючи у новий, незвичний контекст, слово наповнюється не лише новим відтінком (тут скоріше можна говорити про відтінок у слововживанні, а не в значенні), а й виразними емоційно-експресивними барвами: «Був то середнього зросту худорлявий хлопець. Високе чоло, гладко зачесане назад чорняве волосся, в міру довгобразий, смаглявий, од чого й посмішка його була якоюсь смаглявою» (Б. Олійник).

Багатозначність слова дає можливість створювати у художньому тексті такі ситуації, коли пряме і переносне значення то сходяться у чомусь, то далеко розходяться, тримаючись лише на асоціативному зв'язку. Наприклад:

Не купуйте теми в магазинах, —  
Істини не висмоктати з пальця! —  
В картузах, у вицвілих кустинах  
Ходять теми на роботу вранці.

(Б. Олійник)

Тут використано близькість, суміжність (ситуативну) понять «тема твору», «персонажі твору», «його герої».

Значний стилістичний ефект дає зведення в одному тексті вільного і фразеологічно зв'язаного значень слова: «Звідусіль до Рубана доходили чутки, що хазяї гуртуються, щоночі збирають «тайні вечери» у хатах вавілонських багатинь, запрошуючи на ті начебто безневинні вечери й «сміття» вавілонське» (В. Земляк). Цей прийом особливо часто зустрічається у каламбурах (як перевірений засіб створення гумору).

## ТРОПИ

Образність — здатність передавати загальне через одичне — досягається цілим рядом мовних прийомів. Образ ставить перед нашим зором замість абстрактної суті її конкретну реальність і тому здатний збагачувати нашу свідо-

мість і почуття, пробуджувати своєрідну ланцюгову реакцію асоціацій, роздумів, емоційних переживань.

Словесний образ — це таке поєднання і вживання слів, при якому вони виражають більше, ніж безпосередньо означають. При цьому слова, які набувають образного значення, у художньому тексті певною мірою втрачають свою номінативну функцію.

Образність досягається не лише перенесенням значень слів, а й цілим рядом інших засобів (ритміка, мелодика, алітерація). Граматичні засоби далеко не байдужі до образності: навіть суфікси і відмінкові закінчення здатні створювати стилістичні відмінності.

Слова і словосполучення, вжиті в переносному значенні з метою створення образу, звуться **тропами**. Тропи вживаються майже в усіх стилях нашої мови, проте питома вага їх неоднакова. До тропів належать спітет, порівняння, метафора, метонімія, синекдоха, гіпербола, літота, іронія, алегорія, персоніфікація, перифраз.

У художньому стилі тропи виконують естетичну функцію, вони тут особливо різноманітні, яскраві й численні.

Образність газетно-публіцистичного тексту має свою специфіку.

Ідеал публіцистичного мовлення — гармонійне поєднання логічного, психологічного і мовного; при цьому повинен враховуватись той факт, що надто яскрава образність публіцистичного мовлення гасить логічний бік викладу, бо образ може посилити звучання аргументу, але не може його замінити. Є специфіка і в доборі образів: це певна їх вторинність (надто сильні, несподівані чи незвичні образи важко вмонтовуються у текст). У газеті образність має завданням сприяти вираженню подачі фактів інформації. Тому структура образу повинна бути семантично прозорою, ясною і не відволікати уваги читачів від повідомлюваних фактів своєю підкресленою оригінальністю.

Елементи образності використовуються і в науковому стилі, хоча дуже обмежено, насамперед у словотворчому плані (при творенні термінів), а як стилістичний засіб — у випадках ведення полеміки (прийом іронічного загострення вислову).

У діловому стилі тропи, як правило, відсутні, проте в окремих жанрах (дипломатичні документи, комюніке, святкові накази) вони можуть використовуватися час від часу.

Багата тропами **розмовна мова**, що стає особливо помітним при відтворенні її в художніх текстах. Проте тропейне вживання слова — лише один з можливих шляхів створення образності; слово ж містить у собі невичерпні

можливості, які реалізуються в атмосфері загальної образності художнього цілого і без перенесення значень. Наприклад:

— Це *ваш*? — Це *наш*, — говорить дід.  
— Це *наш*, — хлопчак за дідом вслід.  
— Це *наш*, — дівча ступа охоче  
І щиро дивиться ув очі,  
Щоб не хитнувся, не поблід...  
Це *ваш*? Ви брешете. Не *ваш*!  
Чому ж у нього патронташ  
І п'ять гранат знайшли в соломі?  
Він ночував в чужому домі,  
Він двічі ранений.  
— Він — *наш*!

(А. Малишко)

У наведеному уривку з поеми «Прометей» займенники *наш*, *ваш*, вжиті в прямому значенні, завдяки контексту набувають яскравої, хвилюючої експресивно-емоційної виразності, наповнюються від одного вживання до іншого новими «доважками» змісту, створюючи образність тексту без перенесення значень.

Порівняння — це троп, побудований на зіставленні певного предмета з іншим для художнього опису цього предмета. Вибір зіставляваних предметів залежить від індивідуальних якостей людини, що порівнює. Якість порівняння (тобто такий ступінь злиття його компонентів, за яким настає «природження змісту» одного слова за рахунок іншого) залежить як від світогляду і світосприймання мовця, так і від мовних традицій.

Як свідчать дослідники, слов'янські порівняння характеризуються особливо широким діапазоном зіставляваних понять, з одного боку, і оцінністю — з другого. З допомогою порівнянь відбувається зближення таких віддалених понять, як живе й неживе, як фізичне й психічне; порівняння може торкатися якості і кількості, емоцій і експресії, іншими словами, у порівнянні особливо виразно проявляє себе єдність процесів пізнання людиною світу.

У різних стилях порівняння виконують неоднакові функції. Образні порівняння переважно побутують і продукуються у художній і розмовній мові, а також у деяких публіцистичних жанрах.

В усній народній творчості, крім інших, особливо поширені заперечні порівняння:

У святую неділеньку  
рано-пораненьку  
То не сиза зозуля кувала,  
Не дрібна птиця щебетала,  
Не у борі сосна шуміла, —



То бідна удова  
У своєму домі зі своїми дітьми гомоніла.  
(«Дума про бідну вдову і трьох синів»)

Для деяких жанрів усної народної творчості (казок, байок, анекдотів) типовим є вид порівнянь, які зветься не-в-и-з-н-а-ч-е-н-и-м-и: в них дається найвища оцінка описуваного, проте ця оцінка не набуває конкретного образного втілення (*ні в казці сказати, ні пером описати; неказанна — невимовленна краса та ін.*). Ось перенесення цього прийому в поетичний твір:

А там... Та що тут моє слово:  
*ні змалювать, ні розказать...*  
Це як на голку ту соснову  
ую слюту перенизать.  
(П. Мовчан)

Друга частина тут лише підкреслює невизначеність порівняння.

У художніх творах об'єкти для зіставлення можуть братися з найрізноманітніших сфер. Це можуть бути пісенні, фольклорні порівняння: «А чи для них він творить? Для отих дрібних душею, пиховитих, мстивих, темних, *як вода-нетеч, у своїх думаннях*» (П. Загребельний); «Тисячі надій налетіло на неї і падали на плечі, на руки, *як голуби*» (О. Гончар). Це можуть бути порівняння, матеріалом для яких служать найрізноманітніші літературні або ширше — загальнокультурні ремінісценції (прізвища героїв художніх творів, письменників, художників, музикантів, діячів культури і науки та ін.). Наприклад: «*Немов той Дант у неклі, стою серед бандитів і злочинців...*» (П. Тичина); «*Жовтий місяць Йоріковим черепом* Над моєю думою завис» (Б. Олійник).

Підставою для створення образного порівняння можуть бути явища, взяті зі світу науки, техніки та ін. Наприклад: «— Слухай, який у тебе стаж? По-моєму, ти редактор із сповитка. Виник, мабуть, раніше, ніж студія? — Відколи народилась вона, відтоді виник і я. І вівіки перебудемо так, нерозлучні. Ти і я. *Як позитивний і негативний заряд*, що існують тільки в єдності, поокремо їх природа не знає» (О. Гончар).

Додаткову експресивну барву вносять у цей троп зіставлення далеких понять, зведених в один образ явищ живо-го й неживого, матеріального і духовного, персоніфікація неживої природи і, навпаки, порівняння живого з неживим: «Він мугиче пісеньку охрипло, Голосом, простреленим в боях, *І нога його тихенько рипа, Як старий, пошарпаний баян*» (Б. Олійник); «... б'є безугавно зав'яленим *ціпом*,

всередині якого неначе *стогне якась замучена, запрацьована жива істота*» (В. Земляк).

Поширеним прийомом у художніх текстах є створення розгорнутих порівнянь, які вказують не на одну, а на цілий ряд спільних ознак у двох порівнюваних явищах. Наприклад: «...собор заграв такими дивними барвами, що реставратори отетеріли від цього слов'янського дива; барви гучали, мов могутні дзвони, це не поступалося й дев'ятій симфонії, навіть отим здвоєним вагнерівським сурмам не поступалося...» (П. Загребельний).

В образному мовленні спостерігаємо вживання кількох порівнянь, що розкривають різні сторони того самого предмета. Естетичне чуття автора диктує вибір предметів для порівняння: «Коли він нахилився до рояля, ми вже не бачили його обличчя. Ми дивились на його руки. Затріпотівши й знявшись, п'ясть завмерла, *наче хижа птиця*, над білими й чорними, покірними припишклими звірятками... Вони (пальці) то слалися, мигочучи, *немов низові вогні лісової пожежі*, то хапались, *як за держално зброї*, за загрозливі, *як алебарди*, акорди, то згиналися й розгиналися, *немов насоси*, щоб викачати з надр рояля цупкі струмені звуків...» (М. Бажан).

Серед композиційно-архітектонічних прийомів введення порівнянь у текст заслуговує на увагу прийом посилення образності за рахунок своєрідного розгортання одного з членів порівняння в окремий образ. Наприклад: «...гойдли-вий ритм віршів *нагадував похитування корабля на морських хвилях*, *корабель той ніс Уллеса далі й далі до нових і нових пригод*, *пригоди і подвиги низалися в безконечні сув'язі*» (П. Загребельний).

М е т а ф о р а традиційно визначається як троп, побудований на вживанні слів і словосполучень у непрямому значенні на основі подібності, аналогії (за кольором, формою, обсягом, призначенням та ін.)<sup>1</sup>. Метафора виникає як результат переносу прямого значення слова на об'єкт, котрому «перенесена» дія або якість не властиві за звичаєними нормами мовлення. Саме в цьому полягає новизна фігурального слововживання, його стилістична ефективність.

За г а л ь н о м о в н і м е т а ф о р и, як правило, нездатні створювати виразний стилістичний ефект через свою стерту образність (порівняйте назви типу *лопатка*, *ключи-*

<sup>1</sup> Порівняйте інше визначення: «Семантичне явище, зумовлене нашаруванням на пряме значення слова під впливом вузького або широкого контексту додаткового змісту, який у цього слова у складі художнього твору стає домінуючим» (Федоров А. М. Семантическая основа образных средств языка. Новосибирск, 1969. С. 22).

ця, чашечка та ін.). Потрібен спеціально організований контекст, щоб оживити стерту, «згаслу» метафору. Так, наприклад, метафоричні загальнономвні словосполучення (*ходять чутки, плітки, розмови, пересуди*), давно втратили образність у повсякденному вживанні; ось як поет «роздмухує» цю погаслу образність:

В яитаревому тоні вечірніх полів, *по стерні,*  
В малиновому присмерку, *в тихій зеленій долині,*  
Ходить *рідна мелодія,* з юності знана мені...

(А. Малишко)

Значно більший стилістичний ефект створюють індивідуально-авторські метафори: під пером майстра метафоризуються слова, які в цій ролі скоріше сприймаються як семантичні неологізми, бо вживання їх, як правило, одноразове, неповторюване. Несподівані асоціативні зв'язки між віддаленими поняттями і є найчастіше поетичною знахідкою автора. Наприклад: «Лапками птахів *вишито* тишу, *вишито хрестиком* стежку» (П. Мовчан).

Розгорнута метафора створюється ланцюгом метафоричних вживань слів, які взаємно доповнюють одне одного:

Та знаю: мене *колисала калина*  
В краю *калиновім тонкими руками,*  
І *кров калинова,* як пісня єдина,  
Горить в моїм *серці гіркими зірками.*

(І. Драч)

Близкучі зразки метафоричного слововживання дає народна поезія, де поряд з усталеними, постійними перенесеннями значень трапляються несподівані, гостро виразні метафори, наприклад:

Любив *дівчину півтора року,*  
Поки не *дознали вороги збоку,*  
А як *дознали — розщобетали,*  
Бо *дайд же вони щастя не мали.*

Тут у понятті «розщобетали» виділяється цілком несподівана і незвична сторона: надто голосні, надто веселі розмови (грубе втручання чужих людей у внутрішній світ героїв).

Оскільки метафора належить до виразно індивідуалізованих, суб'єктивно позначених тропів, введення її у текст потребує вміння, такту і високого естетичного чуття. Так, наприклад, викликає непередбачені автором асоціації така метафора: «Як мені *поглянуть в твої очі,* Щоб у них *червоний мак зацвів?*» (В. Мельник).

Метафора у публіцистичному стилі позначена рядом специфічних рис. Оскільки у газетному тексті на першому

місці стоїть документальність, життєва правдивість, оперативність зображення, то усі образні значення тут мають характер підпорядкований, другорядний. Тому аж надто барвисті, вишукані, несподівані метафори у газетних текстах є непотрібними і небажаними. Основна частина тропів тут не стільки справді експресивна, скільки умовно експресивна (*прописка, турнір, тріо, дуель* та ін.). Різниця стилістичних потенціалів беземоційної й емоційної лексики тут незначна, беруться такі тропи найчастіше з різних професійних сфер, що теж не може асоціативно пов'язуватись з яскравою, свіжою образністю. Тому газетні метафори дуже швидко зношуються, поповнюють собою списки газетних штампів.

**Штампи** — це колись живі і навіть влучні образні вислови, які з часом, від багаторазового повторення у відповідних і невідповідних мовних ситуаціях перетворились у мертві «заготовки», зміст і образність яких стерлися, зблідли, вивітрились (це і *одержати прописку, і фронт польових робіт, і спортивний дует* і ін.).

**Метонімія** — це троп, в якому перенесення назви з одного предмета на інший відбувається на підставі суміжності: замість назви одного предмета дається назва іншого, який перебуває з ним у стосунках досить широко визначуваної суміжності.

Найсуттєвіша відмінність метонімії від метафори полягає в тому, що метонімія не передбачає схожості зіставляваних предметів (це водночас і збіднює її виразові можливості, бо прями значення слів до певної міри зберігаються). Наприклад:

Одного дня *притихне* вічний Рим,  
Коли в його праісторичну браму  
Увійде з небагатими саквами  
Припалий пиллом дивний пілігрим.

(Б. Олійник)

**Синекдоха** — троп, який полягає у заміні множини однією, у вживанні цілого замість частини або частини замість цілого, у заміні загального частковим (синекдоху ще визначають, як вид метонімії, в якій наявна кількісна заміна понять). Наприклад: «Коли він (дід) проходив повз нашу хату, над вулицею довго висів його тютюновий слід. Цей тютюновий слід висітиме ще колись в моїх картинах про рідну землю, де *складе* мій предок востаннє всі *свої мозолі* поверх білої сорочки» (О. Довженко).

**Персоніфікація** — наділення неживих предметів рисами, ознаками, властивостями людини. Таке уособлення може бути частковим: певні явища природи, неживі

предмети, стихійні сили, які оточують людину, в описах наділяються здатністю почувати, мислити, діяти. Наприклад: «Виходжу на двір, а *ліс шумить, словами говорить*: — Вернись, Антоне, до хати, вернись, мой!» (В. Стефаник).

При повній персоніфікації предмети наділяються не окремими ознаками людини, а набувають цілого комплексу ознак, мисляться як реальне уособлення. Наприклад:

Навпниньках  
Підійшов вечір,  
Засвітив зорі,  
Послав на травах тумани  
І, на уста поклавши палець,  
Ліг.

(П. Тичина)

Епітет — троп, сутність якого полягає в тому, що предмет набуває образної характеристики, тобто він визначається за допомогою метафоричного або метонімічного означення, а не через звичайне логічне означення. Наприклад:

На сірих стернях *втомлених* полів,  
В *медовій тиші зрілого* поліття  
Гарбою за покорою волів  
Рипіло вісімнадцяте століття.

(Б. Олійник)

Епітети, як і інші тропи, дають змогу показати предмет зображення з несподіваного боку, знайти в ньому нові риси: «...і все їй тут *любє*: блиск річки, зелень луків-ласовиськ і хвиляста, плавна, як мелодія, лінія пагорбів далеких, за якими часом ходять по обр'ях *дощі чорноброві...*» (О. Гончар). Ця свіжість досягається не лише відповідним добром лексики, а й способом введення цих лексем у текст — таким несподіваним, незвичним:

Мазниці *густо сплять* і *кругло сплять* колеса,  
І кулям *сняться* голови й серця.

(М. Вінграновський)

Епітети дають також змогу начебто розщепити одну ознаку на кілька, увиразнивши описуване явище:

Темніє харалужний меч княн  
Від крові *димних, чорнокрайх* ран.

(М. Бажан)

Означення *криваві* (рани) розщеплюється на два образних, експресивних (*димні, чорнокрай*).

Та сама ознака, вжита для характеристики ряду понять, служить засобом нагнітання враження, як і кожен повтор:

«Піти б навмання до такого багаття, може б, повернулося те, що не вертається, і розтопилися у тілі *холодний біль, холодний щем, нудьга холодна*, що у снах не покидали його» (М. Стельмах). У наведеному тексті посилює вплив епітетів градаційне розміщення означуваних слів (спадаюча градація: *біль, щем, нудьга*). В окремих випадках значно увиразнюються обидва компоненти — означення і означуване — при зміні місць їх у межах одного вузького контексту: «Хіба ідея поеми Івана Франка «Смерть Каїна» не полягає в тому, щоб довести *марну трагічність*, або, вірніше, *трагічну марноту* особи бодай найактивнішої, якщо вона ізольована від маси, від народу?» (М. Бажан).

Епітети досить широко вживаються у газеті. Крім тих прийомів введення епітетів у текст, які є спільними для художнього і публіцистичного стилів, у газеті є й специфічні епітети (їх ще називають *етичними*). Це оцінні епітети досить усталеного типу, з постійним — позитивним чи негативним — емоційно-експресивним зарядом. Наприклад: «Не маючи ніяких переконливих аргументів для розхвалювання *буржуазних «свобод»*, адвокати і пропагандисти капіталістичного світу вдаються до *найзухвалішого ханжества і лицемірства*, зображуючи себе *гарячими* вболівальниками *свобод і людських прав*, які начебто порушуються в соціалістичному суспільстві» (газ.).

Епітети-оксिमорони розглядаються у розділі «Антоніми».

Гіпербола і літота — образні вислови, у яких перебільшується (гіпербола) або применшується (літота) розмір, значення, сила, краса описуваного. При всій контрастності цих засобів образності у них є спільна основа — відхід від об'єктивної якісної оцінки предметів (тому обидва ці тропи можуть вживатись в одній семантичній площині). Наприклад:

...коли б зібрати усі слова (тобто ядра слів)  
зі стін камер смертників  
в одну книгу —  
це була б *невелика книжечка*,  
*вага котрої*  
*пронизали б Землю, як горіх, до ядра...*

(Б. Олійник)

«І виблискує в промінні сонця обеліск, наче крапля пролитої героями крові — *одна крапля з моря безсмертя*» (журн.).

Гіпербола, зокрема, має ту властивість, що накладається на інші тропи, утворюючи гіперболізовані, відзначені рисами грандіозності метафори, епітети та ін. Наприклад:

Лягав мені до ніг *покірним барсом ліс,*  
Ховаючи в собі проваль *жахні глибини.*  
Так *лагідно* гойдавсь далекий небокрай,  
Так *царствено* котило сонце в колісниці.  
(Б. Олійник)

### ОМОНІМИ. ПАРОНІМИ

У ділових і наукових текстах омонімія з стилістичною метою не використовується. Найвні в загальномовному лексичному складі омоніми<sup>1</sup> можуть тільки утруднювати спілкування в цих стилях, якщо звуковий комплекс якогось термінологічного слова тотожний зі словом загальнонародної мови, а контекст недостатньо чіткий. Проте ці збіги трапляються зрідка.

Частіше вади такого типу зустрічаються у публіцистичних текстах, зокрема в газетних та журнальних статтях. Помилки пояснюються існуванням такого явища, як міжмовна омонімія, яке особливо дається взнаки при перекладах і в усіх тих випадках, коли людині доводиться мати справу з обома мовами — російською і українською — одночасно (зокрема, і в розмовній мові).

Приклади такого типу помилок: «Ці алмази утворилися в метсориті з графіту, що перебував спочатку під великим *натиском*, а потім під час мандрівок у міжпланетному просторі зазнав охолодження при температурі, близькій до абсолютного нуля» (журн.). Українське слово *натиск* відповідає російському *давление* не в усіх його значеннях (тут слід було вжити фізичний термін *тиск*).

Використання омонімів зі стилістичними настановами ґрунтується на такій загальній рисі усіх мовців, як намагання шукати і знаходити спільне між словами. Є також і інша, прямо протилежна властивість нашого сприймання чужої мови, а саме — ми, знаючи тему розмови, зарані готуємось до сприймання певного кола понять і фіксуємо лише такі лексичні елементи, які належать до цієї понятійної сфери. І от постійна внутрішня потреба зіставляти слова, шукати в них спільність, з одного боку, і орієнтація на передбачені слова, з другого, і створюють ґрунт для каламбурів, побудованих на омонімії. Наприклад:

«*Ч о р н и й* (глянув на стіл). А це що за галантерея?  
(Повів поглядом на Вічного).  
*В і ч н и й*. Рядовий *Вічний!*  
*Ч о р н и й*. Рядові всі *вічні*.

<sup>1</sup> Омоніми — слова, однакові звучанням і різні значенням.

Вічний. Так точно, товаришу старший лейтенант,— рядові *вічні*. *Вічні*, бо їх без ліку» (О. Коломієць).

У художніх творах омонімія може послужити засобом характеристики персонажа — від найпростішої (дитина не розуміє значення слів): «— Мамо, чому не їздить мій трактор? — питає Сергійко.

— *Батарейки сіли*. Підемо до магазину, купимо нові. Сергійко зітхнув.

— Не треба. Це буде дуже довго. Хай краще *повстають оті, що сидять*» (журн.).

Це можуть бути і значно складніші асоціативні зв'язки між словами, які характеризують людину, що так сприймає світ:

«Я к і в. І ще мені не подобається, коли землю на *«га»* міряють. Слово некрасиве — *«га»*.

Б о н д а р (сміється). Це ж міра землі, Яшо.

Я к і в. Знаю, але треба, щоб міра землі якось ніжно звалася, це ж земля» (М. Зарудний).

Наявність в омонімічних словах антонімічної суті (в одному звуковому комплексі одночасно два різних значення) робить їх стилістично виразними. Саме тому усі види омонімії (омоніми, омоформи, омофони і омографи) використовуються як засіб словесної гри для створення різноманітних стилістичних ефектів, найчастіше у художньому стилі.

Ось зіставляються два значення омонімічного слова *смертний*: «Є критики-емпірики, Що штамп вживають широко: Кому ярлик сатирика, Кому — поета-лірика, Всім смертним — смертні вироки, А метрам — панегірики» (Д. Білоус).

Ось зіставляються вільне і фразеологічно зв'язане значення омонімічного слова: «На захисті *ступінь* хвилювання дисертанта здебільшого вищий за пошукуваний *ступінь*» (Ю. Шанін). Тут зіставляється вільне значення слова «ступінь» і термінологічне «вчений ступінь».

Використання омографа: «Він на *éпосі* бажає Прислужитися *епібсі*» (В. Лагода); омоформи:

Так пахнуть тільки у дитинстві  
Гречаний вистояний мед,  
І теплі руки материнські,  
І неба зоряний намет,  
І паленіючі морелі,  
І місячний холодний *пил*,  
І хліб на писаній тарелі,  
І тирса з-під гарячих *пил*.

(Р. Лубківський)



Омонімічні слова не обов'язково повторюються в тексті; слово вживається один раз, проте контекст викликає і друге слово в уяві слухача або читача.

Наприклад:

«— Чому ви не виходите заміж? Невже ніхто не пропонував вам *руки і серця*?

— Ні, пропонували. Тільки все дуже грубі або некрасиві» (О. Довженко). Тут слово *рукі* названо лише у фразеологічному контексті з загальним значенням «пропонувати одруження»; пряме значення легко встановлюється з контексту.

Особливо яскраво виділяються омоніми в кінці постичного рядка, у випадках, коли вони римуються як однозвучні і протиставляються за значенням. Такі рими особливо виразні у дитячих поезіях, у гумористичних віршах, у байках. Наприклад:

Так іноді і ми, як дівчора,  
Дуриєм, ніде правди *діти*:  
Ведмедикам даєм добра,  
А самі плачемо, як *діти*.

(Л. Глібов)

Вкраплення таких рим у поетичні строфи наповнює виділені слова особливою виразністю і силою:

Кінь сказав: «Ти — мужчина, і годі *плачу*.  
Я інакше не міг... прости.  
Я сьогодні по-братськи собою *плачу*,  
Ти ж за нас за обох сплати».

(Б. Олійник)

Міжмовні омоніми також використовуються в художніх текстах як засіб створення образності. На тлі українського тексту іншомовні вкраплення створюють потрібний колорит розповіді: «Вони переправилися через річку Хебар, пішли над морем, що його болгари прозвали *Білим*, тобто гарним, ласкавим, бо так у них звалось все найтепліше і найніжніше, вони поступово заглиблювалися в гори, *білий* (не ласкавий, ні!) пил стояв над шляхом удень і вночі, сонце немилосердно палило все живе й мертво...» (П. Загребельний).

У поезіях такі пояснення неможливі, тому контекст і зводить міжмовні омоніми, і розкриває їх значення:

Прислухайся: вітром на ниві в колосся  
Прадавнього слова коріння вплетлося.  
Як визріє колос і зерно *розсіє* —  
*Росою* воно озоветься в *Росії*,  
В *расе* спалахне, наче іскорка в *русі*,  
У пущах і на болотах *Білорусі*,

І русою дівчиною при долині  
Над Россою співатиме на Україні.

(Л. Первомайський)

Омоніми — як стилістичний засіб — вживаються і в публіцистиці, зокрема в газетних заголовках, у гострих, полемічних, сатиричних, яскраво експресивних текстах. Зіткнення в тексті омонімів створює напруження, необхідне для газетного викладу. Наприклад: «У дорогу покликав лист. Отой сталевий лист, що його з порушенням графіка, тобто набагато раніше, ніж це було передбачено планом, — почали у Жданові відправляти своїм адресатам монтажники стану «3600» (газ.).

Пароніми — це слова, схожі за звучанням (вони можуть мати спільну морфему, а можуть бути просто співзвучні). Зіткнення паронімів у тексті служить для створення каламбурних ситуацій. Підміна близькозвучних слів як наслідок нерозрізнення значень їх також використовується як стилістичний прийом. Наприклад:

«Сірошапка. *Перекладач? Перекладаєш* наше добро на чужі вози?

Оскілко (пояснює). Ні, я *перекладаю* слова, *перевожу*, значить.

Сірошапка. Читав колись про того, що *перевозить* через мертву річку грішні душі, а от щоб кудись *перевозити* слова — не читав. Вони теж у вас грішні?» (М. Стельмах).

Підміна одного слова іншим, близькозвучним, у відповідному контексті є перевіреним засобом гумору (створюється враження випадкової помилки): «Клуб *губителів* природи»; «водій був *прогресивним* працівником автотранспорту (щомісяця одержував *прогресивку*)» (журн.).

Така стилістична фігура, яка полягає у зближенні далеких за походженням і значенням, але схожих за звучанням слів, зветься паронімією.

Це зближення може мати індивідуальний авторський характер: «Ревно працює сам, не дає лінуватись і своєму підручному, в ролі якого сьогодні виступає Карнаух, цей невдалий *Навуходоносор...*» (О. Гончар). Тут звукове зближення власного імені і словосполучення «*на вухо доносити*» дає авторові потрібний ефект. Зведення автором близькозвучних, але дуже далеких змістом слів вражає читача: «Десь Макар там телята пас На *мерзлоті* якійсь *мерзоті...*» (І. Драч).

У поезіях пароніми в позиціях, що римуються, вживаються частіше, ніж омоніми, оскільки в них ширші можливості асоціативних зв'язків, ніж у омонімів:

Ах, провінційний Заратустра,  
Твою науку нетривку  
Ще не одне хлоп'ятко кволе  
Засвоїть з легкістю *шпачат*,  
Допоки пальчика не вколе  
Об жовту квітку і *шпичак*...  
(Б. Нечерда)

Проте більшого ефекту досягають автори тоді, коли паронімічні слова вміщуються не у римованих позиціях, а всередині рядка з метою створення насамперед смислового, а вже потім звукового враження:

Мати сіяла *сон* під моїм під вікном,  
А вродив *соняшник*.  
І тепер: хоч *буран*, хоч *бур'ян*, хоч *туман*,  
А мсні *сонячно*.

(Б. Олійник)

У публіцистиці пароніми використовуються для створення іронічного, сатиричного, гумористичного колориту фрази, у заголовках, а також у мікрожанрах гумористичного плану. Наприклад: «Не скажу, що *аутогенники* (не плутати з *автогенниками!*) зробили менс таким же ентузіастом, як і вони самі»; «Новий роман маститого письменника з точки зору критиків: *епохвальне* явище» (журн.); «*Демагог* — той же *Демосфен*, тільки камені у нього за пазухою» (журн.). І зовсім короткі, одно-, двослівні паронімічні утвори: *гавторитет*; *шавка-невидимка*; *плац-халатка*; *першокляксник*; *плагіатор* та ін.

Омоніми, пароніми, багатозначність слова служать матеріалом для створення каламбурів.

К а л а м б у р — стилістична фігура, яка виділяється специфічністю своєї мовної форми: слово вживається в такому лексичному оточенні, яке примушує сприймати його в двох планах, з двома значеннями, що надає думці несподіваного комічного напрямку. Каламбурне вживання слова надає особливої яскравості, емоційності усьому висловленню, привертає увагу до таких зв'язків між явищами, які до цього залишались непоміченими. Наприклад:

Коли знайомлюсь з твором я,  
Дивлюсь спочатку на ім'я:  
Чи молодий це, чи *маститий*,  
Щоб знати — бити чи *мастити*?

(В. Дубовик)

Таке зіткнення двох паронімічних слів, звичайно вживаних у дуже віддалених контекстах, створює несподіванку, викликає сміх.



тирадл і *електричні стільці* для сидіння» (газ.). Поза цим контекстом поняття «електричний стілець» належить до ряду «гіл'їотина», «шибениця», тобто до ряду способів покарання на горло; у цьому ж контексті воно вводиться у понятійний ряд «меблі» (столи, ліжка, стільці), такий семантичний зсув і створює каламбурну ситуацію.

Часом близькі звучанням слова використовуються в поетичній мові для нагнітання враження: автора цікавить не стільки зміст кожного з них зокрема, скільки однотипність будови і близькість звучання їх:

*Гора — по-словацькому — ліс, що палає,  
Горить — тут і горе свій відгомін має;  
І гарний юнак — це сміливий, гарячий,  
Палкої, іскристої, світлої вдачі...  
Ви чуєте, скільки вогню в нашій мові,  
В гаркому, гарячому, гарному слові?*

(Л. Первомайський)

#### СИНОНІМИ

Ідеографічні синоніми у межах загальнозовжених слів розрізняються тонкими смисловими відтінками і становлять один з найважливіших семантико-стилістичних засобів мови.

Для уточнення предмета думки існує два шляхи використання синонімів: перерахування ряду близькозначних слів, які своєю семантикою начебто повністю покривають значеннєве поле, проте не виділяють його центру (це простіший шлях), або відшукування з ряду найвідповіднішого слова, яке вже не потребуватиме уточнення.

Синонімічний ряд слів, що різняться відтінками значень, дає можливість (і передбачає вміння) вибрати кожного разу найточніше і найдоречніше слово — одне слово з ряду, щоб не застосовувати одразу увесь ряд. Це вміння особливо важливе у тих випадках, коли у науковому, діловому чи публіцистичному стилі виникає потреба якнайточнішого вияву відтінку думки. Так, наприклад, словосполучення «слід обов'язково здійснити» є далеким від ідеалу, бо *слід* означає рекомендацію, а рішучу вимогу виражають звичайно словами *треба, необхідно, належить*.

Проте не всі слова можуть мати ідеографічні синоніми. Так, не синонімізуються назви багатьох конкретних предметів (*нога, живіт, стілець*), ознак (*сліпий, глухий*), явищ (*весна, літо*), багато слів з вузьким прямим значенням; не мають синонімів і терміни.

Найвні у термінології паралельні назви того самого поняття є дублетами. *Дублетність* — це явище, глибоко відмінне від загальномовної синонімії. Оскільки термін має свою дефініцію (визначення) і саме через неї співвідноситься з поняттям, він у своїй словесній формі містить певну наперед задану кількість суттєвих ознак цього поняття. Поки визначення поняття не зміниться, будь-яка нова словесна форма буде дублетом до попередньої, тобто одиницею з тією самою дефініцією. Тому вважається, що в межах термінології існують лише терміни-дублети і не існує термінів-синонімів.

У суспільно-політичних текстах є своя специфіка найменування понять, яка враховує їх чітку ідеологічну протиставленість. Так, запозичення *апологет* і власномовне слово *захисник* семантично тотожні. У суспільно-політичних текстах вони чітко розмежовуються: *апологет* характеризує негативні явища, *захисник* — позитивні. Так само розрізняються пари *вояж* — *подорож*, *афера* — *справа*, *альянс* — *спілка*, *шоу* — *вистава*, *хунта* — *спілка*, *рандеву* — *зустріч*, в яких запозичення має негативний, осудливий відтінок значення, власномовні — нейтральні і можуть набувати певних відтінків лише за рахунок контексту.

Крім цього, терміни-дублети можуть служити — поза вузько науковим текстом — засобом нагнітання враження, засобом створення ефекту множинності та ін. Наприклад: «За останнє десятиріччя у зарубіжній пресі знову набуло популярності те, що стоїть за назвами: *крайня наука*, *гранична наука*, *псевдонаука*, *паранормальні явища*, *окультизм*, *містицизм*, *культ абсурдності*, *новий ірраціоналізм* або *нове безглуздя*» (газ.). Тут ми зустрічаємося з фактом емоційно-експресивного перекодування назви (*ірраціоналізм* — *безглуздя*, *окультизм* — *псевдонаука* та ін.).

Терміни-дублети вважаються «необхідним злом» наукової мови. Проте у загальнонародній мові ці терміни часом виконують і позитивну роль — коли необхідно уникнути повторення однакових слів на короткому відрізку тексту (наприклад: *кіно* — *фільм* — *картина* — *стрічка* в межах однієї статті).

Дублети у термінологічній лексиці наукової мови утворюються не тільки від різних основ, а й через додавання власномовних і запозичених формальних елементів до одного кореня, наприклад: *одноваріантна система*, *моноваріантна система*, *уніваріантна система*; *векторне* і *векторіальне поле*; *секторна* і *секторіальна швидкість* та ін.

Проте в мові науки ідеалом є однопименність поняття, що термінологізується, відсутність у нього дублетних назв. Тут

можливе тільки функціонально-стильове розмежування найменувань: у науковому стилі — терміни абсолютно точні, повні (у підручниках, енциклопедіях, словниках), у виробничій практиці і виробничо-професійній літературі — їх скорочені, спрощені варіанти (типу *боковина* замість *бокови-на рами паровоза*).

У діловому, науковому і частково публіцистичному стилях в основному використовується усталене коло слів і словосполучень, нейтральних емоційно і по можливості безекспресивних, які й створюють типовий для цих стилів холодний, сухий колорит (у синонімічних рядах вживані тут лексеми виступають переважно у ролі опорного слова ряду).

Стильові синоніми, на відміну від ідеографічних, характеризуються закріпленістю за певним стилем мови, а стилістичні — наявністю виразного стилістичного забарвлення.

Емоційно-експресивні синоніми, відзначаючись яскравими супровідними відтінками значень, вживаються обмежено — не в усіх стилях і формах мови; вони найпоширеніші у **художній мові**.

Розвиток синоніміки являє собою яскраво виражений процес вдосконалення засобів загальнонародної мови. Збагачення синоніміки йде в основному через зближення, сходження значень слів, за рахунок запозичення слів з інших мов, добору їх з діалектів, професійних говірок та ін.

Збагачуються синонімічні ряди і за рахунок фразеологічних одиниць, які виконують у художніх текстах роль виразного мовного еквівалента до слова. До складу синонімів у художній і публіцистичній мові входять також архаїзми.

Ряд стилістичних синонімів — це, звичайно, значно вільніший ланцюжок слів, бо він включає, крім власне синонімів, ще й контекстуальні синоніми, авторські семантичні неологізми, тропеїчні вживання та ін. Так само, як і синоніми ідеографічні, стилістичні синоніми можуть вводиться у текст у формі ряду і як поодинокий, довільно вибраний член такого ряду.

Завдання ряду таких синонімів у тексті — показати багатство явища, інтенсивність прояву дії, різноманітність ознак. Ось синонімічний ряд до слова «зоря»:

У час світань погожих — *світанкова*  
І *вечорова* — вечером. В жнива —  
Вона зветься *зёрниця*, *житянка*,  
У темну ніч — *стожарниця* вона,  
Над росами — то *рбсянка*, *ясіння*,  
*Провісниця*, *віщунка* — у біді,  
В людськiм коханні — *вірниця*...

(А. Маляшко)

Добре виконує такий ряд і функцію нагнітання: «Знову дзвеніли, бриніли, сурмили комарі, допікали, дошкулювали, діяли, жерли, гризли...» (Ю. Яновський).

Як правило, у поетичних текстах емоційно-експресивний вплив синонімічного ряду посилюється використанням синтаксичного паралелізму, який увиразнює одиниці ряду, а також за рахунок звукопису, тропів та ін. Наприклад:

Багрові, як в кузні, *жахтять* вечори,  
Пурпурні, як вугіль, *ряхтять* реп'яхи,  
Стрімливими іскрами *ринуть* згори  
Стожари — сузір'я різкі і сухі.

(М. Бажан)

У поетичному контексті синонімічними стають слова, які поза цим контекстом належать до дуже віддалених семантичних сфер:

А в *поганій* дні, *болотяній* дні,  
Як надія пройде і погасне чуття,  
Як з великих доріг *любви*, бою за всіх  
На *вузькі* та *круті* ти зійдеш манівці...

(І. Франко)

Таким засобом зв'язку може послужити повторюване при кожному члені ряду означення:

І нишком проковтнуло море  
*Мое* не *злато-серебро*,  
*Мої* *літа*, *моє* *добро*,  
*Мою* *нудьгу*, *мої* *печалі*,  
Тії незримі скрижалі,  
Незримим писані пером.

(Т. Шевченко)

Не менш поширений і протилежний за спрямуванням прийом: «розщеплення» на синонімічний ряд одного поняття, якщо у нього є різні назви, наприклад:

Йшла вперше Україна по дорозі  
У глибину епох і вічних зльотів —  
Йшла за труною сина і пророка.  
За нею по безсмертному шляху  
Йшли *хохли*, *русини*, *малороси*,  
Щоб зватись *українцями* віднині.

(І. Драч)

Індивідуальна інтерпретація синонімів — один з виразних прийомів як художнього, так і публіцистичного стилів. Наприклад: «*Старе* те, що давно було новим. А *старовинне* те, що, будучи в свій час новим, визначало якусь головну частину синтезу своєї доби... В *старовинному* нема архаїчності. *Архаїка* є в *старому*. І є велика різниця між *старовинним* і *архаїзмом*» (О. Довженко).



Користуючись традиційними засобами, письменники з синонімічного ряду вибирають не однослівні синоніми, а цілі словосполучення (дієслівного типу); це уповільнює розповідь, робить її урочистою, неспішною: «От уже й сонечко сходить», «А тут уже день нахоплюється», «Почина на світ займатись», «Аби на світ благословилося, уже вона й прокинулася, як рання пташка...» (Марко Вовчок).

Цікавою у цьому плані є думка Л. А. Булаховського про роль синонімів у художньому тексті: «Вміння розповідати так, щоб мова містила різноманітність схожих елементів думки, потрібних для спеціального посилення враження, і таких, які необхідно виникають як опорні моменти думки, що розгортається, передбачає високу мовну культуру...»<sup>1</sup>

Серед таких бездоганих оповідачів виділяється високою гармонійністю мови-оповіді Марко Вовчок: «Занедужала перше мати: таки вже старенька була: похиріла неділь зо дві, та й переставилась. За ньенькою й батько помер з нудьги за вірним подружжям, що з нею молодий вік ізвікував» (зверніть увагу на добір синонімічних пар занедужала-похиріла, помер-переставилась, мати-ненька на тлі спеціально дібраної розмовної лексики — подружжя, вік ізвікувати).

З фольклору у мову художніх творів переноситься традиція парного вживання близькозначних синонімів. Порівняйте: «Ой ти, дівчино, Горда та пишна, Чом ти до мене звечора не вийшла?» (народна пісня); «Котра не прийде — дорікає та ганить, і словами, і оком»; «...батька й матір шанував і поважав» (Марко Вовчок).

Для створення моменту експресії у художньому тексті служать ампліфікаційні ряди, в яких кожна одиниця ряду має самостійне значення, а всі разом вони функціонують у взаємодії, емоційно посилюючи висловлену думку: «Та я не дуже й журився, бо не раз чув, що такого добра (розуму) бракувало не тільки мені, але й дорослим. І в них теж чогось вискакували клепки, розсихались обручі, губились ключі від розуму, не варив баняк, у голові літали джмелі, замість мізків росла капуста, не родило в черепку, не було лою під чуприною, розум якось втуплявся аж у п'яти і на в'язах стирчала макітра...» (М. Стельмах).

Створенню емоційно-експресивного ефекту сприяє градація семантично односпрямованих одиниць, які різняться ступенем вияву ознаки: «Сидить Ягнич-вузлов'яз, *зачищає*

<sup>1</sup> Булаховский Л. А. Русский литературный язык первой половины XIX века. К., 1941. Т. 1. С. 443.

кінці», «в'яже вузлом пам'яті далеке і близьке, єднає минуле з теперішнім» (О. Гончар).

Для уникнення повторів слова на короткому відрізку тексту використовується у художній прозі значна кількість найрізноманітніших лексичних одиниць (можливості такого слововжитку у публіцистиці значно обмеженіші).

Так, у художньому тексті синонімізуються навіть термінологічні назви (за рахунок родо-видових заміни): «Головне для Джури — не дати застукати себе зненацька, вчасно сісти на тракторець і вивести його на бойовий простір. Тому, як тільки сходяться гості, Джура запускає свою машину з допомогою корби, прогріває її, засвідчує її бойову готовність і каже... З усього товариства лише цап не може звикнути до тих увертюр і, коли Джура запускає «фордзона», — тремтить... а потім весь вечір розглядає трактор...» (В. Земляк).

Синоніми до загальноновживаних слів у розмовній мові відрізняються один від одного різним ступенем метафоричної виразності. Так, загальноновживане «житло» у розмовній мові конкретизується такими експресивними синонімами, як *берлога, курінь, хижка, хлів* та ін. (у переносному, метафоричному значенні). А ось розмовні синоніми до «йти» (ступінь метафоризації тут також різний): «Чіпка позаду [товариства] нога за ногою суне... Так ведмідь іде нехотя за циганом» (Панас Мирний); «Хіба стара тітка *приблизить*. Вже стара така, зморщена, як сухе яблучко, а все тупає та гомонить, — то хіба вона *приплететься* та поплаче з Олесею...»; «Обідньої вже доби сама пані *викотила*, як на колесах»; «Якась селючка *нагодилась*»; «а самі *вперед повіялись*» (Марко Вовчок).

Особливої своєрідності фольклорна синоніміка набирає в думках та історичних піснях, бо там вона склалась без помітного літературного впливу.

У синоніміці дум на першому місці стоять дієслівні ряди; менш поширені синоніми іменникові та прикметникові і найменше — прислівникові<sup>1</sup>. М. Т. Рильський, досліджуючи синоніміку дум, визначає в ній явище, яке має назву тавтології синонімічної і коренеслівної (тобто лексичної і морфологічної). Такі тавтологічні одиниці в думках — це найчастіше пари слів: *рече-промовляє, лаяла-проклинала, грає-виграває* та ін. Наприклад: «Козак, бідний нетяга... *Слухає-прислухається*, Чи не радиться хто на славне Запорожжя гуляти»; «То ж не вовки-сіроманці *квлять та проквляють*»; «Куди вітер *віє*, ту-

<sup>1</sup> Див.: Жигецький П. Про українські народні думи. К., 1919.

ди й *повіває*; «Гості-панове *пили-гуляли*»; «Вдова... свого сина *лаяла-проклинала*»; «Найстарший брат *рече-промовляє*»; «Бідні невольники *прохали та благали*»; «Став середульший брат... *плакати і ридати*».

Наведені приклади свідчать, що дієслівні пари в думках оформляються кількома способами (і сполучниково, і безсполучниково), та й самі поєднані дієслова-синоніми добираються теж неоднаково (це безсуфіксні і суфіксально-префіксальні форми того самого слова; два або три близькозначних слова різних коренів тощо). Слова книжної мови тут зустрічаються рідко (*рече-промовляє*), переважна більшість — це лексика розмовної мови.

Менш поширена, але все ж наявна в думках іменникова синоніміка (*козак-нетяга, козак-сірома, козаки-пани-молодці, турки-яничари, стрілки-яничари, татари-бусурмани, ляхи-турки; шлях-дорога, стежки-доріжки; горе-біда, слава-пам'ять* та ін.).

У ролі синонімів до слів загальнонародної мови виступають також евфемізми і перифрастичні словосполучення.

Евфемізми — це досить різноманітна за своїм складом група слів і словосполучень, які вживаються у мові для пом'якшення враження від сказаного.

Існування евфемізмів пояснюється тим, що кожне слово чи словосполучення діє на нас з якоюсь силою і викликає певну, іноді небажану чи неприємну, реакцію. В таких випадках, коли враження від слова небажане, неприємне або неприйнятне, слово намагаються не вживати, а замінюють іншим. З часом слово-евфемізм стає загальноприйнятним.

У сучасній українській мові особливо поширені евфемізми, які виникли з почуття сорому. Найчастіше почуття сорому викликають назви частин організму, деяких фізіологічних актів, захворювань, окремих видів одягу, назви понять, близько пов'язаних з попередніми, а також лайливі висловлювання. Наприклад: «Коні візників, як і завжди, залишали на бруківці нормальну кількість *спецхарчування для горобців*» (В. Чечвянський).

Частина евфемізмів виникає з почуття страху, незадоволення. Часто люди, не бажаючи прямо говорити про різні неприємності — хворобу, смерть, злочин, покарання, — пом'якшують враження від сказаного евфемізмами: замість *вмерти* вживають *упокоїтися, спочити, скінчити життя*; замість *тяжко хворіти* — *дихати на ладан*; замість *брехати* — *видумувати, фантазувати* та ін.

Іноді евфемізми є результатом співчуття, жалощів, іронічної поблажливості. Особливо багато таких евфемізмів на позначення недалеких людей: *у нього не всі дома, йому*

*бракує однієї клепки в голові, він пороху не видумає, він не знайде філософського каменя, він зірок з неба не знімає та ін.*

Є евфемізми, породжені ввічливістю: «До трибуни підходить... *літненька* вже, невисока, чорнява жінка» (Остап Вишня) (порівняйте: *підстаркувата, старувата, старша, стара*). «Евфемізми ввічливості» часто бувають описовими, перифрастичними, порівняйте: *хворіє* — *погано себе почуває, старий* — *людина похилого віку, нерозумний* — *людина скромних здібностей* та ін.

Як відомо, загальномовні евфемізми визначаються відношеннями двох понять і нормою, яка регулює ці відношення. Наприклад: «Пішла відповідальна особа в магазин, купила спінінг, усяке там високоінтелектуальне причадалля, що *рибі життя вкорочує*» (П. Добрянський). Нормою є вживання евфемізму «*вкоротити життя комусь (собі)*» лише стосовно до людини і переважно у високому, небуденному тоні; проте норма дозволяє і переносне, іронічне вживання (стосовно до явищ живої і неживої природи).

Серед загальномовних евфемізмів є значна частина таких, у яких зміна відбулась через неприйнятність назви. У цих поняттях, як правило, існує не одна, а ряд назв (нова назва дуже швидко пов'язується з предметом, який вважається непристойним; тоді пошуки назви продовжуються). Цікаво, що ця тенденція до заміни поширюється не лише на загальноновживані слова, а навіть на терміни. Так, при впорядкуванні термінологічних систем певних галузей були пропозиції замінити окремі терміни як непристойні (*кишка Дауценберга, баба копра, паразитна шестерня, тріпач* та ін.). Останнім часом керівники різних підприємств нерідко звертаються з проханням замінити «непривабливі» (або навіть образливі і принизливі) назви професій, серед яких зустрічаємо, наприклад, і такі, як *пастух, свинар, кормач*.

Переважне місце вживання евфемізмів — **розмовна і художня мова**.

У ділових, офіційних текстах евфемізуючі синоніми доречні лише тоді, коли загальноновживане слово аж надто експресивне або викликає небажані побутові асоціації. Наприклад: «Делікатні слова про *стосунки, які залишають бажати багато кращого*» у перекладі мовою фактів означають: *суперники давно тримають один одного за горло!* (газ.).

У публіцистичних текстах евфемізми вживаються для відтворення тих повсякденних побутових ситуацій, які потребують евфемізуючих замін; для зображення етикету

певного середовища; проте найчастіше це начебто пошуки пом'якшуючих обставин при описі певної ситуації.

Досить поширені в газетних текстах політичні евфемізми (наша преса використовує назви понять, прийняті в буржуазній пресі, розшифровуючи тут же суть політичних евфемізмів типу *вільний світ, вільна Європа* та ін.). Наприклад: «Він виконував ті *важливі для держави, але не зрозумілі мало розвиненим людям функції*, які в простонародді називаються шпійнажем і провокацією» (В. Воровський).

Авторські евфемізми відрізняються від загальнономовних тим, що поява їх зумовлюється художніми, естетичними завданнями, з одного боку, і значно більшими семантичними, емоційними і асоціативними можливостями, — з другого.

**Перифраз (а)** — описове позначення уже визначеного — також виступає як засіб синонімічної заміни. При цьому, за словами Л. В. Щерби, у понятті виділяється якась одна його ознака, а всі інші певною мірою затушовуються. Наприклад: «*Місто каштанів, Місто радісних зустрічей і прощань, Місто радянського футболу...* Київ, я знову приїхав до тебе, до твоїх Дніпрових берегів і гомінких бульварів» (газ.).

Перифрази дають змогу в емоційно-експресивній формі виявити ставлення автора до зображуваного. Це ставлення може бути найрізноманітнішим — від високого пафосу до легкого гумору, наприклад (про «Витязя в тигровій шкурі» Шота Руставелі): «В скарбниці світової культури по праву лежить *світла перлина стародавньої грузинської літератури — пронизана сонцем, насичена благородними ідеями дружби і любові, напоєна безсмертними соками народної мудрості поема великого співця і мудреця з Руставі*» (М. Бажан); «Дорогі земляки, *комуністи районного обрію!* Не було вам коли рахувати недоспаних днів» (Б. Олійник).

Місце переважного вживання перифраз — поетичні і публіцистичні тексти. Так, зокрема у газеті перифраза — це засіб синонімічної заміни, який дозволяє в емоційно-експресивній формі висловити ставлення до зображуваного. Для перифрастичної заміни виділяється не найсуттєвіша загалом, а часто найпотрібніша в конкретній ситуації риса предмета. Наприклад: «*Невеличкий Київ*», «*веселеньке містечко*», «*царство вишень*» — часто таке доводиться чути про Нікополь від гостей» (газ.).

Особливо часто в газеті вживаються метафоричні та метонімічні перифрази — як звичні, постійні назви предметів (*сталеві нитки* — рейки, *м'яке золото* — хутро, *місто над Бугом* — Брест та ін.). Наприклад: «Мета подорожі —

Тюменський континент. *Нафтовий континент, нафтовий океан* — саме так нерідко називають тепер цей *суворий край тундри і непрохідних боліт, лютих морозів і виснажливої спеки*, в надрах якого величезні запаси нафти і газу» (газ.).

Такі перифрастичні словосполучення при неточному і надто частому вживанні швидко заштамповуються.

Крім перифраз узвичаєного типу, в публіцистиці вживається особливий їх тип: це, як правило, термін, до якого додається оцінне означення (*адвокат буржуазії, ренегат соціалізму*).

### АНТОНІМИ

Антоніми — слова з протилежним значенням — дуже виразний стилістичний засіб мови. Вони потрібні в ній для відтворення контрастів, для побудови антитез<sup>1</sup>, альтернативних запитань<sup>2</sup>, епітетів-оксиморонів<sup>3</sup> у художньому і публіцистичному стилях мови. Тут антонімічні пари слів часто використовуються у ролі заголовків, бо гранично чітко формулюють думку. Так, наприклад, у В. І. Леніна: «Буржуазія сита і буржуазія жадаюча», «Від оборони до нападу», «В хвості у монархічної буржуазії чи на чолі революційного пролетаріату і селянства?», «Вагання згори, рішимість знизу», «З хворої голови на здорову», «Крок вперед, два кроки назад», «М'яко стелють, та твердо спати».

Серед наявних у мові антонімічних пар є й такі, що виражають соціальні й суспільно-політичні протилежності (*експлуататор — експлуатований, патрицій — плебей, капіталіст — пролетарій, поміщик — кріпак, вільний — раб* та ін.). Вони широко застосовуються у публіцистичному стилі мови для створення чітких соціальних характеристик. Наприклад: «Лише після цього — після створення дуже виразного пейзажного і психологічного образу — поет переходить до побудови своєї соціально-філософської антитези: *молодість нового радянського світу — і одряхління старого, капіталістичного; сила і дійовість гуманізму революційного — і зубожіння гуманізму пасивного, споглядального*»

<sup>1</sup> Антитеза — стилістична фігура, побудована на зіставленні протилежних образів, думок, картин тощо (в основі антитези лежить антонімічна пара, загальномова, реалізована або контекстуальна, потенціально).

<sup>2</sup> Альтернативне запитання — фігура, побудована на необхідності вибору між двома можливостями, що виключають одна одну.

<sup>3</sup> Епітет-оксиморон — це словосполучення, в якому означення і означуване слово протилежні за змістом.

(Л. Новиченко). Ці антитези побудовані на базі суспільно-політичної лексики у її прямому, номінативному значенні. У публіцистичних творах можна зустрітись і з авторськими неологізмами у ролі антонімичної пари. Наприклад: «Чому саме містера Тейлора наділив нинішній *пастир пастирів* такою вельми відповідальною місією? Та тому, що... Тейлор являється не тільки управителем одного з найбільших сталевих трестів і директором першого національного банку в Нью-Йорку, його, до того ж, вважають своєю людиною в могутній групі *господаря господарів* Моргана» (Я. Галан). Тут протиставляються «*пастир пастирів*» (загальнономовний фразеологізм) і «*господар господарів*» (авторський новотвір за попереднім зразком).

Антитеза дає невичерпні можливості для створення сатиричних картин, в яких використовуються прямі й переносні значення слова, різкі й несподівані зіткнення різнорідних понять та ін.

Ось блискуча сатирична картина, створена І. Франком на підставі зіткнення традиційних значень постійних порівнянь і значень, не менш типових для порівнюваних понять, але не використовуваних майже ніколи: «Він подібний до сонця, бо ось тут сходить, а зовсім у протилежний бік заходить. Він подібний до місяця, бо дванадцять раз до року міняє свою фізіономію. Він подібний до зір, бо світить, а не гріє.

Він подібний до вітру, бо шуму багато, а конкретного в руки не зловиш нічого.

Він подібний до моря, бо повно в нім води, а нема щораз напитися.

Він подібний до вогню, бо нема такого твору і такої книжки, з котрої б не міг зробити купки попелу.

Він подібний до Дністра, бо щохвилини робить несподівані закрути, а удає, що пливе наперед.

Він подібний до орла, бо високо літає, а низько сідає.

Він подібний до солов'я, бо, спіймавши хробачка, співає тріумфальну оду. Він подібний до сірничка, бо конче мусить об когось потертися, щоб заблищати» (І. Франко).

У публіцистиці антитеза посилюється і увиразнюється різного типу повторами, градацією, набирає форм чіткого паралелізму — усе це робиться з метою створення потрібної авторові напруженості тексту. Це визначальна риса публіцистичних текстів: «Він був сином кріпака і став володарем в царстві духа. Він був кріпаком і став велетнем у царстві людської культури. Він був самоуком і вказав нові, світлі і вільні шляхи професорам і книжним ученим» (І. Франко).

Ця ж риса характеризує публіцистичні вкраплення у художні тексти: «Громико сказав на нараді делегацій: «Навіть *найдорожча* мирна конференція набагато ліпша, ніж *найдешевша* війна» (П. Загребельний).

Епітет-оксиморон у публіцистичному стилі найчастіше вживається як сильний, емоційно загострений і лаконічний засіб контрастного зіткнення понять. Наприклад: «Ідейних конфліктів, боротьби чи суперечок межі праведниками не має бути, їм одно суджено — *щастя застою*, як і в давній легенді, тільки шлях до нього складніший, трудніший — *непевніший*» (Леся Українка). Порівняйте: «показав усю *гідоту і жах застою*»; «Двадцята повість, якою Золя закінчив свою монументальну будову, «Доктор Паскаль», се сонячний, грандіозний епілог до сеї *епопеї політичного швіндлю, соціальної нерівності і психофізіологічних хвороб*» (І. Франко). Порівняйте: «героїчна *епопея*».

Ось цікавий зразок використання — як єдиного цілого — епітета-оксиморона і антитези, побудованих з тих самих антонімічних понять: «Так говорить Аркадій Кулешов своєю «Новою книгою», знову й знову підтверджуючи молодість своєї поезії. *Немолоду молодість. Немолоду*, бо вона багато, занадто багато пізнала, пережила, передумала. Та все ж *молоду*, бо вона й зараз *простує*, а не *повзе*, *прагне*, а не *скніє*, *співає*, а не *рипить*. Вона не знесиліла від важких доріг *минулого* й не боїться *майбутніх*» (М. Бажан). Тут основна антонімічна пара посилюється цілим ланцюгом антонімічних пар іншого лексичного складу, але того самого спрямування.

У нашій свідомості абстрактні поняття закладені парами і кожне зі слів цієї пари викликає уявлення про друге (*холод — тепло, темнота — світло, дорогий — дешевий, життя — смерть, багатство — бідність* та ін.). Ця природна особливість людського розуму є водночас і єдиним наявним у нашому розпорядженні способом закріплення і аналізу наших відчуттів. Тому антонімія і синтаксичні конструкції, в яких вона найчіткіше проявляється, набули значного поширення в усіх стилях української мови, зокрема в науковому стилі.

Антитеза як стилістичний прийом у наукових текстах вживається дуже рідко, проте логічне протиставлення понять — явище тут поширене, узвичаєне. Пояснюється це тим, що антитеза передбачає протиставлення, виражене не лише загальнономовними антонімами, а й таке протиставлення, яке будується на додаткових (контекстуальних) значеннях слів, а це суперечить одній з основних вимог до наукового стилю — однозначності, несуперечливості систе-



ми доказів. Антитези у науковому тексті є свідченням того, що в ньому наявні елементи емоційності.

Проте найбільшого поширення антоніми набули у художніх текстах. Антонімічні пари тут становлять певну понятійну єдність і часто вживаються разом, у межах одного речення. Так створюється контраст, на якому й будується антитеза як стилістична фігура. Єдиної синтаксичної форми висловлення, в основі якої лежить протиставлення, не існує. Це може бути речення односкладне і двоскладне, просте і складне. Синтаксична форма не збільшує контрасту, а лише підкреслює його. Синтаксичний паралелізм, зокрема в поезіях, робить особливо виразним контраст, протиставлення понять. Наприклад:

*Літа вже не мчать, як лошата прудкі в табуні,  
Повільно бредуть, як верблюди в піску мароканським..  
Все легше когось підловити на ширій брехні,  
Все важче купитись на срібну блешню провокацій.  
Все легше чийсь відступ від юних замрій зрозуміть,  
Все важче і важче той відступ прощати.*

(Б. Олійник)

У перших двох рядках паралелізм синтаксичної будови підтримується протиставленням не лише дієслівної пари, а й обох порівняльних зворотів. Далі антитеза оформлена безособовими реченнями однакової будови з анафоричним початком. Усе це разом увиразнює контраст, надає стрункості і легкості думці.

Проста антитеза може бути нерозгорнутою (за битого двох небитих дають) і розгорнутою (коня кують, а жаба ногу підставляє); складна антитеза є результатом створення образу цілим рядом односпрямованих антонімічних пар. Наприклад:

*Ти тільки сув'язь цвіту, а не плід,  
Ти ще, як тінь, а не важучий слід,  
Маленька хмарка, не родюча туча,  
Ти звук, та не симфонія кипуча.*

(А. Малишко)

У деяких жанрах (художніх і публіцистичних) антитеза може служити й композиційним прийомом (часто так будуються афоризми, байки, гуморески, сатиричні мініатюри, ліричні строфи та ін.). Ось, наприклад, антитеза-обрамлення:

*Урешті-решт усе переболить.  
Доцільність призове під прапори.  
Одні жалі забудуться з роками,  
а поровистих — голими руками*

переловлю, як гурт перепелиць...  
*Нічого, брате, не переболить.*

(Б. Нечерда)

В основу антитези поетичного тексту, як правило, кладуться загальномовні антонімічні пари, проте вони інтерпретуються автором досить своєрідно. Ось інтерпретація загальномовної антонімічної пари *початок — кінець*:

То, виходить, я — *кінцевість*?  
Ні, виходить, я — *початок*:  
Після крапки починаюсь  
Я із нового рядка...

(Б. Олійник)

Антитеза може будуватися і на потенціальних антонімах, на словах, які не є антонімами в мові, але набувають контрастності у спеціально організованих текстах:

Що маю нести в сиві сині далі?  
*Пшеничну ласку* в молодих руках  
Чи *чорний рак* водневих вакхавалій,  
Що серце їсть п'яти материкам?

(І. Драч)

Тут контраст посилюється тим, що протиставлювані поняття належать до різних стилістичних сфер.

Антитеза може створювати потрібний поетові настрій через цілу систему протиставлень. Поетичне ціле — строфа укладається як система часткових протиставлень, а вони всі разом творять образ:

Буду лагідним, буду жорстоким,  
Буду мудрим, та буду дурним,  
На красу твою — буду стооким,  
На ганьбу твою — буду сліпим,  
Буду я і наївним, і хитрим,  
Буду щедрим, та буду скупим,  
Буду я, наче скеля, несхитним  
І, немов комишина, хистким.

(Р. Третьяков)

Може протиставлятися те саме поняття, коли в ньому виділяються контрастні риси його часткових реалізацій:

Так багато записалося *в поети*,  
і так мало *...поетів*.  
Так густо у віршах *кінематографічної роси*,  
і так мало *звичайної роси*,  
щоб зволожити спрагли вуста.  
Так мало *кольорів*,  
І так густо *фарби*!

(Б. Олійник)

Цілісне поняття може розкладатися на антонімічну пару (*завжди — і вдень, і вночі; цілий рік — і взимку і влітку, повністю — душею і тілом* та ін.). Таке розщеплення поняття посилює і увиразнює його, а водночас і збільшує напруженість тексту, дещо гіперболізує повідомлюване. Наприклад:

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...

(Т. Шевченко)

Тут поняття «вік людський», «стан людини» розщеплено на антонімічні пари *живе — умирає, зацвіло — зав'яло*; поняття «усі люди, людство» — на *і дурень, і мудрий* та ін.

Антоніми можуть виконувати ще функцію зіставлення, порівняння двох понять (для увиразнення обох):

Ходить брехня, випинаючись боком,  
Бреше брехня, не моргнувши оком,  
Сито жере і пре наодинці  
По кар'єристській своїй драбинці.  
Правда ж виходить на гору круто,  
Стріне брехню, то плюється люто,  
Та ж бо від жиру сопе й лисіє,  
Правда ж кує та пшеничку сіє...

(А. Малишко)

Проте найчастіше антоніми виконують функцію протиставлення, розмежування понять (для створення емоційного контрасту):

...Бездушну помсту звали правосуддям,  
А самоволо деспотичну — правом.  
Всім гордим-пишним честь була і слава.  
Зневаженим-ображеним — презирство.

(Леся Українка)

На протиставленні, розмежуванні понять (найчастіше у часі і просторі) будується й антонімічна градація. Наприклад:

Коли він звільнив п'ять метрів землі,  
Сміявся, як дитина, забувши жалі,  
А півкілометра відбивши з бою,  
Ще рану криваву приніс із собою,  
А всеньку країну як вибив з неволі, —  
Народ пригорнувся до нього у полі,  
До автомата із чорним блиском.  
Та він вже не чув, —  
Стояв обеліском.

(А. Малишко)

Тут чітко визначаються два градаційні ряди: *п'ять метрів землі — півкілометра — всенька країна; сміявся (як дитина), приніс (рану криваву) — стояв (обеліском)*.

У прозових творах антоніми найчастіше вживаються в різних описах (це авторські ремарки, в яких зображується обстановка, місце дії та ін.). Такі антонімічні пари виражають, як правило, координаційні поняття (*тут — там, вгорі — внизу, ближче — далі* та ін.). Для них найхарактернішою є функція конструктивної організації тексту. Наприклад: «Коли невірний вогник освітив низьку, врослу в ґрунт хатину, *скрізь* у очі полізло різне зілля: копитник і ракова шийка, материнка і чорнобил, горицвіт і звіробій, деревій і ромен, хвощ і дивина, медунка і чемериця, буркун і подорожник, кульбаба і молочай,— і все, що росло на землі, по болотах і на воді. Зілля бородами *нависало* з сво-лока, *стояло* сніпками на миснику, *лежало* на лаві, пере-сихало на комині, *висіло* на стінах, *стирчало* з-за образів, *виглядало* з горнят, *лежало* на столі поруч з хлібом, немов нагадуючи, що воно і є хлібом ворожбитки» (М. Стельмах).

І як засіб створення різного типу характеристик, само-характеристик, зіставних та інших характеризуючих опи-сів антонімічні пари — випробуваний матеріал: «*Гнів і жаль, огонь і холод, несамоविта радість і гірка туга* разом охопили Петрове серце» (Панас Мирний). Антонімічні пари тут підсилюються градаційним їх розташуванням.

Еп і тет - оксिमорон — це яскравий, експресивний стилістичний прийом, який полягає у створенні нового поняття через поєднання контрастних за значенням слів. Це, як правило, протилежні за змістом означення і означуване слово (вони не є антонімами, бо належать до різних частин мови).

У художніх творах, особливо в поезіях, епітет-оксимо-рон дає змогу в гранично стислій і оновлений, незвичній формі розкрити внутрішню суперечливість описуваного явища:

Звідтіль ми пішли, звідтіль,  
Де тісно — самому, а двом — просторо.  
Навшлиньках за нами, навшлиньках  
Йшло наозирці *щасливе горе*.

(І. Драч)

Українська художня література, особливо поезія, має багаті традиції у використанні антонімічності понять, починаючи від найпростіших — загальнономовних: «Глянула Оле-ся коло себе: се той самий покій з дзигарями, де вона була молодою *убрана, уквітчана* — сама, *як квіточка свіжа*, а теперечки?.. Стоїть якась *постара, замучена* молодиця, пе-

*цаловита, боязлива...»* (Марко Вовчок), закінчуючи витонченими, граціозними поєднаннями антонімічних пар у поетичному епітеті — авторському неологізмі:

Вологи, вологи,— в огні  
Шепочуть прив'ялі діброви,—  
І котиться грім в даліні.  
Такий *довгожданно-раптовий*.

(М. Рильський)

Різноманітне поєднання семантично далеких елементів словникового складу, що належать до різних стилістичних сфер, дозволяє створити оригінальні, гротескно загострені образи:

*Старі контррозвідники й чисті поетики  
Укупі в святих хрестоносних полках  
Вивчають скорочені курси естетики  
Погромів Петлюри і кар Колчака.*

(М. Бажан)

Комічні, каламбурні антитези будуються на несподіванці: всупереч очікуваному з'являється несподіване протиставлення. Наприклад: «Перейшов на нову роботу. *Платили менше, проте називали на ім'я та по батькові*»; «Цар я чи не цар? — *грізно подумав Лев і лизнув руку дресирувальника*» (газ.).

Іноколи значний розміром уривок твору або й цілий поетичний твір будується на антонімічному протиставленні, причому ці протиставлювані пари, як правило, не загальномовні, а глибоко індивідуальні, авторські, проте в контексті вони набирають єдино можливого змісту — наданого їм автором:

Най будуть щирі, щирі, щирі!  
І що хто в життєвому вирі  
Спіймав, — *чи радощі, чи муку,*  
Барвисту *рибу чи гадюку,*  
*Алмази творчості блискучі,*  
Чи каяття *терни колючі,*  
Чи *перли радощів укритих,*  
Чи *черепки надій розбитих,* —  
Най все в свої пісні складає  
І співчуття не дожидає,  
Воно прийде! *Слова — полова,*  
Але вогонь в одежі слова —  
Безсмертна, чудотворна фея,  
Правдива іскра Прометєя.

(І. Франко)

Прихована антонімічність лежить в основі такого образного засобу мови, як і р о н і я:

Вона плавала в товщі морського вокзалу  
І всявала в перехресті поглядів.

Тьма чоловіків, гречних і при копійці,  
І стільки ж парубків, при однім лиш ентузіазмі.  
розгортали подумки події.

(Б. Нечерда)

**Народна творчість** постійно вдається до антонімів для вираження думки. Значна кількість висловів побудована саме на протиставленні антонімічних понять: «*Правда* в постолах, а *кривда* в чоботях»; «*Багато*му й під гору вода тече, а *бідному* і в долині треба криницю копати», «*Пиший кінному* не товариш» та ін.

Так само будується багато народних поетичних творів інших жанрів, зокрема пісні про кохання:

Чорнії брови, карії очі,  
Темні, як нічка, ясні, як день.  
Ой, очі, очі, очі дівочі,  
Де ви навчились зводить людей?  
(Народна пісня)

#### ІНШОМОВНІ СЛОВА

Іншомовні слова — досить важливий компонент лексичного складу сучасної української літературної мови — вживаються у всіх її стилях і формах.

З точки зору наявності чи відсутності додаткових експресивно-емоційних значень запозичених слів усі вони можуть бути поділені на запозичення, засвоені мовою (стилістичні можливості цих слів не пов'язуються вже з походженням їх), і власне іншомовні слова (вони характеризуються чужорідністю звучання і форми, що зумовлює і деякі їх стилістичні особливості). Окремо стоять різні типи індивідуально-авторських запозичень (вони перебувають поза межами лексичного складу мови і відзначаються яскраво виявленим колоритом незвичності, екзотики, локальності). Стилістична роль цих слів у різних текстах неоднакова. У науковому, діловому і публіцистичному стилях іншомовні слова та інтернаціоналізми часто виступають як терміни або входять до словосполучень термінологічного типу як їх складники. Ці слова і словосполучення не мають стилістичного навантаження; єдине, що можна відзначити, — колорит офіційності, сухості, книжності, який створюється почасти і цими компонентами мови. Серед цих міжстильових емоційно-нейтральних засобів української мови привертають увагу інтернаціоналізми, кількість яких у мовах світу постійно зростає (насамперед за рахунок термінів). Наявність їх у кількох неспоріднених мовах створює можливість — у разі потреби — передавати певні додаткові семантико-стилістичні нюанси.

У названих стилях помітне переважне вживання іншомовного слова при наявності українського відповідника у загальнонародній мові (*диференціювати* — *розрізняти*, *стимулювати* — *заохочувати*, *рентабельний* — *вигідний*, *концентрувати* — *зосереджувати*, *адекватний* — *рівнозначний* та ін.). Перевага іншомовним словам надається тому, що вони позбавлені багатосторонніх зв'язків (семантичних, лексико-граматичних і фразеологічних) з лексичними елементами у найрізноманітніших стилях і типах мови, що могло б мати небажаний емоційний резонанс у науковому, а особливо в офіційно-діловому стилях мови. У свою чергу, невмотивоване вживання цих іншомовних відповідників до українських слів приймається як невідповідне або недоречне, бо засушує і оказує мову. Ось цілком слушна оцінка цього явища: «Не лише в газетних статтях і нарисах, але й в оповіданнях і в романах немає кінця цим самим *інтуїціям*, *результатам* і *моментам*, всіляким *дефектам*, *фіаскам* і *апогеям* — всьому тому, чого, за справедливим і більш ніж злободенним твердженням Леніна<sup>1</sup>, літераторам простити не можна»<sup>2</sup>.

У публіцистичному стилі іншомовні слова називають реалії (предмети і явища) громадського життя, політичного ладу, господарського устрою інших країн. Серед цих слів є не лише загальнономовні запозичення, а й різні екзотизми (вони дають змогу зображати життя і побут різних країн і народів): «І збулось пророкування... І збулись надії щирі. Що гриміли у *чонгури* — Руставелі віщій лірі, І пісні струмують дружні над країною в ефірі, І звучить на Україні слово Грузії *шаїрі*» (Є. Крижевич).

У газетно-публіцистичних текстах, як і в художніх, вживаються іншомовні вкраплення — варваризми. Це іншомовні слова, невластиві мові, якою написано текст; вони не запозичені з однієї мови в іншу, а «позичені» для одноразо-

---

<sup>1</sup> Нагадуємо відомі Ленінові слова: «Російську мову ми псуємо. Іншомовні слова вживаємо без потреби. Вживаємо їх неправильно. Навіщо говорити «дефекты», коли можна сказати «недочеты» або «недостатки» або «пробелы»?

Звичайно, коли людина, яка недавно навчилася читати взагалі і особливо читати газети, береться старанно читати їх, вона мимоволі засвоєє газетні звороти мови. Однак, саме газетна мова у нас теж починає псуватись. Якщо тому, хто недавно навчився читати, простимо вживати, як новинку, іншомовні слова, то літераторам простити цього не можна. Чи не чао нам оголосити війну вживанню іншомовних слів без потреби?» (Ленін В. І. Про очищення російської мови // Повне зібр. творів. Т. 40. С. 47).

<sup>2</sup> Галь Н. Слово живое и мертвое. М., 1975. С. 47.

вого використання з метою наблизити читача до зображуваного.

Наприклад: «Його (американця) емоційне сприйняття світу з дитинства посилено пристосували до «теорії хорошого і поганого хлопця» — *«гуд гай енд бед гай»*. «Хороший хлопець твердо знає, хто в світі хороший, а хто — поганий. Хороший — це американець, хороші і його політичні союзники — нехай навіть це фашист Піночет...» (Г. Боровик).

Слід мати на увазі, що запозичення, постійно вживані у певних контекстах, набувають специфічного відтінку, який за ними закріплюється. Так, слово *інспірувати* набуває негативного забарвлення (*інспірувати авантюру, путч*); слово *репатріація* означає «повернення на батьківщину», проте вживається значно вужче (його не можна вжити стосовно до повернення після подорожі, відрядження, олімпіади та ін.).

На відміну від ділового і наукового стилів у газетно-публіцистичному стилі іншомовні слова широко вживаються і з переносним значенням: «*Стратегія* прискорення для нас означає не поспішливе заповнення сторінок скорописними рядками, а проникнення в глибини життя, осягнення цих глибин і написання творів глибоких, чесних, правдивих» (Ю. Мушкетик).

Запозичені слова можуть служити засобом створення образності, навіть персоніфікацій: «Екзюпері не стільки феномен поєднання цих професій, але й живий закон їхньої гармонійної сумісності і взаємозалежності. Авжеж, *авіація* це — правнучка *поезії*» (Д. Павличко). Вони можуть бути засобом створення контрасту і вживатись з іронічним значенням: «Величезну кількість українських і польських книжок з бібліотек гітлерівські *«культуртрегери»* перетворили на попіл, а їхнє місце на бібліотечних полицях зайняла писанина нацистських горе-борзописців на чолі з Гітлером, Розенбергом та Йостом» (Я. Галан).

Те, що іншомовні слова можуть справляти враження більш високих, урочистих, небуденних порівняно з українськими, а також більш «учених» або більш «вишуканих», використовується у пародіях і сатирах: «*Маразми і міазми* минулого, гнилого, що вмирає в маренні *ексцесів, процесів* та історичних *регресів*, не хвилюють поета. Поет зв'язаний залізобетонною пуповиною з нашим радісним сучасним. Голос нашого поета так мужньо лунає по простору, *по атмосфері та стратосфері* нашої мужньої країни. Він не говорить, а «рокоче». Його стиль *«рококо»* (журн.).

У ділових текстах рекомендується вживати лише ті ін-



шомовні слова й терміни, які або одержали міжнародне визнання, або не мають еквівалентів у нашій мові (до міжнародних належать фінансові терміни, терміни бухгалтерського обліку, поштово-телеграфних зв'язків, діловодства, зовнішньої торгівлі).

Вживання іншомовних слів у цих текстах регламентується такими правилами: запозичення повинне бути необхідним (у нього в українській мові не має бути відповідників з тим самим обсягом значення). Так, наприклад, слід писати *місцевий*, а не *локальний*, *відтворювати*, а не *репродукувати*, *переважати*, а не *превалювати*, бо ці пари слів тотожні за своїм значенням у загальнонародній мові (таким чином, іншомовне слово тут дублює українське).

Запозичене слово повинне вживатися правильно і точно; в тексті документа воно має бути зрозумілим для тих, хто буде знайомитися з цим документом, опрацьовувати його; не рекомендується в межах одного документа вживати на позначення того самого поняття і запозичене, і власномовне слово (*конвенція* — *умова*, *екстраординарний* — *особливий*, *патент* — *авторське свідоцтво* та ін.).

У художньому тексті іншомовні слова, давно і глибоко засвоєні українською мовою, виступають з найрізноманітнішими завданнями — від нейтрального (номінативного) до виразно експресивного (переносного, образного), наприклад: «А тим часом дні і ночі мотають по селах, обмаль насіння, обмаль збруї для тягла (підступні дії ворогів!), прислані іще при тобі *тракторці* зібрав до одної *бригади*, *бригадиром* поставив Даринку Соколюк (ту, що ти послав на *курси*, бідова виявилась жінка), оце днями придушили «бабський бунт» у Прицькому (*контра* не дрімає!)» (В. Земляк).

Серед засвоєних запозичень є слова, переважно вживані в науковому стилі. Потрапляючи у художній текст, вони сприяють створенню потрібної авторові атмосфери, наприклад: «*Холерик* я, знаєте. Не завжди вмію *емоцію* з *раціо* узгоджувати. Тому-то я із задрістю дивлюся на тих, у кого нерви — наче корабельні канати» (журн.). Як бачимо, невідповідність високої лексики і буденної тематики надає тексту гумористичного звучання.

Запозичення з російської мови відіграють значну роль у емоційно-експресивному забарвленні тексту. Вони можуть створювати колорит пафосу, урочистості; викликати потрібні асоціації, зберігаючи водночас для українського читача барву першоджерела: «Глибокою і тому соромливою любов'ю любив Блок людину, любив «*унижених и оскорбленных*» (М. Рильський).

Елементи просторічного «суржика», в якому запозичення зазнають орфоепічних змін під впливом української вимови, служать перевіреним засобом гумористичних характеристик: «Всі, розуміється, зразу на гвалт:— Чому «руж-жо», коли насправді «рушниця»... А як не хочеться, щоб була «рушниця», то вже «ружъ», але ж ні в якому разі не «ружжо».— «Рушниця» — правильно. За всіма словниками — «рушниця». Згодний. І «ружъ» правильно. Згодний. Це по-російськи. А от мені хочеться, щоб було «руж-жо», бо так звав цю річ той дід, що вчив мене колись з неї стріляти» (Остап Вишня).

Екзотизми (слова, що характеризують специфічні національні особливості життя і побуту різних народів) — виразний компонент створення локального колориту, особливо у тих випадках, коли таке слово вводиться в неукраїнському написанні:

*La strada, як шабля,  
врубалась у ніч,  
Крицева, вигниста, люта...*  
(І. Драч)

Іномовні вкраплення (не як назви речей побуту, а значно ширші семантично) мають, як правило, відповідники в українській мові; проте частіше вживаються саме ці — запозичені — слова і словосполучення, бо вони містять додаткову експресію (характерна їх риса — наявність у кількох мовах). Наприклад: «—Фінал фільму я дам крупним планом: взаємні обійми режисера й редактора... Це буде нечуваний «хепі енд!»» (О. Гончар).

Крім названих, у художніх текстах вживається ще один прийом використання запозичень. Це о к а з і о н а л ь н і слова і словосполучення, які звичайно не належать до лексичного складу української мови, а вибираються і вмонтовуються авторами в текст залежно від його конкретних потреб. Наприклад: «Західна статистика визначає, що майже повсюдно спадає тяга юнацтва до моря, помічено явище загадкове, що його називають *drift to the shore*, чи інакше кажучи — втеча на берег...» (О. Гончар).

У мові персонажів запозичені слова можуть створювати найрізноманітніші враження: і високої мовної культури, і належності до певної професії, і пов'язань з якоюсь мовою чи її говіркою та ін. Як правило, запозичення тут — серед інших лексичних засобів — створюють загальну позитивну чи негативну характеристику персонажів. Наприклад: «Як то! — вигукнув він. — Ви приїхали з такої далекої холодної

країни і не помічаєте нашої спеки? Чи, може, я помиляюся? Адже ви з Росії — *нетва*? Він щоразу повторював це своє «*нетва*», що мало означати «правда ж?», мабуть, на-вмисне псуючи діалектом загальнонімецьке «*niht var*». Та Борисові було не до лінгвістичних тонкощів» (П. Загребельний).

Звертає на себе увагу значна кількість таких оказіоналізмів-запозичень, зокрема з німецької мови, у художній прозі та в поезії, присвяченій подіям Великої Вітчизняної війни і післявоєнному періодові. Це, найчастіше, засіб гнівного, викривального пафосу: «Гора над містом. На горі тюрма. В тюрмі — ми. *Kriegsgefangenenlager*. Таке слово. Залізне. Мурами, колючим дротом відділені від решти планети»; «Так, ви поневолили, знещасливили нас, але ж нещасні будете й ви, раби свого бездушного *орднунгу!*» (О. Гончар).

В усному побутовому мовленні багато іншомовних слів використовується не як стилістичний засіб, а для прямого називання предметів і явищ дійсності (*абажур, буфет, торт, компот, кіно, театр* та ін.). Зрідка у розмовній мові запозичення вживаються із стилістичною функцією, яка пов'язана тут з відчуттям належності слова до іншого мовного середовища; такі слова набувають у контексті певного експресивного відтінку, це своєрідна «барва часу», наприклад:

Вагони декад хитаються,  
А станції все минаються,  
Як мода на *френчі* потерті,  
На смертне і безсмертне,  
На *кльовші* і *мокасини*,  
На *кок-сагиз* і кетову...

(Б. Олійник)

В українській усній розмовній мові — в окремих її говірках — вживаються полонізми, не належні до лексичного складу української літературної мови (це явище знаходить своє відображення і в художніх творах): «—...*прошу пана* до вагів... Став спершу Крутипорох, приятель Чередниченків, цей нічого — лише дев'яносто з гаком, а як став Чередниченко, так ті бідні ваги під ним тільки хрусь!.. і *пшепрашам*: поламались, не витримали...» (О. Гончар).

Загальновідомо, що вжиті у невідповідному контексті запозичення, як і неправильно вжиті іншомовні слова, — постійне джерело створення гумористичних ситуацій, наприклад: «У Ширяєвих є коза Машка — зла, битлива і мо-лока не дає. «*Коза ностра*» — звать її господарі» (газ.).

Закріплюючись у розмовній мові, іншомовні слова скоро втрачають барву «чужорідності» і починають виявляти

словотворчу активність: «Половіли жита, за дубовим бором Місяць пломінь сотав і гаям *світлофорив*» (К. Курашкєвич).

### НЕОЛОГІЗМИ

Загальномовні неологізми — слова, які ще не увійшли в активний словниковий запас,— залишаються такими лише до того часу, поки остаточно не засвоються мовою і не втраять відтінку свіжості і незвичності.

Виникнення нових установ у системі радянського державного ладу, розвиток соціалістичного виробництва, науки, техніки, культури, громадського життя — все це стало причиною появи у словниковому складі української мови нового лексико-фразеологічного матеріалу. Так, у різні періоди радянської епохи в активний словник української мови влились слова і словосполучення: *Ради, виконком, райком, колгосп, комсомол, комбайн, агротехніка, ударник, новатор виробництва, орбітальна наукова станція, бригадний підряд, людський фактор* та ін.

Не всі з названих слів сьогодні сприймаються як неологізми; частина з них уже міцно засвоїлась нашою мовою. Проте в таких словах, як, наприклад, *примісячитися, космодром, атомохід, орбітальний комплекс*, ми ще відчуваємо новизну.

Свідченням швидких змін у складі неологізмів можуть бути такі поетичні рядки: «Він чує, як вчиться казати гортанною мовою тюрк: Незвичні слова: *«Більшовик», «совет», і «мандат», і «ревтриб»* (М. Бажан). Сьогодні частина слів, названих тут, стали загальноновживаними (*більшовик, мандат*), а частина навіть історизмами (*ревтриб*).

Поділ неологізмів на загальномовні та індивідуальні є водночас і показником їх стилістичного навантаження. В той час як загальномовні номінативні неологізми дають назву новому, досі не названому поняттю (це найменування, звичайно, емоційно нейтральне), стилістичні неологізми дають нову, експресивно-емоційну, образну назву поняттю, яке вже має словесне позначення в мові (порівняйте, наприклад, назви *космодром, космонавт* і образні назви *автоград, аероград* та ін.).

Загальномовні неологізми утворюються і вживаються насамперед у діловому, науковому і публіцистичному стилях мови, задовольняючи потреби номінації при усному і писемному спілкуванні у цих сферах. Прагненням до стислості, до лаконічності засобів вираження пояснюється, наприклад, поява такого типу неологізмів, як аббревіатури різ-

ного способу творення (вони продукуються в усіх трьох названих вище стилях): *КЛРС, ВЛКСМ, колгосп, НАТО* та ін.

Переважає більшість таких неологізмів — це так звані *радянізми* (слова, що виникли в радянську епоху для позначення понять політичного, соціального і господарського життя країни, термінів науки, техніки, культури та ін.). Ці неологізми з часом міцно засвоюються мовою, створюючи гнізда однокорених слів (*природолюби, природоохоронці, природоохоронні заходи* та ін.; *сінаж, сінажний, сінажна маса, сінажувати, сінажування* та ін.). Проте на кожному етапі життя суспільства частина номінативних неологізмів відома лише вузькому колу людей (наприклад, назви професій: *спелеологи, геонавти, косміки* та ін.).

У науковій мові поява нових понять викликає потребу їх називання, тобто творення нових термінів. Нові терміни з'являються поступово, частково витісняючи старі (випадків повного оновлення всієї термінології певної галузі науки за короткий строк історія не знає). Звичайно навіть нові галузі науки значною мірою використовують стару, наявну вже в науці термінологію.

Найчастіше термінологічні неологізми творяться за вже існуючими в термінологічній системі зразками. Іноді такою моделлю може служити якесь окреме слово (наприклад, за зразком давнього утворення *бібліотека* з'явилися пізніше *картотека, фонотека, фільмотека* та ін.); іноді так складається ціла термінологічна підсистема.

Неологізми, які поповнили словниковий склад сучасної української мови за післяжовтневий період, міцно увійшли в мову ділової документації. Такі слова виникають насамперед у суспільно-політичній, економічній та науковій сферах життя: це назви нових установ, нових органів управління, нових машин, механізмів, виробів, нових професій, посад, виробничих дій та ін. Серед новотворів є значна кількість аббревіатур (у зв'язку з тенденцією до уникання надлишкової інформації та сама кількість інформації передається в скороченому слові меншою кількістю знаків, ніж у співвідносному словосполученні). Встановлено норми, які регламентують вживання аббревіатур у діловому стилі: правила скорочення слів, доцільність і межі вживання їх у документі, написання та ін. Серед аббревіатур у писемному діловому мовленні розрізняють скорочення, призначені лише для зорового сприймання, і скорочення, придатні для вживання як в усній, так і в писемній мові (лише в писемній мові вживаються, наприклад, скорочення типу *п/я, м-ць, квит., тов., гром.*).

Значна кількість неологізмів різного змісту і типу творення вживається у публіцистичному стилі. Журналісти рідко створюють нові слова і словосполучення, проте часто пускають нові утворення в обіг, роблять їх повсякденними. Тому дуже часто саме вони повинні вирішувати, чи назва, що виникла у певному середовищі стихійно, заслуговує на популяризацію (як відомо, редакції провідних газет і видавництва зараховуються до місць творення і кодифікації норм сучасної літературної мови). У газеті доводиться часом здійснювати вибір між кількаслівною та однослівною назвою, між семантичним неологізмом і лексичним новотвором та ін.

Ось, наприклад, вживання однослівного неологізму замість кількаслівної, узвичаєної назви поняття: «Творча енергія нашого суспільства колосальна, захоплює нас будівничий розмах радянських людей, семимильні кроки науки і техніки. Та життя складне, і помилився б той, хто хоч на хвилину уявив би, що суспільству потрібна література прикрашальна, одописна, *зарожевлена*» (О. Гончар) — порівняйте «бачити щось у рожевому світлі, крізь рожеві окуляри».

Лексика і фразеологія публіцистичного стилю постійно поповнюються неологізмами на позначення певних явищ у галузі міжнародних відносин, нових форм політичної боротьби та ін. У частини таких неологізмів стилістичне забарвлення проявляється досить чітко (*мирне співіснування, політика з позиції сили, мирні ініціативи, нарада на найвищому рівні, гонка озброєнь* та ін.).

Суспільно-політичні неологізми-словосполучення іноді можуть набути значного поширення, але звичайно вони недовговічні і перестають вживатися після того, як подія, що їх викликала, перестає бути актуальною.

В газеті вживаються неологізми найрізноманітнішого характеру — від термінологічних до okazіональних назв, залежно від тематики, яка висвітлюється, і від емоційно-експресивної настанови тексту.

Крім номінативної функції, неологізми можуть виконувати у публіцистиці і функцію стилістичну (створювати пафос, піднесеність; передавати іронію, сарказм; служити засобом гумористичного зображення та ін.). З цією метою використовуються як загальномовні неологізми, так і індивідуально-авторські.

Використання індивідуального словотвору як одного із засобів збагачення експресивно-естетичних можливостей художньої мови є характерною рисою мовної практики багатьох письменників. У доборі найтонших, найвиразні-



таких неологізмів, як *молодистий* (замість *молодий*), *прозор* (замість *прозорість*), *сивінь* (замість *сивина*) та ін.

Експресія слова посилюється і через вміщення у ньому значення цілого словосполучення (у П. Тичини «яблу-невоцвітно» — як цвіт яблуні).

Часто неологізми створюють для того, щоб подати якесь поняття в новій інтерпретації, так, як його поет бачить сам, а не так, як звичайно воно характеризується засобами загальнонародної мови: «Садками ходить *брунькоцвіт*, А в небі *злотозор!*» (П. Тичина); порівняйте ще *сухозлоть*, *ясноводь*, *стokolосся*, *октаволюб* (у М. Рильського) та ін.

У поетичних авторських неологізмах вирішальним може бути не стільки спосіб творення слова, скільки спосіб його вживання в тексті. Часом навіть досить традиційні словотворчі засоби можуть набувати відтінку незвичності: «Ходить полем *молодистим*, Гонить хвилю з краю в край *Золотистий*, *колосистий*, *Яровистий урожай*» (А. Малишко), — тут експресію створює спеціальний добір суфіксальних слів одного типу творення.

Неологізмами є і незвичні словосполучення на зразок «*серцем кучерявий*» (П. Тичина).

Стилістичний ефект від неологізму посилюється свіжістю його внутрішньої форми (незвичність способу поєднання частин підкреслює образність). За допомогою двокореневих слів викликаються потрібні авторові образно-естетичні асоціації, що, в свою чергу, сприяє багатоплановому розкриттю художнього образу:

Настане день, настане час —  
І розіллється знов медами  
Земля, що освятив Тарас  
Своїми муками-ділами,  
Земля, що окропив Тарас  
Громовазвукими словами.

(М. Рильський)

Структури, в яких один з компонентів є складне (як правило, двокореневе) слово, мають досить сильний емоційний заряд.

Іноді поетичні неологізми створюються за зразком старокнижних слів (або переносяться з старих джерел) і мають виразне забарвлення урочистості, небуденності.

Так, наприклад, серед неологізмів у творах М. Бажана є складні прикметники з архаїчними компонентами, які посилюють урочистий колорит: будинки *темноликі*, уступи до-мів *біловежних*, твердиня гір *стовежна і стомурна*, далеч *многоріка*, край ясний і *многохлібний* та ін.

Стилістичне використання авторських неологізмів ба-



гатопланове, проте найчастіше вони вживаються з метою створення патетики і як засіб поетизації.

У поетичних творах використовуються з певною стилістичною настановою і загальнономовні неологізми, навіть такі специфічні, як аббревіатури.

Входячи до складу метафоричних порівнянь, гіперболізованих і символічних образів і тропів, аббревіатури становлять в них найбільш розсудковий елемент, від якого відштовхуються переносні, емоційно трансформовані значення інших словесних компонентів: «Ось зливки металевий: сріблосірий іній Укрив його шершавий, подзьобаний овал — Це з *Волховбуду* перший здобутий алюміній, легкий, летючий, пружний і радісний метал» (М. Бажан); «Та вставали, мучені і мічені, В безкозирках, бурках, піджаках — З *Краснодоном* вічністю обвінчані, Підняті безсмертям на руках» (Б. Олійник).

У розмовній мові неологізми вишикають повсякчас — для забезпечення потреб усного спілкування. Вони утворюються мимовільно, ніде не фіксуються і зникають, виконавши свою функцію. Частина з них — це скорочені назви загальновідомих понять (*прогресивка, авоська, бюлетенити*), назви, утворені від скорочення й усічення термінів (*концкорми, кібер, повнометражка*), різні «модні» слівця та ін.

Неологізми розмовної мови відзначаються різноманітними і виразними експресивно-емоційними відтінками. Проте при частому вживанні експресія слова стирається, тому «модні» слова в мові так часто змінюють одне одного.

Усі ці слова — «одномоментні»: вони створюються для розв'язання саме цього, «одноразового» стилістичного завдання і потім зникають, щоб десь, може, повторитись, тобто бути «винайденими» знову, а не відтвореними. Серед них є слова найрізноманітнішого характеру, починаючи від неоковирних канцеляризмів типу *калораж продуктів* і закінчуючи дотепними блискітками, які зустрічаємо на сторінках творів Остапа Вишні (*трудоночі, трудобазари, трудопрізники, молоколог, ерудологія, ділмахер, заврайзиха, мамо-татків синок, самостійно-дірчастий підхід* та ін.).

#### ЗАСТАРИЛА ЛЕКСИКА

Це лексика досить вузького стилістичного призначення. Основна сфера її застосування — мова художньої літератури; проте вживаються застарілі слова і в інших стилях мови, зокрема в науковому стилі. Історизми, позначаючи специфічні реалії минулих епох, не мають відповід-

ників у сучасній нам лексиці, вони — єдиний засіб точного і прямого найменування певних історичних реалій. Тому вони використовуються як терміни — найчастіше в історичних працях, де вони не мають стилістичного навантаження. Наприклад: «Рада складалася з *радців* (обраних *міщанами*) і *бурмистрів* (обраних з-поміж *радців*), які по черзі головували в *раді*. У ряді міст, крім *ради*, була й друга *колегія* — *лава*, що складалася з обраних довічно *міщан* — *лавників*» (підручник); «Становище рядових *стрільців*, які займались ремеслом і дрібною торгівлею, в цей час помітно погіршало в зв'язку з важкими податками й загальним зубожінням дрібного *посадського* населення. *Стрільці* довгий час не одержували *жалування*» (підручник).

У всіх цих випадках ми маємо справу з вживанням історизмів у їх помінативному значенні, без стилістичного навантаження.

*Архаїзми* — застарілі синоніми до сучасних слів — у науковому стилі звичайно не вживаються, основна сфера їх застосування — художні тексти. Проте зрідка архаїзми як своєрідний стилістичний засіб вживаються і в наукових (зокрема, історичних і літературознавчих) працях, в яких замість слів сучасної мови автори свідомо добирають їх застарілі синоніми. Наприклад: «Незважаючи на складні соціально-економічні умови в XVI — першій половині XVII ст., у Львові *золотарське ремесло* досягло високого розвитку: зросла кількість *золотарів*, розширювався обсяг *ювелірного виробництва*, досить високою стала якість речей» (журн.). Тут назви ремесла, цехів, майстрів зберігаються старі; нова, сучасна назва (*ювелір, ювелірний*) вводиться тільки у найширшому значенні — для загальної характеристики усього періоду. Таке переважання старих назв є свідомим авторським прийомом, мета якого — не модернізувати розповідь, а по можливості наблизити її до епохи.

У діловому стилі застарілі слова загалом вживаються дуже рідко (вийшли з ужитку архаїчні форми займенників *сей, оний, при сьому, позаяк*; канцеляризми типу *вищепойменований, при сьому додано, по приналежності, на предмет* та ін.). Проте у певних типах ділових паперів окремі архаїзми збереглися. Так, у мові документів законодавчого характеру можна зустріти слова, які в загальнонародній мові вважаються застарілими, але в ділових документах цього типу мають строго визначений юридичний зміст. Їх використовують не для того, щоб надати текстові більшої виразності, урочистості, а на позначення конкретних понять. Наприклад: *екзекуція* — у загальнона-

родній мові застаріле слово на позначення тілесного покарання; вживається лише іронічно, жартівливо; у міжнародному праві — застосування каральних заходів однією країною проти іншої.

З усталеним значенням і чітким діапазоном вживання виступають у ділових паперах і деякі — застарілі або рідковживані у загальнонародній мові — словосполучення: *дійти згоди, вважатися зразком, давати підстави для, покласти відповідальність на, поставити за обов'язок, спричинитися до чогось* та ін.

Зрідка застаріла лексика використовується в офіційних документах з стилістичною настановою, надаючи особливо важливим серед них відтінку монументальності, високої урочистості. Це слова типу *священний, благотворний, гласність, воєдино, глава уряду, союз* (сюди належать також звертання типу *шановний пане міністр, Ваше превосходительство* та ін.).

У публіцистичному стилі, як і в художньому, застарілі слова вживаються найчастіше як засіб створення урочистої піднесеності або сатиричного, гумористичного ефекту.

Застаріла лексика у різних публіцистичних жанрах може передавати, крім названих — полярних, контрастних — настроїв, ще й цілу гаму інших: настрою серйозних роздумів, елегійно-іронічного самоаналізу, довірливої розмови та ін. Наведемо кілька прикладів: «За останні роки півхві стало в півтора рази більше — народ *воскресає*, повертаючи собі власну гідність, власну пам'ять, відчуваючись між іншими народами СРСР, як рівний»; «І, йдучи по доріжці, викладеній в моїй уяві з квітков, я думаю, що душа, відділена від *брєнної*, замученої *суєтою* та непотрібними засіданнями *плоті*, пише невидимим олівцем по хитрих своїх зошитах...» (В. Коротич).

Створенню гумору в газетних текстах сприяє пародійне використання елементів високого стилю. У фейлетонах, статтях, памфлетах зустрічаємо іронічне переосмислення елементів античної міфології, біблеїзмів, архаїзмів, пов'язаних з церковно-релігійною символікою.

Увага. У сучасній мовній практиці зустрічаються випадки невмотивованого вживання у публіцистичних та літературно-критичних статтях тієї застарілої української лексики, яка майже ніколи не вживається як засіб створення урочистості чи гумору. Це слова, які вийшли з ужитку насамперед через те, що сприймалися як менш вдалі синоніми серед інших, що закріпились у мові, наприклад: *попри* — *незважаючи на, всупереч; зауваги* — *зауваження; подосі* — *до цього часу* та ін.

У художньому стилі застарілі слова обох типів найширше вживаються в творах на історичні теми. Традицій-

на книжна лексика у тканні художнього твору вступає у складні стилістичні стосунки з лексикою публіцистичною, термінологічною та ін., що відбивається і на цих книжних, застарілих елементах. За визначенням акад. Л. А. Булаховського, «для письменника-белетриста суть стилю, який вибирається в історичному романі, не в його точній відновідності історії; стиль цей повинен тільки здаватися правдоподібно відповідним загальній мовній манері характерів, що виводяться письменником, і гармонізувати із сприйманням їх саме як носіїв іншого світогляду, з елементами якого читач знайомий з доступних йому аналогій»<sup>1</sup>.

Ця правдоподібність досягається цілим рядом спеціальних прийомів введення в текст історизмів та архаїзмів.

Функцію прямого називання старовинних реалій історизми виконують і в художній літературі. Проте тут вони, поряд з архаїзмами, здійснюють і певну стилістичну функцію: вони є засобом художнього зображення епохи, засобом відтворення її національно-історичної своєрідності, а також мовних особливостей свого часу. Це назви посад, роду занять: «Тут всякії були *цехмістри*, і *ратмани*, і *бургомістри*, *Судді*, *підсудки*, *писарі*, Які по правді не судили та тільки грошки лунили і одбирали хабарі» (І. Котляревський); назви грошових одиниць, податків: «Пиши про *мило* та *комірне*, про *мостове*, про *сош* і *верховщину*, про всі лупецтва, що здирає з нас його пресвітла милість воевода» (І. Кочерга); назви добре відомих на той час книг: «*Златая цепь*», слова святих отців, *Козьми Індикоплова мандрювання*, *Діянія Дігеніса Акріта* і «*Шестоднев*» болгарського попа» (І. Кочерга); назви богів, вірувань, святинь: «Уже весна дерева розбудила, Уже струмки побігли по ярах і *Хорс* великий зняв покрови білі з усіх полів і в зелень їх одяг», «Хай доленька ясна тобі щастить і лада любого *Даждьбог* тобі пошли» (І. Кочерга). Це відтворення стилю ділових документів (лист Козеліуса до литовського князя): «Господаре і пане наш преславний, Великий княже руський і литовський. Тобі чолом б'є воевода твій про київські пригоди та діла» (І. Кочерга).

Широко використовуються різні категорії побутової і батальної лексики зображуваного періоду: «Темніє *харалужний меч* киян. Від крові димних, чорнокраїх ран, і галицького *келепа* злий дзьоб крізь *забороло* всаджується в лоб» (М. Бажан); часом вводиться застаріла фразеологія: «Хіба не чув слова святих отців, Як *хміль ченців в скотів*

<sup>1</sup> Булаховский Л. А. Русский литературный язык первой половины XIX в. Т. 1. С. 284.

*перевертає, Що третю чашу наливає лев, Четверту вепр скаженний, п'яту біс»* (І. Кочерга) та ін.

Використання цієї лексики з стилістичною метою потребує великої майстерності: адже вона повинна супроводжуватись мінімальною кількістю пояснень і водночас бути зрозумілою для читача. Ось зразок такого введення:

На княжий кліч вдягають вояки  
Високі, гостроверхі шишаки,  
Спитують луків силу бойову,  
Напружуючи жильну тетиву,  
І, бризкаючи іскрами, коваль  
Вигострює мечів двосічних сталь...

(М. Бажан)

Тут дієслова розкривають зміст іменників-архаїзмів.

Найпростішим прийомом використання застарілої лексики є цитація (уривок тексту, який містить архаїзми та історизми, відповідним чином вмонтовується в абзац і розкривається в ньому), наприклад: «*А полезного життя було єму... стільки-то літ*», — писалося в старих епітафіях на каменях надмогильних. «*Плезного життя!* — А що «*плезного*» зараз в цьому нашому «*житті*»? Валятись, конати, мучитись тут [у концтаборі], доки за якусь травинку пошлють тобі кулю в живіт і ти звалишся в останніх корчах десь під парканом у сміття, у вугільний пил? Сіро й буденно, без будь-яких епітафій... Так це робиться зараз, в цивілізований вік» (О. Гончар).

Кількість архаїзмів та історизмів у мові автора і в діалогах звичайно неоднакова. Залежить це в першу чергу від оповідної манери, обраної автором. Стосовно до історичних художніх творів виділяється два типи побудови тексту: в одному норми авторської оповіді відповідають нормам сучасної йому літературної мови; елементи мови зображуваної епохи відтворені лише в мовних партіях персонажів. Наприклад: «*Потщитесь, браття, треба поспішати, Щоб книги всі переписати нам, Бо скоро князь повернеться із Чюдї, Де воював і города воздвиг, А повернувшись, зараз вже розсудить, Чи много ми переписали книг. Прилежен бо і часто книги чтяше, Мов виноград у золотую чашу, Вино словес він проливає в світ*» (І. Кочерга).

Особливо виразними бувають ті мовні партії персонажів, у яких авторові вдається поєднати правдивість і простоту розмовних інтонацій з елементами мови давніх епох: «*Так, вже знялася бранная тривога, Комоні ржуть, почувши дим війни, і мушу знов трудити хвору ногу і брати меч, як в они бурні дні*» (І. Кочерга).

У другому типі оповідної манери сфера вживання фактів мови зображуваної епохи значно ширша (ці факти проникають і в мову автора — як її органічний компонент). Наприклад: «*Ромеї* заспівали *бойовий тропар* і посунули по зеленій луці, тягли великі *дерев'яні плоти*, щоб перекрити рів попід стіною, везли запряжені кожна кільканадцятьма волами *пристінні вежі*, несли високі драбини, котили довжелезні колоди, щоб по них дертися на стіну, наставляли на браму велетенський *таран* з залізною баранячою головою на кінці...» (П. Загребельний).

**Увага.** У творах, написаних у минулому, ми зустрічаємось з такими випадками слововживання, коли те чи інше слово на час написання твору не було ще застарілим, але нами сприймається як застаріле (це так звані історизми і архаїзми часу на відміну від історизмів і архаїзмів стилістичних). Наприклад: «Хай тисячі ляжуть братів на полях,— не хитнеться червоний стяг, червоний стяг, що дав *Коммол*. Не зрадив стяга п'ятий полк» (М. Бажан).

Урахування процесу старіння слів має велике значення для стилістики, бо, старіючи, слова змінюють своє стилістичне забарвлення: саме в зв'язку з тим, що вони починають рідше вживатись, вони створюють враження урочистості, небуденності, а потрапивши у невідповідну — стилістично знижену — мовну ситуацію, надають тексту рис комічності.

Архаїзми як стилістична категорія входять в основному до складу урочистої, піднесеної, патетичної лексики і так тісно з нею зливаються, що часом їх важко відмежувати від інших слів урочистої лексики. Тому архаїзми можуть бути визначені як такий різновид урочистої лексики, в якому ця стилістична якість породжується сприйманням слова за належністю до старовини (усної і книжної): «І кожен воїн клятвенно *повів*: Чскай, наш краю, я вернусь до тебе» (М. Бажан); «Хай же знає весь світ, як висіли ви, мамо, на старій груші за *други своя* у велику всесвітню війну в українському кривавому селі на Україні кривавій» (О. Довженко).

Значну роль, як ми вже бачили, тут відіграють старослов'янізми, майстерність використання яких у творчості Т. Шевченка, наприклад, загальновідома:

Все *упованіє* мое  
На тебе, мій пресвітлий раю,  
На *милосердіє* твое,  
Все *уповніє* мое  
На тебе, мати, *возлагаю*.  
Святая сило всіх святих!  
*Пренепорочная, благая!*  
Молюся, плачу і ридая:

Воззри, пречистая, на їх,  
Отих окраденых, сліпих  
Невольників.

(Т. Шевченко)

Стилістичні архаїзми найчастіше виступають «як випробуваний засіб урочистої емоційності»<sup>1</sup>; «емоція урочистості і досі легко забезпечується добром синонімічних слів старослов'янського походження, навіть тих, в яких ми не могли б з точки зору сучасної мови помітити ознак архаїчності»<sup>2</sup>. Ці старослов'янізми відзначаються, як правило, особливою поетичністю, стилістичною піднесеністю, добірністю і служать для створення позитивних характеристик (*достойний, звитязний, благословенний, святиця* та ін.). Навіть архаїчні слова з цілком нейтральним значенням надають поетичній мові урочисто-піднесеної тональності, порівняйте: *гряде — іде, длань — долоня, десниця — правиця, права рука, повів — сказав, пряне — скочить, древо — дерево*. Ці пари слів тотожні за своїм змістом, проте архаїзми відзначаються виразною приналежністю до патетичного книжного стилю (вони можуть вживатися лише у високих стилях ораторської і поетичної мови). Наприклад, «І коли десь смерть його настане, Куля свисне і пониже в лет, Він вперед кривавим тілом *пряне* І, вже мертвий, в ката вб'є багнет» (М. Бажан); «Маяковський — це *Древо* Роботи, яке ніколи не зможе зів'янути!»; «Бо нам Вкраїна Дніпрельстану І станцій атомних жива, А вашу *длань* захланну, Що тягнеться з-за океану, *Десниця* наша обрива» (І. Драч).

Складні слова з архаїчними компонентами (*благословенний, златоглавий, благотворний*) надають розповіді епічної неквапливості і служать для створення урочисто-монументальних образів: «*Благословенна* ти в віках, як сонце наше *благовісне*, Як віщий білокрилий птах, Печаль і радість наша, пісне» (М. Рильський).

Подібну функцію виконують історизми, коли вони вживаються у переносному, метафоричному значенні або служать засобом створення градацій, антитез та ін. Наприклад: «— А коли людина й *хижі* не має, щоб сховатися від зимової стужі? — ледь чутно поспитав старий.— Коли в людини є *хижа*, вона повинна будувати *храм*. І коли немає *хижі* — теж повинна будувати *храм*, — твердо відповів Ярослав» (П. Загребельний).

<sup>1</sup> Булаховский Л. А. Русский литературный язык первой половины XIX в. Т. 1. С. 276.

<sup>2</sup> Булаховский Л. А. Курс русского литературного языка. 5-е изд. М., 1952. Т. 1. С. 58.

Стилістичні архаїзми, насамперед слова старослов'янські з походження, є також «ходячим, випробуваним словесним засобом іронії — від такої, що викликає легку посмішку, до саркастичної»<sup>1</sup>. Комізм, який може створювати ця лексика, виникає саме внаслідок постійно властивого їй урочисто-піднесеного емоційного забарвлення, якщо зміст описуваного явно не відповідає урочистості тону. Саркастичний ефект, зокрема, посилюється, якщо поряд з архаїчною лексикою урочистого звучання ставляться слова дуже віддалених або протилежних стилістичних категорій (прсторічно-знижені, вульгарні, підкреслено буденні, вузькопобутові та ін.). Цей прийом в українській літературі став уже традиційним, він наявний і у письменників минулого, і в сучасних майстрів слова: «На всіх язиках все мовчить, бо *благоденствує!*» (Т. Шевченко); «*Словесами, що спливають патокою професійного словоблудства, Пій XII тут же проспівав осанну атомній бомбі*» (Я. Галан).

**Увага.** Архаїзми навіть у незначній кількості можуть надавати тексту певної стилістичної тональності, і цим вони помітно відрізняються від історизмів. Діє тут контраст з живою мовною нормою. Наявність відповідників у сучасній мові примушує нас сприймати архаїзми як різке відхилення від норми (історизми так не сприймаються, бо вони не мають живих лексичних відповідників).

Тому стилістично не виправдане вживання архаїзмів у художньому творі одразу ж вносить певний дисонанс: «Не скаже за, не скаже проти, Від нього правди ждати *всує*. Немов циркач отой на дроті, Усе життя він балансує» (С. Воскресенко); «Я сонце ловлю губами. Отрути я не *приемлю*. Ніде і ніхто хрестами не перекреслить землю» (Ю. Ковалів).

Перевіреним засобом гумору є так звані *анахронізми* — слова і словосполучення, які належать до іншої, ніж зображувана, епохи. Розглядаючи таке слововживання, М. Рильський цитує уривок з «Переяславської Ради» Н. Рибака («Для того Раду зібрали ми нині явну, для всього народу, *щоби есте* з нами обрали собі государя з чотирьох, котрого бажаєте...») і так коментує його: «Ясна річ, що було б зовсім недоцільно «перекладати» ці слова на сучасну мову, як смішно було б, коли б секретар Спілки письменників заявив на зборах: «Ми зібрали вас, щоб *ви есте* обрали собі правління клубу». Саме тому анахронізми є перевіреним засобом створення гумористичних ситуацій: «Віктор почував себе *давньоруським теслею*, який без єдиного гвіздка змайстрував сокирою *ядерний реактор*» (Газ.).

У живій розмовній мові архаїзми та історизми вживаються порівняно рідко і, як правило, з іронічною експресією.

<sup>1</sup> Булаховский Л. А. Курс русского литературного языка. Т. 1. С. 79.



єю або жартома. Гумористичний ефект досягається шляхом використання архаїзмів на тлі побутової або зниженої лексики. Ця риса розмовної мови відтворюється у художній літературі, наприклад:

- Хто ти *еси*, Тихоне?!
- Баран *есмь* я, господи! Вівця *кротки*...
- Цан ти *еси*, Тихоне (Остап Вишня).

Без такої стилістичної настанови застарілі слова можуть вживатися в мові людей старшого покоління і у представників деяких соціальних верств (духовенство). Найстарше покоління, як правило, послуговується окремими словами і словосполученнями, яких наймолодше покоління не тільки не вживає, але навіть не розуміє їх значення. Ці слова звичайно відносять до застарілих. Серед них ми зустрічаємо колишні неологізми, що не увійшли до загальнонародної мови (*лімітка, промкартка, церабкоп*), назви релігійних свят (*великдень, клечальна неділя, спас, маковія, друга пречиста, покровя, різдво, пилипівка*)<sup>1</sup>, назви хвороб та лікування їх (*родимець, завійне, переполох вилівати*) та ін.

#### ДІАЛЕКТИЗМИ

Серед територіальних діалектизмів є слова стилістично нейтральні і слова яскраво експресивні, образні. У розмовній мові вони є засобом вільного, невимушеного, повсякденного спілкування людей, які ще не оволоділи нормами літературної мови або звикли у побуті користуватися діалектною лексикою (для відтворення цього типу мовлення діалектизми вживаються у художньому стилі).

Зовсім не вживаються діалектизми у **діловому і науковому стилях**. Тут ми можемо лише нагадати про термінологізацію окремих діалектних назв у сільськогосподарській, ботанічній та інших галузях науки, проте на сьогодні цей процес в основному вже закінчився і ті поодинокі діалектизми, які зараз термінологізуються або частково активізуються у вживанні, не дають нам підстави говорити про активне використання цієї категорії лексики в названих стилях.

Етнографічні діалектизми — слова, пов'язані зі специфікою побуту і трудової діяльності носіїв певної говірки,—

<sup>1</sup> Вживаючись у художній літературі з метою характеристики мови представників духовенства, ці застарілі слова вже виступають у функції соціальних діалектизмів.

називають предмети і явища, часто невідомі загалом; вони не мають паралелей у загальнонародній мові. Без стилістичного спрямування вони вживаються в наукових текстах (як і історизми), а з стилістичною метою — в художній і публіцистичній мові. Ось приклад вживання етнографічних діалектизмів у науковій мові: «Святкові хустини (*борушненки*) цяцьковані великими квітчастими візерунками основних кольорів спектра, а вінчальні (*чичкани*) — дрібними, розкиданими по всій тканині, або великими квітками на облямівці. *Петек* (свитка) шиться з домотканого сукна, пофарбованого в чорний або брунатний колір» (журн.).

У діалектній лексиці помітною є тенденція виділяти найменші деталі серед ознак і якостей оточуючих предметів і явищ і називати кожну з них, оскільки це полегшує щоденне спілкування у праці й побуті. Так, наприклад, широке, узагальнююче родове поняття «сітка» (рибальська) у говірках нижнього Подністров'я передається цілим рядом конкретизуючих, видових назв: *невід, ставка, галіця, дрібляця, лантіш, ставнік, італьян, мішок, брія, піриш, гура* (у той же час загальна назва цього поняття тут відсутня).

Такі діалектизми в художньому тексті служать засобом створення докладного, максимально наближеного до дійсності опису життя і праці з усіма подробностями.

Територіальні і соціальні діалектизми поза сферою свого звичайного вживання використовуються для відображення місцевого колориту або для типізації характерів представників різних місцевостей. Потрібна значна письменницька майстерність, щоб вони могли бути сприйняті читачем без додаткових (особливо підрядкових) пояснень. Так, без пояснень зрозумілі службові слова в тексті: «Та йди бо, та гуляй,— кажу я,— чого оторопів? *Ади онде* стоїть Маріка (моя середуца сестра). Ану йди та вже вимахай пеню, *аби* знала, з ким раз гуляла; вона *через цілий* тиждень так і радується, що з тобою гулятиме. — Е, що мені там до твоєї сестри, — воркнув Василь, — *най* собі гуляє про мене, з ким хоче, зо мною певно що не буде.

— *Отто ж бо й ти* файно наговорив. Чекай, скажу я Марії, не бійся» (Ю. Федькович).

У прозових творах цілі серії непояснених діалектних назв предметів одягу, взуття, їжі нанизуються з метою створення колориту незнайомі читачеві місцевості, побуту, звичаїв (тут важливішим буває скоріше звучання, ніж значення). Несперевершені в українській художній прозі зразки такого вживання діалектизмів залишив нам М. Коцюбинський: «Витягалося найкраще *лудіне*, нові *кращениці*, писані *кептарі, череси, табівки*, багато набивані ця-

хом, *дротяні запаски, черлені хустки* шовкові і навіть пиш-на та білосніжна *гуґля*, яку мати обережно несла на ціпку через плече».

Проте часто письменникові доводиться вдаватися до пояснень: «...але поки що сіяли з *колобця*. *Колобець* — це така мірка з легкого дерева, а бува і з кори, щось ніби ві-дерце. Насипаєш туди насіння, вішаєш до бока, під пра-вицю, і пішов. Так, певно, сіяли ще древляни і сіверці — тож звідтіля *колобець* і в Лебедині» (В. Земляк). Таке пояснення є органічною частиною тексту, прийомом зо-браження, воно міцно вплітається в тканину авторської мови.

Як відомо, був час, коли в мову української художньої літератури діалектизми переносились повністю з усіма особливостями їх місцевого вживання; натуралістично ко-піювалась сама говірка. Прикладом можуть бути твори Г. Квітки-Основ'яненка: «Як же Москаль *озьметься* за сее діло, ну! — тільки почухайся, та й відійди. Торгується і *требує багацько*: дай йому і *кошту*, і грошей скільки *заба-жа*, а як *удареть!* гай, гай! Йому *каеш* — блакитна, а він товче синя-ста».

Проте найпоширенішим прийомом вживання діалек-тизмів з стилістичною метою є стилізація під діалект, яка має безліч проявів — від окремих вкраплень у літера-турну мову поодиноких діалектних слів до свідомого нама-гання відтворити діалектні риси якнайповніше — у всьому їх багатстві і різноманітності.

Стилізація під діалектні, говіркові риси — персважно мови персонажів — помітна у творчості ряду письменни-ків — Л. Мартовича, В. Стефаніка, М. Черемшини. Хоч кількість діалектизмів у мові персонажів помітно перева-жає, проте і в мові авторській вони теж є: «В один дух станули *воьки* перед *бадіками* і скували їм руки. *Бадіки* деревіли. Скляними очима дивилися на свої руки, святих призивали, отченаші *зачинали* і *уривали*... Десь *тоті* ліси пощезали, десь *тото* село в землю сховалося, лиш креме-ниста мокра *скала* над ними, лиш темне гниле листя під ними. Як *тото* листя у трубочки звите, *не бачуть бадіки* ні світа ні сонця» (М. Черемшина). Тут діалектизми — лише компонент стилізації, поряд з використанням інших засобів, зокрема пісенно-фольклорних: речитативної будо-ви, широкого введення повторів, постпозитивності присуд-ків та ін.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Усе сказане не означає, що і В. Стефанік, і Л. Мартович, і М. Че-ремшина та й інші західноукраїнські письменники не вживали діалектиз-ми і стихійно, як звичайний для них лексичний матеріал.

У діалектизмах, за словами Б. О. Ларіна, письменника приваблює наочна предметність образів, матеріальність уявлень, конкретність ідей, свіжість, сила і ефективність їх впливу на читача. Майстри слова дали нам блискучі зразки вживання діалектизмів: тут і окремі словесні вкраплення, зрозумілі й без пояснень або ненав'язливо і тонко пояснені контекстом; тут і вплетення діалектних слів і форм у тканину авторської літературної мови («цитування»); тут і найскладніші найвитонченіші випадки їх вживання, коли зберігається лише семантичне ядро діалектизму. Так, стилістично виразним є принцип деталізованого членування тієї предметної сфери, яка є життєво важливою для певної місцевості. Знання цього членування — це знання життя описуваного кола людей. Наприклад, знання письменником міри зображуваного: «— ...Зірки на пілотках щоб сяяли від вас *на двоє гін* вперед!» (О. Гончар); «А сам жив упроголодь, *ні фантиночки* не взяв собі з куркульського добра» (В. Земляк). Назви, що стосуються тварин: «Одноногий сторож на колодянці австрієць Шварц саме відчиняв ворота перед велетенськими *волами — диманами*»; «Якщо борода надавала цапові певного елемента мудрості, то *роги-паничі* були ознакою його незміряної сили й хоробрості» (В. Земляк).

Найбільша кількість діалектизмів припадає на пряму мову персонажів в усіх її проявах (монологи, діалоги, полілоги, внутрішні монологи). Проте справжнім засобом виразності стає не кожен діалектизм у мові персонажа, а лише той, який сприймається читачем як додатковий характеризуючий штрих у мовному портреті. Загальною ознакою еталоном у цьому плані є мова Хоми Хаєцького (О. Гончар, «Прапороносці»). І справа тут не лише в самих діалектизмах як письменницьких знахідках, а в оригінальності, пластичності зображення, переконливості і повнокровності образу, правдивості і точності його інтонацій: «— Чи для того ми Романію бурею пролетіли, а всю Трансільванію на ліктях *перечовгали*, щоб там усяка нечисть знову голову *здоймила*? Ще не висохла там кров наших *Штефанів* та Прокопів... Та Брянських! *Еж так? То хай буду знати*, хто там у них засяде: чи наші приятелі, а чи вороги!»

Наявність чи відсутність діалектизмів у прозовому творі залежить і від обраної автором манери викладу: при використанні оповідної манери кількість стилістично позначених лексичних одиниць, а серед них і діалектизмів, зростає.

На відміну від художньої прози, де діалектизми висту-

пають засобом локалізації дії та індивідуалізації мови персонажів, у поетичному творі для цієї категорії слів достатньо невеликого контексту, одноразового вживання, щоб вони могли виконати свою стилістичну функцію — відтворити розмовно-інтимний колорит поетичної, трохи іронічної розповіді:

Полняло, оджовтіло, зголубіло,  
Всі печалі мої встигли на експрес...  
Ви давно б мене медовістю убилі,  
Коб я вчасно від отрути не воскрес.  
(Б. Олійник)

Вживання діалектизмів часом не переслідує спеціальної стилістичної мети, а пояснюється недостатнім відмежуванням лексичних засобів літературної мови і діалекту в повсякденній мовній практиці автора, що позначається і на його творчості (випадки такого використання діалектизмів зустрічаємо в творчості А. Свидницького, у ранніх творах М. Коцюбинського та ін.). І в сучасній нам мовній практиці таке вживання діалектизмів — не дуже рідкісне явище: «Я поради потребую часто, як у спеку *зимної* води» (О. Сенатович); «Ідуть прохідною. Він крок не *пришине*. Перепустку гордо вийма» (С. Данилейко).

Ось нелітературні, діалектні наголоси:

*Було* видно, як хліба хиталися,  
Як цвіли в косі блакитні *стрічки*,  
Як над морем чайкою *піднялася*  
І розтала у зірках і вічності.  
(М. Луків)

Нормативне наголошення: *булб, стрічки, піднялася*. Таке — невмотивоване стилістично — вживання діалектизмів не лише не збагачує літературної мови, а ще й обтяжує її зайвими варіантами уже наявних лексем і розхитує норму.

Введення діалектизмів у публіцистичні тексти можливе, проте воно вимагає великої обережності, знання справи і смаку. Так, у газеті діалектизми правомірні й доречні лише у тих випадках, коли йдеться про предмет чи поняття, для якого літературна мова не має окремої назви, наприклад: «В урочищі Чорної ріки на Закарпатті створюється музей лісу та сплаву. Його експозиція розгорнеться в приміщенні греблі, де свого часу формувалися плоти працелюбних та мужніх людей — *бокорахів*» (газ.).

Зрідка діалектизми в газетних текстах виступають у ролі експресивних синонімів до слів літературної мови — як засіб створення місцевого колориту, при побудові діалогів, для мовної характеристики героїв та ін. Проте якщо

ці діалоги відбуваються не в приватній, а в офіційній обстановці, захарактеризовані їх діалектизмами небажане (це створює невиправдану строкатість викладу, ускладнює сприймання). В авторській мові вживання діалектизмів без виразного виділення їх (тобто «цитації»), нарівні з лексикою літературної мови, є вадою тексту.

Найчастіше діалектизми — поряд з іншими лексемами — служать засобом створення гумористичних ситуацій у деяких газетних жанрах (фейлетон, гумореска, нарис).

Наприклад: «— Прийшов просити, абись мому сину Митьку, він комбайнер, дозволили *стрих* добудувати.

— Що, хата валиться?

— Чого б мала валитися? То по-теперішньому, по-вченому, кажуть — *поверх*, а ми з Вольгою рахуємо: *стрих*» (журн.). Тут автор — устами героя — вдається до евфемізуючих засобів, пом'якшуючи, применшуючи враження (називає *поверх* скромно — *горище, стрих*).

В усній розмовній мові діалектизми зрідка використовуються з спеціальною стилістичною метою, вони навіть не завжди відмежовуються в свідомості мовців від інших засобів загальнонародної мови (це свідчення недостатньої мовної культури — незнання норм літературної мови). Відображенням цього типу розмовної мови можна вважати такі репліки персонажів: «А ніч *зорешлива* та тиха»; «Взяла свій *тлумачок* та тихенько й вийшла з хати»; «—...а я за ним *назирком*» (Марко Вовчок); «О безсовісний *брехачу!* Через тебе то, я бачу, *Дурно* мучив вірних слуг!» (І. Франко); «— Та хіба матері до мого *раювання?* Вона вже свариться на мене очима: «Біжи *борше!*» (М. Стельмах); «О *мой, мой! Лайдаку!* Вже день, а ти спиш! Запух, як *вуйко* десь між смереками в лігвищі!» — Такими словами будить його вранці...» (О. Гончар).

## ЖАРГОНІЗМИ

Жаргонізми звичайно визначають як лексичні одиниці соціального діалекту певної вікової спільності людей або «професійної» корпорації (найчастіше згадується жаргон мисливців, спортсменів, моряків, а також студентський, шкільний, молодіжний жаргон та ін.). Тому жаргонізми неоднорідні: серед них є як професійні, так і соціальні компоненти. Професійні жаргонізми — це вільні, певимущені, образні, часом грубуваті слова, які побутують у спілкуванні людей одного роду заняття. Ця група жарго-

нізмів порівняно стійка: слова професійних жаргонів надовго входять у словник людей одної професії, а звідси часом проникають і в загальнонародну мову, поповнюючи розмовно-просторічну її лексику. При цьому вони потроху втрачають свою початкову експресивність, яка є результатом образного, переносного їх характеру. Наприклад: *пиляти* — їхати повільно (з шоферського жаргону), *пара* — двійка (з учнівського жаргону) та ін.

Соціальні жаргонізми — категорія менш стійка, вона залежить від моди, яка швидко змінюється. Ці жаргонізми дуже швидко втрачають первісну яскравість і замінюються новими (порівняйте жаргонні оцінні слова, які поспідовно замінювалися: *потрясний, шедевральний, кльовий, балд*).

Значно вужче поняття, порівняно з жаргонізмами, — арготизми. Вони характеризуються вузькістю і специфічністю сфери вживання і засобів словотвору; нерідко в них наявний елемент умовності, штучності, «таємності». Місце їх побутування — замкнені, порівняно невеликі групи мовців (переважно декласованих груп: злодіїв, жебраків, шулерів та ін.). Частина з них, хоч і дуже незначна, також потрапила в загальнонародну мову (наприклад: *загинати* — «говорити грубо» походить з картярського жаргону, *брати на пушку* — «обманувати» походить із злодійського жаргону).

З точки зору семантики жаргонізми — в основній своїй масі — виражають негативне ставлення до дійсності: ненависть, презирство, злість, насмішку, зневажливо-зверхнє ставлення до окремих явищ дійсності.

Стилістична характеристика цих лексичних одиниць залежить також і від способу їх творення. Найпродуктивнішими серед них є переосмислення слів загальнонародної мови (*хвіст* — нескладений залік або екзамен у студентському жаргоні і нерозкрита справа у злодійському), деформація загальноновживаного слова (*алкаш* з *алкоголік*), скорочення і усічення слів (*училка* — *учителька*), запозичення з інших мов (*фраєр* — в німецькому арго «початківець»), калькування (*засіпатися* — *zasypać się* в польському арго «провалитися») — та ін.

Жаргонна лексика має досить вузький і специфічний діапазон вживання. Носіями літературної нормативної мови жаргонізми вживаються зрідка, і то у формі своєрідних «цитат». Як цитата (як ілюстративний матеріал) вони вживаються у науковому стилі, зокрема в лінгвістичних текстах, а також у розвідках на морально-етичні теми та ін.

Оскільки жаргонна лексика характеризується не лише своєрідною семантикою і стилістичним забарвленням, а й особливими емоційно-експресивними відтінками, пов'язаними з живою, нестертою ще образністю, вона може бути вживана у художньому і публіцистичному стилях.

Стилістичні й естетичні функції жаргонізмів неоднакові в творах різних жанрів. Частіше вони зустрічаються в фейлетонах, нарисах, гуморесках, рідше в повістях, романах, п'єсах (їх кількість і характер у художньому творі залежать від зображуваних у ньому соціальних і вікових категорій людей).

Важлива і свідомо обрана автором манера викладу — від автора чи від персонажа (в останньому випадку кількість жаргонізмів може зростати). Від майстерності автора і від його естетичних уподобань залежить і добір, і характер вживання жаргонізмів. Так, це можуть бути орфоепічні або лексичні чи фразеологічні жаргонізми, прямо перенесені з усного нелітературного мовлення в художній текст, а можуть бути створені автором своєрідні специфічні смислові комплекси, не прямо перенесені з жаргону, а відповідно інтерпретовані.

У художньому творі жаргонізми допомагають у створенні уявлення про певне середовище, яке є об'єктом зображення: «...Згадував, як мене навчали прийому «перо в бік»: «тут ти вже не людина, а покійник». І при цьому дражнили «слабаком», «інтелігентом», «мокрими ділами гребуєш», «не те що пришити, навіть ударити не можеш» (Б. Хандрос).

Жаргонізми, точніше їх окремі вкраплення в мову персонажів твору, характеризують не лише їх мовний рівень, а й спосіб їх мислення, належність до певної соціальної категорії, їх загальний і культурний рівень. Це, як правило, персонажі негативні, носії сумнівної «моди» певного середовища. При цьому серед жаргонізмів вибираються такі, які були б зрозумілі читачам, хоч вони самі цією лексикою не послуговуються і засуджують її. Ось приклад такої мовної характеристики персонажа: «— Так от, дзвоню я Вадіку. Вадика ж ви знаєте, ну, той, що в нього пахан в «Океані» працює. Вадик мені: «Я адміністратора Будинку кіно *приручив*. Натуральний обмін. Палтус на Бергмана. Суперзакритий перегляд. *Балд!* Ну, ми, звичайно, з *понт*ом підрулюємо, на виході *голодні* за квитки *руки в'яжуть*. Ну, а ми *при всіх ділах*. Входимо, в залі *сама джинсова публіка*. *Понт?*» (В. Тарнавський).

Оскільки виразність цих вкраплень досить значна, навіть натяк на певний спосіб мовлення може бути достатнім



для характеристики персонажа, його способу мислення і мовлення:

Зманивши на ризького кухоль,  
Очима її не вщипне  
Чувак перебірливий — кухар,  
Лиш гляне — і геть одсахне!  
(І. Драч)

При зображенні персонажів, які звичайно не користуються жаргоном, окремі жаргонізми вживаються з додатковим експресивним забарвленням — іронії, жарту; вони звичайно виділяються інтонаційно («інтонація лапок»): «— Тепер я зовсім не той, що до ювілею. Тепер я ніби вдруге на світ народився — молодий, красивий і, безумовно, *погрясно* талановитий» (В. Лігостов).

Досить поширений прийом — вживання жаргонізмів у межах синонімічного ряду для зіставної характеристики мовних навичок різних категорій людей: «В глибині лісу — уже наша солдатська цивілізація, посипані пісочком алеї — лінійки, грибки, червоні кутки, цілі квартали чепурних офіцерських та солдатських землянок, і ясна річ, що для землянки *гауптвахти* («чи *губвахти*», чи просто *«губи»*) тут не місце; її винесено осторонь, геть аж на узлісся» (О. Гончар).

Арготизми також використовуються для створення мовних характеристик персонажів, але ще в меншій кількості, ніж жаргонізми.

Оскільки жаргонізми й арготизми засмічують мову, роблять її одноманітною інтонаційно і грубою, використання їх у художньому стилі як засобу характеристики персонажів вимагає від письменника великої майстерності, такту й чуття міри.

У газетно-публіцистичних текстах жаргонізми вживаються з метою створення соціально-оцінних характеристик. Діапазон їх досить широкий — від елементів учнівського жаргону до жаргонізмів інших мов і народів. Найчастіше у газетно-публіцистичних текстах жаргонізми служать засобом створення осуду, презирства, зневаги до певних негативних явищ в житті нашого суспільства. Наприклад, описовності: «А ось картинка у дяді на штанах цілком зрозуміла: то була розчепірена жаба з собачою головою і лев'ячим хвостом»; «з'явилося дівчисько — з дуже розмальованим обличчям, кінською головою на блузі...» В таких текстах оцінка зображуваного або впливає з усього сказаного і не потребує увиразнення, або подається однією двома нищівними репліками автора чи інших учасників події або її спостерігачів, як у цитованому щойно тексті.

де події сприймалися очима дитини: «— Татку, по-якому вони балакали? — запитав хлопчина. — По-імпортному, — посміхнувся батько» (газ.).

У розмовному мовленні жаргонізми — один із засобів вияву експресії серед інших засобів, наявних у мові (інтонація, вигуківі слова, форми наказового способу, деякі суфіксальні і префіксальні форми, окремі синтаксичні конструкції). Саме через здатність певним чином поповнювати експресивні засоби мовлення окремі жаргонізми потрапляють у розмовне мовлення і залишаються в ньому.

Своєрідність експресивності жаргонізмів полягає в тому, що як окремі вкраплення в літературну мову вони дуже яскраві, виразні; в межах свого жаргонного «середовища» вони експресивно послаблені або навіть нейтральні (порівняйте вживання слова *хвіст* — «заборгованість» і *пара* — «двійка» в мові студента і в мові професора).

Хоч виразне експресивне забарвлення окремих жаргонізмів і сприяє їх поширенню серед частини людей, які переважно користуються розмовним просторіччям, більшість жаргонізмів так і залишається у користуванні досить вузьких груп носіїв жаргону, бо мовне середовище людей з високою загальною і мовною культурою не сприяє проникненню жаргонізмів у їх мову. Звичайно людина з високим рівнем мовної культури, користуючись жаргонізмами з певною метою, інтонаційно виділяє і відділяє їх від інших слів. Наприклад: «Завжди, коли я відчуваю, що мене, як висловлювались в Одесі, *«мають за ідіота»*, читати стає нецікаво. Статті були подібні, як розв'язання задач у недолугого школяра, що підганяє під відповідь» (В. Коротич).

Небезпека жаргону не в тому, що жаргонізми можуть засмітити нашу літературну українську мову, а в тому, що вони засмічують, вульгаризують, збіднюють мовлення тих, хто ними постійно користується; жаргонізми роблять мовлення убогим, трафаретним, наповнюючи його сумнівної якості дотспами і жартами, заглушують живу думку, справжню мовну творчість, позбавляють мовлення людини індивідуальної своєрідності. Некритичне ставлення до жаргонізмів, перенасичення ними усного мовлення може призвести до втрати чуття краси, образності, багатства, співучості рідної мови.

#### ПРОФЕСІОНАЛІЗМИ

До цієї категорії лексики зараховують слова і словосполучення, властиві мові певної вузької професійної (рідше — соціальної) групи людей, поставлених в особливій

умови життя. Виникають вони найчастіше тоді, коли та чи інша спеціальність або вид занять не мають розвинутої термінології (наприклад, полювання, рибальство, різні ігри та ін.). Крім того, значна частина професіоналізмів — це розмовні, неофіційні заміники наявних у певній галузі термінів (ця група особливо активно функціонує і поповнюється). На відміну від термінів професіоналізми не є кодифікованими назвами, вони не мають строгої дефініції, не становлять замкненої системи.

Серед професіоналізмів звичайно виділяють кілька груп: науково-технічні, професійно-виробничі, просторічно-жаргонні. Вони різняться складом, кількістю, способами творення, забарвленням та ін.

Переважає більшість професіоналізмів — це слова загальнонародної мови, вжиті у специфічному значенні (наприклад: *ішак*, *ішачок* — літак I-16, *термояд* — термоядерна реакція); це загальноновживані слова в неувичаєній для них формі (наприклад, множина абстрактних іменників: «начальникам відділів треба уточнити *обсяги*», «Ми маємо типові *застосування*»); це неприйнятні в літературній мові префіксальні та суфіксальні форми (*докваліфікація*, *дозакріпити*, *недополив*, *залозунгувати*, *надзверхплановий*, *стрибучість*, *листаж*, *маршрутизація* та ін.). Значна частина професіоналізмів виникає як наслідок метафоризації загальноновживаних слів, наприклад: «— Скажи Лихолаю, щоб не забув про *шапку*. А «Тьотю Соню» хай *розверстає в підвалі*» (Г. Вірич).

Як склад професіоналізмів, так і форма звужують можливість використання їх поза межами усного неофіційного спілкування людей певної замкненої професійної групи.

У **нехудожніх стилях** (у їх писемній формі) вони виправдані лише тоді, коли задовольняють потреби спілкування людей однієї професії.

Переважа професіоналізмів перед їх загальноновживаними сквівалентами в тому, що вони служать для диференційованого позначення близьких понять, які в мові неспеціаліста існують під одним загальним найменуванням. Для фахівців такі професіоналізми є засобом точного й однозначного вираження думки. Наприклад: «— Ось так робиться, діти, вузол *«подвійний, гачний...»*

Стежать, ніхто й не дихне.

— А так, будь ласка, *«рибальський штик...»*

І знову маніпуляція, круть-верть, готово.

— А оце ось буде *«калмицький вузол...»*

Теж хитрющо-мудрющо.

— А це — *«удавка...»*

«А це» та «а це», і так він міг би на п'ятдесят різних способів!..» (О. Гончар).

Цілком очевидно, що інформативна цінність професіоналізмів губиться, якщо з ними має справу не фахівець. Частина професіоналізмів переходить у терміни, зазнаючи при цьому структурних змін; деякі з них, не стаючи термінами, все ж вживаються у науковій мові з певними застереженнями (як правило, вони виділяються лапками, в той час як терміни вживаються звичайно без лапок): «Жовте випромінювання атомів натрію, яке виходить від Землі до Місяця, матиме довжину хвилі більшу, або буде *«червонішим»*, ніж ті самі промені натрію, які йдуть від Місяця до Землі, бо поле тяжіння останньої більше» (журн.).

У газеті професіоналізми вживаються зрідка, бо потребують значних зусиль і витрат часу при попередньому вивченні їх; вони ненормативні і тому можуть засмічувати мову газети, а не збагачувати її; крім того, вони вимагають широких пояснень при введенні в текст. Тому в газеті вживаються лише ті професіоналізми, які вже давно увійшли у загальнонародну мову (типу *штурмівщина, на-гора, буксувати*).

Ширше вживаються професіоналізми у тих газетних жанрах, які за своїми ознаками ближчі до художніх стилів (нарис, фейлетон, памфлет та ін.), де вони служать засобом створення локальних описів, мовних характеристик, найчастіше ж — засобом створення гумору. Проте і тут введення їх у текст потребує великої обережності й такту (перенасичення ними тексту знижує його естетичні якості). Ось, наприклад, з якими застереженнями вводив їх у текст Остап Вишня: «Кліть буває двох сортів: просто кліть і кліть з *ветерком*, або, як ніколи не кажуть, «з вітерцем»... Примітка для редакторів укромови: Я прохатиму залишити *«дóбич»* (наголос на *о*), хоч і знаю, що у редактора свербітимуть руки виправити це слово на «видобуток». Не треба! Хай буде *«дóбич»*. Цілком очевидно, що без таких жартівливих зауважень, які своєрідно відокремлюють виділені слова від нормативної лексики, текст сприймався б як низькопробний суржик.

Отже, роль професіоналізмів у нехудожніх стилях найчастіше номінативна (вони називають об'єкти) або дефінітивна (вони дають об'єкту певну характеристику).

У художньому стилі, а також у деяких жанрах публіцистичного стилю, професіоналізми служать ще й засобом характеризуючим: вони допомагають створювати яскраві, виразні, конкретно-предметні описи; вони, поряд з іншими

засобами, увиразнюють мовну характеристику дійової особи, пожвавляють репліки в полілогах та ін. Наприклад: «— Трохи сумно, що ніщо не повернеться: ні цей день, ні дзвіночки, ні промені на траві... Все, все в однім змигку життя, *дублів* нема, *дублів* життя не знає!..» (О. Гончар).

Проте навіть вдало знайдений і блискуче інтерпретований образно професіоналізм потребує спеціального введення і пояснення, щоб до кінця бути розкритим в уяві читача: «У морехідці, так само, як і на «Оріоні», зустрічає не мама з медом на устах — *ринда сувора* його там зустріне! Могутню владу має та *ринда-дзвін*, підвішена на подвір'ї морехідки, щоб регулярно відбивати склянки, щоб не лишати хлопцям часу для байдикування! Ганятиме вона хлопця, як солоного зайця, всюди гудітиме йому своєю нещадною міддю, чатуватиме кожну курсантську хвилину» (О. Гончар).

Оцінюючи мову художніх текстів, слід мати на увазі, що професіоналізми у них не служать засобом для повідомлення певних технологічних, виробничих чи інших даних (адже для більшості читачів спеціальні назви однаково не розкривають суті виробничих процесів, та читач і не шукає таких довідок у художньому творі). Призначення їх зовсім інше: у мовній тканині тексту вони створюють враження реальної, повнокровної виробничої атмосфери, допомагають сприйняти описуване начебто очима безпосередніх учасників трудового процесу. Заміна професіоналізмів в описах переключає читача на сприйняття зображуваних виробничих процесів начебто збоку, очима сторонньої людини-непрофесіонала. Розглянемо це на прикладі: «Поверхня дошки *левкасилася*, тобто покривалася білилом, а вже на *залевкашену* поверхню наносився малюнок майбутньої ікони. Малюнок робив «*знаменщик*» пензлем або *припорохом* і закріплював *графіюю*. Тло найчастіше було золоте, але золото не наносилося на ґрунт, а спершу покривали ґрунт *поліментом*» (П. Загребельний). Цей опис без підкреслених слів втратив би не лише в своїй пізнавальності, а й значно більше — він би втратив частину своєї образно-зображувальної переконливості (для автора важливо було показати процес прошикнення героя у таємниці ремесла, які старанно приховувалися від непосвячених).

Професіоналізми — випробуваний засіб створення гумористичних ситуацій. Для цього професіоналізм має потрапити у спеціальний контекст — чужий для нього, незвичний або недоречний, наприклад: «— Вадиме Семеновичу, як ви трактуєте образ Хозе? Хто він, по-вашому?

— В Хозе, я вам скажу, теж треба вміти сили розподілити. А то *арію* з квіткою *видаси*, а в горах уже будеш на *ободах тяги*. А попереду ще цілий акт перед цирком» (газ.).

## ТЕРМІНИ

Термінологічна лексика — вищий, порівняно з загальноновживаною лексикою, розряд назв предметів і явищ оточуючої дійсності. Термін, на відміну від звичайного слова, не лише називає, а ще й логічно, вичерпно і точно — через дефініцію — визначає поняття, він дає багатогранну, об'ємну й лаконічну характеристику предмета чи явища, містячи при цьому більше інформації, ніж будь-яка лексична одиниця. Кожний термін посідає цілком визначене місце у певній термінологічній системі (воно залежить від місця відповідного поняття в системі понять кожної галузі науки).

Усі терміни можуть бути поділені на загальноновживані і вузькоспеціальні. Загальноновживані терміни не входять до складу однієї якоїсь термінологічної системи, а вживаються в наукових працях усіх галузей знань (*ідея, матерія, форма, теорія, гіпотеза, формула* та ін.). Вузькоспеціальні терміни використовуються в працях, розрахованих насамперед на фахівців у даній галузі науки.

Тематика наукового тексту, його комунікативні завдання, коло людей, на яких цей текст розрахований, створюють умови значно вищої передбачуваності лексичних одиниць (а серед них і термінів), ніж у інших стилях. А це значить, що в наукових працях переважають слова зі своїми основними, прямими значеннями; вони не викликають «ефекту контрастності», а отже — і стилістичного ефекту. Тому навіть терміни, утворені шляхом метафоризації (*комір, сорочка, палець, плече; ластівчин хвіст, втомленість металів, котячі лапки, курячі очка, грицики, зозулинні слъози; розрив-трава, нечуй-вітер*), дуже швидко втрачають образність під впливом абсолютно нейтрального контексту (як, наприклад, геологічні терміни: «...первинне *тонке ребро* ще в межах *маківки* роздвоюється (біфуркація) на два»). Експресивність таких термінів «оживає» лише при образному їх вживанні (у художніх текстах), а також у тих випадках, коли в контексті спеціально наголошується вмотивованість назви, етимологія її.

До термінів у науковому тексті ставиться цілий ряд вимог: точне співвіднесення термінів і понять, тенденція до однозначності, співвіднесеність граматичних форм (у термі-

нах важливим компонентом є їх структура: так, суфікси і префікси можуть мати класифікаційне значення), системність, правильна орієнтація на об'єкт у системі та ін. При детермінологізації (переході терміна з вузького фахового вжитку в загальнонародну мову) ці вимоги перестають бути обов'язковими: термін втрачає дефініцію, може метафоризуватися («ланцюгова реакція»), вживатися образно («фронт польових робіт»), переходити в розряд назв побутових предметів (радіо, транзистор, міксер) та ін. Тому в спеціальній літературі особливо підкреслюється, що однією з найважливіших характеристик терміна є дефінітивність, оскільки термін — це різновид дефінітивного слова і основною формою його існування є дефініція (визначення).

Крім термінів, у науковій та технічній літературі вживається значна кількість так званих номенклатурних назв. Відмінність їх від термінів полягає в тому, що в основі термінів лежить загальне поняття, а в основі номенклатурного найменування — одиничне. Це своєрідні етикетки одиничних предметів, найчастіше виражені абстрактними символами (буквено-цифровими); вони дають імена таким об'єктам матеріального світу, як серійні марки машин (Москвич-408), станків (КД-31 — кондиціонер), географічні назви (БАМ), назви електростанцій (Канівська ГЕС), виробів (М-100 — марка цементу) та ін.

І терміни, і номенклатурні назви у текстах, розрахованих на фахівців, не пояснюються. У науково-популярній і навчальній літературі терміни й номенклатурні назви вводяться з певними застереженнями і поясненнями. Крім безпосереднього використання дефініцій (визначення терміна подається так, як у словниках) можливі: поступове підведення до терміна (спочатку розгорнутий опис, потім — термін), орієнтуюче введення (коли термін характеризується через ряд основних ознак поняття), синонімічне введення (поряд ставиться термін і нетермінологічна, загальномова, часом описова назва цього ж поняття). Крім того, використовується аналогія (через відоме читачеві до невідомого), в разі потреби розкривається етимологія терміна. У текстах художніх (і близьких до художніх) це може бути принагідне зауваження, подане в дужках, рідше — підрядково. Ось, наприклад, як розкривається етимологія терміна в одній з праць В. І. Леніна: «Пп. міністри запевняють публіку, що це тільки «зловмисні особи» намагалися надати страйкам «злочинного політичного характеру» або, як вони говорять в одному місці, «соціального характеру» (пп. міністри хотіли сказати соціалістичного, але,

через безграмотність або через канцелярську боягузливість, сказали соціального, і вийшла нісенітниця: соціалістичний значить той, що підтримує робітників у боротьбі з капіталом, а соціальний значить просто громадський. Як же можна страйкові надати громадського характеру? Адже це все одно, що надати міністрам міністерського чину!) Оце так забавно! Соціалісти надають страйкам політичного характеру! Та самий уряд раніше від усяких соціалістів ужив усіх заходів, щоб надати страйкам політичного характеру».

Усі нехудожні стилі сучасної української літературної мови широко користуються термінами у їх прямому значенні, бо термінологія збагачує можливості точного і несуперечливого, логічно переконливого і водночас лаконічного спілкування у найрізноманітніших сферах людського життя і діяльності. Важливо, щоб термінологія у діловому та публіцистичному стилях не становила труднощів при читанні, щоб її добір і прийоми введення перебували у повній відповідності з призначенням тексту.

Підставою добору термінів повинна бути точність, а не новизна, нагальна необхідність, а не мода, потреба, а не звичка. Ті категорії марксистської науки, якими оперують автори публіцистичних статей, загальні формулювання і спеціальні терміни обов'язково повинні бути розкриті, пояснені прикладами, аналогіями; читач має бути втягнений у авторські роздуми так, як це майстерно вміють робити кращі пропагандисти ідей нашої партії. Ось, наприклад, введення наукового терміна у промову: «Далі товариш Щербицький відмітив, що велике значення для більш раціонального використання зерна, яке направляється на потреби тваринництва, матиме здійснення намічених заходів по збільшенню виробництва *кормового протеїну*, яким, зокрема, передбачено значно розширити посіви культур з підвищеним вмістом білка, збільшити виробництво білків тваринного походження, підвищити якість збирання, переробки і зберігання кормів» (газ.).

Доказовість газетної статті, її переконливість залежать від того, наскільки чітко, однозначно і зрозуміло для читача вводяться в неї необхідні терміни, наскільки продумано відібрані ці терміни. Адже завдання кореспондента полягає не в тому, щоб назвати технологічні та інші спеціальні деталі певного нового поняття чи явища, а в тому, щоб розкрити його сутність, тому терміни у газеті — не самоціль, а необхідний, прискіпливо відібраний мовний компонент тексту.

У публіцистичному стилі, крім такого — прямого — вживання термінів, поширене вживання їх з виразною стилістич-



ною метою, зокрема для створення гумору. При цьому термін може зберігати свою номінативну функцію; гумор створюється за рахунок невідповідного контексту, наприклад: «Учений на громадських засадах: підлеглі пишуть праці, він їх підписує» (Ю. Івакін). Крім того, з метою створення гумору термін може паронімічно зближуватись з іншим словом, зазнавати трансформації, метафоризуватись та ін. Наприклад: «Представникам точних наук добре відомо, що атом раніше вважався неподільним, за що і одержав влучне прізвисько «атом». Тепер же його за просто розщеплюють на протони, нейтрони та інші синхрофазотрони»; «Хвилюють мене як письменника всі ці, не побоюсь сказати, *пульсари, квазари, колапсари і галактики*, які розбігаються сюди-туди... Щось все ж у цьому є!» (газ.).

Як гумористичний прийом використовуються жартівливі дефініції до термінів: «*Вірус* — одноклітинний організм, створений природою в нагороду людині за науково-технічний прогрес, зокрема за винайдення мікроскопа» (журн.).

У художніх творах терміни вживаються як у прямому, номінативно-дефінітивному значенні, так і в метафоричному, образному, переносному — для створення потрібного авторові колориту зображуваної епохи, описів, навіть пейзажів і портретів, не кажучи вже про мовні партії героїв; у поетичних творах — як поштовх до створення образів та ін.

Терміни у порівняннях: «Чорногузи, немов *вертольоти*, білу хмару колишуть на крилах» (А. Малишко); «Метелик синій летів, мов *трансатлантичний лайнер*: рівно, спокійно» (О. Гончар).

Порівняння, розгорнене до образної картини, засноване на термінах «планер» і «літак»: «Є люди — *планери*. Їх інші вивозять у висоту. А там вже вони ширяють, зручно пристосовуючись до всіх течій повітря. Я — за *літак* з його движком-роботягою, з розбігом по землі і самостійним зльотом за рахунок власних сил, з власним курсом, поза зв'язком з підтримуючими потоками» (Л. Кассіль).

Терміни (*зміст — форма*), які послужили поштовхом до створення образної картини у поезії І. Драча «Балада про відро»:

Я — цинкова *форма*. А *зміст* в мені — груші,  
Суперні сонця, світільники саду,  
З республіки соків заблукані душі,  
Підібрані в пелени в ніч грушепаду.  
Я цинкова *форма*. А *зміст* не від мене,  
Підвладне я часу, підвладне потребам,  
Коли ж я порожке в *бутті* цілоденнім,  
Тоді я по вінця насипане небом.

Засобом гумору виступає термін-гіпербола: «Сердито й голосисто гуркотів цей *промисловий агрегат*, змайстрований мудрими руками діда Ілька, випльовував із своєї *велетенської пащі* неістивну кострицю...» (Є. Гуцало). Скромна дерев'яна терниця, якою оброблялися коноплі, дуже далека від поняття «промисловий агрегат».

Як прийом створення гумору у прозових та поетичних творах виступає «очуднення» термінів. Проте зловживання термінами в поезії ускладнює образну систему, утруднює сприймання, руйнує часом поетичну чарівність тексту (особливо в тих випадках, коли в тому самому тексті вживаються терміни різних галузей знання на зразок «*Халцедон* мій *оранжевий*, *хитрий* мій *обертон*»).

#### ЕМОЦІЙНО-ЕКСПРЕСИВНА ЛЕКСИКА

Частина лексичних одиниць характеризується наявністю в них рис експресивності та емоційності. Експресія — сила вияву почуттів, переживань, інтенсивність вияву виразності, характеристичності — завжди оцінка.

Експресивність може міститися у значенні окремого слова (така лексема виступає синонімом до нейтральної назви явища або поняття), а може створюватися описово (контекстом).

Емоційною зветься та категорія слів, яка, крім об'єктивного лексичного значення, містить і значення суб'єктивне — ставлення того, хто говорить, до висловленої думки. Коли людина, користуючись певним типом лексики, висловлює свої позитивні чи негативні емоції, в цьому їй завжди допомагає експресія (сила, виразність), яка обов'язково супроводить вияви почуттів. Тому розчленування цієї лексики на емоційну та експресивну (при стилістичній характеристиці), як правило, умовне. Так, наприклад, у слові «*линути* (*прилинути*)», крім емоцій поетично-голубливих, наявна експресія, яка бере початок у чисто раціональному «*летіти* плавно, без рвучких змін темпу і напрямку», проте невіддільна від позитивної оцінки естетичного враження від такого руху.

Певна експресивність властива всім стилям мови і накладає на їх лексичні засоби відповідну барву (навіть науково-термінологічна лексика має своє експресивне забарвлення — сухості, холодності, книжності). Проте група емоційно-експресивної лексики визначається значно вужче, обмежуючись лише кількома категоріями слів. До складу цієї лексики належать слова, які вже в своєму значенні містять позитивну чи негативну оцінність і називають відчуття, настрої, процеси (*нудьга*, *сум*, *жаль*, *досада*, *кохання*,

*ласка, краса, втіха, розкіш, щебетати, пестити*). Ці слова можуть виражати позитивну чи негативну оцінку явищ з точки зору мовця і з точки зору будь-якої суспільної групи (*милий, щирий, любий, коханий, ясний, красний, змучений, жорстокий, нещасний, немилосердний, хороше, чудово, страшно*). До емоційно-експресивних належать також слова, в яких оцінність виражається не лексично, а граматично, тобто суфіксами чи префіксами емоційної оцінки (*сонечко, голівка, матінка, очиці, батенько, братик* та ін.).

Частина слів української мови не має постійного емоційного забарвлення, а набуває його залежно від того, в якому контексті і з якою настановою вживається (неабияку роль тут відіграє вимова, інтонація, місце їх у реченні та ін.).

Найстійкішою і найвиразнішою є емоційність, пов'язана з походженням слова або з місцем переважного вживання. Так, слова загальнонародної мови різної емоційної насиченості, потрапивши у певний стиль, через деякий час набувають барв цього стилю. Прикладом може бути поетична лексика, яка, довгий час вживаючись у досить вузьких контекстах, набула специфічного «поетичного» забарвлення: «*Кохаюся з лихом і щастя не знаю, і гірко без долі свій вік коротаю, й у горі спізнався, що тільки одна — далеке небо — моя сторона*» (М. Петренко). Порівняйте ще: «*мудрість незнана*», «*надземний туман*», «*примарні блукання роздвоєних душ*», «*башти надземні, башти із кості слонавої рим*» (М. Бажан). Потрапляючи в інший контекст, така лексика виділяється в ньому як різко невідповідна, якщо це не було свідомим стилістичним вживанням, наприклад: «*Серед жанрів усної народної творчості — дум і пісень, частушок і коломийок, приказок і прислів'їв, різноманітних примовок і анекдотів — народні казки займають важливе місце, особливо відзначаючись своїм чаруючим змістом і формою*». Тут перенесення слова з однієї емоційної сфери в іншу — результат мовної невправності автора. Коли ж таке перенесення є для слова спеціально створеною стилістичною ситуацією, емоційний заряд його сильно зростає. Ось здійснюваний послідовно, як сатиричний прийом, перенос назв певних соціальних явищ минулого з метою різко негативно, викривального зображення фашизму в публіцистиці: «*Цих гітлерівських джур, цього посліду фашистського диявола, лишилося таки чимало*»; «*Ті периферійні трубадури німецького імперіалізму в лакейському екстазі створили були щось на зразок легіонів...*»; «*Галицькі мамелюки німецьких кандидатів у наполеони...*»; «*...гітлерівські бонзи вважають за свого ворога*»; «*Одні кандидати в жовтоблакітні мандарини...*» (Я. Галан).

У загальнонародній мові емоційно нейтральне слово звичайно має кілька емоційно-експресивних синонімів, які різняться ступенем вияву почуттів (*хороший — чудовий, прекрасний, захоплюючий, чудесний, блискучий, дивовижний, разючий* та ін.). Саме за емоційно-експресивними ознаками слова нашої мови поділяються на урочисті, риторичні, поетичні, жартівливі, іронічні, фамільярні, осудливі, презирливі, вульгарні, лайливі та ін.

Розвиткові емоційно-експресивної оцінності в слові сприяє постійне переносне, метафоричне вживання. Так, метафоризувалися назви багатьох тварин, вживані звичайно з різко негативною оцінністю, наприклад: «Цей союз *римської лисиці і німецького вовка* особливо пишно розцвів у кривавому морозі контрреформації»; «...папи вміють мстити, гадюки з *Петрової скелі* вміють жалити»; «...ми добре бачимо, як над коліскою нацистської Німеччини чуйно схилились не тільки *акули німецького капіталу*...»; «...а коли *німецький тигр* підріс і забаг людського м'яса...» (Я. Галан).

Остаточню визначає експресивно-емоційне забарвлення слова той контекст, у якому слово вживається. Тут нейтральні слова під впливом оточення можуть набувати оцінності, урочиста лексика сприймається іронічно, лайлива — як засіб вияву позитивних емоцій та ін.

Контекст може бути організований так, що в ньому слово буде сприйматись і в прямому, і в переносному значеннях одночасно. Таке зіткнення двох значень слова помітно посилює його експресивність: «тупими довбнями штампу вже на перших сторінках зустрічають читача отакі *«блискучі»* (тобто витерті до блиску) епітети, як «незвіданий світ», «тісні шеренги», «щасливий спів», «стрімкий зліт» (разів декілька), «палкі мрії» — і несть їм числа» (журн.).

Зіткнення двох значень одного слова або двох експресивно різноспрямованих слів у одному словосполученні справляє особливо сильне враження тоді, коли сфери прямого вживання їх дуже віддалені, наприклад:

*Юродивий твій пристав Ісус  
В вінку з шипши не стане наді мною,  
Святий городовик і пристав нищих душ,  
Цей лицемірний бог Распутіна й Малюти,  
Мене не подола, за ним я не піду  
В його нудний участок для покути.*

(М. Бажан)

Коло емоцій, що виражається цією лексикою, досить широке: тут і урочистість, і пестливість, і презирство, іронія, насмішка, і зрублість, і навіть лайка. Основна маса цих слів, потрапляючи у цілком визначений контекст, набуває

ще й додаткових, супровідних емоційних відтінків значення. Це часом досить складні й багатопланові емоції.

Отже, емоційно-експресивні відтінки значення слова є одним із складників стилістичної характеристики його. Це важливий фактор при доборі мовних засобів: слова з емоційно-експресивним значенням вживаються переважно у тих текстах, де постійно і послідовно виявляється емоційно-оцінне, характеризуюче ставлення до об'єкта. Найчастіше це розмовне мовлення, художні тексти, окремі жанри публіцистики.

Для ділових текстів емоційна лексика загалом не властива. Лише в окремих видах документації, де поєднується ділова інформація з елементами публіцистики, припустиме вживання слів і словосполучень, що виражають не лише назви явищ об'єктивного світу, а й наше ставлення до них (порівняйте: *разом* — *вєдино*, *керівник* — *глава*, *події* — *звершення*). Лексика цього типу може вживатися в деяких резолюціях, наказах та ін.

Певна міра емоційності може бути виявлена й у службовому листуванні. Тут слова якісної оцінки використовуються для досягнення більшої переконливості. Якісні прикметники у вищому і найвищому ступенях порівняння саме й створюють враження емоційності тексту. В усіх інших видах службових документів переважають відносні прикметники (вони, як відомо, ступенів порівняння не утворюють). Усе це сприяє тому, що мова службових документів справляє загальне враження емоційної нейтральності, а часом і холодної офіційності.

У наукових текстах оцінність виявляється не прямо через емоційно-експресивну лексику, а цілим рядом інших прийомів (описові, евфемізуючі оцінки типу «не завжди можна погодитись», «викликає деякі сумніви» «здається неприйнятною», «потребує аргументації» та ін.).

У більшості наукових текстів власне емоційно-експресивна лексика відсутня. Проте постійне вживання певних слів і термінів у чітко експресивно детермінованому контексті накладає на ці лексичні одиниці деякий додатковий оцінний відбиток. Такі явища ми спостерігаємо насамперед у суспільно-політичних текстах; в оточенні урочистої, небуденної, рідковживаної лексики суспільно-політичні терміни на позначення понять і явищ радянського способу життя набувають урочистих, пафосних, високих супровідних емоційно-експресивних барв. Наприклад: «Радянський народ, керуючись ідеями наукового комунізму і зберігаючи вірність своїм революційним традиціям, спираючись на великі соціально-економічні і політичні завоювання соціалізму,

прагнучи до дальшого розвитку соціалістичної демократії, враховуючи міжнародне становище СРСР як складової частини світової системи соціалізму і усвідомлюючи свою інтернаціональну відповідальність, зберігаючи наступність ідей і принципів першої радянської Конституції 1918 року, Конституції СРСР 1924 року і Конституції СРСР 1936 року, закріплює основи суспільного ладу і політики СРСР, встановлює права, свободи і обов'язки громадян, принципи організації і цілі соціалістичної загальнонародної держави і проголошує їх у цій Конституції» (Конституція (Основний Закон) Союзу Радянських Соціалістичних Республік).

У публіцистичних текстах емоційно-експресивна лексика відіграє особливо важливу роль: вона не лише характеризує певне явище з точки зору того, хто пише, а й покликана створити певну емоційно-експресивну атмосферу тексту, щоб переконати читача, викликати потрібні авторові емоції. Добір цих слів залежить від позиції автора (це може бути об'єктивний виклад без виразного авторського втручання і пристрастний авторський монолог), від того, який позамовний матеріал розглядається, від жанру, в якому працює автор, від індивідуальних авторських стильових рис та ін. Діапазон емоцій, які тут наявні, надзвичайно широкий: починаючи від піднесеності, урочистості, поетичності аж до виразних негативних емоцій презирства, іронії, осуду, зневаги та ін. (міра вияву ознаки також неоднакова). Наприклад: «Ще міг би серед нас бути той сивий, завжди замислений *митець, шанувати* котрого ми зібралися, *блискучий* майстер, яким *пишається* і українська, і вся наша багатонаціональна література. І хоч не судилося Юрієві Яновському бути довгожителем, зате довгожителями стали його прекрасні книги. Він народився в цих степах і став їх *натхненним* співцем. Він *душею* *вбрав* героїчний епос *грандіозних* подій революції, громадянської війни...» (О. Гончар).

Як видно з наведеного уривка промови, перевага віддається тим словам, які викликають у читача певні (у наведеному тексті — позитивні) асоціації, проте це не експресія чуттєвої конкретності, а усталена барва випробуваних перенесень значення.

Як відомо, експресивність таких мовних засобів у публіцистиці швидко вивітряється, нейтралізується, що викликає появу нових способів досягнення експресивності (використання засобів розмовної мови, поетичного лексикону, термінів, професіоналізмів та ін.).

У мові художньої літератури емоційно-експресивна лексика вживається специфічно: в умовах художнього контексту вона набуває додаткових відтінків, відсутніх у цих словах

за межами художнього цілого. Пояснюється це тим, що на семантику слова у художньому тексті діє загальне його образне спрямування (добір лексем, їх поєднання, загальна тональність викладу, образні засоби, вживані в усьому текстовому масиві, авторська манера оповіді — все це накладає відбиток на якість емоційно-експресивного забарвлення слова). Наприклад, у повісті М. Коцюбинського «Гата погана» навіть експресивно знижені вислови типу «ціле життя хвости бачив замість людей: бабрався у гною, у гною спав, на гною їв, на купі гною і здохну» у загальному естетично-бездоганному поліфонічному контексті не сприймаються як знижені, естетично-недостатні; тональність їх відмінна від звучання такого типу лексем у розмовній мові.

Інший приклад: у романі В. Земляка «Лебедина зграя» об'єктом зображення є село, яке зветься чомусь Вавілон. Ця назва дає змогу розгорнути доброзичливо-іронічні історичні паралелі протягом усієї оповіді і навіть у тих її місцях, у яких, здавалося б, ці паралелі неможливі: «...менші (пастушки)... заворожено слухали побрехеньки старших, а поміж тим і правдиві оповіді про Вавілон та про сусідні «народи». Даринчин батько отаманував довше за всіх, не одне літо водив пастухів на нічні баталії проти «довгов'язих», «клебанів», «дохлих мух» та інших «племен», котрі під егідою Прицького, села впертого й непокірного, заводили з Вавилоном довготривалі війни, на перший погляд, нібито й ні за що, а насправді за ті ж честь і свободу, якої ніхто, проте, не збирався одбирати у жодної з воюючих сторін. Бо ж ледь кінчалось літо, як вороги вгамовувались, і Вавілон вільно засилав сватів у навколишні села й звозив на свої горби кращих представниць з отих ворогуючих «племен». Тут назва села — Вавілон — веде за собою цілий ряд асоціативних емоційно-експресивних слів і словосполучень, забарвлених теплою, доброзичливою іронією автора: *сусідні «народи», «племена», під егідою, довготривалі війни, воюючі сторони, ворогуючі племена* та ін.

У розмовній мові емоційно-експресивні лексеми не становлять певної системи, вони вкраплюються у репліки стихійно, мають характер відкритий (вибір здійснюється кожного разу стосовно до потреб спілкування).

Звертає на себе увагу характер емоційності в розмовному мовленні: більшість лексем виражає емоції зниженого плану (іронії, фамільярності, жартівливості, доброзичливої насмішки та ін.). Позитивні емоції найчастіше виражаються описово (інтонацією, синтаксичною будовою реплік, службовими словами). Скоріше це буде слово негативної оцінки, але переосмислене, відповідно інтоноване, ніж слово

з високим позитивним емоційно-експресивним значенням. Наприклад: «— Слухай, *хлопче*, чого це тебе так прозивають? *Ніби пса* якого.— Томмазо? Це зовсім випадково... Так звали одного мислителя. Він мріяв про вселюдське щастя.— А сам, мабуть, був нещасливий.— Хтозна. Його ніхто про це й не питав. «Носяться зараз із мислителями, а запчастин нема»,— подумав Третяк, а вголос сказав:— От що, *мислителю*. Ти не стій наді мною, як *кінська душа*, а йди та зніми все, що тобі треба, з одного із цих скреперів...» (І. Григурко). Стосунки між персонажами — цілком доброзичливі — передано досить «жорсткою» лексикою, що відповідає об'єктивній дійсності, враховуючи вік, службове становище та ін.

Загалом розмовна мова відзначається величезною кількістю слів, вживаних як у прямому, так і в переносному значеннях, для називання певних емоцій, для оцінки оточуючих явищ, для конкретно-почуттєвої їх характеристики. Наприклад: «— Ви бачили *басурмана бісової душі*? — взявшись руками в боки, звертається Василица до Волошинів.— Не встигла я на часинку одвернутися до куми, а він почав з дітьми пиріжки з квасолею ліпити. Не вмів ж, *ледачий макогон*, а взявся, щоб потішити своїх пудьверінків. І от оця *анахтема без причастя* води з цебер бухнула в муку і перевсла мені увесь запас. Із цієї муки я тижнів би зо три галушки варила. То чи є в нього *тринадцята клепка в макітрі*, чи *варить* щось його баняк? А щоб ти ними, *лежню*, з першого кусника подавився! Щоб вони тебе, *суха вишкварко*, камінним жорном давили і вдень і вночі...» (М. Стельмах). Виділені слова емоційно спрямовані однотипно (негативна характеристика особи і її дій), проте несподівані і химерні за лексичним складом. Якщо врахувати ще їх полісемантичність, то запас емоційно-експресивних слів у розмовній мові справді невичерпний.

#### РОЗМОВНО-ПРОСТОРІЧНА ЛЕКСИКА

Між розмовною і власне просторічною лексикою чітку межу провести важко, оскільки це категорії лексики нестійкі, змінні, продукуються вони в усному повсякденному розмовному мовленні, розрізняючись ступенем і характером емоційно-експресивної оцінності.

Розмовна лексика охоплює велике коло понять повсякденного життя людини. Вона емоційна, експресивна і виразно оцінна, пов'язана з конкретно-предметним способом мислення. До її складу, крім повнозначних, входить значна кількість звуконаслідувальних слів (*хрусь*, *трісь*, *бах*), вигуків, часток, оказіональних, модальних слів та ін.



До складу розмовної лексики входять і нейтральні слова — назви предметів і понять навколишньої дійсності. Потрапляючи до інших стилів, ці — нейтральні в усній розмовній мові — лексичні одиниці стають виразним експресивним засобом, бо несуть на собі «печать» мовного середовища, з якого вийшли. Наприклад:

Чвалали дні повільно, як віки.  
Здавалось, час холоде на припоші.  
Та вперто песли кам'яні *бики*  
На дужих шнях марші і прогони.  
«Агей, *бики*. Не підведіть, *бики*.  
Несіть хутчій мій лебединий задум,  
Бо вже літа zostалися позаду,  
На тому боці вічної ріки».

(Б. Олійник)

Тут назва тварини (*бики*) вживається багатопланово: і як назва тварини, і як переносна, образна назва мостових опор (вона ж є і терміном), і як літературна ремінісценція (нагадування літературної цитати «Агей, бики, чого ж ви стали?»).

За своїми стилістично-смысловими якостями розмовна лексика не виходить за межі літературної мови, вживається в писемній і усній формах її (насамперед у художньому і, частково, у публіцистичному стилях), де створює колорит невимушеності, простоти і деякої експресивності.

Широко вживається вона для характеристики мови персонажів (їх віку, статі, освіти, індивідуальних рис мовлення і поведінки та ін.). Наприклад: «Чоловік мій теж був корінний *дніпряк*, *лоцманував* з товаришами. Водив чужі плоти зверху вниз через усі дев'ять порогів. Це вони йому, *сердезі*, й віку вкоротили...» (О. Гончар).

Блискучі зразки використання розмовно-побутової лексики і в мові персонажів, і в мові авторській залишили нам класики української літератури: «Кайдашиха обернулась, глянула на вогняне море в *челюстях*, вихопила з печі *ринку* і накрила її *ганчіркою*. *Ринка* погасла, а по хаті пішов такий чад, такий смердючий дим, що Кайдашиха закашляла. Погасивши *ринку*, вона крикнула на Мотрю. «Візьми ж *віник* та підмети, коли насмітила своїм *борцем* серед хати, або про мене сховай оте добро у свою скриню». Мотря взяла *віник*, згорнула *черепки*, *буряки* та *картоплю* до *помийниці* й укинула в *помийницю*» (І. Нечуй-Левицький). У цьому описі, як бачимо, побутові подробиці виростають — завдяки вмілому їх монтуванню — до розмірів катастрофи.

Колорит легкої іронії, навмисного, свідомого зниження пафосу створюють розмовні лексеми у поетичних текстах. З їх допомогою встановлюється своєрідний контакт з читачем, створюється атмосфера довірливої розмови:

*Замурзався я на роботі —  
і мати примітила зразу  
Заляпані солідолом ще путні  
сірі штани.  
Баняк на плити поставила.  
Дістала з полиці мило.  
А місяць у білих споднях  
з батьком у шахи грав.*  
(І. Драч)

Хоча розмовна лексика досить часто вживається у різних публіцистичних жанрах, все ж її не слід вважати компонентом, органічно властивим публіцистичному стилю як функціонально зумовленій системі мовних засобів. Розмовне забарвлення цих «вкраплень» постійно відчувається в тексті, а самі лексичні одиниці не зливаються з іншими компонентами тексту. Наприклад: «Палац належав Терещенкові. В Києві Терещенко мав ще три падаці: інтимний, музейний та діловий, а цей звався «фамільний». *Подейкували*, що Терещенки можуть купити цілу Україну і їм ще залишиться *на сороківку*, щоб *запити могорич*. Керенський і Церетелі були бідніші. Керенський мав золота самі *запонки*, Церетелі — *коронку на зубі*» (Ю. Смолич). Нарочитість, цитованість підкреслених слів очевидна.

Розмовно-просторічні елементи мови у діловому і науковому стилях не вживаються зовсім, у публіцистичному — вживаються у досить незначній кількості. Вкраплення елементів просторіччя у публіцистичні тексти завжди виділяються іронічними або сатиричними інтонаціями і увиразнюються контекстом. При цьому просторічні елементи виступають на тлі літературної лексики як своєрідні цитати (тут простежується чітке розмежування лексичного складу авторської мови та ілюстрації, що наводиться). Наприклад: «...виходили з кіно вдвох з Миколою Зарудним і злякалися скляних очей дівчаток і хлопчиків, які подивилися дешево, примітивно *зліплена стрічка «за ізячную жизнь»* і, можливо, не віритимуть, коли розповідатиму їм, що воно, м'яко кажучи, не зовсім так...» (В. Коротич). Просторіччя тут служить засобом посилення негативної оцінки певного соціального явища (при створенні позитивних характеристик матеріалом звичайно служить лексика літературної мови).

Проникнення елементів просторіччя у мову газети вва-

жається виправданим лише тоді, коли воно викликане потребами контрастного підсилення негативної оцінки.

Основне місце вживання розмовно-просторічної лексики — вільна, невимушена усна розмовна мова; тому в художній прозі вона служить засобом характеристики мови персонажів, у поезії — для невимушеного контакту з читачем. Найвиразнішою ознакою, за якою слова відносяться до просторіччя, є їх експресія, пасамперед зниженість цієї експресії; проте частина слів характеризується ще наявністю суфіксів згрубілості (*-уга, -яга*), а також відмінним від літературної норми наголосом, вимовою та ін.

Окремі слова (найчастіше це загальноповживані слова, які в переносному значенні звичайно набувають виразно зниженого, різко негативного, а часом і просто грубого, лайливого значення) потрапляють у художню мову і публіцистику як засіб вираження ненависті, презирства, зневаги. Тоді вони стоять на межі між розмовною мовою і просторіччям, наприклад: «Роззявилась свастика *паща зміїна*, та *гада* розчавить наш гнів»; «Вони до нас підкрались крадькома, *скажені звірі і отруйні гади*. Так згиньте ж, *пси*, — пощади вам нема, нема пощади!» (М. Бажан); «Будь він проклятий віднині, *кат, злодійська рука!*» (П. Тичина).

Проте переважне місце вживання розмовно-просторічної лексики серед стилів книжної, писемної мови — це мова персонажів художнього твору: «Представник «Керчі». К чорту історію! На кораблі, до мінних апаратів, башень бойових прибудуть з фронту комісар, Стрижень, комітетчики, і тоді нехай на горизонті з'явиться історія в кайзерівській касці. *Ми розделаєм її, як бог черепаху*» (О. Корнійчук); «Юрко розлютився, махнув кулаком: — *Іди, гідь, хоч зараз говори! Біжи, стерво, зараз же! Вистрибом катий до пана!*» (М. Стельмах). Зрідка це випадки стилізації під невимушену розмову авторської мовної партії. З цією метою — наближення розповіді до слухача, встановлення контактів, взаєморозуміння при оцінці певних явищ — вони вживаються в поетичній авторській мові:

Десь гримить на *соші таратайка*,  
Десь на озері селезень *крякнув*,  
Ешелон десь простукав на *стиках*.

(С. Мушник)

Розмовно-просторічні іменники мають, як правило, яскраве емоційно-експресивне забарвлення і виступають у ролі характеризуючих прикладок до іменників — назв осіб, даючи їм різко виражену оцінку (осуду, зневаги, захоплення та ін.).

У розмовній мові широко вживаються просторічні значення загальноновживаних слів: у спеціально організованому контексті такі слова втрачають свою нейтральність і набувають нових лексичних значень зі згрубілим стилістичним забарвленням: «...завила худа *гієна* — Троцький»; «Деся притаївсь Зінов'єв... Я й досі пам'ятаю, як кругла, товстом'яса, розкошлана сова Випискувала, зблякши від злості і одчаю, Свої лякливо-хижі і зрадницькі слова» (М. Бажан). Як свідчать приклади, це загальноновживані слова, які своїм значенням стосуються тваринного світу, при переносному вживанні вони набувають різко осудливого емоційного забарвлення і служать узвичаєним засобом негативної характеристики.

Суфікси згрубілості не є вирішальними в оцінці просторічного слова; вирішальним тут є його семантика; порівняйте розмовне і просторічне вживання підкресленого слова: «Дісталось ж Денисові Лискотуну за усі його діла! — *катюзі по заслузі*» (Г. Квітка-Основ'яненко) і «Вів їх на ланцюгах стремений князя пан Шука, *найлютіший катюга* з челядинців Єремії» (О. Стороженко).

У розмовній мові просторічна лексика вживається з певними обмеженнями: з одного боку, це залежить від ситуації мовлення, від комунікативних завдань, складу учасників, з другого — від ступеня мовної культури того, хто говорить. Це насамперед стосується лайливих слів і словосполучень, у яких діапазон дуже широкий: від вульгарних, позалітературних до емоційно-експресивних, темпераментних висловів, у яких семантика маловиразна, проте вона компенсується інтонацією і загальною експресією тексту: «— Туди йому й дорога, *ідолу*. Людей хоч не буде лякати,— сказав наш батько й *плюнув*.— Не старець, *чорт його бери*, а наче дуб, розбитий громом» (О. Довженко).

До просторічної лексики належать також слова, форма яких є неправильною з погляду сучасної літературної норми: «І ось тепер перед Дмитром Івановичем сидів атлетичної будови чолов'яга і грюкав по столу кулаком, і погрожував убити того «шакала», порозкидати й потрошити «пляшечки-колбочки» й знайти управу на завідуючого, котрий розвів у своїй лабораторії такий «*фіолетовий кбішмар*» (Ю. Мушкетик). Переважна більшість таких деформованих слів продукується за рахунок запозичень, зокрема запозичень з російської мови. Це давній і перевірений засіб характеристики мови персонажів. Порівняйте у А. Тесленка (переказується мова пана): «Ти нащо,— каже,— *падлець, гречуху збив?*» — А як я вморився,— кажу,— спати хотілось». — «А, *господин* який, спати хотілось!.. А *деньги* я тобі

нашо плачу, нащо плачу?» — Та як виважить долоню, та як морсне по виду мене...»

У сучасному тексті (відтворюється суржик): «— *Не потрібляю*,— з гідністю сказав Денисів син.— Для здоров'я сильно вредно. А куди ж *ето ві ідьоте, што мимо?*» (В. Дрозд). Як правило, це негативна (гостро іронічна, презирлива, осудлива) характеристика людини з низькою мовною культурою. Можливі й винятки з цього загального правила:

У колгоспі зітхають корови печально,  
Бо я дядька везу в лікарню.  
Він лежить на гарбі, як святий з Почаєва,  
Сивий-сивий і мудро безхмарний.  
Поперек йому біль пропікає і ломить,  
А він ще й шелестить губами:  
— Ти давай через ліс, щоб поменше знайомих,  
Бо *невдобно* — лежу, як *барин*.

(Б. Олійник)

Тут симпатії автора, співчуття і повне розуміння — на боці героя, проте легка іронія все ж відчутна.

## II. ФРАЗЕОЛОГІЧНІ ЗАСОБИ СТИЛІСТИКИ

Переважає більшість образних фразеологізмів виявляє тяжіння до окремих функціональних стилів мови, виступаючи з певними завданнями тільки в межах того чи іншого стилю. Пояснюється це тим, що значна частина фразеологізмів, еквівалентних слову, використовується в мові у ролі образних синонімів і має певну стилістичну забарвленість.

У межах кожного стилю наявний багатий запас фразеологічних одиниць, що є суттєвим показником їх розвитку і вдосконалення.

Міжстильовими зводяться такі фразеологізми, які вживаються в усіх стилях мови і мають так звану «нульову стилістичну характеристику» (*дотримати слова, у такому випадку, гра слів, час від часу*). Кількість міжстильових фразеологізмів у мові досить значна і продовжує зростати.

Перехід стійких словосполучень з різних вузьких сфер у загальноживану фразеологію відбувається на основі виникнення у них переносних значень, внаслідок чого утворюються своєрідні пари словосполучень — з прямим значенням, без емоційного забарвлення та образності і з переносним значенням. Зв'язок між ними послаблюється або й розривається, вони стають омонімічними<sup>1</sup>.

Так, наприклад, у мові оркестрантів існує словосполучення «*перша скрипка*» (відповідно — «*партія першої скрипки*», «*грати першу скрипку*», а також «*друга скрипка*» та ін.). Цей вислів перейшов у загальнонародну мову (переважно у формі «*грати першу скрипку*») у значенні «*бути в чомусь першим*», «*диктувати свою волю*».

Фразеологізми нехудожніх стилів належать до книжних і протиставляються усним, розмовним. Книжні фразеологізми дуже неоднорідні за своїм складом; їх об'єднує те, що вони вживаються переважно у писемній, книжній, а

<sup>1</sup> Такі явища, як синонімія, антонімія, багатозначність, а також наявність неологізмів і архаїзмів, — типові не тільки для лексики, а й для фразеології. Проте у різних типах фразеологічних одиниць і у різних стилях мови вони проявляються неоднаковою мірою.

не в усній, розмовній мові, а це й накладає відбиток на їх синтаксичну структуру і лексичний склад. З другого боку, спільним для всіх них є специфічне експресивно-емоційне забарвлення (книжності, урочистості, патетики, поетичності, ділової сухості та ін.). В офіційно-діловій мові ці словосполучення позбавлені образності, емоційне забарвлення у них відсутнє, смислова насиченість, порівняно з науковою, незначна. Тут насамперед виділяється група словосполучень, що широко вживаються у повсякденному спілкуванні (і в усній, і в писемній формі), — у документах, на зборах, засіданнях, а також ще кілька менших груп, закріплених за певними — вузькими — галузями людської діяльності (торговельна, фінансово-економічна, судова та ін.).

Частина стійких словосполучень поступово наче «застигає», стандартизується. Вони починають вживатись як готові формули у певних документах (кожного разу в тій самій ситуації). Наводимо типові зразки офіційно-ділової фразеології: *згідно з наказом, з оригіналом згідно, порядок денний, вжити заходів, оголосити догану, прийняти рішення, внести пропозицію, висловити довір'я, залишити за собою право, порушити питання, надати слово, взяти до уваги, накласти резолюцію, закликати до порядку, залишити питання відкритим, зняти питання з порядку денного, з одержанням цього* та ін. Серед цих словосполучень переважають нові, утворені вже в радянську епоху; вони стосуються найрізноманітніших сфер життя і діяльності радянських людей і вживаються не тільки в сучасній офіційно-діловій сфері, а переважають і в науково-термінологічній і в професійно-виробничій, і в публіцистичній та ін. Їх, як уже згадувалося, ще називають радянськими неологізмами, або радянськими.

У науковій мові стійкі словосполучення розподіляються на загальнонаукові і вузькотермінологічні, спеціальні.

Загальнонаукові обслуговують усі галузі науки (більшою чи меншою мірою), часом виходять за межі наукового стилю; потрапляють у науково-популярні, науково-публіцистичні і навіть газетно-інформаційні тексти. Сюди належать різного типу наукові формулювання, узагальнені формули законів, основних наукових положень та ін. Вони конденсують у собі складну думку, характеризуються абстрагованістю, повною відсутністю образності і вживаються навіть поза межами наукового стилю. Наприклад: *річ у собі і річ для себе, суспільне буття визначає свідомість; перехід кількісних змін у якісні; протилежність між містом і селом*. Є серед загальнонаукової фразеології і така, що своїми функціями наближається до висловів ділової мови

(зробити аналіз, поставити експеримент, сформулювати закон, провести дослідження, скласти бібліографію). Термінологічна спеціальна фразеологія може бути метафоричною за своїм походженням; проте образність у таких виразах втрачається, значення її перестає сприйматися як переносне (*доконаний вид, непряма мова, неповні речення, короткі прикметники, глухі приголосні, узяти в лапки, закрити дужки, скласти технічний мінімум, шуми в серці, мічені атоми, адамове яблуко, кесарів розтин*).

У науково-популярних текстах кількість фразеологізмів, що тут вживаються, значно більша. Крім словосполучень власне наукових, тут використовуються образні фразеологізми загальнонародної мови; у ролі синонімів до термінів-словосполучень виступають окремі слова (терміни спрощуються, скорочуються); вузькоспеціальні терміни у цьому стилі можуть замінятись описовими зворотами, метафоричними визначеннями та ін.

У газетно-публіцистичному стилі вживається дуже різноманітна фразеологія; вибір її залежить від тих конкретних завдань, які ставляться до тексту (від його жанру, позамовного матеріалу, ступеня вияву авторського «я» та ін.).

Публіцистика значно більшою мірою, ніж художні тексти, характеризується такими типами усталених словосполучень, основне призначення яких — посилення логізації тексту. Це насамперед словосполучення книжного походження, з незначним емоційним забарвленням: *вузлові питання, почесний обов'язок, рішучі заходи, розгорнути дискусію, підготувати ґрунт, керівна роль, мати вплив, обмінятися досвідом, притягти до відповідальності, знайти вихід, дати відсіч, покласти край, іти в ногу* та ін.

Виділяється група газетних фразеологізмів, які не втратили ще своєї образності: *вогнище війни, холодна війна, міжнародна арена, гонка озброєнь, обхідні маневри, боротьба за мир, вивести на орбіту, зірвати маску*; серед них часто вживаються такі крилаті слова, як *золоте теля, піррова перемога, спалити кораблі, крокодилячі сльози, прокрустове ложе, авгійові стайні* та ін.

Значну групу складають політичні фразеологізми, досить різноманітні своїм складом. Наприклад: *дружба народів, колектив комуністичної праці, всепермагаючі ідеї марксизму, генеральна лінія партії, світова війна, атомний психоз, класові суперечності, людський фактор* та ін.

Газетна фразеологія характеризується загалом невисоким ступенем експресії, здатністю творити серії з варіантів фразеологічної одиниці або з контамінації їх; частина фразеологізмів такої серії на кожному етапі їх існування в мові



газети сприймається як свіжа, а частина — як заштампована (тобто в межах серії відбувається постійний рух).

У художній мові стилістичні функції фразеологізмів часто однотипні з функціями відповідних лексичних груп (архаїзмів, неологізмів, діалектизмів та ін.).

Фразеологічні архаїзми (звороти, що вийшли з активного вжитку у зв'язку з витісненням їх іншими слововосполученнями) також вживаються, як слова-архаїзми, в ролі засобів відтворення колориту епохи: *христова наречена (черниця), елісейські поля (рай), Христа ради, царство йому небесне* та ін. Наприклад: «Тисячі років тому, коли воїни на своїх бенкетах черпали вино черепами своїх противників, навіть тоді перед нападом попереджали ворога чесно й відкрито: *іду на ви!*» (О. Гончар).

Фразеологічні історизми (звороти, що вийшли з активного вжитку у зв'язку зі зникненням відповідного явища дійсності) вживаються в художньому стилі для відтворення мовного колориту епохи, а також як засіб комічного. Через свою рідковживаність вони здатні викликати урочистий, патетичний настрій (у невідповідному контексті — сміх). Сюди належать вирази *вимагати сатисфакції, божою милістю, платити подушне, служити за харч, жати за сніп, ваше благородіє, права дворянські* та ін.

Приклад вживання такої фразеології в тексті поряд з розмовною фразеологією: «— Миколаю угоднику, скорий помочнику, святий Юрію, святий Георгію на білому коні, на білому сідлі, покарайте його своєю десницею, щоб не їв він тієї морквочки, та бодай його пранці та болячки з'їли, та бодай його шашіль поточила...» (О. Довженко).

Фразеологічні неологізми, як ми вже згадували, переходять в загальнонародну мову з публіцистичного та наукового стилів мови. У художні твори вони потрапляють як засоби характеристики персонажів через їх мову, наприклад: «— Хоч ти, Євгенію, й механізатор широкого профілю, на всіх машинах богом почуваш себе, але — шануйся: *ще один лівак — і вилетиш аж за космос!*» (О. Гончар).

Увага. Крилаті слова біблійного походження також використовуються як засоби архаїзації тексту, наприклад, для створення комізму *«ізпих тресугубую чашу бідствій»* (Г. Квітка-Основ'яненко); для створення урочистості, небуденності:— «Ну, Іване, відробили. Пора,— сказав Терентій зовсім ослабленим голосом.— Прощаю тобі все, і ти прости мені... Скільки саджанців, квітів та плодів земних! Прощай... *Земля єсть і відходжу у землю...*» (О. Довженко).

Фразеологізми виступають і в ролі евфемізуючих засобів: «Нажене тобі козаків повне село, *і в кого ззаду було гладеньке, мережане зроблять*» (М. Коцюбинський).

Не чужі для фразеологізмів і явища багатозначності («поставити на ноги» — «вилікувати» і «вивчити»), переносного вживання («фальшива нота»), омонімії («вилетіти в трубу»), синонімії («вчусь, мов з вогню рву, мов з жару хапаю»).

Фразеологізми української мови давно засвідчені як виразний композиційно-архітектонічний елемент художніх творів. Можна нагадати, що роман Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні» завдячує фразеологізмам не тільки своєю загальною назвою, а й назвою окремих розділів («Тайна — не тайна», «З легкої руки», «Сповідь і покута», «Слизька дорога», «Сон в руку», «Наука не йде до бука», «Козак не без щастя, дівка не без долі», «Лихо не мовчить» та ін.). У композиції роману фразеологізми теж відіграють неабияку роль. Ось початки окремих розділів: «Горілка, кажуть, всьому злому злодійка», «Життя, кажуть, зжити — не поле перейти», «Біда, кажуть, не сама ходить, а з дітками» та ін.; закінчення розділів або їх частин: «Сумно й глухо!», «Хоч під греблю!», «Ляхва була!» та ін.

В «Афонському пройдисвіті» І. Нечуя-Левицького для композиційного обрамлення окремих частин твору використано фразеологізм «ловися рибка, маленька й велика». У повісті «Дві московки» майже кожен розділ закінчується фразеологізмом: «Як часом небагато треба людині для щастя. А старій бабі не судилося навіть і таке щастя!..»; «Вже Ганна перестала й тужити по йому, вже й почала забувати, як все на світі забувається, бо вийшов один жаль з серця, а другий увійшов в серце»; «Той шлях був дорогий задля неї, неначе на йому вона згубила і знайшла своє щастя... і знов колись знайде!»; «Не втекла,— кажуть,— таки од свого лиха; і не загуляла, й не заспівала, й не затанцювала його навіть в Києві».

У багатьох творах Г. Квітки-Основ'яненка фразеологізми, зокрема прислів'я і приказки, служать кінцівкою-висновком. Наприклад: «Швець знай своє шевство, а у кравецтво не мішайся» («Салдацький патрет»), «Собаці собача смерть!» («Конотопська відьма»).

Широко використовують фразеологізми з композиційною метою і сучасні українські радянські письменники-прозаїки (М. Стельмах, О. Гончар, П. Загребельний та ін.).

Важлива роль фразеологізмів у байках пов'язана з тим, що вони, виступаючи організуючим чинником усього твору, нерідко втілюють у собі основну ідею байки. Узагальненість змісту і максимальна виразність прислів'їв та приказок дозволяють байкареві менше зупинятися на окремих дета-

лях опису, в лаконічній формі показати найтипівіші життєві явища; підкреслити основні риси образу. Прислів'я та приказки, як вказував О. О. Потебня, часом є матеріалом для побудови байки, а часом є результатом скорочення байки (тут відбувається, за словами акад. В. В. Виноградова, «виділення прислів'я з цілого твору, або втиснення байки в прислів'я»)<sup>1</sup>. Так, у байках Л. Глібова прислів'я-мораль найчастіше вживається як висновок у кінці байки: «Не плюй в колодязь: пригодиться води напиться» («Лев та Миша»); «Що посіяв, те й пожни» («Вовк та Миша»). Зрідка це початок байки, вихідний пункт розвитку дії: «Роби вже краще те, що вмієш» («Шпак»). Приказки вживаються для характеристики героїв, подій, ситуацій, а не як мораль, сентенція: «Та — в ріпу, той в мак» («Снігур та Синичка»); «Було та загуло» («Скоробагатько»); «Пан на всю губу», «Як горох при дорозі!» («Лев-Дідуган»); «Із-за угла мішком прибитий» («Ясла»); «Із такого дива на буде пива» («Жаби») та ін.

Крилаті слова у прозових творах вживаються переважно у мові персонажів для розкриття їх внутрішніх рис (часто несподіваних). Наприклад: «Сковорода всміхнувся.— Ах, преподобні! Не хочу я собою збільшувати стовпотворіння. Досить і вас — стовпів неотесаних у храмі божому!» (В. Шевчук).

В авторській оповіді, коли вона виразно індивідуалізована і нагадує внутрішній монолог, фразеологізми особливо доречні. Наприклад: «Вона до нього з ідеалом, з світильником у темні надра його душі, а звідти лізе з скуластою мордою маленький Герострат» (О. Гончар); «І справді, в них була партизанська тайна вечеря. З тією різницею від біблійної, що не було Іуди, а були справжні діти своєї землі, була вірність, була любов» (М. Стельмах).

Для створення колориту епохи, для відображення мовних традицій зображуваного середовища автори іноді в мовні партії персонажів вставляють запозичені фразеологізми без перекладу. Наприклад: «Гетьман упав на коліна, уклонився до землі і сказав: — *Дум спіро, сперо*, яснє-превелебний владико!» (П. Панч). Такі фразеологізми потребують значної майстерності при введенні їх у текст, бо наявність підрядкових приміток у тексті художнього твору відволікає увагу читача і перешкоджає цілісному сприйманню тексту. Наприклад: «Серце людини — об'єкт історичної (не фізіологічної) категорії. Серце доби, здійсню-

<sup>1</sup> Виноградов В. В. Язык и стиль басен Крылова // Изв. АН СССР. 1945. Т. 4. Вып. 1. С. 25.

ване в аспекті класової боротьби,— класове серце — це є в грудях людини. Говорив про це великий стагірит, Арістотель: *«фізей дзоон політikon»* — з природи політична тварина — це людина» (С. Тудор).

Крилаті слова в художніх текстах рідко вживаються у своїй «канонічній» формі, як правило, вони зазнають різноманітних трансформацій: розширення і звуження значення, скорочення до натяку, модернізації та ін. Наприклад: *«...і ротний проспав найцікавіше — зустріч полонених. Тих, що пройшли з ним стонадцять кругів денікінського пекла»* (В. Близнець) — порівняйте *«дев'ять кругів (кіл) Дантового пекла»*; *«...І він спокійно виринув із трансу, Відчувши срібний дзвін у гаманці ТИХ ТРИДЦЯТИ з останнього авансу»* (Б. Олійник) — порівняйте *«тридцять срібників»*; *«Скублений дріт, мов сиве руно велетенських залізних овець. Залізне руно новітніх аргонавтів»* (П. Загребельний) — порівняйте *«похід аргонавтів за золотим руном»*.

Такої ж трансформації зазнають крилаті слова і в публіцистичних текстах: *«Коли він [А. Франс] став навчатися в коледжі, у всьому світі налічувалося лише кілька сот комуністів, зате панувала самовдоволення й обмежена буржуазія, яка перетворювала все, до чого доторкувалася, на посередність і нікчемність»* (П. Загребельний) — порівняйте: *«перетворювати... на золото»*.

Служать крилаті слова і засобом створення гумору (при складанні їх, переосмисленні, введенні у невідповідний контекст): *«Степ не вмовкає навіть у полудень, коли все живе ховається від задухи, хіба що цап Фабіян в поті лица чимчикує на обід до Явтуха Голого»* (В. Земляк).

У прозі фразеологізми виділяються з тексту, іноді контрастують з ним; у метафоричній, образній мові поезії вони не створюють контрасту, а, навпаки, підтримують і посилюють загальний образний колорит поетичної мови. Вони більш органічно входять у мовну тканину вірша і часто сприймаються як оригінальний витвір думки поета, а не як використаний ним загальнономовний засіб. Це стосується навіть тих випадків, коли фразеологізм — крилатий вислів і його «цитованість» ще більш очевидна, бо асоціюється з певними конкретними джерелами. Проте при вдалому творчому їх введенні в тканину поетичного твору такі фразеологізми не контрастують з ним, наприклад:

Ніколи не згасала чиста віра  
В грядуще царство молодого сонця,  
У те, що викує свободи меч

*Убогий раб з убогого орала,  
Що щастя всіх — по ваших аж кістках  
На землю ступить вільною ногою.*

(М. Рильський)

«У поетичній цитаті,— писав В. В. Виноградов,— часто передбачається не тільки контекст, але й ширша сфера образів та ідей з творчості цитованого письменника»<sup>1</sup>. Ось як, наприклад, використані образи Франкової поезії:

*Стоптані перли, зів'ялі листки  
Вслали його перехресні стежки...  
Зрадила доля мужицького сина!*

(М. Вороний)

А ось образи поезії Лесі Українки:

*Борця й співця в собі ти поєднала,  
Досвітні зустрічаючи вогні.  
Не мріючи про камінь п'єдестала,  
Сама ти ломикаменем стояла  
Напроти бурі в найхмарніші дні.*

(М. Рильський)

Часом цитований фразеологізм набуває нового ідейно-семантичного змісту. Порівняйте:

*Нам, хліборобам, що з мечем почати.  
Прийдеш нову зробити перекову.  
Патріотичний меч перекувати  
На плуг — обліг будущини орати...*

(І. Франко)

*Повстаньмо ж тепера усі, як один,  
За діло братерськеє спільне!  
Розкуймо на зброю плуги! Що орать,—  
Коли наше поле не вільне.*

(Лєся Українка)

Літературні цитати — один з давніх і поширених прийомів створення експресії в художньому тексті. «Такі цитати,— писав С. І. Ожегов,— добре відомі читачеві-сучаснику, викликають потрібні асоціації і тим самим цілком відповідають своєму призначенню в якомусь певному індивідуальному контексті, але поза ним позбавлені узагальнено-переносного змісту»<sup>2</sup>. Наприклад:

*Народ і Партію не роз'єднать повік,  
Бо рідна Партія — це мисль і цвіт народу.  
Вітчизна в нас одна. Всяк суцций в ній язик  
Під сонцем партії здобув свободу.*

(М. Рильський)

<sup>1</sup> Виноградов В. В. *Стиль Пушкина*. М., 1941. С. 598.

<sup>2</sup> Ожегов С. И. *О крылатых словах* // *Вопр. языкознания*. 1957. № 2. С. 127.

Тут цитата з Пушкіна перекладена і пристосована до тексту.

Такі цитати можуть бути і неперекладеними:

В ніч таку, морозяну і строгу,  
В небі зорі — наче вимиті, нові...  
*«Вихожу один я на дорогу»*  
Все дзвенить у мене в голові.

(П. Тичина)

Іноді літературна цитата подається як натяк, спогад, ремінісценція:

*Як упав же він на білий  
На останній сніг весни,  
Налетіли гуси та й сіли  
В узголов'ї, мов сні.*

(Б. Олійник)

Цитування може служити засобом створення іронії (коли між високопоетичною цитатою і буденно-прозаїчним текстом створюється різкий контраст): «— Вставай, ледацю! Вже ранок дивиться у вікна.— Ще маю час. *«Ти її не буди на зорі...»*,— натягнув на голову ковдру й одвернувся до стіни» (М. Стельмах).

Під пером досвідчених майстрів слова цитата може стати не лише засобом створення певних асоціативних зв'язків, а й своєрідним архітектонічним прийомом: цитата виконує роль рефрену або лейтмотиву, підказує ритм, членує текст: *«Нічого так я не люблю, як вітра вітровіння... Його ганяло туди й сюди, мов сухий листок, та легкість тепер була не тільки в тілі, а й на серці... Чортів вітер! Проклятий вітер!.. Ах, як добре було б крикнути це капітанові, щоб він зрозумів, щоб він усе зрозумів... Як чортове насіння... Хай знають усі капітани, і стіліаноси, і греки, і турки, і Єлена, і хто там ще... Ось я тут і вже не відступлюся, не піддамся, не випущу з рук, з оцих рук міцних і жилавих — гляньте!.. Регоче вітер з України! Чортів вітер!»* (П. Загребельний). Програмний вірш П. Тичини із збірки «Вітер з України», відомий українському читачеві, викликає в уяві і саму поезію, і час, в який вона писалась, і створюваний нею настрій, водночас точно «вписуючись» в ситуацію прозового тексту.

Ще виразніше ця особливість літературної цитати проявляється в поетичних текстах (ступінь злиття цитованого і авторського тексту тут загалом вищий):

*Радуйся, ниво моя, не полита  
Стронцієм білим і жаром-сльозою,  
Радуйся, ниво моя, не покрита  
Чорною атомною грозою.*

*Радуйся, ниво моя, у соках,  
У семицвіттях, у сизих птницях...*

(А. Малишко)

Сучасна, гостро злободенна тема, передана з допомогою цитат з Шевченкового вірша, звучить по-новому, особливо сильно і значущо.

А ф о р и з м — узагальнена, закінчена, глибока думка, подана у відшліфованій, досконалій формі — завжди вражає якоюсь несподіванкою. Афоризми звичайно діють на читача саме оригінальністю формулювання думки.

Афоризми в художніх текстах, як правило, вкладаються в уста персонажів, відповідно характеризуючи їх спосіб мислення, наприклад: «Ярослав мимоволі подумав, що *чим менше має людина таланту, тим поважніше ставиться вона до самого явища творення...*» (П. Загребельний); «— Помоему, він замаскований геній. Це ж він недавно видав афоризм, який я викарбував би на воротах нашої студії: *«Круглі колоди носимо, а квадратні качаємо»* (О. Гончар).

Здатність до афористичного мислення виробляється у тих письменників, які особливо багато працюють над словом, у яких своєрідність мислення проявляється через оригінальність форми (ось улюблений вислів О. П. Довженка: «Інтелігентною людиною прикинутися не можна»).

Одним з постійних місць, де найчастіше афоризми і творяться, і пускаються в обіг, є публіцистика. Наприклад: «О. Довженко скаржився, що не народився на десять років пізніше. Він забуває, що йому розстрочено Молодість. *Молодість — довготерміновий вексель, якого він повинен сплатити роботою...*» (М. Бажан); «Зміцнілі руки трудового народу під проводом СРСР зуміють осадити оскаженілих коней нової війни... *Ті, що вийшли з тьми, у пільму і кануть, бо, коли сходить світло дня, тьмяніють світила ночі*» (Я. Галан).

Фразеологізми авторської мови, як правило, помітно відрізняються від фразеологізмів у мові персонажів перш за все своїм складом (у діалогах вони значно різноманітніші: різнопланові, різностильні).

Традиційна фразеологія розмовної мови, загальновідома і широко вживана, завдяки своїм образним і експресивним властивостям посилює мовну виразність і пластичність авторської мови, разом з тим надаючи їй рис специфічно українських (проте зловживання цим засобом може позбавити розповідь рис авторської індивідуальності, нівелювати її).

Часом автор звертається до розмовної фразеології (зокрема до її найбільш стертих вживанням виразів), щоб

створити враження живої усної повсякденної мови, а не літературно-обробленої, книжної, вишуканої. Тоді важливим стає не стільки добір кожного з фразеологізмів зокрема, скільки загальне враження, яке вони справляють у тексті, інтонація цілого, паузи, часто заповнювані семантично безбарвними зворотами та ін. Наприклад: «З ляхами-панамми билися, рубалися, вставали, як один чоловік... Навіщо? На те хіба, щоб нас нашою ж старшиною побито, у неволю повернуто. Це на те й вийшло: *нашим салом та по нашій шкурі!*.. Усе через те, що кожне само про себе дбає... *Братове лихо — чуже лихо!* Немає єдності, чорт має й волі! А якби гуртом забрали коси та шарпонули всю кропиву... От би так!» (Панас Мирний).

Навіть стерті вживанням фразеологізми в окремих випадках бувають зручними саме тому, що вони загальновідомі. Ось приклад: часто повторюваний у мові селянина («За паспортом», А. Тесленко) фразеологізм «*куди твоє діло*» не тільки виражає моральну депресію, а й служить стилістичним засобом, з допомогою якого підкреслюється бідність думки, невміння людини передати її потрібними словами. Таке вживання допомагає письменникові зберегти природні інтонації живого усного мовлення.

Колорит усної авторської розповіді створюється також вживанням фразеологізмів з вставним словом *казано, як кажуть, казали* та ін. Це своєрідне посилання на чужий досвід, типове для усного мовлення. Наприклад: «Він було не пропустить виборів, щоб не наговорити, як казали про нього, *«сім мішків гречаної вовни...»* (Панас Мирний).

Коли фразеологізм у художньому тексті вживається без зміни форми і змісту, то він не має ніяких додаткових експресивно-стилістичних нашарувань, крім тих, які органічно властиві йому; він зберігає семантику, структуру і стилістичні властивості, притаманні йому в загальномовному вживанні. Наприклад:

«— Еге, поки гладкий схудне — худого на цвинтар понесуть, і собака не гавкне.

— На їхній вік нашого брата вистачить.

— Авжеж, намножилося миру, а землі не прибавляється» (М. Стельмах).

Фразеологізми при такому вживанні, коли вони мають однакове спрямування, ніби доповнюють один одного семантично і загалом чітко вимальовують ситуацію, хоч і не конкретизують її. Наприклад: «Коли проходив котрийсь з багачів, Мандрика або Підпара, ті, що мокли під ганком зборні, брали його на зуби.

— Заходь, почувеш, як твою землю там ділять.



— Не слухай, бо сало потоншає з досади.  
— Нічого йому не буде. Бідний з праці аж рветься, а багатому черево дметься.  
— Нічого. Минеться. Доведеться і свині глянути на небо...

— Як будуть смалити...» (М. Коцюбинський).

Трансформовані фразеологізми — перевірений неодноразовим вживанням засіб створення гумору. Трансформація стосується як структури і лексичного складу фразеологізмів, так і їх змісту та загального спрямування.

Не змінюючи складу фразеологізму і його будови, а лише відповідно уклавши контекст, можна оживити стерту метафору (при цьому помітно посилюється асоціація з його прямим, предметним значенням): «Ідея невмирущого почуття проникає наскрізь інтимну, філософську та виробничу тематику. Вона червоною ниткою проходить і там, де видно білі нитки, що ними шита збірка» (журн.).

Наповнення фразеологічного звороту новим змістом без зміни його лексико-граматичної цілісності також відбувається шляхом створення для нього відповідного контексту (семантика фразеологізму оновлюється): «Якби то всю ліричну воду із книг його після війни Для блага нашого народу Пустить, скажімо, на лани,— То можна оросить для світу І дебрь-пустиню неполиту» (О. Жолдак).

Дуже поширена заміна фразеологічного складника ситуативним синонімом (словом, яке поза конкретними обставинами не асоціюється з тим компонентом, якого замінює). Чим менша спільність між компонентами, тим більший стилістичний ефект.

Порівняємо, наприклад, загальнономовний фразеологізм: «з великої хмари малий дощ» і його перероблений варіант у І. Нечуя-Левицького: «з великого панства багато грому й хмар, а малий дощ».

При заміні компонентів фразеологізму або його розширенні стилістичний ефект зростає, якщо новий компонент близький звучанням до старого. Наприклад: «— Вивчив і напам'ять, і без пам'яті. Хіба я що? Порядку вашого не знаю?» (М. Стельмах).

Для створення сатиричного ефекту у книжний фразеологізм замість одного з його компонентів вводиться просторічне або розмовне слово. Зближення далеких лексичних одиниць і створює потрібний сатиричний колорит висловлення, наприклад: «Як уже згадувалось, ми почали з сорока екземплярів. Але в процесі роботи кількість піддослідних качок виросла до 344. Це дало нам можливість зібрати величезний обсягом і дуже смачний, пробачте, дуже цікавий з

наукового боку матеріал, на якому і побудовано нашу дисертацію» (журн.).

У художній тканині твору, особливо в діалогах, фразеологізми (ті, що складаються з двох частин) звичайно скорочуються, залишається лише перша частина як натяк, як знак фразеологізму, з певним усталеним змістом (порівняйте: «Кому що, а курці просо» і «Кому що: курці просо, пнякові чарка, скупому калитка, а робочій людині — робота»). Наприклад: «Йому боляче. Ну, та нічого, терпи, козаче...» (М. Коцюбинський) — повний фразеологізм: «Терпи, козаче, — отаманом будеш або голову згубиш»; «— Про мене й Семене... — зітхнула Соломія і знялась з місця» (М. Коцюбинський) — повний фразеологізм: «Про мене — й Семене, бо я Іван».

Оригінальним і стилістично виразним прийомом використання фразеологічних зворотів для створення гумористичного ефекту є таке вживання їх, при якому вони можуть сприйматися одночасно і як фразеологічне і як вільне словосполучення (тобто набувати первісного, нефразеологічного значення): «...то все народ складний, з лемком треба пуд солі з'їсти, щоб напиться з одної криниці»; «А ще коли довідався, що батько Климів — бідак із Козова, який возить по світу червону та білу глину, то й зовсім охолов до парубка. Дід сам борсався, як кіт на глині» (В. Земляк).

Контамінація двох фразеологізмів також дає яскравий гумористичний ефект. У таких випадках або у двох фразеологізмах є один спільний компонент, або поєднуються два фразеологізми з омонімами чи антонімами: «— Олександр, то виходить, нічого мені не наріжуть — смикає його за могутню руку вкрай розгублений Євдоким. — Наріжуть, Євдокиме, наріжуть і налатають лише не на полі, а трохи нижче спини, — з-за плеча кинув і попрямував вулицею, не обертаючись назад» (М. Стельмах). Тут контамінуються вислови «нарізати землю» і «нарізати і налатати (нижче спини)» завдяки спільному компонентові.

Отже, фразеологізми, вживаючись у трансформованому вигляді, набувають певних нових естетичних і художніх якостей. Така трансформація їх відбувається, як правило, з метою створення бажаного стилістично-художнього ефекту<sup>1</sup>.

**Розмовна фразеологія** виникає в умовах невимушеного

<sup>1</sup> Можливості трансформації фразеологізмів автор знаходить у самій природі деяких типів фразеологізмів (крилатих висловів, афоризмів, прислів'їв), у яких значення всього фразеологізму складається з суми значень його компонентів, дещо затемнених образною семантикою всього вислову.

і постійно поновлюваного безпосереднього спілкування між членами певних колективів. Однакові ситуації, спільність досвіду викликають однакову реакцію у членів колективу; усе це закріплюється у мовленні у вигляді особливих формул з модально-оцінним значенням.

Розмовні фразеологізми характеризуються вузькою сферою вживання, насамперед усного, і своїм специфічним де-що іронічно-зниженим стилістичним забарвленням.

За складом розмовні фразеологізми дуже різноманітні: тут зустрічаємо професіоналізми (*сім разів одміряти, точити баляси з баляндрами, шило на швайку міняти, наче шевська смола, на живу нитку, на свій аршин міряти*), діалектизми (*духопелу давати, по гамалику заробити, не варт за зламаний феник*), просторічні вислови (*зуби скалити, носа встромити, повідкидати копита*) та ін.

У розмовній мові вживаються у переносному, образному значенні вислови з інших стилів мови (*на всі заставки, сісти на мілину, вимушена посадка, цей номер не пройде*). Частина з них ще не набула великого поширення, але помітно активізується (*іти по лінії найменшого опору, похила площина, питома вага, димова завіса*).

Переважає більшість фразеологізмів розмовної мови — це еквіваленти окремих членів речення, найчастіше присудків і обставин. Ось кілька фразеологізмів у ролі присудків на позначення «говорити» (з творів І. Нечуя-Левицького): «А жінка *розпустила розмову на всю губу*»; «Кайдашиха взяла чарку в руки, і хоч була сердита, але таки не вдержалась і *розпустила на всю хату мед своїм язиком*». Фразеологізми розмовної мови у ролі обставин: «А старий голодранець стаповий не покріпиться від мене *ні на комареву ніжку*»; «Яким скорчився в *три погібелі*»; «Про мене нехай Мотря йде жити *під три чорти або під греблю*».

Українську мову характеризують надзвичайно яскраві й дуже багаті кількісно ряди синонімів серед фразеологізмів розмовної мови на позначення дій, станів, для характеристики окремих рис людських характерів, життєвих ситуацій та ін. Так, на позначення «істи» у розмовній мові знаходимо: *закропити душу, заморити черв'яка, кинути на жорна, вклатати в копи, уплітати на всі заставки* та ін. Ця особливість розмовної української мови широко застосовується в художніх творах. Прикладом можуть бути синоніми, вживані М. Коцюбинським у його творах на позначення поняття «померти»: «Та я тебе так нагодую піріжками, що ти й *ноги витягнеш*, шибенику проклятий»; «Коли б не втік, *то пішов би досі на смух*»; «Нестись з розпущеними косами в скаженій гонитві, аж поки налякана худоба

*не випустить з себе духу»; «...то він, Йон, як хрюпнув ним об землю, то мало з парубка душа не втекла...»; «Раїса дізналася, що школа стоїть порожньою ще з посту, коли вчителька злягла та хутко й душу богові оддала...»; «Оце ззаду пам'ятка од нана... з тим і до бога піду...»; «викликав з могили тіні святих і героїв, що поклали голови за віру й славу аллаха й Магомета»; «текло українське селянство туди, де хоч дорогою ціною можна здобути бажану волю, а ні — то полягти кістками на вічний спочинок...»; «Йон став коло дверей готовий краще трупом лягти, ніж випустити дочку з хати» та ін. Як бачимо, вони охоплюють величезне коло почуттів і емоцій, якими супроводжується це поняття. Образна, але побудована на цілком конкретних уявленнях, фразеологія посилює жвавість і пластичність викиладу, тому найчастіше вживається в розмовній і художній мові.*

Характерна риса такого типу фразеологізмів — їх експресивність, яка базується, як правило, на перебільшенні, карикатурному зображенні чогось (*пише, як курка дряпає; набилося людей, як оселедців у бочку; лле, як з відра* та ін.). Проте внаслідок частого вживання ми ці образи не сприймаємо окремо і виразно, а лише як підсилення семантичного значення основного слова: *«Убралася, неначе дурна дівка на весілля...»; «Вона пишається та величається, як собака в човні...»; «Овва! гаращо розпустила своїх дітей, як зінських щенят»; «Тихий, хоч у вухо бгай, хоч за пазуху сховай»; «Та й чоловік мій, як з клоччя батіг»; «Вже баба Солов'їха багато краща за неї, хоч і в Солов'їхи ніс, як за сім гривен сокира»* (І. Нечуй-Левицький).

Побудова фразеологізмів на основі антитези широко відома у фольклорній і розмовно-побутовій фразеології (найчастіше це оксиморонна побудова): *хочеться, як голому на вулицю; везе, як утопленику; пристало, як свині наритники; благородна, як свиня городня; скучає, як собака за києм; вхопив, як шилом борщу налив; пожививсь, як пес макогоном; пішов у ріст, як заєць у хвіст; діла на копійку, а балачок на карбованець; чие б нявчало, а твое мовчало* та ін.

Цінним компонентом розмовної фразеології є фразеологізми-вигуки, надзвичайно різноманітні як своїм складом, так і тими емоціями, які вони виражають. Наприклад: *От тобі і на!; От тобі і маєш!; Ні сіло, не впало!; Мамо рідна!; Агій на тебе!; Дивись ти!; Хай йому грець!* Серед них виділяються вигуки — привітання і побажання на зразок: *Здоровенькі були!; Чи всі живі-здорові?; В добрий час!; Зробіть ласку!; Здорові пийте!; Бувайте здорові!; Хліб-сіль!*

*Красенько дякую!; З Новим роком!; Як ся живеш...*  
день! та ін. (порівняйте архаїчні: *Хай бог помага!; Здорові були та боже помози!; Спасибі богу та й вам!* та ін.).

Ось типове їх використання: «А на столах страви-страви, так батечку мій!» (Г. Квітка-Основ'яненко); «Батечки! Як глянув я, що там діється, то й себе забув» (О. Стороженко); «Аж він, моя матінко, як підведе голову, як бликне очима та як дасть мені ногою в груди... І матінко й рідна!» (А. Тесленко); «Ой людоньки,— високим голосом закричали жінки,— та за що це на нас така напасть!» (О. Кундзич); «А я косу розплітаю, З дружиною походжаю... Доленько моя, Матінко моя!» (Т. Шевченко).

Вигуки — лайки і прокльони, теж надзвичайно різноманітні й багатобарвні, в основному будуються за двома моделями: зі словами «нехай», «бодай», або з підсилювальною часткою «та» (є й інші їх типи, проте вони представлені значно меншою кількістю висловів): *Нехай їм хрін!; Хай їм біс!; Бодай би вони виздыхали!; Та цур йому!; Та щезни воно!; Тіпун тобі на язик!* та ін.

Окремо стоять **фразеологізми народної поетичної творчості**. Вони помітно відрізняються від усіх інших своїм складом, функціями, а також забарвленням. Серед них виділяються:

I. Поетичні фразеологізми, найчастіше вживані у піснях як звертання: *зіронько ясна, орле мій сизий, батеньку рідний, дівчино кохана, серденько моє* (означення звичайно містяться тут після означуваного слова).

II. Фразеологізми, вживані в думках та історичних піснях як розгорнені синоніми до дієслів-присудків: «Іван велику *радість має*»; «Кішка Самійло *наклав головою*»; «Сірченка Петра *на світі живого немає*»; «Шведського року, нещасливого літа, Не одна то душа *пішла з сього світа*»; «Самих найстарших п'ятсот чоловік *рицарів під меч пускав*»; «Веліли вони тобі сії значки *до рук приймати*»; «Нехай мій син Івась Коновченко *ступу ногами не зміряє*» (думи).

III. Формули заклинань і примовлянь — великі обсягом і постійні своїм складом фрази: «Терлич, терлич, *десятьох приклич, а з десятьох дев'ятьох, а з дев'ятьох восьмирьох, а з восьмирьох семирьох, а з семирьох шестирьох, а з шестирьох п'ятирьох, а з п'ятирьох чотирьох, а з чотирьох трьох, а з трьох двох, а з двох одного, та доброго*»; «Кабака гарна, *терла жінка Ганна! Стара мати вчила мняти, дочки розтирати, у ріжки насипати. Ось позвольте-лишень*»; «— Господине моя молодая! *Нехай же тебе господь щастить долею й здоров'ям! Щоб була здорова, як вода, а багата, як земля, а хороша, як рожа*» (Марко Вовчок).

IV. Своєрідні казкові фразеологізми. Казки звичайно починаються і закінчуються усталеними виразами фразеологічного типу. Розгорнені у фразеологізми і назви персонажів казки: «Свинка — золота щетинка»; «Бичок-третьочок за маковий пиріжок»; «Стрілець — красний молодець»; «Красна дівчиця — ясна зірниця»; «Баба-яга — костяна нога»; «Дід на ніготь, борода на лікоть» та ін. Висока міра якості чогось у казці часто передається описовим усталеним зворотом: «Ні думать, ні згадать, тільки в казці сказать»; «Ні в казці сказать, ні пером написать»; «Очей не одірвеш». Сюжетні лінії у казці, оскільки вони часто дуже схожі, передаються також усталеними зворотами. Наприклад, місце подій — «тридев'яте царство, тридесяте государство»; схожість героїв — «як одна мати породила», «волос у волос, голос у голос»; сюжетні перипетії — «не так хутко діється, як у казці кажеться»; «летіти нижче неба, вище землі»; «той не втече, а той не дожене»; «оце меч — а йому голова з плеч»; «на твою голову кіл стоїть» та ін. Описи зовнішності героїв теж фразеологізуються, склад компонентів тут постійний, порівняйте: герой — «по пояс у сріблі, а по пояс у златі, на грудях зіезда, а на потилиці місяць», «по лікті золоті руки, по коліна золоті ноги, на голові золоті чуби, на лобі місяць і по краях — зорі»; рибка — «золота голівка, а срібний хвостик, одна луска золота, а друга срібна»; качечка — «золота пір'їнка, срібна пір'їнка на ній, сама золото-голова»; кінь — «срібна шерстина, золота шерстина, а хто гляне — волос в'яне»; яблунька — «срібне яблучко, золоте яблучко, як удариться яблучко об яблучко, дак так, як у органи грає» та ін. Можливості використання цих фразеологізмів в інших жанрах дуже обмежені, бо введення такого вислову в будь-який текст одразу виразно забарвлює його. Наприклад: «Тесля вже був на роботі й стояв біля вимітого, як завше, віконця, з якого відкривалося йому глиньське «царство-государство» з усіма ранковими барвами, звуками, ритмами, до яких тривалий час він не міг звикнути після Краматорська» (В. Земляк).

### III. СТИЛІСТИЧНЕ ВИКОРИСТАННЯ ЗАСОБІВ СЛОВОТВОРУ

Засоби словотвору також знаходять своє стилістичне застосування. Зокрема стилістичні властивості лексем того чи іншого типу творення особливо виразно виявляються при зіставленні слів одного кореня і одного значення, але різного словотворчого оформлення.

Найвиразніше виявляють свої стилістичні властивості слова чистої основи з нульовою суфіксацією у порівнянні зі словами того ж кореня суфіксованими (*синь-синява*), слова експресивно забарвлені, суфіксальні у порівнянні з словами експресивно нейтральними — суфіксальними чи безсуфіксальними (*рибалонька-рибалка*) та ін.

**Суфікси.** У діловому стилі емоційна нейтральність створюється насамперед вживанням слів, які мають суфікси абстрактного, узагальнюючого значення, а також слів, які атрибутивну чи предикативну ознаку подають як предмет. Це віддієслівні та відприкметникові іменники з суфіксами *-анн-, -енн-, -от-, -ість, -изн-, -ізм, -ств-, -цтв-* та ін. Іменники цього типу творення належать до категорії стилістично нейтральної лексики. Проте, залежно від семантики коренів, до яких ці суфікси приєднуються, а також від контексту, в який потрапляють слова цього типу творення, стилістичне забарвлення їх може різко змінюватись. Наведемо типовий приклад з публіцистичного стилю: «*Приємно констатувати, що талмудизм і начотництво, жонглювання пустодзвонною риторикою і бездоказово-голубельна аргументація групівщинних пристрастей, апріорно-суб'єктивістські вирокі безвідповідальних нальотчиків давно канули в Лету*» (журн.). Слід зауважити, що утворення з цими суфіксами, загалом притаманні мові необразній, проникають і в мову художню, зокрема у тих випадках, коли з'являється потреба опредметити ознаку, виділити її як самодостатню сутність. Наприклад: «*А вранці знову сліпучість, і білосніжність, і якийсь уже не страшний після ночі двигіт ударів по всім узбережжю*» (О. Гончар).

Колорит офіційності створюється за рахунок уникнення тих суфіксальних і префіксальних утворень, які на тлі слів

того самого кореня з меншим експресивним навантаженням сприймаються як яскраво емоційні. Так, наприклад, суфікси здрібнілості, які в розмовній, художній і художньо-публіцистичній мові служать засобом позначення об'єктивної зменшеності, в офіційному стилі не використовуються, бо вони завжди або майже завжди, крім зменшення, вносять відтінок пестливості. Тому тут об'єктивна зменшеність позначається описово: «Так, злоякісні пухлини дуже добре відбивають ультразвук. Користуючись цим явищем, можна з допомогою ультразвуку знаходити в головному мозку пухлини, які не можна виявити ніякими іншими засобами, причому навіть *пухлини дуже малих розмірів — до 1 мм в діаметрі*» (журн.).

Слід сказати, що загальний нейтральний тон викладу в науковому стилі сприяє тому, що суфіксальні слова загальнонародної мови, потрапляючи в науковий чи науково-популярний контекст, перестають сприйматись як засіб емоційного підсилення ознаки чи високого ступеня її вияву, а служать звичайною предметною ознакою; порівняйте в художньому тексті: «Кинувсь огир, наче віща птиця, де гора — орлом перелітає, киди в кручу погляд соколиний, по долинах ластівкою в'ється, понад містом проліта совою, темну ніч пройма *вогненним зором*» (Леся Українка) — і в науковому: «Звичайно при виверженні вулкана виливається *вогненно-рідка маса*, яка називається лавою» (підручник)<sup>1</sup>.

Більше того, різноманітна термінологічна лексика ніколи не має відтінку зменшеності і пестливості, хоча в ній і зустрічаються зменшувальні форми: «Якщо отвір між передсердям і *шлуночком* більш вузький, ніж звичайно, тоді кров при скороченні передсердя проштовхується через цей отвір до *шлуночка* з великим утрудненням» (підручник); «На початку цвітіння слід зірвати всі квітки у рослин зернових, бобових культур, у конюшини зрізати верхівки, щоб підвищити діяльність *бульбочкових бактерій*» (журн.).

На відміну від звичайних загальноповживаних слів, термінологічна лексика — це та галузь словникового складу мови, яка найбільше зазнає свідомого впливу людини. Не тільки значення термінів, але часто й семантико-граматична структура їх є об'єктом уточнення, результатом домовленості, наприклад: *хлорнуватиста кислота* —  $\text{HClO}$ ; *хлориста кислота* —  $\text{HClO}_2$ ; *хлорнувата кислота*  $\text{HClO}_3$ ; *хлорна кислота* —  $\text{HClO}_4$ . Суфікси тут позначають окиси в порядку зростаючої валентності елемента.

<sup>1</sup> У науковому стилі серед прикметників з суфіксом *-н(-енн-)* переважають відносні, а не якісні значення.



Як бачимо, ті засоби мови, які в загальноповжитій лексичі служать для відтворення експресії, різних емоцій, неоднакової міри вияву ознаки, у термінології підпорядковані основному в ній — дефінітивній ролі термінів.

В той час як у межах наукового стилю навіть виразно експресивні словотворчі засоби стають нейтральними під впливом контексту і виконуваних ними функцій, афікси, вживані звичайно для творення термінів, потрапляючи у розмовну чи художню мову, набувають яскравої барви, можуть служити навіть засобом гумористичного зображення:

Там Сороки і Ворони  
Ганяць страх чоловіків,  
Що в людей он і *хвостони*,  
І *крилони*, і *пірйони*...  
А у них — мов у старців!  
А в той час про *позитрони*,  
Про *нейтрони* та *протони*  
Мудрі їх чоловіки  
Сперечаються...

(А. Косматенко)

Проте науковий і діловий стилі характеризуються, як відомо, не лише вживанням у них термінологічної лексики, а, насамперед, принципами добору загальноповжитої, нетермінологічної лексики.

Цілком очевидно: чим офіційніші, «суворіші» функції мови, чим далі перебуває вона за своїм змістом від розмовно-побутової тематики, тим рідше зустрічаються в ній яскраво емоційні слова зі значенням пестливості, ніжності, іронії, презирства та ін.

Виняток становлять праці гостро полемічного характеру, в яких слова з суфіксами здрібності набувають виразного саркастичного чи іронічного забарвлення. Це переважно слова книжні: *ідейка*, *теорійка*, *статейка* та ін. Серед синонімів тут, як правило, добираються слова з «приглушеною» емоційністю. Так, наприклад, часто надається перевага словам з префіксом *не* — у парах типу *невеликий* — *малий*, *непоганий* — *добрий*, бо вони дають більш стриману, обережну оцінку: «Використовуючи звичайний ультразвуковий дефектоскоп разом із спеціальним випромінювачем, вдалося одержати *непогані* результати»; «Крім того, якщо в тканині є деякі сторонні включення, то їх *неважко* виявити» (журн.).

У сфері професійної лексики значного поширення набувають суфікси *-ник*, *-щик*, *-чик*. Найактивніший серед них суфікс *-ник*.

В українській мові поряд з суфіксом *-ник* активно утворюються іменники з суфіксом *-льник*, продуктивність якого розвинулась порівняно недавно (це утворення типу *фор-*

мувальник, відливальник, проектувальник та ін.). Наприклад: «Радянські зварники повинні в короткі строки добитись удосконалення існуючої і створення нової, найбільш прогресивної технології зварювання конструкційних матеріалів» (газ.); «Цьому зварювальнику під силу будь-яка робота — майстер, золоті руки» (газ.).

**Увага.** Серед термінів суфіксального типу творення є такі, що утворюються суфіксами *-к-а* і *-нн-я*. Слова з суфіксом *-к-а* не слід вважати зниженими варіантами їх, бо значення термінів не передбачає ніяких емоційних відтінків навіть у тих випадках, коли терміном стає загально-вживане слово.

Певна диференціація тут проявляється в тому, що іменники на *-нн-я* частіше за інші виступають у словосполученнях з опорним словом *процес, метод* та ін.: «основний метод введення», «грунтовий метод запилення пшениці», «методи виховання», «методи лікування» та ін.

У мові художньої літератури стилістичне використання засобів афіксації дає великі словотворчі можливості: за їх допомогою «виражаються найрізноманітніші відтінки експресії: співчуття, іронія, зневага, злість, строката й суперечлива гама емоцій і оцінок»<sup>1</sup>.

У художньому стилі активізуються ті суфікси, які у звичайному емоційно-нейтральному мовленні вживаються досить рідко. Це суфікси дружньої, товариської емоційності (*-очк-, -очок-, -ук-, -ач-*): «Ганнусю, *рибко, душко, любко*, Рятуй мене, моя *голубко*, Тепер пропала я навік» (І. Котляревський); «Ото приверзлося! Тьху на тебе! — відсахнулася Оксана від згадки про юного *шоферчука*» (Я. Гримайло). Це суфікси іронічної емоційності (*-юх-, -ух-, -аннячк-, -ечк-, -очк-*):

Маститий поет Соловейко Павло  
На секції вірша читав про село.  
Читав — як писав: то протягне баском,  
То, раптом, тоненьким бере голоском.  
(С. Олійник)

Це також суфікси збільшення, згрублості (*-овищ-, -їщ-, -ищ-, -енн-, -езн-* та ін.): «Бо ж попався в *лапища* смерті, як заець лисиці...» (М. Стельмах); «Аж суне вовк: такий *страшенний* та *здоровенний*» (Л. Глібов); «Драстуй, *вівсевівсюгане!* Як зернина, чи вдалась? Ми з тобою два брата: ти — Овес, а я — Івась» (П. Тичина).

У художній літературі ХІХ ст. під впливом фольклору помітним було посилене використання суфіксів зменшувальних і збільшувальних форм, в основному для створення колориту живого усного мовлення. Так, за допомогою цих суфіксів створюється враження стриманого осуду, прихо-

<sup>1</sup> *Виноградов В. В.* Грамматика русского языка. М., 1953. С. 266.

ваної іронії, емоційної оцінки об'єкта спостереження чи розмови: «Через якийсь час увіходить і отець схимник, — *невеличкий, сивий дідок. На кругленькому животку в отця схимника висів блакитний попередник парчевий. На плечах і спині сутуловатенькій його лежали чорні смуги з білими хрестами та словами усякими. На голові блищала лисина*» (А. Тесленко). У поетичних творах ці суфікси були і є разом стилізації під усну народну пісенну творчість: «Тече вода із-за гаю Та попід горою. Хлюпоцуться *качаточка* поміж осокою. А *качечка* впливає з качуром за ними, ловить ряску, розмовляє з *дітками* своїми» (Т. Шевченко). Або ще: «Далі баба почала творити про мене пісню, виспівуючи її, як колядку:

Та не орача в полі-і-і-і, ні *косарика* в лузі,  
Не дай бо-о-же.  
Та ні *косарика* в лузі, ні купця в дорозі,  
Ой, ні купця в дорозі, ні *рибалочки* в морі.  
(О. Довженко)

Проте останнім часом у радянській українській поезії яскраво емоційні суфікси здрібнілості, голубливості не так часто виступають у поетичних творах, навіть близьких до усних пісенних зразків. Так, наприклад, у відомому вірші А. Малишка «Рушничок», який уже став народною піснею, суфікс здрібнілості є лише у другій строфі: «Хай на ньому цвіте росяниста *доріжка*, І зелені луги, й солов'їні гаї, І твоя незрадлива, материнська ласкава усмішка, і засмучені очі хороші твої».

Типовою сферою вживання здрібнених і пестливих форм є мова дорослих, звернена до дітей (тут навіть слова, які не мають предметного значення, набувають зменшеної форми), а також мова дітей, які постійно чують ті слова від дорослих і переймають їх: «(хлопчик): — Конику! зелений конику! *Істоньки* хочеш? *Питоньки* хочеш? Рвав йому зелену *травицю* і давав їсти, набирив малою *ручкою* свіжої роси і давав пити» (Панас Мирний).

Як бачимо, суфікси пестливості у сфері дитячої мови охоплюють і дієслова, в яких на місці звичайних інфінітивів утворюються форми на *-ки, -оньки, -усі*: «Як літком немає Мотрі дома, — баба зварить йому *їстки*, догляне й нагодує» (Панас Мирний).

Крім названих (*їстоньки, питоньки*), частіше за інші зустрічаються форми *спатоньки, спатусі, тупоньки, тупусі, хлюпоньки, купоньки, купусі* та ін.

Здрібнілі форми, дієслівні та іменні, вживаються не тільки при безпосередньому звертанні до дітей, але й у всіх тих випадках, коли описи стосуються дітей, які самі можуть

і не брати участі в розмові, залишаючись лише об'єктом спостережень чи роздумів: «Олена заспокоювала і говорила, що ніякого діда і розбійника немає і що під піччю на *тепленькому* спить *котик-мурчик*. Дівчинка, видимо, сама захотіла переконатися, чи то справді так, і заляпала босими *ніжками* по долівці» (Г. Тютюнник). У таких випадках слова з дитячої мови сприймаються як своєрідна цитатія, що створює атмосферу ніжності, без якої важко уявити собі опис світу дитини. Таке слововживання поширюється навіть на ті жанри, які, як правило, дуже далекі від дитячої тематики і дитячої мови: «Після шлюбу — не до танців! Як *дітки маленькі*, — Той *їстоньки*, той *питоньки* Попросять у *неньки*» («Пісні та романси українських поетів»). Це може бути навіть газетна стаття: «*Маленька свинка в циліндрі й сюртучку* піднімає вгору *ніжку* і грає на скрипці. Потім починає показувати «*номери*» кошлатий плюшевий *ведмедик*. Коли його, як і *свинку*, завести, він починає рухатися, бігати».

Виразну емоцію голубливості містять іменники, які називають малих істот (*дитятко, голуб'ятко, козенятко* та ін.). Наприклад:

У ластівки — *ластівенятко*,  
 В шовковиці — *шовковенятко*,  
 В гаю у стежки, — *стеженятко*,  
 У хмари в небі — *хмаренятко*,  
 В зорі над садом — *зоренятко*  
 Вже народилися.  
 Лиш зажурчилися  
 Старезна скеля над урвищем  
 Та дуба всохла стовбурище.

(М. Вінграновський)

У гумористичних творах слова з суфіксами емоційної оцінки служать не для виявлення співчуття, а для створення негативного забарвлення, яке підтримується загальним контекстом. Порівняйте: «От і виросла їм на втіху. Та що ж то за дівка була! Висока, *прямесенька*, як *стрілочка*, *чорнявенька*, *очиці*, як тернові *ягідки*, *бровоньки*, як на *шнурочку*... *носочок* так собі *пряменький*...» (Г. Квітка-Основ'яненко) — тут маємо позитивні емоції; «...на голові волосся, як на кужелі вовна; а коли роззявить рот, так і лопата улізе; *носочок*, як у рябця; а коли дивиться *очицями* з Конотопа, так одним у Київ, а другим у Білагород, та й ті мов сметаю заліплени...» (Г. Квітка-Основ'яненко), тут маємо негативні емоції.

Поеднуючись з нейтральними, загальноновживаними словами, які становлять лексичну основу гумористичних і сатиричних творів, звичайна побутова лексика, а особливо

лексика емоційна, надають викладові своєрідного колориту живої розповіді, забарвленої то безжурним гумором, то жартівливо-іронічним, а то й саркастичним тоном.

Українська мова відзначається особливо розвинутою здатністю утворювати іменники з новими відтінками значення за допомогою суфіксів здрібності — як від загальних, так і від власних назв; у ній відомі здрібнілі, пестливі форми, утворювані також від прикметників, прислівників і навіть дієслів та займенників.

Послідовне вживання пестливих слів (причому майже всіх граматичних розрядів — від іменників до вигуків) з суфіксами здрібності в ролі засобу легкої іронії своєрідно інтимізує розповідь і становить визначну особливість української мови: «Я тоді в садок, і бачу — сидять вони *вкупці*, тільки чогось *обойко* невеселі; сидять собі мовчки»; «*Тепереньки* я вже розумніша стала, пораюсь, мию, шию» (Марко Вовчок); «— Як кидав, *отакусінькою* була, — мовив з сумом. — *Василько*, той *більшенький*-таки був. А, мабуть, і його б не пізнав. Десять літ... Боже мій! десять літ! З дитини отака *дівочка* виросла...» (А. Головка); «Тепер пливе над *молоденьким* житом, Над пережитим і колись прожитим В промінні *первозданному*» (А. Малишко). Особливо широко вживані такі форми в діалектах, звідки вони й потрапляють в мову художньої літератури: *ноги кривавіські, ціліський вік, такіський, саміський* (Ю. Федькович); *лучченький, тройко, недавнечко, рятуйтечко* (А. Тесленко) та ін.

Якщо з лексичним значенням незменшеного слова пов'язане значення точності, визначеності, зменшена форма порушує цю точність і виражає приблизність: «І жду я її, жду, а її нема. Хоч коли на роботі й побачу, то на *хвилиночку*» (Марко Вовчок). «Через невелику *годинку* — вікно на вулицю розчинилося, і Василь, як груша, вилетів з його на *улицю*» (Панас Мирний). Якщо незменшене слово називає явище, що якоюсь мірою діє на наші органи чуття і не пов'язується з обсягом і розміром, зменшена форма означає незначну міру вияву того, що називає незменшена форма: «Нема тієї сонячної спеки. Легенький *морозець* оббива лист з дерева, устилає траву срібним інсєм» (Панас Мирний). «Прибираючи двір, ходив статечно, ворушив плечима, з задоволенням підставляючи під осінній *вітерець* мокру від поту сорочку» (Г. Тютюнник). Тут можливі супровідні відтінки пестливості, осуду та ін.: «Люди, замотані, не йдуть — бігцем, як на пожежу, поспішають, труть нашвидку уші та, замість вітатись, тільки лунко перегукуються: «Ну, *морозець!*» або «Це мороз — з очима!» (С. Васильченко).

Якщо лексичне значення незменшеного слова супроводиться додатковим значенням урочистості, серйозності, поважності, солідності та інше, то зменшена форма таких слів ніби суперечить цьому додатковому відтінку і знижує його; у словах з'являється іронічне забарвлення:

А вже ті, що тебе поносили  
Сонцесяйними доносами,  
І сокирку несли за плечками,  
Записались тепер *дружечками!*  
Толочили на шпальтах преси,  
Сонце кидали на арену,  
Доморощені злі дантеси  
Лізуть з спогадами на сцену;  
Підбирають як слід *цитаточки,*  
Ерудиція в них і туга,  
Так у хату на вогник-цяточку  
Заповзає, бува, злодюга.

(А. Малишко)

Іронія створюється також контекстом, у який потрапляє зменшене слово, та інтонацією, з якою воно вимовляється: «Як же так, мужі, папаші? Ті ж машини ж бо не ваші! Нащо ж гнать навперегін їх по шляпи та по хрін? Для держави, скажем прямо: *Дороженькі* ваші дами» (С. Олійник).

Пестливість у чистому вигляді наявна тоді, коли з семантикою незменшеного слова не пов'язане значення розміру, обсягу (коли незменшене слово називає предмет, про який не можна сказати, чи він великий, чи малий). У цих випадках зменшена форма виражає тільки пестливість; значення об'єктивної зменшеності тут відсутнє: «Зрівнялось їй дванадцять *годоцьків*, помер старий Самійленко, нехай царствує! Дуже зажурих він жінку! Хоч вони й *заможненькі* були, мали хату гарну і худобу, та все без його zostались, як сироти. Приходжу до їх — дочка в садку, мов та *зозулька* кує, стара журиється, поглядає по дворі, та й каже: — *Голубонько* моя! Неначе мені світ зав'язаний! Сумно мені, нудно мені! Велика моя туга! — На те воля божа, моя *любка*! — кажу я. — Плачем лиха не поправите. У вас дочка росте» (Марко Вовчок).

Увага. Суфікси *-ок* і *-ець*, обидва зменшувальні, неоднаково поширені в мові; суфікс *-ок* значно більш уживаний, суфікс *-ець* зустрічається в порівняно небагатьох словах.

Здрібнілі форми на *-ець* експресивніші, ніж форми з суфіксами *-ок* та *-ик*; порівняйте: «Маланка пішла на поле... Їй жалко немов дитину, хоч воно й панське. Стає на коліна, розгортає стебло і збирає червоні зерна так обережно, ніжно, любовно, наче немовлятко виймає з купелі. *Хлібець* святий!..» (М. Коцюбинський); «Як *хлібчики-кокуціки* па *гробах* на Дмитра, так виглядають копички сіна на царинках довкола острова» (А. Крушельницький).

Здрібнілі форми, утворені суфіксами *-ик*, *-ок* від власних імен, назв осіб чоловічої статі за спорідненістю, професією виступають найчастіше із значенням пестливості, голубливості: «Як приїхав *братик* Та до сестриці в гості, Та поставив кониченька Та на жовтім помості» (народна пісня); «Дуже не хотілось підводитись, але солдатська солідарність перемогла нарешті: Чого ж ти, *браток*, навстоячки чаюєш? Сідай!» (А. Головка); «— *Браточки*, гвинтівочки зайвої нема?» (О. Гончар).

У більшості випадків іменники з суфіксом *-ок* вказують на об'єктивну зменшеність названого: «— Хто видав таке говорити! — мати прикрила його гарячий *роток* пальцями» (І. Нечуй-Левицький). Іменники, утворені з суфіксом *-ик*, мають, як правило, чітко виражене емоційне забарвлення, вони експресивніші, ніж форми з суфіксом *-ок*: «У траві серед яблук-падалок сиділо одне наше дитинча, яке зовсім не розуміло життя. Тримаючи в руках яблуко, воно вперто намагалось вкусити його двома своїми першими зубками, але яблуко було чимале, а *ротика* на нього дитині ще не ставало» (О. Довженко).

Власні імена зі зменшено-пестливими суфіксами невластиві в ситуації, яка хоч трохи нагадує офіційну; проте вони природні в невимушеній, інтимній обстановці. У середовищі дорослих вони створюють враження енергійного і часом дещо пустотливого тону: «— Знову краса вірності,— встрия Сагайда, підсідаючи до казанка.— Ти віриш у казку, *Юрко!* Затявся отак на одному і віриш, а коли розібратись, то ти вже забув, яка вона й була насправді... Подумати: третій рік ні листа, ні фотографії...» (О. Гончар). У середовищі хлопців-підлітків вони служать ознакою дружніх відносин; використання цих слів є одним із засобів створення загального колориту «хлопчачого середовища»: «— Вдень і не бачиш, а увечері, як збіжаться до миски, то й не розбереш, чи всі свої, чи й сусідських половина. Ану, шикуйсь на перекичку! — Глянув на Килигея.— Як ото ти своїх. По порядку номерів! Іван! Дем'ян! *Федько!* *Петько!* Перевіриш, виходить, що всі свої» (О. Гончар).

У розмовній мові існує прийом створення гумору засобами афіксації власних імен (відповідно до ситуації). Цей прийом використовується і в художніх текстах, і в публіцистиці. Наприклад: «І довго ще потім прикидає оріонець, з яких це Ягничів буде цей малий *Мурза Замурзович?*» (О. Гончар); «...Та ось що страшно: біс його бери, В *Лавра* вже підрастають *лавролята*, Бундючні паненята. Цим волю дати — Ці можуть бути *полавриш Лавра лаври...* Цього не треба забувати!» (А. Косматенко).

Для підсилення суб'єктивної оцінки майже завжди при зменшувально-пестливому іменнику вживаються прикметники-означення такого ж емоційного забарвлення<sup>1</sup>: «А тим часом із діброви козак виїжджає; Під ним коник вороненький Насилу ступає» (Т. Шевченко); «Колись Марко будував його, обсаджував молоденькими вербичками, зарибнював і тут вечорами прислухався до молодечих голосів» (М. Стельмах).

У художній мові користуються також безсуфіксним творенням іменників від інших частин мови, переважно дієслів та прикметників, способом вживання чистих основ. Так основи з конкретним значенням стають матеріалом для творення абстрактних і збірних понять: «Ой високо журавлі піднялися в синь» (М. Шпак). Ці слова (з нульовою афіксацією) сприймаються як синоніми до суфіксальних слів. Відсутність суфікса ніби конденсує семантику цих лексем, виразність їх посилюється, зростають і художні функції. На тлі суфіксальних утворень такі слова сприймаються часом як досить незвичні<sup>2</sup>: «Рідні книги в синьому сап'яні, Тихий згад шумних лицейських літ, Воркітливий, сивий голос няні, — Та невже це тільки тень і слід?» (М. Рильський).

Таке ж враження справляє спеціальне ускладнення іменників суфіксами. Так, іменники на *-я* з подовженням попереднього приголосного (збірні, узагальнюючі чи абстрактні) яскравіші ніж паралельні форми, утворювані іншим способом. У художній мові таким способом творяться семантично й емоційно виразніші паралелі до звичних слів типу *байраччя* (до *байрак*), *вечір'я* (до *вечір*) та ін.: «Перед собою він бачив не пожмаковані кров'ю бинти й не мертво-стерильні стіни шпиталю, що до цегли й цементу пропахли медициною, а титанічне *безмір'я* снігів і хмар, з яких у передчутті весни висікалась, вихлюпувалась, виривалася, нуртувала і лебеділа в стрімких пошуках нових форм підмальована просинь» (М. Стельмах).

Порівняно з розмовною мовою художня використовує значно більшу кількість суфіксальних слів абстрактного, узагальненого значення, активізуючи суфікси *-от-а*, *-ин-а*,

<sup>1</sup> З цього приводу акад. В. В. Виноградов писав: «Форми суб'єктивної оцінки заразливі: зменшувально-пестлива форма іменника нерідко асимілює собі форми прикметника-означення, вимагає від нього емоційного узгодження з собою...» (Русский язык. С. 113).

<sup>2</sup> Словотворча норма стосується насамперед самого факту виникнення слова і лише опосередковано впливає на його подальше функціонування. А саме: велика кількість слів, що виникає у різних сферах мовної діяльності, не входить у загальний вжиток, хоч і створюється у повній відповідності з живими моделями мови. Тому слід говорити про поняття словотворчої норми стосовно до різних стилів мови.



*-ість*; розмовна мова знає їх переважно у монологічно-розповідному жанрі, що видно з наступних прикладів: «Звела очі, аж проти мене, на липовій лавці, старий-старий дід. Очі йому незрячі, а така в тих очах тиша та *добрість*, що я ніколи й не бачила» (Марко Вовчок); «*Білина* хустки різко відтіняла енергійне, лобасте, засмагле до чорноти обличчя колгоспниці» (О. Копиленко); «Знову німа *німота* обняла хату» (Панас Мирний).

У художній, зокрема поетичній, мові зустрічаються випадки так званого «воскрешення» (термін Г. Винокура, див.: «Маяковский — новатор языка») безсуфіксних форм, які в інших стилях мови не вживаються (*чебер-чебрець, криха-крихта*). Урочиста піднесеність, небуденність цих слів особливо помітна в тексті: «Чому ж та круча невисока? Чому лиш *чебер* та роса лежать на схилі одиноко...» (А. Малишко).

Суфікс *-ин-а* виступає у функції морфологічного вираження категорії одиничності (за його допомогою утворюються слова з підкресленим значенням одиничності): «Он серед сивого відкритого простору темніє якась *стеблина*, мабуть, водорость, занесена під час припливу з Азова, або *кураїна*, закочена вітром зі степу» (О. Гончар). Цей суфікс використовується і як експресивний засіб для вираження різних відтінків суб'єктивного відношення (лагідність, пестливість, здрибнілість, презирство). Разом з іншими образними засобами цей суфікс, як і всі щойно названі суфікси суб'єктивної оцінки, допомагає створювати той особливий пісенно-ліричний колорит, який найбільше властивий народній пісні: «Ой чи явір, чи не явір, та зелена то *яворина*» (народна пісня); «Защеміло серце *самотиною* за малим Івасиком в тривозі, як ходив-блукав він *сиротиною*, як сидів при вибитій дорозі» (А. Малишко).

Суфікс *-ин-а* може оцінювати предмет в іншому плані — виражати фамільярне ставлення до нього або вказувати на недоброякісність: «На їй сорочка з десятки, скупю пошита і латана на плечах, вузька *спідничина* з набиванки і полиняла *хвартушина* з димки» (Леся Українка).

Серед суфіксів, що утворюють прикметники, у художньому стилі мови заслуговує на увагу та їх частина, що визначає ступінь вияву ознаки — посилення, підкреслення чи певне зменшення її. Так, за допомогою суфіксів *-аст-, -яст-, -ист-*, вживаних з іменними основами, творяться прикметники, в яких підкреслюється те, що висловлене основою слова: «*Краплистий* дощ отави окропив» (А. Малишко); «Горда, ясна, *огнистая* мова! Ллється промінням річ та велична!» (Леся Українка).

Від прикметникових основ за допомогою цих суфіксів утворюються прикметники, в яких названа ознака певною мірою зменшується, надаючи прикметникам нового відтінку значення: «За річкою погасав ліс осінній *жовтавий*, догоряло верховіття *червонясто*» (А. Головка). Використання прикметників цієї групи збагачує можливість якісної оцінки предметів і явищ.

Як уже говорилося, найвиразніше виявляють свої стилістичні властивості ті однокореневі синонімічні слова, в яких є можливість зіставляти і протиставляти певні афіксальні і безафіксні форми. Цим широко користується художній стиль і усна народна поетична творчість.

У багатьох однокореневих словах, які різняться суфіксами, начебто наявний майже цілковитий збіг значень, порівняйте: *дівчина*, *дівчинка*, *дівчинонька*, *дівча*, *дівчатко*, *дівчатонько* та ін. Проте семантична структура цих слів, як свідчить ширший контекст, різна: «...*дівчинка* сміялася, не хотіла лягати в ліжко та все допитувалася, чи не причаївся під піччю дід з бородою або розбійник з ножем» (Г. Тютюнник); «Не русалонька блукає: То *дівчина* ходить, Її сама не зна (бо причинна), Що такеє робить» (Т. Шевченко). У деяких з них спостерігаються досить активні процеси диференціації значень (особливо у межах усталених словосполучень). Порівняйте значення слів *дівчина* (у попередніх прикладах) і *діва*: «Потис руки панночкам: крім Наталки та Ніни, сиділа ще дочка крамарева, пухла, білобриса «*миколаївська діва*», і ще якась. У «флірт» грали» (А. Головка); «Одностаїнність, із якою вони зневажали проблеми кохання й висміювали чоловічу статі, створила їм між товаришами сумну славу «*старих дів*», що, як відомо, належить до дуже маловживаного лексикону» (Ю. Яновський). Ці лексеми можуть розрізнятися ступенем експресивності: «Глянь, пане-брате! Ну й *дівульки*! Гайда слідом, підченим хто яку»; «Ми бачили Віктора з якоюсь *дівулею*, під руку йшов, і, здається, попрямували в кіно» (О. Копиленко).

Таким чином, однокореневі лексеми у переважній більшості своїй не дублюють семантики. Ось ще кілька суфіксальних утворень того самого кореня, переважно з суфіксами збільшення, згрубілості, але дуже відмінних значенням: «Біля вікна стояли два суб'єкти, що збиралися їхати в Одесу, на диванчику сиділа стрижена *дівця* із золотим годинничком на руці і червоними від сліз очима» (Г. Тютюнник); «— Дивіться, яка з неї *дівега* вийшла! Одягнеться у ту блузку та суконку, то її й непомітно: худенька, шупленька, а надіне свиту, запнеться хусткою — і гляньте — *дівчина* тобі, як тая тополя» (С. Васильченко); «— От го-

воріть, говоріть: дурна! — сказав один чоловік. — Мала вона свій розум у голові, але затовкли, зацькали. Господи, що тота *дівчище* не натерпілася за свій вік!» (І. Франко); «Та хіба з отим *дівчиськом* він довго знаходитиме спільну мову? До чого це йдеться — легковажне пурхання над життям, а як же совість і честь?» (Ю. Яновський).

У розмовній мові група суфіксів на позначення зменшеності, пестливості і згрубілості має ще ширше коло функцій. Там вони служать, крім усього, ще й засобом позначення неповної міри вияву ознаки, невеликої кількості її (порівняйте у А. Тесленка: «...а борщ же той... ні *олійки* в ньому...»), а також певного підвищення міри вияву ознаки («ну й *морозець!*»). Крім того, ці суфікси служать засобом вираження емоційних відтінків суб'єктивного ставлення мовця до предмета розмови (ці емоції можуть бути і позитивними і негативними). Зокрема, суфікси *-ищ-*, *-іщ-* завжди надають словам, з якими вживаються, значення збільшеності, проте їх емоційне забарвлення цим не вичерпується. Вони можуть виражати ще захоплення: «Гомін праці з нашої артілі, Борозен *скибища* чорнотілі» (А. Малишко) та інші по-чуття.

Великі розміри (але без відтінку згрубілості) може позначати слово з суфіксом *-юг*: «І яких доріг і земель Нас не крила *пилюга?*» (А. Малишко).

Як засіб створення згрубілості найчастіше вживаються суфікси *-ищ-*, *-іщ-*, *-ак-*, *-юг-*: «Дивуються піщани, що то московська служба з людьми діє, якими їх робить! Ішов Максим у москалі *розбишакою*, *волоцюгою*, — сказано: Махамедом, а повернувся поважним чоловіком, з багатством, з заслугами...» (Панас Мирний). «Гладун теж сидів перед хлопцями на стільці і, впевненими, чіткими рухами обмотавши білою байкою свою *лапищу*, гордовито показував її, мало не під носа тикав студентам» (О. Гончар).

Живій розмовній мові і побутовому просторіччю широко властиві утворення з суфіксом *-к-*, які стилістично відрізняються від безсуфіксних форм, більш книжних: «Вона була в своїх незмінних повстяних тапочках і у вузькій чорній *жакетці*», — порівняйте *жакет*; «На *жилетці* теліпався важкий золотий ланцюжок з печаткою» (І. Нечуй-Левицький), — порівняйте *жилет*. У багатьох з них власне зменшене значення втрачилось, і вони становлять сьогодні розмовний варіант офіційного, нормативного слова чи словосполучення: «Вирішено збільшити кількість *електропоїздів* на лінії Київ — Тетерів» (газ.) і «Даль од щастя завмирає, вечір колосом поник, і простори синьо крає *електрички* дальній крик» (В. Сосюра).

Ці форми, не маючи яскраво зневажливого значення, все ж характеризуються відтінком деякої зниженості або фамільярності, порівняйте: «Вона зайшла у двері, що крутилися та пропускали тільки по одному чоловіку, і опинилася біля *роздягальні*» (М. Зарудний) і «Заводський лікар, на ходу скидаючи пальто, поспішив до *роздягалки*» (Ю. Шовкопляс).

**Увага.** Слова на *-лк-а* властиві невимушеному мовленню. У писемній літературній мові вони доречні тільки у тому випадку, коли автор хоче висловити своє критичне або фамільярне ставлення до описуваного, а також для індивідуалізації мови персонажів. Тому при нейтральних описах зустрічаємо: «А брати тимчасом устаткували в своїй спальні все, що було потрібне, щоб хвильово перетворити її на елегантну *курильню*» (І. Франко). Вільна ж, невимушена атмосфера опису дозволяє використання суфікса *-лк-а*: «Човгання ніг і сміх біля осяяних електрикою стінних газет та кіосків з книгами, розмови у фотелях попід стінами й біля *курилки*» (П. Тичина).

Загалом забарвлення афіксального слова залежить не лише від афікса, який зарекомендував себе певним чином завдяки традиціям вживання, а ще й від характеру експресії основи і від контексту, в якому слово вживається.

**Увага.** У мовній практиці часом виникають сумніви щодо вживання форм жіночого роду іменників — назв осіб за професією.

Коли розглядати суфікси для утворення іменників — назв осіб жіночого роду — з точки зору стилістичної, то насамперед слід відзначити, що суворо нормативна література і офіційно-ділова мова використовує ці відповідники значно менше, ніж мова розмовно-побутова. Це пояснюється тим, що офіційно-діловий стиль має на увазі особу як одиницю суспільства безвідносно до того, якої вона статі, який її рідний стан, вік та ін. Розмовно-побутова мова, навпаки, завжди має у полі зору конкретну особу і позначає одним словом не тільки її заняття чи становище в суспільстві, але й її стать.

У цьому плані дуже показова різниця у вживанні цих слів у живому повсякденному мовленні: слова типу *кондукторка (-ша)*, *касириша (-ка)* вживаються у розмовній мові лише тоді, коли говориться про особу, яка сама участі у розмові не бере. При звертанні ж до цієї особи слів з суфіксами *-ш-а*, *-к-а*, як правило, не вживають, бо тут мова з розмовно-побутової перетворюється на офіційно-ділову: «*Касирші* чи не хотілося розпарувати місця, чи й справді не вірилось, щоб такий славний хлопць прийшов у кіно один» (О. Гончар); «—Так, квитанційку випишу сам, *касирика* сьогодні захворіла» (О. Донченко), «Випадково зустрів у трамваї у кашкеті *кондукторшу* він» (В. Сосюра) і «Товаришу *касири!*», «Товаришу *кондуктор!*», «Товаришу *контролер!*»

Лише в розмовній мові на позначення жінок за професією чи становищем чоловіка вживаються суфікси *-ш-а*, *-их-а* (*директорка*, *головиша*), *зрідка -ов-а* (*докторова*, *професорова* та ін.).

Розмовна мова має також значну кількість специфічних дієслівних форм, які завдяки суфіксації та префіксації набувають досить своєрідних відтінків значення, а проте майже ніколи не виходять за межі цього стилю.

Прикладом тут можуть бути дієслова руху на *-ся*, які

виникають і закріплюються у сфері розмовної мови і просторіччя. Вони, як правило, містять ще й яскраво виявлену якісно-оцінну або емоційну характеристику дії. При цьому дієслова з модальними відтінками, вживані у розмовно-просторічній мові, ніколи не виступають як дублети емоційно-нейтральних слів літературної мови. Так, наприклад, не є дублетами слова *таскатися, волочитися* — *ходити, ляпнутися* — *впасти, притарбанитися* — *прийти, панькатися* — *жаліти* та ін. Ці дієслова зв'язані найчастіше з виразною оцінністю; більшість з них набуває додаткового модального відтінку, а це значить, що утворення таких дієслів руху супроводжується розширенням їх лексичного значення.

Дієслова з суфіксом *-ну-* (емоційно виразніший варіант: *-ону-*) вказують на раптову, однократну дію, надаючи вислову значної експресії, динамізму:

Чайка глянув: — Ну, то й добре,  
Так що все тепер впорядку?  
Гримонув у ніч: — По конях! —  
Чорна курява знялась.

(А. Малишко)

Варіанти дієслівного суфікса *-ну-* (*-ону-*, *-ену-*, *-ану-*) ввійшли в літературну мову з діалектів і означають здебільшого різкість, грубість, інтенсивність тієї дії, на яку вказує передсуфіксна частина дієслова: «...іноді ні з того, ні з сього візьме його таке серце на Ясочку, що так взяв би та спідтишка й *садонув* під «микитки» (С. Васильченко); «Тут його матрос по плечах *стусонув*, заклявши люто» (Леся Українка).

Посилення інтенсивності досягається і шляхом подвоєння передсуфіксної частини дієслова (особливо серед звуконаслідувальних дієслів): «Ось відкілясь блимнуло світлом... раз... і вдруге... А це — як *бабахне!*» (Панас Мирний); «Вовк, побачивши собаку, підібгав ляжливо хвіст, відстрибнув — та з переляку як *бебехнеться* під міст» (Н. Забіла). Близькі до них дієслівно-вигуківі форми з нульовою суфіксацією, якими виражається посилення інтенсивності або раптовість завершеності дії: «Чернець *дзелень-дзелень* та *штовх-штовх* того й другого...» (А. Тесленко).

Тенденція до усічення дієслівних форм за рахунок суфіксів і префіксів у розмовній мові проявляється досить широко. Форми типу *стисли* (замість *стиснули*), *трісли* (замість *тріснули*), *вертати*, *гортати* (замість *повертати*, *перегортати*) та інші і є проявом цієї тенденції. Ось приклади їх вживання в розмовній і художній мові: «Бо, щоб я *трісла*, коли не вицарапаю тобі очі, а йому в'язи не скрочу!»

(М. Коцюбинський); «Відступати на Київ? Ви хочете, щоб Денікін з Бахмача, а Петлюра з Коростеня *стисли* нашу армію і знищили?» (О. Довженко). «А може, хвора ти і на балкон заказано виходить, і ти *гортаєш* споминів листи в постелі білій...» (М. Рильський).

У розмовній мові спостерігається також специфічне використання суфікса *-ува-* на позначення «бути кимось»: *дівувати, косарювати* та ін. Досить широко такі дієслова утворюються від назв осіб за професією: *чабанувати, пасічникувати, акушерувати, директорувати* та ін. Відома також група дієслів такого типу творення у розмовно-побутовій лексиці: *вдовувати, дівувати, бабувати, свашкувати, жебрувати, старцювати* та ін. Частина цих слів виходить з активного вжитку (*відьмувати, попувати, дякувати* та ін.). Проте цей спосіб творення є досить активним і в сучасній розмовній та художній мові, наприклад: «Ми, шофери, ті ж самі психологи. Коли б не вмів ото розкусити людину з першого погляду, важко було б нашому братові *шоферувати*» (Ю. Збанацький).

Префікси належать до носіїв стилістичної виразності тексту: за кількістю префіксів у ньому і за їх характером можна прогнозувати його стилістичну оцінку. Багатозначні префікси переважно вживаються у розмовній і художній мові, однозначні або близькі до них — у науковій, діловій, публіцистичній.

У художніх текстах префікс може виконувати кілька функцій одразу: граматичну, експресивну, смислову. Наприклад: «На розгорнуту книгу снігів опустився вечір і місячний *підсмуток*. Дорога звисла колії вниз і впала в *підсинений полумисок* долини, на дно якої хтось висипав *пригорщу хат*; їх, *напевне*, зовсім би завіяло снігами, аби не місяць — він *примореними долонями* і *наколисував* і *підтягував угору напівзабуте сільце*» (М. Стельмах).

Найбільше відхилень від узвичаєного вживання префіксів зустрічаємо в художньому стилі (у науковому їх вживання — у термінах — суворо обмежене категоріями дефінітивними). Наприклад: «Такого райського *підгрушшя*, либонь, ще не було ні в кого» (В. Земляк). Тут *підгрушшя* — це «частування під грушею» (семантично-словотворчий авторський неологізм).

Стилістична виразність префікса залежить від кількості значень його: чим префікс багатозначніший, тим виразність його менша. При стилістичному вживанні такого префікса для створення ефекту необхідні додаткові прийоми: повтори, відповідна синтаксична організація та ін. Наприклад:

*Прицокало, прибилося, прилюбилося...*  
Узяв у голову, чи, може, так приснилось.  
(М. Вінграновський)

Якщо префікс належить до малопродуктивних, рідко-вживаних, то він легко створює колорит архаїчності, настрій урочистої, поетичної піднесеності: «*Павітер* дме там у височині, обриваючи біле галуззя розквітлих вишень» (Ю. Яновський); «*Наливає* річки до краю, *Будить пагіння золоте*» (А. Малишко).

У художній літературі префікси є засобом збагачення, поглиблення зображувальної сили дієслова через виявлення їх граматичних значень, засобом відображення тонких відтінків дії, руху, стану: «— *Попоказився* він тут, той консул,— втрутився в розмову один із стрілочників» (О. Гончар); «— *Йому, Петре, слави* потрібно, хвали людської, щоб про нього в газетах писали та по радіо *видзвонювали*» (Д. Бедзик).

Особливо багата відтінками значення префіксальних дієслів жива розмовна мова та усна народна поетична творчість, звідки письменники беруть матеріал для збагачення мовних засобів (ні ділова, ні наукова мова не знає слів такого типу творення).

Розглянемо ті префіксальні форми, які є найбільш стилістично позначеними.

Неповний вияв означуваної дії передається дієсловом з префіксом *при-*. Це утворення, типові для розмовної і художньої мови: «У княгині страхом поїнялися очі і лице *приблідло*» (П. Панч); «Зелень поступово *притьмарювалась*, де-не-де вже почали проступати на ній *приблякли* іржаві плями» (О. Гончар); «Обвіяний хвищею, город *примерх*, Насуплено горбляться площі столиці» (М. Бажан). Префікс *по-* і суфікс *-ува-* створюють відтінок частковості дії при її повторюваності: «Устим людей *покликує*» (А. Малишко); «Внизу, біля пристані під сфінсами, *поскрипувала погойдувана* поривами вітру, прип'ята до берега барка» (О. Ільченко).

Для розмовної мови характерне комбінування префікса *по-* з іншими або повторення його: *попо-, пона-, попри-, пороз-* та ін. У цих випадках тривалість, повторюваність чи повна завершеність дії виражається особливо рельєфно, до того ж це значення ускладнюється іншими експресивними супровідними відтінками: «Материне пестування й любов, піклування батькове,— трохи суворий, але добрий він був,— дитячі забавки, радощі й горе — все докупи злилося, *поперепліталось*, і мов малювання любе ясно-радісне,— так ті дитячі літа перед очима встають» (Б. Грінченко); «— Ма-

ти божа, цариця небесна,— гукала баба в саме небо,— голубонько моя, святая великомученице, побий його, невігласа, святим твоїм омофором! Як *повисмикував* він з сирої землі оту морквочку, *повисмикуй* йому, царице милосердна, і *повикручуй* йому ручечки й ніжечки, *поламай* йому, свята владичице, пальчики й суставчики» (О. Довженко).

Префікс *на-* у сполученні з афіксом *-ся* дає яскраву характеристику насиченості означуваною дією: «Ти іще *наплачешся* в тривозі і *навиглядаєшся* вночі» (А. Малишко).

Префікс *ви-* (крім визначення напрямку руху в просторі) часто вносить у слова допоміжні відтінки, які посилюють стилістичну виразність слова: це може бути відтінок прихованого осуду, стриманої іронії, спеціального уповільнення розповіді та ін. (порівняйте: *подивитись* на когось — *видивитись*). Майстерно використані дієслова цього типу в гумористичних творах Г. Квітки-Основ'яненка: «Зараз схопивсь, *випозіхався*, *вичухався*, помоливсь богу, нюхнув разів тричі кріпкої роменської кабаки, прослухав, що йому читали, дав порядок...»; «Сидить Харко на покуті, *викашлявся*, вуса розгладив, окинув оком усіх...».

Префікс *пре-* на позначення високого ступеня вияву ознаки вживається як у розмовній, так і в художній мові, надаючи останній рис розмовності, особливо в утвореннях типу *старий-престарий*, *добрий-предобрий* та ін. Наприклад: «Комусь така досада, що страх, бо він бачить, що його *довгий-предовгий* лист до когось пропав» (Леся Українка).

Слова з префіксом *не-* звичайно позначають повне або часткове заперечення. У розмовній і художній мові вони служать засобом створення окремих, досить своєрідних стилістичних відтінків пом'якшення висловлюваного у випадках, коли є можливість вибору (в синонімічній парі типу *невеликий* — *малий*). Це може бути стриманий осуд: «Отець був понурий, твердий і *неговіркий* чоловік» (І. Франко); пом'якшення якихось негативних ознак: «...Моя фантазія розчулила дівчинку. Вона була *некрасива* і *нерозумна*. На неї ніхто, очевидно, не звертав уваги, і тепер вона цілком була під владою незвичного» (Ю. Яновський). Часом ці відтінки у значеннях слів синонімічної пари досить тонкі, порівняйте: «Анна всміхнулася до неї, та якось *сумно*, мов крізь сльози» (І. Франко) — і «Ну, от нарешті зустрілися,— *невесело* посміхнувся Мірошніченко, з досадою поглядаючи на жорна» (М. Стельмах).

Складанню слів і основ в системі українського словотворення належить важливе місце. Ці словотворчі типи відзначаються зростаючою активністю: за підрахунками дослідників складення становлять десятю частину вжива-



них у книжних стилях слів. Ось типовий приклад насичення тексту словами такого типу творення: «Необхідно прискорити темпи зниження матеріаломісткості, металомісткості та енергоємності національного доходу. Ресурсозбереження стане вирішальним джерелом задоволення приросту потреб народного господарства в паливі, енергії, сировині і матеріалах» (Програма Комуністичної партії Радянського Союзу: Нова редакція).

Творення нових слів через складання основ і слів — процес, що особливо активізувався у мові післяжовтневого періоду.

Утворені таким способом слова більш давнього походження також активізуються і починають вживатись не тільки в художніх текстах, але й в інших. Так, наприклад, слово *життєдайний*, відоме раніше лише в поетичних творах, вживається у наш час не тільки в художньому, а й у публіцистичному та науково-популярному стилях.

Слід відзначити, що стилістична виразність складних слів значною мірою залежить від їх структурно-сислової єдності: чим більша ця єдність, тим забарвлення слова ближче до нейтрального. І в той же час складні слова, утворені шляхом повторення слів, або їх підкреслене синонімічне зближення мають яскраво виявлене стилістичне забарвлення. Порівняйте, наприклад: «Коли Ковнір у самотності доживав останні дні, правлячі кола духовенства відібрали дарований йому хутір та інші привілеї, прирікши *майстра-будівничого* на страшні злидні»; «*Загальнобудівельна* бригада закінчила всі роботи, підготувала широкий фронт для штукатурення — отже, опоряджувальники можуть працювати нормально, за всіма правилами технології»; «Ми першими в країні освоїли випуск і монтаж великих цегляних блоків, широко впроваджуємо панельне *домобудування*, робимо перші спроби складання житла з готових блоків-кімнат»; «До Києва прибула група технологів *будівельно-монтажних* управлінь Московського метробуду» (газ.). Як бачимо, складні слова в цих реченнях дуже неоднакові своїми стилістичними можливостями: лише перше складне слово — *майстер-будівничий* — може вживатись у прямому («той, який щось буде») і в переносному («творець») значенні, набуваючи стилістичного забарвлення книжності з відтінком деякої піднесеності, небуденності. Решта складних слів з компонентом *-буд-* не має стилістичного забарвлення. Тому в діловому, науковому і, частково, публіцистичному стилях відсутні утворення типу подвоєння слів або зближення синонімічних одиниць. Найпоширенішим типом творення тут є складно-

скорочені слова, наприклад: «З нагоди Дня Війська Польського в Генеральному консульстві ПНР у Києві було влаштовано прийом, на якому були присутні офіцери і генерали Радянської Армії, ветерани Великої Вітчизняної війни, учасники визволення Польщі від фашистських загарбників» (газ.).

Процес творення складних, зокрема складноскорочених слів підпорядковується загальномовним законам (вони діють як загальна тенденція, а не як вияв індивідуальних уподобань). Утворення цього типу відповідають прискореним темпам нашого сьогодення мовлення і входять у нього органічно.

На відміну від простих слів, що можуть мати кілька значень, складні слова, як правило, однозначні і характеризуються конкретністю, чітко виявленою предметністю (це найчастіше назви і характеристики людей і тварин, назви професій, підприємств, організацій, установ, різних знарядь, інструментів та ін.). Стилiстичного забарвлення, як вважається, ці слова не мають, хоч не раз відзначалось, що «наліт книжної сухості» у них відчувається досить виразно, а це означає, що нейтральність їх відносна.

**Увага.** В діловому стилі слід віддавати перевагу повним назвам (*соціалістичні перетворення, партійний актив, запасні частини, посівний матеріал*), оскільки невдалі скорочення (*посівмат, замзав*) часто справляють враження слів спеціального вжитку (професіоналізмів, жаргонізмів) і можуть надати текстові невідповідного і небажаного забарвлення.

Складні слова знайшли широке застосування в галузі термінологічної лексики; їх кількісне зростання пояснюється необхідністю давати назви численним складним механізмам, спорудам, процесам та ін.: «З розчинних солей *рідкісноземельних елементів* дуже важливими є солі органічних кислот — лимонної, молочної та *етилендіамінтриацетатної*»; «*Термоядерні реакції* відбуваються тоді, коли протони або ядра атомів мають енергію, достатню для з'єднання» (журн.).

Особливо широко складні слова вживаються у публіцистичному стилі, оскільки публіцистика жваво відгукується на зміни у громадському житті і виробництві, фіксує усе те нове, що з'являється як продукт технічного прогресу: «Спостереження з *радіотелескопами і радарами* є новим методом вивчення небесних світил — *радіоастрономією*»; «В останні роки виникла *агрофізика* — наука про фізичні процеси, що відбуваються в *сільськогосподарських* рослинах в процесі їх розвитку в умовах зовнішнього середовища» (газ.).

Досі ми говорили про складання слів і основ як про засіб творення назв для нових понять. Проте такий спосіб творення слів містить у собі значні стилістичні можливості — як засіб «акумуляції», стиснення в новоутвореному слові окремих елементів уявлень і емоцій.

Складні слова використовуються в усіх стилях мови, хоч настанови тут різні: діловий стиль використовує ту особливість їх, яка полягає в стислості, конденсованості назви; науковий — для створення складних позначень термінологічного характеру, художній — для розкриття різноманітних емоцій, різних типів експресії та ін. У фольклорі складання — один із способів створення постійних і традиційних засобів образності: це найчастіше непоширена прикладка, яка через багаторазове повторення поступово втрачає самостійність, а складне слово починає сприйматись як нерозкладна смислова єдність.

Українська художня література від Котляревського й Шевченка і до наших днів дала надзвичайно багаті й різноманітні зразки стилістичного використання складних слів. Різноманітне поєднання слів, основ і коренів у таких лексичних одиницях дає можливість виражати найрізноманітніші суб'єктивно-експресивні відтінки думки. Та й самі оцінно-пізнавальні можливості різноманітних утворень далеко не однакові: одні служать для зовнішніх описів (кольору, розміру), інші — для розкриття внутрішніх ознак зображуваного. Порівняйте: «Вогонь криваво заблющав на жовтаво-іржавій лусці шупака, освітив темну велику голову і страшну гущавиць зубів» (М. Стельмах) і «А я, дурний, не бачивши Тебе, цяце, й разу, Та й повірив тупорилим твоїм віршомазам» (Т. Шевченко).

Як відомо, будь-яке нове складне слово, що виникло у мові, не з'являється в ній як щось абсолютно нове, невідоме досі жодним своїм словотворчим компонентом. Так, авторські неологізми художнього мовлення будуються найчастіше зі слів основного словникового запасу і за існуючими вже в мові зразками, наприклад: «Весна, весна! Яка блакить! Який кругом прозор! Садками ходить брунькоцвіт, А в небі златозор!» (П. Тичина). Тут *брунькоцвіт* мав таких «попередників» у загальнонародній мові, як *первоцвіт*, *горицвіт*, а *златозор* — *златоуст*, *златоцвіт*.

У зв'язку з тим, що основні словотворчі моделі складних слів української мови були відомі ще в староруській мові, а продуктивність їх увесь час збільшувалась, використання складних слів з стилістичними настановами — явище в українській мові традиційне. Про це свідчить усна народна творчість. Складні іменники в народнопоетичних

творах через часте вживання можуть втрачати стилістичне забарвлення і набувати його тільки в певних контекстах (адже певні категорії складних слів у загальнонародній мові виступають як ботанічні терміни, професіоналізми та ін.). Порівняйте: «Коло млина калина, Там дівчина ходила, *Ромен-зілля* копала...» і «А в чистім полі яра пше-ниця, *А стебло-срібло*, золотий колос, Там світелка стоїть новозрублена, А в тій світелці три віконечка» (народна пісня). У першому випадку це ботанічна назва (порівняйте ще: «То був хлопчик, *зілля-розмай-корчик* Я му вікном подала»), у другому — поетичний образ. Це ж спостерігаємо і в мові художньої літератури. Порівняйте в А. Малишка: «Все твоє — і ці сліди дівочі, Цвіт і небо, й *нерозрив-трава*, І ранкове сонечко із ночі За твоєю тінню ожива» (звичайна, необразна назва рослини) і «І слід повіяв сном від *рути-м'яти*, Як перша ласка у житті моїм» (тут це традиційний пісенно-поетичний образ).

Стилістичні властивості слова можуть змінюватись залежно від типу семантичного зв'язку з іншими словами. Ступені зближення слів бувають різні: від повної втрати самостійності зближуваних одиниць і утворення нового поняття до звичайного складання тих самих або синонімічних слів. Порівняйте: «Ой цвілось життя *зелен-юнь* моя і чорнобрив'я!» (П. Тичина); «У Глинську сперечалися в голосі *півники-дисканти*, примушуючи помовчати своїх виспіваних батьків» (В. Земляк) — творення нового слова,

Цілувались, пригортались  
І ридали в *тузі-зубі*.  
(М. Бажан)

зближення синонімічних понять. Ці складання прикладкового типу є традиційними в українській поезії: «Ой, полинь же, *вітре-brate*, *Другу-мужеві* сказати — Хай ламає зілля кляте На прабатьківських полях!» (М. Рильський); «Ну, спочили, хлопці, вставайте і гайда із-під *клену-дерева* до суворих круч» (А. Малишко).

У художньому стилі складання особливо широко виявлене серед прикметників. Воно використовується тут як один із засобів створення яскравого, образного означення-епітета. Так, у художньому стилі легко створюються вільні словосполучення, зближення слів у єдиній словесній формулі, де вони використовуються як епітети, що замінюють розгорнуті порівняння. Такі утворення часто виступають як індивідуальні, вони виникають у певному контексті і поза цим контекстом як самостійні лексичні одиниці не існують: «Я — це ж я, твоя *крилоорлина*, що дбає

за твоє життя, червона мати Україна!» (П. Тичина); «Не шипшини *пурпуроволикі* Принесли із темних, курних піль, За життя топтав він терни дикі, Плач та біль несучи, плач та біль» (А. Малишко). Серед них зустрічаємо звичайні складання: «*В зелено-білім* Тульчині, Як гість минулого століття, Будинок в щедрій тишині Просвічує крізь верховіття» (М. Рильський). Вони найчастіше позначають зіставлення кольорів. Складні прикметники можуть характеризувати кількісний бік ознаки: «Вночі гідростанція скидалася на відкриту *багаторусну* велетенську кузню» (Я. Баш). Це може бути вираження вищої міри ознаки: «Син нам дівчину вестиме, що його чекала-ждала з *многотрудного* походу» (М. Рильський).

Складні прикметники можуть містити в собі нерозгорнене порівняння позитивного чи негативного плану: *аркодужний* (П. Тичина), *ласкаво-сивий*, *запінено-злий* (А. Малишко) та ін.

Оскільки аббревіатури виразні стилістично, то нейтралізуються вони дуже повільно, лише пройшовши через *розмовне мовлення* протягом тривалого часу. Звідси вони потрапляють в мову художньої літератури, навіть у поезію: «Хитаючи прутом пружкої антени, МАЗ зеленавий між ЗІЛами нишпорив...» (І. Драч); «Закіптюженим небом пливе НЛЮ — безпритульний вінок на Івана Купала» (І. Ринарук).

У розмовному мовленні, крім складноскорочених, досить широко побутують «усічені» слова типу *кіно*, *кіло*, *мультик*, *телик*, *наїв*, *інтим* та інші, стилістичне забарвлення яких часто протиставляється їх повній формі, оскільки воно тут вільне, невимушене, грубувато-жартівливе.

Слід згадати також і про досить поширені у фольклорі складні слова синонімічного характеру (найчастіше іменні та дієслівні). Вони, як правило, творять разом нове значення або новий відтінок значення і проявляють тенденцію до формального об'єднання компонентів. Такі утворення мають виразне фольклорне забарвлення і саме з цією метою — створення пісенно-розмовного колориту — вони використовуються і в художній літературі.

У фольклорі: «Всі *дівоньки-паняноньки* наперед ідуть і на своїх головоньках віночки несуть»; «Летів сокіл із діброви Да сів на дубочок, *Склонив-схилив* головочку Низько додолочку».

У художній літературі: «Здавалось малому чи снилось, не знаю, малому, Пішли мої *стежки-доріжки* від отчого дому» (А. Малишко); «Іди ж, синку, кудрявчику, *Куд-*

*р'явчику-ласкавчику, Тройзіллячком умиваний, Яр-м'ятою уквиваний, Сподіваний, угріваний!»* (М. Рильський).

Компоненти синонімічних зближень, об'єднуючись, набувають цілісного значення. Однак у зв'язку з тим, що в мові абсолютних синонімів не дуже багато, значення цілого в більшості випадків відмінне від значення складових частин і уточнюється в контексті, порівняйте: «Ой виджу я, виджу милую свою, Що *ходить-гуляє* в зеленім саду» і «Ой *походжено та поброджено* коло моря кіньми» (народні пісні).

Слова, різні за значенням, не синонімічні, об'єднуючись у складне слово і характеризуючи якийсь один предмет, зближуються, стають начебто синонімічними: «Червоная калина На *яр-море* схилилася» (народна пісня). Вони можуть доповнювати один одного: «...Ніколи Ти не здавалася мені Такою *гарно-молодою* І прехорошою такою Так, як тепер на чужині» (Т. Шевченко). Деякі з них характеризують предмет з різних боків: «Бери тютюн і вірші для їзди, Хліб-сіль, тарань *прив'ялено-солону*, Гачки й садок...» (А. Малишко).

Специфічного значення набувають фольклорні зближення типу *отець-мати, батько-мати*; тут з'являється нове значення, яке не виводиться безпосередньо з одного чи другого компонента: *отець-мати* — це родина, батьки, сім'я; *мед-вино* — це напої. Використовується цей прийом і в художньому стилі: «Хай летять мої *думи-пісні-метеори* — не в палаци гучні, не в безмежні блакитні простори, а в хатину людську, де в кутках оселилися злидні. Мої співи прості і робочому серцеві рідні, і засяють вони, як ті зорі, у небі глибокім,— і не буде тоді *робітник-селянин* одиноким» (В. Чумак). Тут *робітник-селянин* — це трудівник.

Повтори того самого слова, як і інші типи зближень,— явище, властиве насамперед народній пісенній творчості. Подвоєні лексеми не зазнають у своїх значеннях ніяких змін, значення цілого тотожне значенням компонентів, узятих окремо. Основне призначення повторів — підсилення експресії, створення певної стилістичної орнаменталі: «Білим р'ястом, *синім-синім* лугом, Вечоровим подихом загравав Березень за дальнім виднокругом На колгоспні збори завітав» (А. Малишко); «*Дим-димок* од машин, мов дівочі літа...» (П. Тичина); «...А надвечір — все уквив туман. Сніг лягав (так *м'яко-м'яко* танув...) На заціплений в руках наган, На червоно-чорну рану» (В. Еллан).

Крім поетичних творів, досить широко представлене творення складних слів з стилістичною настановою у гумористичних і сатиричних творах. Тут письменники мають

можливість продемонструвати і багатство мови, і вміння його влучно використовувати: «*Трудодні* як трудодні, і на трудодні не як на *трудочверть* дня, а таки як на цілий *трудодень*, кури кудкудакають, півні піють, навіть індики бемкають»; «От ви знаєте, у кого з ваших колгоспників більше *трудоночей, трудопразників, трудобазарів* і взагалі *трудопрогулів*, ніж трудоднів» (Остап Вишня).

З метою створення гумору використовуються контрастні поєднання лексем — різних за походженням, змістом, сферою вживання («*бабізм-ягізм* як фактор», «*максі-афера з міні-автомобілем*», «*електроінструментальний ансамбль*» та ін.).

#### IV. МОРФОЛОГІЧНІ ЗАСОБИ СТИЛІСТИКИ

Стилістичне використання морфологічної будови мови стає можливим завдяки наявності в ній близьких, синонімічних за своїм значенням і функціями явищ, а також розмежуванню морфологічних синонімів відповідно до різних стилів мови. Морфологічними синонімами називаються дві або декілька граматичних форм, властивих одному і тому ж слову, які розрізняються засобами граматичного вираження, відтінками спільного граматичного значення, а також стилістичним вживанням (вони досить обмежені за кількісним складом і розпорошені у різних стилях мови незначними вкрапленнями).

Морфологічні засоби стилістики менш виразні з двох причин: вони проявляються на більшій площині тексту, ніж слово, крім того, вони багатозначніші за слово (переважно більшість їх ми сприймаємо як нейтральні засоби мови).

Функціональні стилі використовують значну кількість спільних для всіх них граматичних явищ, але в зв'язку з неоднаковими настановами окремі стилі можуть не використовувати деяких морфологічних явищ зовсім або використовувати їх частіше, ніж інші стилі, а також надавати специфічного значення окремим з них.

##### МОРФОЛОГІЧНІ ЗАСОБИ НЕХУДОЖНІХ СТИЛІВ

У діловому, науковому, публіцистичному (інформаційні жанри) стилях переважна більшість морфологічних форм — суворо нормативні; найменший відступ від норми, якщо він не термінологізується, вважається порушенням стильової однорідності.

**І м е н н и к.** У нехудожніх стилях існує спеціальний добір певних граматичних форм, які порівняно з іншими вживаються значно частіше. Це насамперед стосується форм роду іменників, що називають осіб за професією. Офіційними, основними назвами посад, професій і звань



служать іменники чоловічого роду. У ділових офіційних документах вони вживаються незалежно від статі особи, позначуваної цим іменником (зарахувати тов. Іванову О. М. на посаду *лаборанта*). У мовній практиці таке слововживання підтримується тим, що назви чоловічого роду в першу чергу підкреслюють соціальне, адміністративне становище людини, а не стать. Віддають перевагу іменникам чоловічого роду і тоді, коли треба назвати групу осіб чоловічої і жіночої статі, що мають спільну професію, займають однакові посади (і це підкреслюється): «*Делегати і гості з'їзду бурхливою овацією зустріли привітання героїчних захисників завоювань соціалізму*» (газ.).

Вислови типу «*робітники і робітниці*», «*колгоспники і колгоспниці*», «*партизани і партизанки*», «*брати і сестри*» та інші найдоречніші тоді, коли треба звернутися окремо до чоловіків і жінок.

Кількісно переважають у діловому і науковому стилях абстрактні іменники середнього роду з суфіксами *-ство*, *-цтво*, *-ння*, *-ття*.

До лексики нехудожніх стилів належить переважна більшість іменників, що вживаються лише в однині або лише в множині. Наприклад: «*Технічний прогрес, удосконалення виробництва, підвищення кваліфікації трудящих, розвиток їх творчої ініціативи сприяли підвищенню продуктивності праці і матеріального рівня робітників заводу. Зростання матеріального добробуту характеризується рядом показників, наприклад, збільшенням кількісного складу колективу, фондів і середньої заробітної плати та інших додаткових видів матеріального заохочення і стимулювання трудящих (без урахування загальнодержавних заходів, проведених у цьому напрямку)*» (журн.).

У науковому і діловому стилях заміна множини одниною і навпаки — однини множиною в іменниках як стилістичний прийом звичайно не використовується. Якщо така заміна і знаходить собі місце, то це призводить до створення термінів. Так, множина іменників, що позначають масу, матеріал, вживається в науково-технічних та в ділових текстах для позначення сукупності різних сортів якоїсь речовини. Такі назви мають термінологічний характер і набувають специфічного стилістичного забарвлення, пов'язаного з їх належністю до названих стилів, наприклад: «*Сірчиста кислота двоосновна і утворює два ряди солей — середні і кислі солі*» (підручник); «*Питання про силіконові масла, про барвники та інше далеко не другорядні. Ці проблеми сьогодні дуже хвилюють хіміків-виробників*» (газ.).

Форми однини у зв'язку з наявністю у них не тільки одиничного, але й загального (родового) значення часто вживаються для позначення найхарактерніших ознак цілого класу предметів без виділення поодиноких предметів, що входять до цього класу: «Під впливом зовнішніх причин *атом* може перейти в інший стан, який має більшу енергію і звичайно є нестійким» (журн.); «Уявлення про те, що *атом* невідимий і є найдрібнішою частиною всесвіту, було зруйноване відкриттям *електрона*, який входить до складу *атома*» (журн.). Відхилення від норми можуть набувати специфічного значення і закріплюватись за певним стилем мови. Обмежені рамками стилю, ці відхилення не порушують загальної диференціації омонімів у формах числа (*маса речовини* — *народні маси*; *кадр з фільму* — *кадри науковців*).

Подібні відхилення від норми досить часто побутують у науковому стилі української мови; порівняйте *гіпс* — у загальнонародній мові, *гіпси* (моделі на уроках малюнка) — в термінології живопису і графіки.

Множина власних назв, які звичайно вживаються лише в однині, використовується для характеристики певного типу людей (*донкіхоти, обломови, кирпи-гнуцкошиєнкови, часники й галушки*), а також для позначення родини (*Косачі, Тобілевичі*). У публіцистичному стилі іменники — власні назви, вжиті у множині (традиційний прийом вираження осуду, презирства, зневаги), використовуються переважно у піднесеній, інколи урочистій, схвильованій мові памфлетів, звернень, політичних фейлетонів: «Дух одвічної стихії», народжений в лабораторіях німецького хімічного концерну і вирощений шефами розвідувального відомства Ніколаї та Канаріса, став у пригоді *шептицьким, луцьким і шепаровичам*, цим українським *крупнам* у міні-атюрі...» (Я. Галан); «Усі народи світу повинні схопити за руку паліїв війни і відвести загрозу, щоб не було нових *освенцімів і майданеків!*» (газ.). А ось зразок використання власних імен у формі множини при піднесеному, урочистому мовленні: «Давайте нам літературу. Давайте *Байронів, Шекспірів, Гете!*» (М. Коцюбинський); «Під проводом партії Леніна нове життя у нас настало — культурне, багате, багатогранне! І ті, що колись були *Гафійками, Маланками, Андріями Воликами*, — тепер уже далеко-далеко пішли вони вперед!» (П. Тичина).

Синекдоха властива для агітаційної літератури — відо­зов, листівок, плакатів, прокламацій.

Віддієслівні іменники вживаються, як правило, у стилях мови, далеких від експресії, тобто у науковій і діловій

мові (вони зустрічаються і в інших, експресивних стилях мови, не становлячи там помітного явища).

У нехудожніх стилях вони є необхідним і виправданим мовним засобом (заміна їх дієсловами часто не лише небажана, а й неможлива). Пояснюється це такими властивостями віддієслівних іменників, як їх здатність називати не конкретну дію, а загальне уявлення про неї. У таких парах, як *давати вказівки* — *вказувати*, *зробити огляд* — *оглянути* та інших помітна чітка смислова диференціація: дієслово називає дію вузку, конкретнішу (*шукати*); це саме висловлення, «розщеплене» на допоміжне дієслово і віддієслівний іменник, — дію широку, узагальнену (*вести пошук*).

Крім того, категорії виду, стану, часу створюють у тексті атмосферу розмовності. Віддієслівні іменники (саме через відсутність цих категорій) забезпечують потрібну діловому стилю однозначність, а водночас і узагальненість змісту. Ця однозначність і узагальненість створює атмосферу ділової офіційності (найчастіше віддієслівні іменники входять до складу готових, усталених кліше ділового стилю).

**Прикметник.** Офіційні, нейтральні, книжні стилі мови використовують ті прикметники, які краще обслуговують їх, допомагають точніше передати ознаки певних явищ і понять. Так, у науковому стилі вживається значна кількість складних прикметників — оскільки вони дають змогу конденсовано висловити ознаку поняття, яке найчастіше виступає як термін: «Є підстави вважати, що спіральна *двониткова* структура властива молекулам ДНК різного походження і, отже, є універсальною»; «Як уже зазначалося, викликані *радіоактивним* випромінюванням мутації якісно майже не відрізняються від інших природних мутацій» (журн.).

Термінологічного значення часто набувають також сполучення іменника в називному відмінку з іменником у родовому, наприклад: «...Життя — це спосіб існування білкових тіл, істотним моментом якого є постійний *обмін речовин* з зовнішньою природою, що її оточує, причому з припиненням цього *обміну речовин* припиняється і життя, що приводить до *розкладу білка*» (Ф. Енгельс).

У діловому і науковому стилях ступінь більшого чи меншого вияву якості передається звичайно аналітичною формою, оскільки творення таких форм практично можливе від усіх якісних прикметників; ці форми вільно відмінюються і широко вживаються у ролі означень; вони сприймаються як стилістично нейтральні, в той час як од-

носливні форми мають виразне розмовне забарвлення. Наприклад: «*Найбільш активними і послідовними борцями проти воєнної загрози показали себе комуністичні партії, які перебувають в самій гущі боротьби за збереження миру, за інтереси трудящих і національну незалежність своїх країн*» (газ.).

Серед субстантивованих прикметників у цьому стилі переважають прикметники середнього роду, бо «категорія середнього роду,— писав О. М. Пешковський,— набуває в цьому випадку особливого відтінку розширення поняття»<sup>1</sup>. Наприклад: «...поет мусить виявляти не *часткове і випадкове, а загальне і необхідне*, яке дає колорит і зміст всій його епосі» (журн.).

**Числівник.** У нехудожніх стилях мови особливо поширені числівники, зокрема дробові, причому іменники при числових назвах в одних текстах є обов'язковими, в інших вони, як правило, не вживаються.

На відміну від загальнонародної розмовної мови, де приблизна кількість виражається багатьма однослівними описовими й фразеологічними одиницями, тут приблизна кількість відтворюється дуже обмеженим числом зворотів (*понад, до, зверх, більше, менше*). Натомість широко вживані в діловому і науковому стилі дробові числівники в розмовній мові майже не вживаються.

**Займенник.** Для вираження належності або присвійності нейтральні тексти (науковий, діловий, газетно-інформаційний) користуються, крім згадуваних раніше форм родового відмінка іменників, ще й займенниками *його, її, їх*, які замінюють ці іменники.

Форма однини особового займенника (*я*) не вживається не лише в діловому стилі, а й у науковому і, частково, у публіцистичному (лише в публіцистичних текстах з виразно виявленим авторським «я» вона вживається широко). У цих стилях переважає так зване авторське «ми»<sup>2</sup>, за яким автор начебто приховує свою особу, залучаючи читача до участі у власних міркуваннях. Порівняйте: «*Зазначимо, що життям українського народу, його культурою в Данії цікавилися здавна*» і «*Ми почали рецензію з того, що Байрон поставав у перекладах дуже різним*» (журн.). У другому реченні наявна очевидна заміна

<sup>1</sup> Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1956. С. 158.

<sup>2</sup> «Ми — це я, яке говорять від імені колективу або яке приховує себе за іншими, або, нарешті, оповиває себе атмосферою скромності, авторської величі, урочистої важливості» (Виноградов В. В. Русский язык. С. 330).

авторського *я* на *ми*, проте саме ця заміна і є елементом активізації читача.

Займенник *ми*, основним граматичним значенням якого є вказівка на особу мовця разом з іншими особами, може в певних контекстах (найчастіше публіцистичних) підкреслювати їх єдність, єдинодумство, спільність інтересів: «*Ми* наступимо на горло м'якій поетичній ліричності своєї національної вдачі і, люблячи свій народ, покладемо сьогодні ненависть до ворога в основу свого життя, щоб нічого не забути і нічого не простити,— надто багато страждань впало на наш народ. Мертві, мільйони замучених кличуть до відплати! Нехай *ми* обшарпані й змучені, але *ми* переможемо!» (О. Довженко).

Більшість документів пишеться від імені установи, підприємства, організації. Тут вживається третя особа однини (*Дирекція просить... Завод повідомляє...*). Мовець таким чином начебто усувається від участі у мовленні, що й надає викладові бажаного нейтрального або суворо офіційного характеру. Обминається — з тих самих міркувань — і вживання займенника *я* (*Пропоную... Наказую...*). Ця займенникова форма можлива лише в особистих паперах і в деяких видах документів (автобіографія, доручення).

**Дієслово.** Серед часових форм дієслова у науковому стилі переважають форми теперішнього часу із значенням позачасовості (констатація існування якогось явища дійсності, його якостей і зв'язків): «Отже, встановлена форма вільних поперечних коливань широкого класу балок змінного перерізу *дозволяє* при відповідних крайових умовах знайти частотне рівняння, а отже, і шукану частоту будь-якого порядку» (журн.).

Як бачимо, форми теперішнього часу із значенням позачасовості у поєднанні з дієсловами третьої особи множини у неозначено-особовій формі (вся увага зосереджена на дії, суб'єкт її лишається поза увагою мовця) і створюють специфічний нейтральний колорит викладу в науковому стилі мови.

Дієслово в формі теперішнього часу може означати дію, яка неодмінно буде виконана в недалекому майбутньому. Ця риса, що виражає категоричність і неухильність, використовується найчастіше в діловій мові (розпорядження, накази, оголошення): «Парад розпочинається о десятій годині...» та ін.

Серед форм майбутнього часу недоконаного виду у науковому і офіційно-діловому стилі мови переважає складена форма: «За цим методом розплавлений метал вміщують у

магнітне поле, яке змінює свою величину. Внаслідок цього в металі *почнуть індукуватись* вихрові струми, які також *будуть змінюватися*. Ці вихрові струми *будуть спричиняти* переміщення частинок розплавленого металу з частотою, вдвічі більшою від частоти магнітного поля» (науково-популярна стаття).

Доконаний вид у ділових текстах ширше, ніж у будь-яких інших, твориться за рахунок префіксації (*актувати* — *заактувати*, *візувати* — *завізувати* та ін.).

Форми власне наказового способу (*іди* — *іди́ть*, *роби* — *роби́ть*) використовуються лише в усній формі ділового стилю; в писемній формі переважає інфінітив та описова форма. Інфінітив, вживаний у наказах і розпорядженнях, надає висловленню категоричності. Безособові форми (*забороняється*, *заборонено*, *не дозволяється*) менш категоричні: вони мають характер ствердження фактів і застосовуються в різних статутах, інструкціях, приписах та ін.

В газетно-інформаційних та науково-популярних текстах широко вживаються форми першої особи множини наказового способу типу *«згадаймо...»*, *«розгляньмо...»* та ін.

Науковий і діловий стилі не користуються заміною особових форм, окрім заміни першої особи однини третьою в офіційних розмовах по телефону, по радіо, в звертаннях, рапортах та ін. Ось така заміна, вжита в художньому творі як ілюстрація офіційного звертання: «Потім Брянський покликав Сагайду, і той підбіг, гупаючи важкими чобітьми. Він теж сьогодні був увесь чепурний, святковий, тугий і відрапортував урочисто по всій формі: — Товаришу гвардії старший лейтенант, з вашого наказу *гвардії лейтенант...*» (О. Гончар).

Загалом для нехудожніх стилів визначальними є такі морфологічні ознаки: мінімальне вживання особових займенників (предмет думки тут переважно називається, а не вказується займенником), прислівників (у зв'язку з відсутністю оцінних характеристик), вигуків; значна кількість дієприкметників і дієприслівників, які задовольняють вимогу «компактності» викладу.

#### МОРФОЛОГІЧНІ ЗАСОБИ ХУДОЖНЬОГО МОВЛЕННЯ

Граматичні засоби, як відомо, відзначаються великою абстрактністю і стійкістю: у стилістичному відношенні переважна більшість з них абсолютно нейтральна. Проте поряд з нейтральними граматичними формами у мові існують

і синонімічні паралелі, які утворюються у зв'язку з диференціацією граматичних засобів серед наявних стилів і типів мови. Така диференціація виражається у закріпленні певного кола граматичних засобів за певним стилем мови, в той час коли в іншому стилі виробились інші співвідношення, синонімічні засоби.

Морфологічні засоби, властиві лише художньому стилю і вживані перш за все у ньому, а не перенесені з інших стилів мови, кількісно дуже незначні.

**Іменники** — власні назви особливо яскраві і різноманітні у художній мові, де вони можуть набувати виразного стилістичного значення. Вони можуть бути віднесені до елементів індивідуального стилю письменника незалежно від того, чи це авторські неологізми, чи ні. Згадаймо хоча б добір імен і прізвищ у І. Нечуя-Левицького (він не належав до письменників, які спеціально створювали різноманітні характеристичні імена і прізвища для своїх героїв, а добирав їх серед наявних): *баба Параска і баба Палажка, Нимидора, Воздвиженський, Дунін-Левченко*; у Панаса Мирного: *Вареник, Лушня, Матня, Пацюк, Шатай-Мотай, Загнибіда, Книш, Вовк, Тхір, Кнур, Печериця, Пицимуха, Довбня*; у Марка Вовчка: *Яків Чайченко, Семен Палій, Максим Гримач, удова Орлиха, Ганна Королівна, Марта Коханівна, Данило Мороз, козак Хмара, Павло Чорнокрил, Іван Кармель*.

Один перелік цих прізвищ уже викликає певне уявлення про підхід письменника до вибору власних імен; цілком очевидним є й те, що ці прізвища й імена з'явилися як результат свідомого добору.

У художніх текстах, як і в нехудожніх, можна зустріти форми множини від прізвищ; проте у художніх творах завдання цих форм інше — створити новий, свіжий образ через відомий або викликати в уяві читача образ, позначуваний цієї власною назвою. Так, прагнення викликати в уяві читача образи творів Лесі Українки позначає таке вживання форм множини:

...Були *Єгипти*, були *Галілеї*,  
Були *Шотландії* — чого не бувало, —  
Та всюди зоря палахтіла зорею.  
Коли ж вітчизна підніме забрало?  
Були *Перелесники*, були *Прометей*,  
Були *Єлазари* — кого не бувало, —  
У ярах народів конали ідеї,  
Ясних корогов перетліло чимало,  
Та всюди зоря палахтіла зорею:  
Коли вже вітчизна підніме забрало?  
(І. Драч)

Коли ж до прізвищ у формі множини додаються пояснюючі і уточнюючі слова, конкретизуючі означення, такі словосполучення творять на підставі відомого — нове, тобто конкретизований, видозмінений образ: «Навіть повстяні домоткані килими — намади, що набиваються з овечої вовни для підлоги, світяться під ногами неповторним розмаїттям, творені Гогенами, Матіссами й Пікассо з таджицьких кишлаків» (В. Коротич); «...Рембранти й Рубенси дніпрових чорних піль, Безпаспортні мої да Вінчі й Рафаелі!» (А. Малишко).

У художньому стилі вживаються як віддієслівні, так і відприкметникові безафіксні іменники. Серед них є і стилістично нейтральні (вони виконують функції лише номінативні) і експресивно забарвлені (лексичний склад їх значно багатший). У поезії вони зустрічаються частіше, ніж у прозі, що інколи зумовлено завданнями рими, а головне — вимогами виразності, образності мови. Кількісна відмінність у вживанні їх різними авторами незначна, а це дозволяє твердити, що використання безафіксних іменників пояснюється особливостями стилю, а не особливостями індивідуальної манери авторів. Ось типове їх вживання:

Нитки дощу сріблясті  
Єднають землю й *вись*,  
Земля і небо в щасті  
Жагучо обнялись.

(В. Сосюра)

**Увага.** Враження каштелярської сухості вносять у художній і публіцистичний текст насамперед віддієслівні іменники на *-ни-я*, *-ття*. Віддієслівні іменники інших типів творення не справляють такого враження, наприклад: «Через *правили* часу, крізь *клекіт* битв, *гуркіт* революцій, *вищуки* пророків і *ревіння* розлюченого натовпу до нас доносяться слабкі голоси людей, які жили не за рік, не за два, не за сто, а за тисячі років до нас» (О. Горбовський).

У художній мові особливо широко (порівняно з розмовною) проявляється стилістична інтерпретація категорії роду, пов'язана з персоніфікацією неживих предметів і з «олюдненням» тварин. При цьому категорія граматичного роду, яка для більшості іменників є немотивованою, втрачає свій формальний характер: живі істоти і навіть неживі предмети — іменники жіночого роду — виступають як жіночі образи; ті, що є іменниками чоловічого роду, — як чоловіки (у байках, казках про тварин, різних алегоричних творах та ін.). Тут граматична категорія роду іменників набуває стилістичного значення:

Одваживсь *Вовк* у *Лева* попросити,  
Щоб старшиною до овець  
Наставили його служити...



Лукавий молодець!..  
Попереду він кинувсь до *Лисиці*,  
Щоб тая нищечком у *Львиці*  
Поворожила про його.  
*Лисичка* здатна до сього:  
Крутнула хвостиком — і помоглося, —  
Все до ладу й прийшлося.  
Став думать *Лев*, що, може б, і не слід,  
Бо препоганий вовчий рід, —  
Та треба іноді і жінці догодити...  
(Л. Глібов)

Цікаво, що у випадках, коли на перше місце висуваються риси характеру персонажа, а не його стать, форма роду перестає бути важливою. Тоді при виборі беруться до уваги інші чинники — насамперед відтінки у значенні слова:

Дурний школяр *Денис*, запрягши *Шкапу* в санки,  
Із школи поспішав до батька почувати;

Учора мій сусід купив собі *Коня*,  
Із табуна татарського, презлого,  
Такого жвавого, такого вже баского!  
(Є. Гребінка)

Форма множини від загальних іменників, які звичайно вживаються в однині, може бути стилістично виразніша саме через свою рідковживаність, небуденність (при цьому враховується й семантичний бік — кількісне збільшення опредмеченої ознаки). Наприклад: «Все, до чого тільки торкалося світло рефлектора, було тобі там близьке й дороге, і зранений дух твій знаходив живлющі *бальзами* в самому повітрі народної відбудови, в напруженій стихії *робіт*, що радісним запалом нагадували *ентузіазми* перших дніпрогесівських ночей...» (О. Гончар).

Вживання іменників у множині замість узвичаєної для них однини у художньому стилі, зокрема у поетичних творах, відзначається тим, що добір іменників для заміни тут досить специфічний (це, як правило, іменники абстрактні, узагальнюючі, загалом далекі від кола побутових, прозаїчних понять): «Ти встала, рідна, навстріч всім вітрам і на питання: будеш чи не будеш? — *Світам, сонцям, братам і ворогам* Одповіла крилатим Дніпробудом» (М. Рильський).

**Прикметник.** Проте не іменники є кількісно визначальною, найбільш характерною рисою художнього стилю мови. «Якщо для забезпечення нових інтелектуальних понять,— писав Л. А. Булаховський,— потрібні переважно іменники і, далеко меншою мірою, дієслова, на службі синоніміки емоційно-художньої перебувають переважно сло-

ва — назви властивостей — прикметники, дієслова і прислівники»<sup>1</sup>.

При цьому слід мати на увазі, що в художніх текстах стилістичний ефект може створювати сама кількість певних елементів — назв властивостей, а не тільки (і не стільки) їх граматичні якості: «...І ось його валка знов тягнеться в гори, знов навколо *розпечений* камінь, і *безжальне* полинно-сиве небо, і *перемелений* тисячами коліс, *перетоптаний* тисячами ніг, *перевіяний* усіма вітрами *ядучий* білий пил, од якого нема порятунку ні вдень, ні вночі...» (П. Загребельний); «Ворог не пив із криниць твоїх *ярого* меду, Підступ коріння *русяве* твоє не сточив. Ти перетнула дорогу ординцю і шведу Праведним гнівом *освячених* братством мечів» (Б. Олійник). Як бачимо, синтаксична структура, насичена певними одноплановими одиницями, справляє потрібний ефект лише у своєму цілісному виявленні.

Специфічний стилістичний ефект створюється вживанням розгорнутого ряду прикметників, посиленних порівняннями: «Врешті вийшла, підійшла, Сіла важно й попливла На машині, на *прекрасній*, на *державній*, мов на *власній!*» (С. Олійник).

Порівняно з означенням, вираженим прикметником, означення у формі непрямого відмінка іменника характеризується більшою синтаксичною і семантичною самостійністю. Порівняйте: «Нас любов з шляху честі не зводить,— нам на крилах вагою не висне: спів любові, як *пісня свободи* — *ясна й горда, кривавляча пісня*» (О. Гаврилюк). Тут *пісня свободи* визначається трьома прикметниковими ознаками (*ясна, горда, кривавляча*), які лише доповнюють і уточнюють першу, виражену іменником у непрямому відмінку,— найбільш виразну і семантично самостійну.

У порівняльних конструкціях паралельно вживаються називний і орудний відмінки: «...Як зозуля, плакала вітчизна, *Чайкою* надморською тужила По співцеві вся земля болгарська...» (М. Рильський).

У багатьох випадках ці форми можуть взаємозамінюватися, що, однак, не свідчить про їх абсолютну тотожність. Порівняння у називному відмінку нагадує прикладку, воно самостійніше; порівняння в орудному відмінку помітно втягується в групу присудка: «Він був і є, він є і завжди буде, Він з нами на риштованнях будов. *Як вітер*, увіходить в наші груди його ненависть і його любов» (М. Рильський) і «Схарапуджені коні, розуміючи небезпеку, *летіли* вітром, готові вискочити з шлей» (О. Гончар).

<sup>1</sup> Булаховський Л. А. Виникнення і розвиток літературних мов // Мовознавство. 1947. Т. 4—5. С. 166.

Серед прикметникових означень у художньому стилі привертає увагу особливо велика кількість назв кольорів.

На відміну від назв кольорів, що вказують на колірну ознаку безпосередньо, похідні назви становлять різноманітну за семантикою і значну за кількістю компонентів групу, можливості поповнення якої новими словами необмежені. Визначення кольору через порівняння з предметом певної барви відбувається повсякчасно, арсенал цих засобів у фольклорі і художній літературі невичерпний. Широко відомі такі назви кольорів не тільки в прямому, а й у переносному, образному вживанні:

Положила нервові долоні  
на моє на смугляве чоло,  
Я в твоїм *малиновім* полоні,  
лється в жилі солодке тепло;

Темні, здивовані очі  
і *малинові* слова...  
Щоки гарячі лоскоче  
темна холодна трава.

(В. Сосюра)

«А сам отаман, ротмістр Щупак, розсипаючи *малиновий дзенькіт* своїх шпор, спинився посеред салону» (А. Головка).

Назви кольорів можуть утворюватись через порівняння найрізноманітніших предметів органічної й неорганічної природи (серед них багато назв рослин і значно менше назв живих істот). Ці назви кольорів переважають у кількісному відношенні, проте словотворчі їх можливості, порівняно з первинними назвами кольорів, обмежені. Пояснюється це тим, що в них зберігається «внутрішня форма» і ознака вже не сприймається як абсолютна, безвідносна; порівняйте: «Важкі *вороні коси* відносили її голову трохи назад» (М. Стельмах); «З-під гостроверхої шапки вибивався *вороний чуб*, припорошений снігом»; «Валет — мабуть, радий, що знайшов свого приятеля живим, — став на задні лапи, передні підігнув і задоволено *заблищав вороними очицями*»; «Широка вулиця *вблискувала* проти місяця укатаними каміннями, *попід тицями лежали вороні тіні*» (П. Панч); «Згаса цвіт, поруділи гречки, *полискували стерні, одбіліли бугри, тільки долина ще жива, плюска ворона вода* в Пелі та *полощеться на сонці буряк соковитим листом*» (К. Гордієнко); «*Ворона сталь* тьмяно блиснула над білою скатертинуою, *війнувши на жінок палючим холодом*» (В. Кучер).

У перших трьох прикладах зв'язок з порівнюваним (*вороний* — *масть* тварин) дуже сильний; у наступних прикладах він не такий очевидний, але не поривається зовсім.

Компактність синтетичної форми ступенів порівняння прикметників робить її широковживаною у різних поетичних жанрах і в розмовній мові: «...а *наймолодший* — мій вогник, багаття мое *найдорожче*, як він востаннє спалахнув! вся батьківська кров обізвалась!» (Леся Українка).

При субстантивації прикметників стилістичні можливості їх посилюються: субстантивовані форми можуть набувати додаткових стильових і емоційно-експресивних відтінків значення. Пояснюється це тим, що іменники, завдяки своїм граматичним значенням (предметності, роду, числа), здатні виражати ряд таких семантичних відтінків, які не можуть бути відтворені словами іншої частини мови (наприклад, відтінки значення об'ємності, наочності, численності, відчуттів обсягу, дотику та інше в іменниках, опредмечуючись, набувають нових якостей).

Субстантивація у художніх текстах може бути й неповною. Стилiстичні властивості її так характеризуються дослідниками: «Неповна субстантивація таїть у собі великі можливості поетичного вираження. Вони добре проявляються в поезії, в мові якої вживається дуже багато субстантивованих слів: *миле, ніжне, чудесне, далеке* та ін. Вони значно відрізняються в експресивному відношенні від субстантивованих слів, типових для публіцистики або стилів наукового викладу: *спільне, часткове, конкретне*, в яких спостерігається термінологізація значення»<sup>1</sup>.

Щоб пересвідчитись у слушності цього зауваження, порівняйте роль підкреслених субстантивованих прикметників, зважаючи на ступінь їх субстантивації (неповної у першому реченні і повної в другому): «І зараз, проводжаючи поглядом Лукію, Дорошенко відчуває, як пробуджується в ньому давня до неї ніжність, росте нездійсненна жага щось повернути, щось повторити — *далеке*, як молодість, *невловиме*, як сон...» (О. Гончар); «Вони обидва були такі вже старі, що важко було розпізнати, хто з них вчений, хто чорнороб. Час немов стер з них всі подробиці побутової різниці, залишивши тільки те *спільне, те людське, головне*, що заробляється довгим трудом в ім'я добра аж наприкінці життя» (О. Довженко).

При субстантивації прикметників і діеприкметників часом виникає омонімія і полісемія, що може бути використано як стилістичний засіб у каламбурах, наприклад:

«— Так, я не заперечую, що чужі держави дають нам допомогу, але ж ми також маємо свій уряд, хай поганенький, але це перший український уряд.

<sup>1</sup> Ефимов А. И. Стилистика художественной речи. М., 1961. С. 354.

— А яка йому ціна? — Напевне, і він *дорогенький*, як і всякий уряд,— хотів жартом втихомирити сотника.

— Ні, пане підполковнику, він дуже *дешевенький*, не дорожчий за вуличну кралю» (М. Стельмах). Підкреслені прикметники, що частково субстантивуються в тексті (під впливом звертань типу «дорогий, дорога»), набирають у ньому додаткових відтінків значення.

**Числівник.** Як відомо, числівник не належить до особливо виразних стилістичних засобів мови, тому в художньому мовленні кількість числівників незначна. Тут можна говорити лише про гіперболізацію, здійснювану через числівникові форми (*тисячу* раз казав тобі, *сто* раз треба нагадувати). Основна причина такого низького стилістичного потенціалу числівників — відсутність синонімічних форм.

Числівники та числові назви, опредмечуючись, переймають на себе значення тих іменників, які опускаються. Вони вживаються в поезіях, в агітаційній публіцистиці як стилістичний засіб експресивного виділення предметно-числового образу, наприклад: «Ніколи, мабуть, історія це стискалась у такий химерний клубок, ніколи серця *мільйонів* не бились у такому наднапруженні, ніколи європейський Захід не падав так низько в особі найпідліших представників, але ніколи не являла людина й стільки благородної сили й величі духу, скільки явила у світовій війні незмірна радянська душа» (О. Довженко).

Найчастіше числівники у художніх текстах вживаються з тією ж функцією, що й у інших стилях — для позначення кількості або порядку чогось. Серед небагатьох прийомів можна відзначити застосування одиниць виміру до звичайно невимірюваних понять: «В мене світла нині, як у бога, — *Тонни сонця* сиплють у вікно»; «І душа моя повна *сліз По самісінькі очі...*» (І. Драч); своєрідна інтерпретація числових величин: «Нас — *чорна ніч*, а вас — *якийсь мільярд...*» (І. Драч).

**Займенник.** Стилістичне використання займенникових форм у художньому стилі мови характеризується, поряд з прийомами, що походять з розмовної мови і мови фольклору, ще й своїми, специфічними рисами. Ось найхарактерніші з них.

Займенник *ми* і дієслівна форма першої особи множини позначає, що думка висловлюється від імені колективу, від імені однодумців. Це насамперед риса політичної, громадської, публіцистичної поезії:

Так будьмо ж єдині. *Ми* — квіти життя,  
*Ми* всі од станка і од плуга.

Сьогодні шануем *ми* пам'ять Вождя.  
Вождя, і товариша, й друга.

(В. Сосюра)

Особливі експресивні відтінки виникають при контрастному протиставленні займенників першої і другої особи множини в публіцистиці і політичній поезії:

*Ви* грому хочете? На *вас* ударить грім!  
*Ми* — світу молодість, *ми* — правота людни,  
Єдине серце в нас і прапор *наш* єдиний,  
І слово Комунізм написане на нім!

(М. Рильський)

У художній літературі займенникові форми вживаються у функції, близькій до публіцистичного й наукового стилів мови, — як форма активізації читача. Коли автор має на меті безпосереднє звернення до читача, він користується займенником *ти*: «Бо ж таке почуття ним володіло, наче вибавився смертельної небезпеки. І все бриніло в ньому радістю життя. *Ти* чуєш, читачу? *Ти* чуєш? Бринить!» (О. Ільченко). Це може бути і форма пошанної множини: «Мерехтять і мерехтять живі ті очі наді мною. Та й *ви*, читачу, вже бачите їх» (О. Ільченко).

Якщо автор має на меті об'єднати себе з читачем, він користується займенником *ми*: «— *Ми* вважаємо, що необхідно провести корінну реконструкцію *нашого* цеху. «*Ми!*» — сказав він. А я згадав: «*Ми*, волею божою імператор...» і т. д. «*Нашого!*» І я побачив багряню заграву над Невною. Народилось і успішно розвивається нове суспільство, де кожен говорить від імені мільйонів, і мільйони говорять від імені кожного... Так, *нам* до всього є діло! Бо кожен з *нас* — це «*Ми*». Волею Революції *ми* — громадяни Радянського Союзу!» (газ.).

Усталеним прийомом поетичної мови є звернення до визначних осіб не у формі пошанної множини, а у формі пошанної пафосної однини:

Так, *ти* живеш у наші дні,  
*Ти* з нами в праці і борні,  
*Ти* з нами йдеш до сонця сходу,  
*Ти*, правди й вольності пророк,  
Приймаєш росяний вінок  
Із рук радянського народу.

(М. Рильський)

У мові поезії присвійні займенники *мій*, *моя*, *твій*, *твоя*, а також особові *він*, *вона* набувають особливого інтимного значення:

Хіба коли забуду я,  
Як плакав *він*, *мій* чорнобривий,

як він на станції стояв  
в далекому місті повітовім...  
Хіба коли забуду я...

(В. Сосюра)

Займенники, які виступають паралельно з іменниками, виділяються своєю експресією особливо в тих випадках, коли на них падає логічний наголос, коли вони підкреслюються: «Вона, оця чорноока відьма, з жвавими руками, що ніколи не відпочивають, із премудрим гадючим язиком, вона була одинока, що її взяв би за жінку. Так, він, Петро, якому всі дівчата були те саме, що снопи, він узяв би оцю Домніку за жінку» (О. Кобилянська).

Займенники *сеї, отсеї* в сучасній літературній мові вживаються рідко. Ці форми використовуються як такі, що мають певні стилістичні функції: надають мовленню урочистого характеру або виражають іронію. У мові дореволюційних письменників займенник *сеї* вживався частіше і здебільшого без стилістичної настанови: «Нехай же знов моя коса Чорніє, мов жалоба! Я *сеї* барви не зміню Віднині вже до гроба» (Леся Українка); «Свідомість *свого*, як камінь, покритий намулом, лежить десь глибоко в мені, на самому споді» (М. Коцюбинський).

**Дієслово.** У художніх текстах стилістичну вагу має не кількість вживаних у ньому дієслів, а естетичні їх якості, точність добору і контекст, в якому вони перебувають. Так, синонімічний ряд з опорним словом «лежати» творить естетичну цілість з усіма іншими словами цього тексту: «На возі злегенька *поторожкують* червонобокi в поливі миски, на днищах яких *спочивають* соняшники, квіти і сонце; *перехоплюють* вітерець зеленкуваті і сизі, наче в них і досі не розтопилась паморозь, глечики, *розкапустились* макітри і ринки, *запишались* горшки-двійнята... і *дебеліють* горлові горщики... *цвітуть* бокасті куманці, зачоплені кумедними п'яноокими голівками баранців...» (М. Стельмах).

У поезіях інколи використовуються старі форми перфекта — для створення урочистості, піднесеності, а також іронії, сатиричної спрямованості: «Слава тобі, Шафарику! Во віки і віки, Що *звів еси* в одно море Слов'янської ріки!» (Т. Шевченко); «Чого жахнувся ти *еси*, Поблід з переполоху?» (П. Грабовський).

Старі, архаїчні форми дієслова *бути* часом служать засобом відтворення мови персонажів певної віддаленої від нас епохи чи чиеїсь мовної манери: «Ну, кажи мені сам, що маю з тобою зробити? Посадить у тюрму? Щоб усе село знало, що ти *еси* злодій?» (М. Коцюбинський); «Умреш *еси* на самоті, Мов прокажена!» (Т. Шевченко).

Інколи це засіб створення урочистості:

Ширяють над минулим темним  
Нові пісні, нові часи...  
Під оком Партії недремним  
Щаслива, земле, ти *еси!*

(М. Рильський)

Зрідка такі архаїчні форми вводяться в текст як цитати: «— *Аз єсьм* господь твій!.. А господеві нема чого хвилюватись. Слабості людського духа не повинні лежати на його чолі і в очах. Картина, скажу вам, не того...» (М. Стельмах).

**Дієприкметник** для української мови в ролі художнього означення менш типовий. Проте саме тому, що він мало вживається загалом, дієприкметник може бути — при нагнітанні — досить виразним стилістично: «Так професор Гордій Отава прийняв рішення створити свій власний фронт проти фашизму... ніким не *вповноважений*, окрім власного сумління. Ніким не *посланий*, ніким не *підтримуваний*, мав стати він, нікому не *знаний*, на захист святині свого народу...» (П. Загребельний).

**Дієприслівники** загалом властиві книжній, писемній мові, — також малопомітне стилістичне явище художнього тексту. Доречні вони лише у тих випадках, коли характеризують додаткову дію при головній, вираженій дієсловом-присудком: «Смугасті та воскові дива — гарбузи — лежать уже в купі під грушею, або під хатою, або ж поснули по всьому городу, хто де *притуливши* свою голу голову» (Є. Гуцало).

Дієприслівники мають здатність дещо архаїзувати виклад, уповільнювати його: «... І вже не міг іти в ту незламну країну без найретельніших приготувань, *не давши* гаразду в своїй величезній імперії, *не втихомиривши* сусідів, *не подавивши* повстань, *не вдовольнивши* зажерливий Константинополь їдвом, питвом і розвагами...» (П. Загребельний). Оскільки у нехудожніх стилях ці звороти виконують функції логізації тексту, вказуючи на взаємопідпорядкування частин його, є небезпека, що ця логізація дещо засушуватиме художній текст.

**Службові частини мови.** Вони є засобом відтворення у мові логічних зв'язків, а також способом вияву різних типів модальності. Вони можуть — у відповідно організованому контексті — «актуалізуватися», перетягуючи на себе логічні наголоси, наприклад: «Ти (вересень) *ховайсь у* яблуко, *в* терен і укріп. Ти *втікай у* ямби, а хочеш — *у* верлібр» (Б. Олійник). Сприяє такій «актуалізації» і надання службовому слову невластивого (оказіона-



льного) значення: «Гостювали в цих родовитих фонів ще й якісь новоспечені фони з Берліна...» (О. Гончар).

Ми не будемо зупинятись на тих морфологічних особливостях художнього тексту, які переносяться сюди з інших стилів, зокрема з розмовної мови, оскільки свого найповнішого вираження ці риси набувають у тих стилях, для яких вони є органічними. У художньому стилі такі морфологічні явища лише відповідно інтерпретуються.

Так, наприклад, лише в розмовній мові та фольклорі вживаються такі варіанти загальноповживаних граматичних форм, як поетичні форми прикметників (*широкій, голубій*), закінчення *-ть* в інфінітиві (*ходить, гулять*), повне закінчення у наказовому способі дієслів (*зробіте, скажіте*) та ін. Вони не вживаються ні в діловій, ні в науковій, ні в публіцистичній мові.

У мові художньої літератури вони вводяться для посилення, підкреслення якихось елементів, з метою уникнення повторень і стильової одноманітності, для створення враження стильової цілісності, зокрема з метою стилізації під фольклор та ін.

#### МОРФОЛОГІЧНІ ЗАСОБИ РОЗМОВНОГО МОВЛЕННЯ

Більша гнучкість норм у межах розмовної мови дає змогу тут користуватися варіантами слова, в ставленні до яких літературна (особливо писемна) мова значно суворіша.

**І м е н н и к.** Деякі іменники розмовної мови вживаються в іншому роді, ніж у книжній мові; літературна норма: *санаторій, берет, жакет, жилет, плацкарта, туфля, клавіш*; у розмовній мові — *санаторія, беретка, жакетка, жилетка* (літературно-розмовні форми); *плацкарт, туфель, клавіша* (просторічні форми).

**Увага.** Деякі розмовні форми іменників у жіночому роді — назви професій і посад — не вживаються в літературній мові ще й через двозначність. Так, слова *директорша, інженерша, професорша* у розмовній мові можуть позначати і професію жінки, її заняття, і характеризувати жінку за професією, заняттям її чоловіка (у значенні «дружина директора, інженера, професора»). До того ж, вони іноді набувають дещо іронічного відтінку (*головиха, командирша*).

У розмовній мові категорія роду іменників часто набуває стилістичного значення. Проте не всі три роди однаково навантажуються додатковими стилістичними значеннями. Найменше обтяжений ними чоловічий рід. Жіночий і середній рід несуть на собі значно більше стилістичне на-

вантажсння. Так, іменники жіночого роду вживаються як засіб негативної характеристики осіб чоловічої статі (вони створюють знижені експресивні прізвиська, клички та ін.): «Не новий Оцей лукавий лановий. Стара *собака*, та ще й бита» (Т. Шевченко); «Відкіль бредеш ти, *голово лиха?*» — Лісиця так мовля Ослові» (Л. Глібов); «Не знаю як по всіх, а по деяких готуються до оборони: припасують зброю, сокири, а села так огороджують, щоб ніяка *гадина* не прослизнула» (М. Стельмах).

**Увага.** Такі іменники, як видно з прикладів, узгоджуються тільки в жіночому роді. На відміну від них іменники спільного роду, які теж мають яскраво експресивний характер і використовуються з тією ж настановою у розмовній мові і в просторіччі, узгоджуються і в чоловічому, і в жіночому роді: «Було. Бачив в'юни і в печі, і під припічком у верейці, — з жалем промовив *лакуза*, шкодуючи, що таки викрутився Левко, в'юном вислизнув від панської кари» (М. Стельмах). Іменники середнього роду, вжиті метафорично, узгоджуються тільки в середньому роді: «—Можеш, *моє серце*, не хвалитися. І купці мають свою бархатцю книжку»; «—І Терентій починає задихатися від люті. — Начитався, *стерво погане*, всякого непотрібу в книжечках і жити людям не даєш!» (М. Стельмах).

Середній рід у розмовній мові вживається насамперед тоді (йдеться про ті випадки, де є можливість вибору), коли стать не має значення, коли нсма потреби або змоги її визначити, а також коли іменники в реченні різного роду: «Піди, каже, заверни з саджавки той товар, аже би *котре* не загрузло»; «Батько там весільний і мати дають їм частунок, і йде *кожне* собі додому обідать» (записи І. Рудченка).

Середній рід позначає ще збірність, зокрема значну і нерозчленовану масу людей: «Дітвора, *котре* біжить, *котрого* на руках несуть...» (Г. Квітка-Основ'яненко); «Як почули люди, то стали збігатись з усього села, *старе й мале*, мов на ярмарок» (Панас Мирний).

Симпатія, співчуття, ніжність, ласка також знаходять своє вираження у середньому роді: «Прокинувся мій пустунчик — ну бігать, гомоніть, гайнувати, аж усе йде жужмом. А *само* таке *раде, веселе, миле*» (Марко Вовчок); «Доведемо малого до пуття, не будеш нарікати. Вугольок *воно* вже полюбило. Беручкий і ширий. До людей милий, до роботи скажений. Буде шахтар» (Ю. Яновський).

Отже, залежно від контексту середній рід може наповнюватись досить різноманітною і строкатою гамою емоцій. Створюються вони на підставі основного значення — зверхнього ставлення мовця; ця зверхність може бути сповнена співчуття, поблажливості, легкого презирства, гострого осуду та ін. Порівняйте: «*Воно* й *училось*, нівроку йому. Страх

яке до книжки було: чита, одно чита...» (А. Тесленко); «Отак і лежимо до світанку, машкару випоюємо. Ані покурити тобі, ані поворухнутись. Карпу ж ніщо не дошкуляє, йому й комара жаль. «Що б ти їло, сердешне, якби не ми, партизани»,— бідкався він...» (С. Сеген).

Переважно у розмовній мові та в просторіччі використовується форма однини зі збірним значенням для найменування сукупності предметів (родове значення у слові тут нібито висувається на перший план): «Наш трест знає, як підносити загальний тонус *курортника*» (журн.).

У зв'язку з тим, що у більшості випадків образне, метафоричне значення властиве іменникам у однині, вона має значно більшу експресивність (у множині виступають переважно прямі значення слів): «А хлопець все йшов та йшов. Не раз *одна невідома рука* лагодила йому взуття, *друга* підшивала козушину під його стареньку свитину, латала ветху шапку» (Ю. Яновський).

Образність іменників у однині більша ще й тому, що в розмовній мові дуже поширене вживання однини для позначення множинності (це супроводжується появою нових відтінків значення, найчастіше фамільярних): «От поїдете ви в те місце, де такого *крижня*, такого *крижня* (мільйон), а вам пастушки й скажуть: — Нема тут, дядю, ніякої *качки*! Вибили! Вже з місяць як бабахкають!» (Остап Вишня).

Ширше, ніж у літературній мові, тут використовуються збірні іменники (стилістично вони виразніші):

Задумала *Мишея*  
вчинить велике діло,  
Щоб слава загула про них  
По всіх усюдах, щоб вдивило  
Не то людей — котів дурних.  
*Мишей* до біса назбігалось,  
Чимало й *Пацюків* зібралось,  
Старих і молодих.

(Л. Глібов)

Тут збірний іменник «*Мишея*» включає в себе, як це видно з контексту, не лише мишей, а й пацюків (тобто всіх, хто зацікавлений у «здивуванні котів»). Це прийом, типовий для розмовної мови, де в контексті можуть зближуватись поняття, які об'єктивно належать до різних понятійних категорій.

Розмовна мова характеризується вживанням відмінюваних іменників; невідмінювані форми іменників різного походження тут майже не зустрічаються. У просторіччі помітна тенденція до переведення вживаних у розмовній мові невідмінюваних іменників у категорію відмінюваних: «— Ех,

Женя, *мадамочки* перелякався! — докинув хтось в'їдливо на адресу Кравцова» (Д. Бедзик).

Кличний відмінок, який у літературній мові вживається паралельно з називним відмінком, у розмовній мові виразно переважає, крім тих випадків, коли звертання передається субстантивованими словами, які цієї форми не мають, наприклад: «Юрко розлютувався, махнув кулаком:

— Іди, *гидь*, хоч зараз говори! Біжи, *стерво*, зараз же! Вистрибом катай до пана!

— Та не кричи так, *самшедший*: ще хтось почує,— раптом злякався Левко і подивився навкруги» (М. Стельмах).

У розмовній мові дуже поширена форма родового відмінка у функції знахідного, коли йдеться про неживі предмети. Це створює більш або менш відчутну образність, посилює виразність мови, її експресивність: «— Замовч, маро болотяна, заклонило б тобі навік *язика* і *зуби* заодно! — ступив наперед Никанор, ладен вдарити сестру»; «Потім кинув її на *воза*, пригрозив ще й рублем врублити й повіз до Плачинди» (М. Стельмах). Таке вживання ми спостерігаємо, коли є необхідність підкреслити ці назви, зосередити на них увагу, до деякої міри персоніфікуючи їх (у випадках типу «*сісти на трактора*», «*збити винищувача*», «*підбити тягача*»).

У вільній невимушеній емоційній розповіді повторювані форми іменників родового відмінка вживаються на позначення великої кількості чогось: «А *дівчат, дівчат* по селі співало!» (Марко Вовчок).

**Прикметник.** Розмовна мова широко користується прикметниковими формами і в їх прямому, і в переносному значенні. Як відомо, якісні прикметники досить легко утворюють переносні значення. Відносні прикметники набувають переносних значень звичайно лише в тих випадках, коли вони переміщаються з однієї смислової сфери в іншу. Ось випадки такого перенесення: «Бузька кинуло в піт... Намагаючись приховати своє хвилювання, він спробував було посміхнутися — сам же відчув, що посмішка вийшла *дерев'яна, жалюгідна*» (І. Рябокляч); «*Дерев'яний* гомін джазу говорив її душі більше, ніж океан бетховенських пристрастей» (газ.).

Ширше, ніж усі інші стилі, користується розмовна мова формами присвійних прикметників на *-ин (-ін)*, *-ів (-їв)* від назв живих істот. Як відомо, присвійні прикметники позбавлені відтінку якості. Вони виконують функцію вказівки (у широкому значенні цього слова), а не оцінного означення, тому стилістичні їх можливості невеликі.

Граматичні форми ступенів порівняння, особливо в поєднанні з іншими словами, у живій тканині розмовної мови набувають великої кількості значень і відтінків, які не впливають з цих граматичних форм і не вкладаються у рамки певних граматичних категорій.

В усній розмовній мові способів вираження міри якості значно більше, ніж у книжній. Тут якісні ознаки виражаються не тільки ступенями порівняння прикметників, а й засобами словоскладання (*веселий-веселий*), суфіксації (*темнісінький*), префіксації (*прехороший*), поєднання з допоміжними словами (*найкращий у світі*), синонімами (порівняйте: *найблискучіший — як жар горить*). Це може бути звичайний прикметник, але висловлений з певною інтонацією («— Там *хороший!*..»), це, нарешті, можуть бути фразеологізми, синонімічні до значення прикметника у найвищому ступені, та ін.

До синонімів найвищого ступеня прикметників можна віднести сполучення прислівників *темно-, ясно-, густо-* та інших з прикметниками, які показують колір. Такі складні прикметники надають характерної концентрованості кольоровій характеристиці, наприклад: «Гори околишні почорніли, небо стало *густосинім*, а рогатий місяць, злегка причепившись до вершечка чорної гори, нагадував нам, що ми знов повертаємо в край аллаха й Магомета...» (М. Коцюбинський); «А бір *густий*, аж гуде, *густозелений*, як обрубанний стоїть» (К. Гордієнко).

Порівняльні звороти виступають як ускладнено-описовий вид ступенів порівняння і тісно з ними пов'язані: «Не посміхайся, Ференц, не суши до мене зуби. У мене ще й в самого *такі, що цвях перекушу*. І рука ще не мліє. Та й сини ще дома ростуть, червоні, *мов калина*, та дужі, *мов дубці*» (О. Гончар).

Активний процес субстантивації прикметників дав у сучасній нам розмовній мові значну кількість новотворів (*червоні, білі, вихідний, ланкова, пальне, посівна, збиральна* та ін.). Уже з розмовної мови ці слова потрапляють у інші стилі (у публіцистичний, художній). Наприклад: «Запасні бочки з *пальним*, ув'язані металевими тросами, стояли зверху на кожному танку» (О. Гончар).

**Числівник.** Українська розмовна мова використовує значну кількість збірних числівників найрізноманітнішого типу творення (порівняйте: *п'ятеро, двадцятко, вісімка, тисячка, двадцятеро, шестірочко, обойко* та ін.). Вживаються вони не тільки при назвах осіб, але й при перерахуванні тварин та речей і понять: «То що вони з галери сходжали, велику радість мали, *двадцятеро* суток гуляли» (дума).

Розмовна мова і мова фольклору зберегли такі утворення збірних числівників, які зовсім не властиві сучасній літературній мові: «Тридцятєро й троє на подвір'ячко твоє» (народна пісня); «Сорок і ще чотири могутні київські ієреї на чолі з митрополитом в сяючих ризах, з масою розкішного волосся, диякони з кадилами й крошилами, протодиякони із своїми атрибутами, архідиякони, що рикали громовим риком,— хресний хід рушив з собору через знамениту браму на площу» (О. Довженко).

Збірні числівники більш предметні, ніж кількісні, а тому вони легко можуть субстантивуватись, що особливо часто зустрічається у конструкціях, близьких до розмовної мови або належних до неї: «Послухають, розійдуться, *обоє* раденькі» (Т. Шевченко). Вони не лише позначають певну кількість одиниць, а становлять ніби неподільну сукупність, одне ціле.

Пестливі, зменшені форми збірних числівників — теж особливість розмовної мови і фольклору (*обойко, двойко, троєчко, тройко, четвірко, п'ятірко, шестірочко* та ін.).

В усній мові ширше, ніж у писемній, книжній вживаються різні числові іменники, що виражають кількість (*дюжина, пара, сотня*), а також застарілі форми (*копа, сороківка, око*). Ці іменники можуть мати згубілу і пестливу форму (*сотняга — сотенька*).

Числові іменники *половина, третина, чверть*, вжиті замість дробових *одна друга* та інших, опущення слова *нуль* у десяткових дробах, обмежений обсяг дробових числівників — ось типові риси розмовної мови. Наприклад: «Зарівав він *гуску, половину* вкинули в юшку, *половину* спекли» (І. Нечуй-Левицький); «Ледве сонце підбилося вгору, а Петро Коваленко з'їв *чверть* хліба й *півтори* головки часнику...» (Л. Мартович).

Пропуск іменника при порядковому числівнику — типова для розмовної мови стягнена конструкція, яка увиразнює числівник: «Знов засяєш ти над Ворсклою, де ми колись за тебе бились у *вісімнадцятім*» (В. Сосюра); «Батько, кажуть, ще зимою *сорок першого* пішов десь на село з тачкою по хліб та й не вернувся» (О. Гончар).

**З а й м е н н и к.** Стилїстичні функції займенникових форм найвиразніше проявляються саме у загальнонародній розмовній мові (звідки вони проникають і в мову художньої літератури).

Так, повторення займенника *я* створює враження підкресленої уваги до своєї особи, вихваляння: «Злетівши кулею високо вгору Від спритної ноги, футбольний М'яч сказав: — Ну, вороги, Зі злості луснете ви скоро — Дізна-

ються нарешті всі на світі, Що першим я проклав у космос  
путь! Еге ж, це по *моїй* орбіті супутники розгін тепер беруть!  
*Я* рвуся в вгору сотні років, А в них — лиш перші кроки.  
Чому *я* сам супутником не став? Не хочу одриватись од Землі —  
*У мене* безліч тут важливих справ» (П. Сліпчук).

Заміна *я* на *ми*, як правило, супроводжується появою додаткових експресивних відтінків значення (іронії, зневаги, ворожості та ін.): «Прокіп доніс до рота борщ, проковтнув його і зупинив на Тимкові шорсткі очі: — В чужій хаті питаються, чи можна сісти, а не лізуть на покуття по-свиначому.

— Нічого, *ми* й непрошені сядемо,— Тимко кладе біля себе на лаві картуз, трусить кучерями...» (Г. Тютюнник).

**Увага.** При звертанні до однієї особи вибір займенника другої особи однини чи множини (*ти* — *ви*) у більшості випадків диктується звичаєними нормами мовного спілкування. Проте можливі випадки й експресивного вживання.

У розмовній мові звичайним є вживання займенника *ти* при спілкуванні з близькими людьми і *Ви* при звертанні до людей поза колом близьких і рідних (у книжних стилях вживання займенника *Ви* є нормативним і в усній, і в писемній формах).

При такому нормативному вживанні займенники другої особи не мають додаткових експресивних відтінків; проте за певних умов ці форми можуть їх набувати. Так, просторічно-розмовного стилістичного забарвлення набувають форми однини у звертанні до сторонніх (тут з'являється експресія грубості, зневаги, презирства): «Знадвору долетіло до вух їй — гуркнув у двері в льох і хрипло: «*Ти, ти*, гляди мені, я тебе погрюкою!» (А. Головка); «Хаєцький не міг далі байдуже дивитись на його самокатування. Він кивнув батіжок, плюнув у долоні: «Ех, *ти*, Європа!.. Дай-но я цюкну!» (О. Гончар).

Коли займенник *ти* вживається не для називання певної, цілком визначеної особи, а в узагальненому значенні, він вносить у розповідь відтінок особливої інтенсивності: «А у будень, то він *тобі* не посидить в хаті, Все нишпорить по надвір'ю» (Т. Шевченко); «— Ох *ти* ж горенько... — і Марко знову вискочив із хати...» (Г. Тютюнник).

З таким же узагальненим значенням вживається й займенник першої особи множини: «*Нам* би треба менше пригадувати, а більше думати, що робити. Думати про те, що нас чекає...» (О. Гончар). У цій ролі можлива й друга особа множини: «— Ми? Захворіємо? От, їй же богу, ні, дядю! Ось місяць, як із дому — холодище ж який, а ми ж босі. І хоча б раз *вам* кашлянув хто» (А. Головка).

При паралельному вживанні обох форм (*ти* і *ви*) у звертанні до однієї й тієї ж особи виникають особливі експресивні відтінки: офіційне звучання *ви* і інтимність *ти* при їх зіткненні дуже чітко помітні.

Отже, займенник *ви*, залежно від контексту, то наповнюється холодною ввічливістю, то вказує на шанобливе ставлення, то надає розмові жартівливого, а часом іронічного забарвлення, наприклад: «Міномети стояли на вогневій, мов панянки: всі в нарядах, всі під кокетливими парасольками, що захищали їх від дощу. Бійці до них звертались, як до панянок — тільки на *«ви»*: «Дозвольте перевірити *ваш* приціл... — Дозвольте *вас* протерти банником...» (О. Гончар).

У загальнонародній розмовній мові пошання множина виражається не лише у другій, а й у третій особі (займенниками третьої особи множини та узгодженими з ними дієсловами): «Наша Ганна Антонівна не *люблять*, коли я *про них* розкажу. Вони тоді аж *сердяться*. Ти, кажуть, Паша, не думай, що я добра. Я, Паша,— ух, яка зла! А як же мені не розказувати, коли про Ганну Антонівну ще й кингу писати слід, щоб усі знали. Вони дуже *тендітні, худенькі*, де в них та душа держиться — їй-богу, не знаю. Та завжди *чистенькі*, платтячко випрасуване, комірець білесенький, черевички охайні,— тими підборами, як маком, дріботять — тук та тук» (Ю. Яновський).

З відтінком зневаги, роздратування, перестороги вживаються займенники *ти, ви* при дієсловах наказового способу в розмовній мові. У просторіччі займенники *ти, ви*, набуваючи узагальненого значення, часто входять до різко експресивних, здебільшого лайливих фразеологізмів.

У розмовній мові: «...Ат, дай *ти* мені спокій з тою економією.. Не те у мене на мислі тепер» (М. Коцюбинський); «Та не займай *ти* квочки!» (Остап Вишня).

Як відомо, нормою писемної літературної мови є вживання особових займенників першої і другої особи при дієсловах теперішнього часу, а в розмовно-побутовій мові, як у діалогічному, так і в оповідному її різновидах, переважає вживання дієслів без особових займенників. Пропуск займенників при дієсловах першої і другої особи теперішнього часу служить засобом вираження різних експресивних відтінків, чим користуються і в інших стилях мови.

Займенник *він* у розмовній мові вживається іноді з метою евфемізації. Небажання назвати щось незбагненне, страшне і є причиною такої заміни назви цього невідомого предмета або поняття займенником *він* (відголосом такого вживання є назва новели М. Коцюбинського «Він іде»).

Займенники *воно* і *щось* позначають невідому, невизначену особу — діяча у розмовній оповідній мові: «Хто ж це в мене їх підчистив? *Воно* й бере, та не zarazом, а по-



трошку... Коли б мені його піймати та провчить,— воно б тоді одсахнулося» (Б. Грінченко); «Чуємо, щось наче пішло у світлицю» (Г. Барвінок); «Я вчора бачив, як щось під'їхало до школи...» (М. Коцюбинський).

Часом у розмовній мові займенник *мій, наш* вживаються для зосередження уваги на предметі розмови: «Усміхнувся *мій* Ярема, Тяжко усміхнувся»; «Іде собі *наш* Ярема, Нічого не бачить» (Т. Шевченко).

Займенник *той*, без вказівного значення, вживається для виділення і підкреслення тих слів, при яких він стоїть у порівняльних зворотах: «І заспівала, затягла,— наче *теє* срібло переливається» (Марко Вовчок); «Вона була повна та свіжа, як *та* ягода. Гпат задивився на неї» (М. Коцюбинський).

Є в цього займенника й інші відтінки значення: виділення і осуду (одночасно), виділення і схвалення та інші, наприклад: «— Нікчемний *той* рід жіночий,— каже,— все б їм гуляти! Гуляють та цокочуть, як *ті* сороки» (Марко Вовчок).

Неозначені займенники типу *казна-хто, хтозна-що, чортзна-що, бозна-що* мають виразно знижений, розмовний, а то й просторічний характер і поза такими контекстами не вживаються: «І... Хіба це риба! *Казна-що*, не риба... От колись була риба...— сказав зажурено старий заporожець Касян Бовдюг і плюнув» (О. Довженко).

Інші неозначені займенники такого емоційного забарвлення набувають лише у відповідному контексті,— це займенники *якийсь, будь-хто* та інші: «На *той* час суддями були *якійсь* два осли...» (Л. Глібов); «Останнє спалення Вавилону відбулося двадцять років тому, саме в *жива*, коли у ці загалом благодатні краї *ін'якого* літа проникає з півдня таврійська суша» (В. Земляк).

Два явища — прономіналізація іменників і субстантивация займенників — характеризують діапазон вживання займенникових форм у розмовній мові. Перший випадок — втрата іменником його конкретного, предметного значення і падання йому узагальнюючих займенникових рис — дає можливість висловити особливе ставлення (співчутливе, співчутливо-іронічне) до особи, дещо узагальнено і невизначено, але виразніше і повніше, ніж у такій же конструкції з *він*. Порівняйте: «Він міг одним помахом викинути своє туго збите тіло на якогось жереба-неука, на якому й комар не сидів, умів і втриматись на ньому, перегаляючи буйну кінську силу на гарячу, аж рожеву піну. І недарма від *чоловіка* за верству несло кінським духом...» (М. Стельмах).

При субстантивзації займенників відбувається своєрідне переміщення уваги на особу мовця, самоаналіз, заглиблення в себе: «Іноді йому щастить, і його молоде «я» рухає думку. Іноді крізь молодість проглядає спокійна досвідченість життєвого шляху і спокійні білі поля висоти» (Ю. Яновський). Це може бути виділення предмета чи ознаки: «Головне — вхопи, не пропусти. Потім уже розберешся — яка цінність того шуканого? Поки що навіть імені йому нема: «*Оте, оте!*» Часом ти щиро дивувався тому товстому астматичному кінововкові, який не розгубив жар життя, серед осінньої мокви ганявся за своїм «*оте*» до впаду» (О. Гончар).

У розмовній мові займенники часом виконують функцію, близьку до прислівникової (прислівникове вираження приблизної кількості — властивість ділової мови). Порівняйте: «*Приблизно* років п'ять, *приблизно* півгодини» і «*Було отак генеральське подвір'я щось, мабуть, років з п'ять*» (Панас Мирний); «*Прибій за яких півгодини пере-скакував через каміння*» (М. Коцюбинський).

Займенники у розмовній мові можуть виконувати різні супровідні визначальні функції, звичайно властиві часткам. Однією з таких поширених у розмовній мові форм є частка *собі*, яка створює колорит усної, вільної, невимушеної розповіді, концентруючи увагу на слові, при якому вона стоїть: «*Од зірочки до зірочки Сидять собі у вдівоньки. Сидять собі, розмовляють, Пречистої дожидають*» (Т. Шевченко).

Наказ, вимога посилюється займенником *мені*, також близьким у цій ролі до частки: «— Тітко, я ж їсти не хочу...

— *Поговори мені*,— нахилиє темну голову до вогню.— Коли це наймит їсти не хоче? Хіба що на великдень і то не завжди»; «*Посмійся, посмійся в мене! На кутні засмієшся, як видряпаю твої безсовісні очі*» (М. Стельмах).

Частка *все* виражає продовженість, повторюваність дії: «*Я співаю. Чи то сиджу, чи то гуляю, Все співаю, все співаю, Уже забула говорить...*» (Т. Шевченко).

Частка *воно* вказує на предмет думки, що заслуговує на спеціальну увагу: «*Думав я, їдучи в столицю, звернуть до Вас на Січ, поцілувати тебе, твою стару і твоїх діточок, але не так воно робиться, як нам хочеться*» (Т. Шевченко).

**Дієслово.** Як відомо, багатство значень дієслова зумовлюється різноманітністю не лише його відтінків змісту, а й синтаксичних зв'язків, тобто тими можливостями створювати нові словосполучення, які закладені в дієсловах. Вступаючи у різні синтаксичні зв'язки, дієслово набуває неоднакових відтінків значень або й нових значень:

*набирати* воду, *набирати* повітря в груди, *набирати* роботи додому, *набирати* потрібну кількість балів, *набирати* нових робітників, *набирати* книжку, *набирати* мозаїку, *набирати* номер телефону, *набирати* швидкість, *набирати* висоту, *набирати* силу та ін.

Взаємозамінюваність форм дієслова в межах категорії особи, часу і способу дає можливість висловлювати у розмовній мові часом дуже тонкі відтінки значень (вираження суб'єктивної оцінки). Так, дієслова першої особи однини можуть замінюватись формами третьої особи однини, коли мовець характеризує себе як сторонню, третю особу. Це надає мові відтінок твердості, впевненості, а часом урочистості: «Г а й д а й. Мінер Гайдай *пiде* до мінного апарата і *виконає* наказ комітету. Він *пустить* на дно есмінець «Стремительный» (О. Корнійчук).

Заміна другої особи третьою в діалогах найчастіше відбувається тоді, коли один із співбесідників роздратований, здивований або вражаний словами чи поведінкою другого. Він начебто оцінює тоді поведінку співбесідника, звертаючись до сторонньої особи, і цим висловлює свою скаргу, докір, незадоволення: «— *Ловиш* рибку, «папе добродзею»? *Лови, лови...* фабрикант! *Він думає*, що для нього фабрики збудують...» (М. Коцюбинський).

Дієслова третьої особи множини вживаються ще й у ролі неозначено-особових (найчастіше це риса розмовної мови, проте зустрічається вона і в інших стилях).

Лише у розмовній мові вживається і так звана стилістична узгодженість в числі, що є порушенням норм літературної мови<sup>1</sup>. Наприклад: «Партизан гукає: «*Жми*, ребята! Зараз край села їхній пост стоїть! *Проскочити* треба акуратно» (Ю. Яновський); «— *Оце* ви таких батьків діти? Та я вас!.. Ну, *бери рогачі* в руки та *становися* мені на коліна! *Всі* до одного *становися*! Чуєте?» (С. Васильченко).

Додатковими експресивними відтінками супроводжується теперішній історичний час. Він вживається у розповіді для того, щоб надати їй жвавості і виразності. Події тут зображуються так, наче вони відбуваються на очах у слухача (або читача), який стає їх живим свідком. У художньому стилі, як і в розмовній мові, він використовується для образного змалювання фактів минулого (у науковому

<sup>1</sup> Відхилення від граматичних норм, точніше — порушення їх, викликається звичайно причинами емоційними. Такі відхилення можуть бути мимовільними і свідомими (вирваджуваними автором з певною стилістичною метою).

стилі він зустрічається лише в працях з історії, в описах; в офіційно-діловому стилі не вживається зовсім).

Специфічна риса вживання — здебільшого широкий контекст, в якому наявні і форми минулого часу: «Аж *вбігла* смерком наша Оксана у хату до матері... Раденька, *веселенька, сміється, щечече, бігає, сяде, вп'ять скочить, кидається* матері на шию, *розказує*, і де була, і що бачила, і з якою дівкою говорила, і як солдати муштрувались, а про старшого — ні чичирк» (Г. Квітка-Основ'яненко).

Теперішній історичний може називати лише окремі дії серед інших, виражених формами минулого і майбутнього часу. Тоді дії, названі в теперішньому часі, стають експресивно виділеними. Порівняйте: «*Пішов* Гонта, *похилившись; Іде, спотикнеться. Пожар світить; Гонта гляне, Гляне — усміхнеться. Страшно, страшно усміхався, На степ оглядався. Утер очі... тільки мріє В диму, та й сховався*» (Т. Шевченко).

У прозових творах, які стилізуються під усну оповідь, теперішній історичний охоплює звичайно значний відрізок тексту, проте він завжди обрамлюється формами минулого часу.

У розмовній мові є дуже своєрідний спосіб вираження майбутнього часу: *це м а й б у т н і й ч а с в и з н а ч е н ь*<sup>1</sup> («*верст шість буде*», «*хто ви будете?*»).

Так зване «близьке майбутнє», тобто те, що швидко і обов'язково має бути здійснене, виражається у розмовній мові формами дієслів теперішнього часу (*везеш завтра*, замість *повезеш завтра*) і минулого часу (*я пішов*, замість *я піду*).

Форми минулого часу докоцаного виду вживаються у переносному значенні — у значенні майбутнього часу — лише у розмовній мові, у випадках, коли для цього є спеціальне стилістичне мотивування: різка експресивність і емоційна насага ситуації або глибока впевненість, переконаність мовця у здійсненні чогось.

Допоміжне дієслово *бути* у минулому часі (*було, бувало*), приєднуючись до особових форм, відтворює різні відтінки розповіді-спогаду: з дієсловами теперішнього часу

---

<sup>1</sup> «Майбутній час визначень типовий для тих речень, де результат акту думання розкривається мовцеві в процесі формування речення, хоча об'єктивно він існував і до того. Майбутній час і показує цей процес в його суб'єктивній стороні. Так, коли учень говорить, приміром: «Двічі два буде чотири», то вживання майбутнього часу підкреслює, що результат множення не відкритий йому наперед, а виформовується разом з формуванням речення» (Курс сучасної української мови. К., 1951. Т. 2. С. 34).

розповідь ніби наближається до теперішнього часу: «Отож, *бувало*, зранку *прибігаю* Через городи у Тодосів сад...» (М. Рильський).

Дієслова майбутнього часу доконаного виду з допоміжними *було*, *бувало* підкреслюють повторюваність дії: «*Бувало* і батькові мати *пожаліється*:— Хоч би ти сказав хлопцеві. Бач і сорочку вчора надів, чи видно?» (А. Головка); «То *бувало* з Карпом *стрінеться* — стане й побалакає, а то своїх двоюрідних братів наче стала сторонитися» (Панас Мирний). Тут можлива і друга особа замість третьої: «*Бувало попросиш* що у його, а таки ні в чім не одкаже» (Панас Мирний).

Форми давноминулого часу вживаються лише у розмовній і побутовій мові; книжним стилям вони не властиві (у дожовтневій художній літературі ці форми ширше вживались як засіб мовної характеристики персонажів): «От дівчина й *схаменулась була* трохи: і матері допоможе в чому, і до мене по-людськи заговорить» (Марко Вовчок).

Форми минулого часу раптової дії, тотожні з однією наказовою способом, відзначаються великою експресивністю і значенням наближаються до дієслівних форм раптово-одноразової дії та інфінітивів, порівняйте: «А хтось тоді й *порадь* — доки не пізно ще, доки оце козак в Князівці, мерщій звезти все в економію» (А. Головка) — минулий час, раптова дія; «Заридала Катерина та *бух* йому в ноги» (Т. Шевченко) — раптово-одноразова дія; «Я їй *розказувати*, а вона *сміялась*, та *радіти*, та *підкрикувати*: «еге! еге!» або *перемовляти*: «Ні! ні — не так, от як!» та й *починати* мені знов *оповіщати*, та й *покинути*, промовивши — «це, бачите, не легко згадувати» та й *змовкнути*, та й *заплакати*» (Марко Вовчок) — інфінітив з подібним значенням.

Розмовна мова знає й таку форму позначення повторюваності дії, як використання частки *знай* при дієсловах дійсного способу: «Усе *знай* позіха та погляда на свого Пістряка, що задумавсь та *знай* штрика, то у лоб, то у ніс» (Г. Квітка-Основ'яненко). Раптовість дії підкреслюється частками *де не*, *як не* та ін. Значного поширення у розмовній мові набуває також взаємозаміна форм дійсного, умовного і наказового способів.

Так, щоб пом'якшити наказ, вживаються дієслова не наказового, а дійсного способу минулого часу доконаного виду (*взяли*, *пішли*, замість *візьміть*, *візьмімо*). З другого боку, форма наказового способу вживається для вираження раптовості дії у таких словосполученнях, як *візьми та й скажи*, *візьми та й пошли* та ін. Так само форма наказо-

вого способу вживається замість дійсного для вираження дії, що виконується з примусу: «Другі бігають, кричать, а ти *сиди пряди*, вечеряти *подай*, посуду *перемий* та тоді й *лягай*, а як другі півні прокричали — *вставай, світи* і знову за гребінь» (Папас Мирний).

Для вираження цілковитої впевненості у розмовній мові використовуються форми наказового способу замість умовного: «*Будь* це не в Каховці, гірко довелось би хлопцеві, в тисняві ноги йому геть повідтопували б» (О. Гончар).

Інфінітив у експресивній розмовній мові може виступати для вираження дійсного способу. Так, з словом *давай* інфінітив підкреслює інтенсивну, активну дію (*давай співувати*).

**Прислівник.** У розмовній мові — це насамперед іменники у ролі прислівників, рідковживані, а то й зовсім не вживані в інших стилях мови (*сором* казати, а *гріх* таїти; не так *шкода*, як *невигода*; *брехнею* недалеко зайдеш). Наприклад: «Оженив батько *неволею* сина»; «*Виступцем* тихо йду» (А. Метлинський); «*Козак* дівку з *душі* любити, зайняти не сміє» (народна пісня).

Можна ще назвати прислівники *завдовжки*, *завширишки*, *завдальшки*, *завгрубшки*; *уширишки* та інші, якими в усній розмовній мові визначається приблизний розмір і які в книжній мові майже не вживаються. Загалом серед прислівників є частина таких, що вживаються лише в розмовній мові; у мові діловій, науковій вони замінюються описовими зворотами (порівняйте: *відниньки* — з цього часу).

Прислівники — колишні форми орудного відмінка іменників — відзначаються особливою виразністю і вживаються окремо або в фразеологічному звороті, створюючи специфічно український розмовний колорит (*притьмом*, *дзюрком*, *повагом*, *ходором*, *підтюцем*) серед цих розмовних прислівників виділяються різного типу повторення (*рано-вранці*, *з давніх-давен*, *так-таки*, *гідко-бридко*, *видимо-невидимо*) і складання (*стрімголов*, *натщесерце*, *достобіса*).

Адвербіалізовані слова *сила*, *страх*, *сміх*, *біда* та інші у функції прислівників зовсім не вживаються в мові науковій, діловій і навіть публіцистичній, проте в художній і розмовній мові вони цілком доречні: «...аж *страх* погано у тім хорошому селі» (Т. Шевченко).

Забарвлення прислівників з суфіксами суб'єктивної оцінки *-еньк-*, *-ечк-*, *-есеньк-*, *-ісіньк-* не вичерпується значенням названих компонентів; воно ширше і різноманітніше (*недавнечко*, *веселенько*, *байдужісінько*).

**Вигуки.** Як і частки, вигуки — це стихія усної розмовної мови.

Спостереження над вигуками у мовному потоці, у суцільному контексті свідчать про те, що вони у розмовній мові і в мові народної поетичної творчості вживаються досить широко, надаючи їй експресії, широти діапазону висловлення і виразності. В художній літературі вони підкреслюють загальну емоційність діалогічної мови.

Розмовна мова з її прагненням до лаконізму та експресії широко використовує вигуки в ролі заміників будь-якого з членів речення:

Він крілко полюбив своїх батьків старих:  
— У мене предки — *во!* — пишється.  
І тридцять літ на шії в них,  
Та й злазити ще не збирається.

(П. Красюк)

Присудок-вигук, як бачимо, стоїть у постпозиції, йому передують пауза, після якої цей вигук вимовляється з особливою силою і виразністю; голосні у цьому слові подовжуються, саме слово виділяється висотою і силою голосу, супроводжується своєрідною мімікою і жестами.

Вигук може передавати загальний настрій мовця, його реакцію на повідомлення — як спонтанний експресивний відрив. Далі йде словесне «розшифрування» емоції: «—*Ти ба!* Що воно за такий беручкий начальник в області об'явився?! Хотів би я на нього зблизька подивитися...» (В. Лігостов).

Іноді міра якості виражається повторенням вигуку (досить згадати Корнійчукових дідів і їхнє «о-го-го» і «о-го-го-го» як міру позитивних якостей своїх голів колгоспу). Чисте вигукове речення, виражене емоційним вигуком, ми зустрічаємо лише тоді, коли наявна емоція величезної сили і їй дається вихід лише у одному вигукові (на позначення горя, болю, жаху). Це не обов'язково пряма мова, так може виражатись і внутрішня мова, роздуми про щось: «Не шукав уже більше місця Петро. З якою огидою став він згадувати про те, як тоді вклонився швейцарові, плакав у садочку... щоб... щоб тільки: «як жить, що робить?» *Тьху!*...» (А. Тесленко).

При всій своїй багатозначності вигуки мають певний експресивний діапазон, який мовець повинен відчувати; інакше дуже легко збитися з потрібного тону: «Але потім поет похмуро пообіцяв: «*Гей*, всі пошезем», і вже тут я не міг згодитися жодною ціною, бо щезати не мав наміру навіть з отим бадьоро-відчайдушним «*гей*». Мене, сказати по ширості, навіть розгнівала поетова обіцянка всезагального зникнення, і я знову подумав про те, що поети не повинні б щодень тивятися поміж нами, видивляючись ко-

жен наш крок і від найменшого нашого неспіху відразу впадаючи в похмурі провіщання каюка, тобто кінця світу, хоч і приправленого відповідними настроєві «гей-гей» чи там «гай-гай» (П. Загребельний).

### МОРФОЛОГІЧНІ ЗАСОБИ ФОЛЬКЛОРУ

**Іменник.** Типово фольклорною є конструкція з однинною іменника на позначення множини або збірності: «Швед поліг головою» (І. Котляревський)<sup>1</sup>. Такі вислови, в яких однина конкретного іменника стає прообразом суцільної множини, особливо виразні й необхідні в поетичній образній мові. Присудок при них стоїть завжди в однині, а не в множині, як при збірних: «Чорна рілля заорана і кулями засіяна, білим тілом зволочена і кровію сполощена» (народна пісня).

**Прикметник.** Означення у мові народної поетичної творчості можуть виступати у досить рідкісній загалом формі коротких прикметників: «Гаю, гаю, зелен розмаю, Любив дівчину, сам добре знаю» (народна пісня).

У розмовній мові вони поширені менше (лише у ролі присудків: *невен, ладен, винен*). У художньому стилі мови, особливо в поезії, короткі форми прикметників вживаються частіше, тут засвідчена значна кількість поетичних словоскладань такого типу творення: «Зелен сад-виноград, славне місто Ленінград!» (П. Тичина); «Перлами, россою, сонцем, далиною вмийється земля. Квітами, намистом, буйним *зелен-листом* зацвітуть поля» (В. Сосюра).

Нестягнені форми прикметників, займенників і числівників вживаються тут (а також у мові поезії) як засіб вираження урочистості, емоційної піднесеності:

Ой спи, мила-хорошая,  
Пішла заміж *молодая*,  
Не виспалася.

(Народна пісня)

Порівняйте у прозовому творі: «...сторожа не пильнувала так, як от тепер по Збручеві, чи що; що Дніпром

<sup>1</sup> «Не можна сказати,— писав О. О. Потебня,— що в картині битви один солдат на передньому місці замішує або заміняє собою багатьох: він (якщо картина вдала) — одиничний знак (символ), по якому глядач, залежно від своєї далекоглядності, може судити про багато чого, ще не зображене і інакше незображуване, а багато солдатів так і не можуть бути зображені на далекій відстані...» (Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. X., 1899. С. 28).



руччіші людиці перевозили всяке добро, не оплачуючи: шовки, оксамити, парчі сутозлоті, пахучі шафрани і крами *дорогії*, в барильцях щире золото й срібло» (Марко Вовчок).

Субстантивовані прикметники, які зберігають прозорість внутрішньої форми і емоційність у своєму лексичному значенні, дуже часто вживаються у ролі звертань, даючи змогу висловлювати найрізноманітніші почуття: «Вечеряй, *мила*, коли ж ти наварила, А я піду, де дівка чорнобрива; Бодай тебе, *милий*, бог скарав, Що ти мене, *бідную*, занехав» (з народних пісень).

**Числівник.** Розмовна мова і народна поезія зберігають архаїчні, рідковживані форми числівників і способи лічби. Назвемо ті з них, стилістична виразність яких особливо велика. Поряд з літературним *півтора* розмовна мова зберігає такі числівники з *пів*, як *півтретя*, *півчетверта*, *півп'ята*, *півдесята*, *півтретяста* (250) та ін.: «Сімсот турків, яничар чотиреста, а бідного невольника *півчверта ста*» (дума); «Ой як виростеш, сину, за *півчверта* року» (Т. Шевченко); «Довжників було на *півсема* тисячі» (І. Франко).

Відомий у народній мові також спосіб утворювати великий числа, відраховуючи одиниці від цього числа (з прикметником *без*): «*без двох копа тут*», «*тридцять без трьох*». У дореволюційному селі поширеним був спосіб рахувати сотнями (*одинадцять сот*, *дванадцять сот* та ін.).

До маловживаних належить і такий спосіб виділення однієї особи серед певного числа інших, як вживання числових форм типу *самошість*, *самодруг*: «Зоставсь Виговський серед степу *самошість*» (П. Куліш). Стилiстична виразність такої конструкції очевидна: решта осіб — лише тло, на перший план висувається одна з них.

Складені числівники з сполучником «і» також виразно забарвлені стилістично: вони підкреслюють тривалість дії («Не було його *двадцять років ще й чотири*») або значну кількість чогось («Козаків було *тридцятеро й шестеро* чоловіка»). Цікавими з стилістичного погляду є лічилні звороти з числівником *удвох*, *утрьох* та іменником, який залежить від цього числівника: «Було, скоро сопочко виїметься, лікар і котить *удвоконь*» (Марко Вовчок). Можна назвати ще форми *двокrotь*, *стокrotь*; *узадвое*, *узатрое*, *двоістий*, *троістий*, *п'ятина*, *шостина* (у значенні «одна п'ята», «одна шоста»).

**Займенник.** У народних піснях та думках займенники разом з іншими словами утворили своєрідні мовні формули, які становлять одну з основних стилістичних ознак

мови: «Там собі *п'є-гуляє*. Поле Килиїмське хвалить-вихваляє» (дума); «За тобою, Морозенку, вся Україна плаче. Не так тая Україна, як те горде військо»; «На тих полях, на тих чистих, На тих шляхах, на тих битих Турки з ляхом собиралися» (з народних пісень).

**Дієслово.** У розмовній мові, у поетичній творчості народу, а також у художніх текстах певного спрямування вживається повторення того самого кореня в іменнику і в дієслові, що надає дієслову особливої стилістичної виразності: «Коло гаю походжаю, в гаю не буваю, А я свою дівчиноньку по голосу знаю. Ой як вона заговорить — як у дзвін задзвонить»; «Ой як мені пустить тебе — Мати ключі має, Замком замикає!»; «Ой коли б той *вечір та повечоріло*, То б мое серденько та й повеселіло»; «Не хочу я, серденько, з тобою мандрувати; Буду сама тут *горе горювати*» (з народних пісень).

**Службові слова.** Не менш типовим є специфічне вживання прийменників, не властиве жодному іншому стилю; це повторення прийменника при постпозитивному означенні (у цій позиції він не має синтаксичних функцій): «Пішла в садок *у вишневий*»; «За сльозами *за гіркими і світа не бачить*»; «Та *на шлях* той *на* далеский Крізь сльози дивилась» (Т. Шевченко).

З метою стилізації під народнопоетичні зразки таке повторення вживається і в художніх творах: «Ой *за горами, за високими, Там за морями Та за глибокими, Ще й за шляхами несходимими* — Рано-пораненьку *ясне сонечко сходило*» (П. Тичина).

Сполучник *та* виконує у цих текстах специфічну функцію, чисто стилістичну, а не синтаксичну: «Ой з-за гори буйний вітер віє, Там удівонька *та* пшениченьку сіє...» Зустрічається таке вживання сполучника *та* і в розмовній мові: «—Де це ти, мій мірошничку, *та* забарився?» (А. Головка).

З метою створення експресії у народних піснях широко вживаються **вигуки**. Склад їх і експресивний діапазон досить обмежений, традиційний:

*Ой у лузі вітер ломить калиноньку,  
Ой і покидає козак дівчиноньку.  
Ох і закувала сива зозуленька в лузі,  
Ох і заболіла головонька ще й серденько  
В тузі! Гей, гей, гей!*

(З народних пісень)

## V. СИНТАКСИЧНІ ЗАСОБИ СТИЛІСТИКИ

### ПРОСТЕ РЕЧЕННЯ

Стилістичний синтаксис вивчає можливості найдоцільнішого використання синонімічних варіантів стосовно до змісту тексту, його функціонально-стилістичного призначення, а також залежно від завдань тексту та його загального естетичного спрямування.

Синтаксичні синоніми — це різноструктурні конструкції, що мають спільне граматичне значення, але відрізняються смисловими відтінками, стилістичними особливостями при тотожному лексичному складі, тобто при наявності в конструкціях однакових лексем, що виконують номінативну функцію.

Синтаксис відіграє надзвичайно важливу роль у стилістичній організації тексту: численні стилістичні явища тісно пов'язані з синтаксисом і проявляють себе саме через синтаксис — анафора найчастіше втілюється в антитезі, синонімія увиразнюється в градаційних побудовах, експресія лексичних одиниць посилюється відповідним інтонуванням речення та ін.

Просте речення — це і самостійна синтаксична одиниця, вживана в усіх стилях нашої мови, і компонент складніших синтаксичних конструкцій у межах контексту як цілого. Можливості простого речення як самостійної комунікативної одиниці залежать насамперед від способів вираження та конкретного лексичного наповнення його головних і другорядних членів, від характеру зв'язків їх між собою, від структурного типу простого речення.

У науці, законодавстві, в діловому і суспільно-політичному житті складність, важливість і серйозність питань, що піднімаються, вимагає суворо логічного, послідовного і точного викладу думки. Перевага писемної форми спілкування, відсутність безпосереднього контакту з слухачами або читачами, а звідси неможливість користування допоміжними засобами (жест, міміка, показ чогось та ін.), офіційний тон, монологічна форма — все це накладає на синтаксис нехудожньої мови специфічний відбиток.

Однією з основних вимог до речення в науковому стилі є вимога місткості, тобто здатності виражати значний за обсягом і складний за змістом матеріал. При цьому речення повинне бути достатньою мірою цілісним і передавати інформацію не збіднено, а в усій складності залежностей і зв'язків, наявних у позамовній дійсності.

Так, з метою пов'язання компонентів думки використовується ряд займенників, які своєю роллю в реченні наближаються до сполучників, а іноді в них переходять. Це такі займенники, як *цей, той, такий*, а також займенникові слова *даний, відомий, відповідний* та ін.

У простому реченні для встановлення різних відношень між однорідними членами ряду використовуються парні сполучники типу *не тільки... але й; якщо не... то; як... так* та ін. Зв'язок між компонентами думки, послідовність цих компонентів часто виражаються за допомогою вставних слів теж досить специфічного складу (*по-перше, по-друге, нарешті, з одного боку, з другого боку, отже, таким чином* та ін.). З цією ж метою вживаються конструкції з словами *незважаючи на... у світлі... завдяки... з боку...* та ін.

Науковий текст будується, в основному, з простих поширених речень (кількість їх у середньому на 20 % перевищує кількість складних речень). У межах простих речень переважають формально повні їх варіанти, особливо якщо це перші речення абзаців.

Іменний характер наукового стилю є фактом загально-визнаним. Збільшення кількості іменників за рахунок дієслова в науковому стилі, супроводжуване послабленням семантики дієслова, його ролі в передачі інформації, пояснюється прагненням до точності називання об'єктів, а також намаганням вмістити необхідну інформацію в рамки найпростішої синтаксичної конструкції.

Переважання іменників проявляється і в тому, що означення, виражені прикметником, поступаються перед означеннями, вираженими непрямым відмінком іменника (*температурні зміни — зміни температури*). Типова риса наукового тексту — перевага іменних конструкцій над дієслівними і пов'язана з цим велика кількість прийменниково-іменних конструкцій і віддієслівних іменників — веде за собою другу його типову рису — значний обсяг речень (порівняно з обсягом їх в інших стилях).

Модальність простого речення наукового стилю визначається так: абсолютна перевага розповідної модальності, абстрактно-узагальнюючий характер умовної і незначна кількість речень з питальною модальністю (переважно це питання і відповіді).

Розповідна модальність має два основні вияви: як активна і як пасивна конструкція. Пасивні конструкції тут займають досить помітне місце саме через те, що вони можуть подавати процес у вигляді готового факту, в той час як активні конструкції — перебіг створення діячем певного факту, наприклад: «Вперше каротиноїди в пилку були виявлені у 1892 р. Бертраном і Пуаро» (журн.).

Широко вживаються у наукових текстах і односкладні речення (особливо тоді, коли треба уникнути називання першої особи): «Для зменшення впливу зворотного електронного струму в розрядну камеру *введено* пластину з плаваючим потенціалом» (з журн.).

Не менш яскраво характеризує цей стиль широке вживання дієприкметникових і дієприслівникових зворотів. Наприклад: «*Не виписуючи детально окремі характери*, Яновський зумів дати прекрасний ліричний вираз головним рисам характеру революційного народу, що бореться за перемогу Радянської влади; *не зображуючи докладно і точно окремих битв і боїв*, він зумів поетично і, можна сказати, музично-відчутно передати жар боротьби, пафос подій, грозивий подих епохи» (Л. Новиченко).

Незалежно від змістового членування речення, яке впливає з вимог контексту, науковий стиль мови загалом позначається більш стійкою, у порівнянні з іншими стилями, позицією окремих членів речення. Прямий порядок слів (підмет перед присудком, узгоджене означення перед означуваним словом, додаток після слова, до якого відноситься; обставини можуть займати різні місця — залежно від значення і способу вираження) є звичайним для наукового і ділового стилю.

**Увага.** У спеціальній науковій літературі вживаються словосполучення, в яких порядок слів дещо відмінний від узвичаєного. Так, у літературній мові узгоджене означення може стояти і перед означуваним словом і після нього, а в ботанічних термінах, наприклад, означення ставиться тільки після означуваного слова. Наприклад: *осока бліда, деревій тисячолістий, дзвінець великий, жовтець багатоквітковий* та ін.

Прямий порядок слів забезпечує передачу загального змісту речення без спеціального акцентування логічних чи стилістичних елементів висловлювання. З погляду стилістичного такий порядок, оскільки ним не передбачається вираження певних додаткових відтінків, можна назвати стилістично-нейтральним розташуванням членів речення.

З усього сказаного видно, яка важлива для наукового стилю мови препозиція підмета — організуючого центра речення: «*Мікрокліматичні дані* дадуть змогу переглянути розміщення європейських сортів, легко усунути пошкоджу-

ваність мільдю, розширити посадки ізабельних сортів, які досягають до початку періоду частих туманів»; «Принцип звичайної електронної лампи тепер використаний для створення нового приладу механотрона — електронної лампи з рухомими деталями, здатними реагувати навіть на незначні зовнішні впливи» (журн.).

Показовою є, зокрема, і препозиція числівника у складі будь-якого словосполучення, незалежно від того, чи виражається ним точна, чи приблизна кількість. Навіть у випадках визначення приблизної кількості числівники не переходять у постпозицію, як у інших стилях мови.

Цілі ряди іменників у родовому відмінку — одна з типових ознак стилю. Родовий відмінок тут найчастіше виражає підпорядкування одного іменника іншому, відтворюючи різноманітні відношення між поняттями: «Порушення *правильності розподілу хромосом* при утворенні статевих клітин є причиною *відхилень* в ембріональному розвитку і *значної кількості конституційних дефектів*» (журн.).

Наукова, науково-популярна і суспільно-політична література відзначається також великою кількістю сталих словосполучень специфічного складу (прикметник+іменник; іменник в називному відмінку+іменник у родовому; складні слова з двох компонентів та ін.). У них також переважає іменник.

Науковий стиль характеризується не тільки помітною персагою іменників над дієсловами, але, до певної міри, і блідю семантичною виразністю використовуваних дієслів, пропуск яких, як правило, не порушує смислової єдності фрази. Тому в цих стилях випадки пропуску дієслів призводять до розвитку еліптичних конструкцій з присубстантивним вживанням прийменників. Це словосполучення типу *вилучення з обігу* (з *вилучити з обігу*), *розвиток у напрямку* (з *розвиватися у напрямку*), *розповсюдження по лінії*, *завдання по лінії*, навіть *боротьба по лінії*, *зустріч по лінії* (хоч зразки такого дієслівного керування у загальнонародній мові відсутні).

На місці дієслова з конкретним значенням часто вживається дієслово з послабленим лексичним значенням і зв'язаний з ним іменник у значенні процесу, наприклад: «Органіки й технологи *працюють над розв'язанням* проблеми синтезу дубильних речовин, близьких за своїми технологічними властивостями до природних» (порівняйте *розв'язують*). Це пояснюється типовою для наукових текстів тенденцією до обережних, пом'якшених формулювань, до уникнення категоричних тверджень, обіцянок та ін.

Загалом формою вираження присудка науковий стиль

помітно відрізняється від інших стилів мови. Так, простий дієслівний присудок у науковому стилі, як правило, стоїть у теперішньому часі (у художньому широко вживаний і минулий час); змінна частина складеного присудка також звичайно ставиться у теперішньому часі. Крім того, у дієслівному складеному присудку наукового стилю мови змінна його частина переважно має модальне значення (у художньому стилі дієслова-зв'язки звичайно позначають початок, продовження чи завершення дії), наприклад: «Торфоаміачні суміші *можна виготовляти* з будь-якого торфугу, але кращі результати забезпечує використання низинного торфугу з вологістю 40—50 %» (підручник).

У межах наукового стилю виділяються окремі його підстили, які відрізняються способом організації речення. Так, у мові гуманітарних наукових праць частіше можна зустріти синтаксичні риси інших стилів, зокрема публіцистичного і художнього; синтаксис текстів точних наук позначається більшою лаконічністю висловлення, стандартизацією побудови речення.

Науково-популярні тексти, у порівнянні з науковими, характеризуються з боку синтаксису більшою кількістю образних засобів; будова речення тут різноманітніша; помітною є тенденція до уникання складних і рідковживаних слів. Наприклад: «У народній медицині і навіть у науковій цибулю знають як протицинготний і дієтичний засіб; її вживають (з капустою і квасом) при хворобливому схудненні; настій з цибулі на воді п'ють від глистів; її вживають також, коли болить голова. Зовнішньо цибулю застосовують як подразник (її треба прикладати розрізаною до висків і до лоба), при вушних хворобах (закачують сік з горілкою у вухо, по дві краплі) та від нариву для дозрівання його (треба прикладати цибулю, спечену в тісті)» (Попов О. П. Лікарські рослини в народній медицині). Тут будова фрази дуже нагадує розмовне мовлення — зокрема широким вживанням вставлених словосполучень.

З **діловим стилем** ми зустрічаємося найчастіше в різних офіційних документах — розпорядженнях, інструкціях, законах, які вказують на права й обов'язки громадян, регулюють стосунки між ними та ін. Соціальна функція писемного ділового мовлення дуже важлива: ділове мовлення обслуговує офіційні відносини членів суспільства, служить для зв'язку органів влади з населенням, для взаємозв'язків у політичній, економічній, соціальній і культурній сферах.

Ділові папери мають, як правило, розповідну модальність; інші типи модальності тут зустрічаються рідше.

Прямий порядок слів передає загальний зміст речення без спеціального наголошення окремих його компонентів. Використання непрямого порядку виправдане лише в тому випадку, коли логічний наголос падає на присудок.

Присудок ставиться переважно у формі теперішнього часу зі значенням позачасовості, постійності; значного поширення набули пасивні конструкції; в них вибір присудка часто буває досить обмеженим у зв'язку з лексичним значенням підмета, наприклад: *показники плану — встановлюються, розраховуються, спускаються; розміри відраховань — визначаються; вимоги до якості — задовольняються; прибуток — одержується, розраховується, перерозподіляється* тощо. Іншими словами, ці речення утворюються за певними моделями, доцільність яких перевірена тривалою практикою.

Одним з характерних явищ писемного ділового мовлення є нанизування відмінків, тобто розміщення кількох слів підряд в одному відмінку (найчастіше в родовому або орудному). Наприклад: «Господоговірні об'єднання, наділені великими матеріально-технічними *засобами*, централізованими *фондами й резервами*, широкими господарськими *правами*, можуть самостійно розв'язувати важливі питання *науки, техніки й управління*» (інструкція).

Синтаксис ділової документації характеризується наявністю узвичаєно вживаних інфінітивних конструкцій у реченнях резолютивного змісту (у розпорядчій документації рекомендується вживати інфінітивні форми: *затвердити, зобов'язати, відзначити, попередити* та ін.). Наказові форми (*наказую, пропоную*) застосовуються лише в першій особі однини — в тих документах, які відображають принцип єдиноначальності.

З метою економності вислову й точності відтворення думки в документах часто вживають дієприкметникові та дієприслівникові звороти; довжина і складність будови простого речення збільшується також за рахунок віддієслівних іменників і тих зворотів, яких ці іменники вимагають після себе.

Жива практика діловодства свідчить, що віддієслівні іменники є необхідним і виправданим мовним засобом ділового стилю і що заміна всіх віддієслівних іменників дієслівними формами тут неможлива. Пояснюється це тим, що віддієслівні іменники мають здатність називати не конкретну дію, а загальне поняття про неї (порівняйте: *дати вказівки — вказувати, провести операцію — оперувати, зробити огляд — оглянути* та ін.). Тут наявна певна диференціація: дієслово називає дію вужчу, конкретнішу, віддіє-



слівний іменник з допоміжним дієсловом — дію (або стан) широко, узагальнену.

При виборі між дієсловом і віддієслівним іменником слід мати на увазі, що такі категорії дієслова, як вид, стан, час, створюють непотрібний у діловому тексті колорит розмовної конкретності, живописності. Віддієслівні іменники — саме через відсутність цих категорій — забезпечують потрібну діловому стилю однозначність, нейтральність, а водночас і узагальненість змісту (найчастіше віддієслівні іменники входять до складу готових, усталених кліше ділового стилю).

Помітною рисою ділового стилю є розщеплені присудки (розщеплення присудка — це виділення з семантичної структури дієслова-присудка віддієслівного іменника і допоміжного дієслова: *допомогти — надати допомогу; перемогти — здобути перемогу*). Не завжди вживання розщепленого присудка доречне, проте у цілому ряді випадків розщеплений присудок найповніше задовольняє потреби тексту (особливо коли такий присудок термінологізується: *зробити наїзд, вести переговори*; коли немає однослівного відповідника: *здійснити захід, встановити порядок, виявити увагу* та ін.).

В основі **публіцистичного стилю** лежать синтаксичні норми книжної, писемної мови, хоча останнім часом широко проявляється тенденція до використання рис розмовного синтаксису в окремих жанрах публіцистичного стилю. Залежно від жанру публіцистичного твору тут можуть переважати або синтаксичні засоби наукового і ділового стилів, або синтаксичні конструкції і стилістичні фігури, властиві розмовній і художній мові,— з настановою на емоційне виділення компонентів публіцистичного тексту. З цією метою тут вживаються риторичні запитання, власне запитання, звернені до читача, антитеза, періоди та ін. Наприклад: *«Українська пісня! Хто не був зачарований нею, хто не згадує її, як своє чисте, прозоре дитинство, свою горду юність, своє бажання бути красивим і ніжним, сильним і хоробрим?»*

*Який митець не був натхненний її багатючими мелодіями, безмежною широтою і красою її образів, її чарівною силою, що викликає в душі людській найскладніші, найтонші, найглибші асоціації, почуття, думки і прагнення всього, що є кращого в людині, що підносить її до вершин людської гідності, до людяності, до творчості.*

*Який борець не знаходив для себе в українській пісні сили і завзяття, бойової щедрості, любові до народу, презирства до ворога і до смерті.*

*Який* трудівник — ой у лузі та ще й при березі, чи у полі на роздоллі, чи серед степу широкого, чи на морі глибокому, чи у шахті під землею, чи на заводі за верстатом — не почував легкості і бадьорості од її геніального ритму?

*Яка* мати не співала цих легких, як сон, пісень над колиською дорогих дітей своїх?

*Яка* дівоча весна не приносила кохання на її крилах?

*Українська пісня* — це геніальна поетична біографія українського народу. Це історія українського народу, народу-трудівника, народу-воїна, народу, що цілі віки бився, як лев, за свою свободу, що цілі віки витрачав усю свою силу, свою кров, своє життя, як казав великий Шевченко, «без золота, без каменю, без хитрої мови» на виковування у боротьбі свободи, права на повноцінне життя, на виявлення в житті всіх своїх здібностей!..» (О. Довженко).

Як бачимо, у тексті використано питальні та окличні речення, є анафора, градація, синтаксичний паралелізм. Але всі ці прийоми організації фрази підпорядковані одному: спрямуванню на емоційне виділення окремих компонентів глибоко патріотичної, публіцистичної думки, лейтмотив якої — «прекрасна земля твоїх предків у небезпеці».

Отже, публіцистичний стиль використовує елементи художнього, ділового, наукового і навіть розмовного синтаксису. Зокрема, з розмовною мовою його зближує використання в ролі членів речення фразеологічних одиниць, прагнення до коротких експресивних речень. З художнім стилем його єднає використання тропів і фігур, з діловою мовою поєднує використання стандартизованих словосполучень.

Вибір конструкції, як уже згадувалось, залежить насамперед від жанру публіцистичного твору.

**Увага.** Однією з визначальних рис синтаксису публіцистичної, зокрема газетної, мови є наявність у реченні організуючого центру. У розмовній мові цим організуючим центром може бути не тільки якесь слово у реченні, але й інтонація, з якою речення вимовляється, жест, міміка, вираз обличчя (вони дають ключ до розуміння сказаного). У писемній мові роль цього організуючого центру належить переважно головній парі слів: підмету і присудку. Наявність організуючого центру особливо важлива на початку тексту, на початку абзаца чи розділу.

Не слід забувати також, що початок і кінець речення — це ті позиції, в яких слово найпомітніше, бо вимовляється воно з особливою, посиленою інтонацією. Звідси висновок: на початку речення і в його кінці повинні стояти не будь-які слова, а саме ті, на які падає логічний наголос.

Помітно виділяються серед інших публіцистичних текстів газетно-інформаційні жанри. Звичайно вони обмежу-

ються констатацією фактів; у них, як правило, відсутня пряма оцінка тих фактів, які повідомляються. Синтаксична будова цих текстів підпорядковується головній вимозі — не утруднювати швидкого сприймання. Тому ускладнені, розгорнуті синтаксичні конструкції тут не вживаються; основний тип речення — двочленне речення з простим дієслівним присудком.

Характерною рисою газетних інформаційних текстів є їх лаконізм, який полягає в поєднанні небагатослівності з точністю, ясністю, повнотою викладу (без широких описів загальновідомих істин). Проте є межа й лаконічності: як тільки текст стає неясним і потребує широких коментарів, стилість з позитивної якості стає негативною.

Загалом газетні тексти з синтаксичного боку характеризуються двома протилежними тенденціями. З одного боку, в зв'язку з тим, що швидкість сприймання залежить від довжини ряду елементів (чим довший ряд, тим уповільненіше сприймання), в газетних текстах помітною є тенденція до скорочення фрази, надання їй рис розмовності. З другого боку, значні за обсягом «блоки» самим своїм набором і розташуванням висловлюють думку, а їх поділ чи об'єднання має умовний, формальний характер; звідси тенденція до великих за обсягом конструкцій абзацного типу.

Серед публіцистичних жанрів, мова яких близька до художньої, слід насамперед назвати памфлет. Тут у авторський монолог можуть вплітатися, як вставні епізоди, діалоги, наприклад: «Ізкуди правди діти, конфлікт між нами почався досить давно, приблизно сорок років тому, коли нинішній Пій XII був молодим попиком Пачеллі, а на святому престолі сидів Пій X. Кожної неділі учитель приводив нас парами у церкву чернечого ордену василіян, де повчав нас з амвону наш викладач закону божого». І далі «Якось раз панотець спитав мене:— Чому святого отця називаємо Пієм? Простодушна відповідь гласила:— Бо святий отець любить випити!» (Я. Галан). Як бачимо, у тексті наявні риси розмовного синтаксису (окличні інтонації, неповнота речень та ін.).

На відміну від нехудожніх стилів мови, які обслуговують певну сферу громадського життя і начебто прикріплені до тієї чи іншої галузі людської діяльності, художня мова не характеризується такою прикріпленістю. Залежно від сфери зображуваної дійсності, від ідейного змісту, а також від творчого методу письменника, в структурі художнього твору можуть поєднуватися найрізноманітніші елементи як книжних, так і усно-розмовних стилів національної мови. Якщо ті чи інші мовні засоби, використовувані в нехудож-

ньому стилі, мають цілком окреслену функцію, яка визначається сферою, умовами і метою спілкування, то в художньому творі ці самі мовні засоби виконують іншу — ідейно-естетичну — функцію і служать засобом для створення образності.

Творче, яскраво індивідуальне використання мовних засобів — одна з основних особливостей художньої мови, яка й визначає її своєрідність серед інших стилів. Індивідуально-художній стиль письменника становить систему мовних засобів, яка сформувалася в результаті відбору і творчого використання лексичних і синтаксичних явищ національної мови не тільки для вираження певного змісту, але й для естетичного впливу на читача (функція естетичного впливу на читача характерна саме для мови художньої літератури і майже відсутня в інших стилях). Цій основній функції і підпорядковано відбір і використання усіх мовних засобів у художньому творі, в тому числі й синтаксичних.

Говорячи про синтаксис мови української художньої літератури, ми маємо на увазі ті загальні тенденції, які в ньому проявляються і в межах яких лише і може проявлятися творча індивідуальність письменника (переступити ці межі можна тільки в бік руйнування норм і традицій мови).

Розповідна модальність найбільш поширена в усіх стилях мови. Проте коли в науковому, діловому і публіцистичному стилях вона переважає, то в художньому стилі розповідні речення виступають серед усіх інших типів речення — питальних, спонукальних і окличних. При цьому однаково широко всі типи речення вживаються не тільки в діалогічній мові, але й у авторській, монологічній мові (і в прозі, і в поезії).

У мові поезії окличні і питальні конструкції часто переважають. Вони вносять у твір схвильованість, піднесеність, багатство інтонацій емоційно-експресивного мовлення:

А де ж твої думи, рожеві квіти,  
Доглядані смілі, викохані діти,  
Кому ти їх, друже, кому передав?  
Чи, може, навіки в серні поховав?  
О, не ховай, брате! Розсип їх, розкидай!  
Зійдуть, і ростимуть, і у люди вийдуть!

(Т. Шевченко)

Просте непоширене речення, оскільки воно має порівняно незначну місткість, використовується досить рідко; це скоріше своєрідний вступ, зачин розповіді: «Гроза минула. Спить Полтава. У темнім небі — ні зорі. Лише про-

міння золотаве. Крізь листя точать ліхтарі» (І. Муратов). Це також ефектна кінцівка картини чи опису: «Лід скресає. Стогнуть гори-хвилі. Вітер дме погожий в добру путь. Тільки шепіт чути. Коні в милі. Зорі сяють. Партизани йдуть...» (М. Шеремет). Можливість їх використання у ролі зачинів чи кінцівок пояснюється тим, що початок і кінець абзаца звичайно інтонаційно виділяються.

Значно ширше, ніж прості непоширені речення, вживаються неповні, еліптичні та односкладні речення. Ними оформлюються не лише описи в художніх текстах, але й нотатки, записи для пам'яті, поетичні щоденники. Завдання їх — сигналізувати нашій уяві про певні образи, але не описувати їх (укладені таким чином, записи спонукають читача до співпереживання, активізують його уяву).

Неповні речення використовують також для опису при швидкій зміні подій, при великій напруженості розповіді, коли треба пристосувати членування змісту до членування речення. Такі описи супроводжуються частими змінами питальної та окличної інтонацій, використанням риторичних питань, повторами частин попереднього речення, препозицією дієслова-присудка: «Розкажу я й про бідних тобі. Ну, от розсуди. *Хотів* я користі їм, *хотів* добра... Так боляче дивиться було: шкура та кістки чоловік, голодний, обірваний; дітки позамучувані, позаплакувані, таке бідне, нещасне. А день і ніч працює чоловік, тягнеться... *Почав* я з ними балакати: «Так і так,— кажу,— ви б хоч ціну потребували більшу собі». А там економія, багатючий поміщик живе. Вони й почали. Одна забастовка, друга. Полегшало їм. І харчі кращі, й ціна. А тимчасом про мене довідався пан. *Заарештували* мене» (А. Тесленко).

Як відомо, еліпс — це стилістична фігура, яка полягає у пропуску одного з членів речення (зрозумілість речення забезпечується загальним контекстом). Еліптичні конструкції надають висловленню динамічності, експресивної виразності, створюють інтонації живого, схвильованого, невимушеного усного мовлення. У художніх текстах вони надають стає персонажа (в діалогах і монологів), ставлення автора до зображуваного (в авторських відступах): «—І нехай я нікого не примушую думати так, як думаю я. Так ні: футбол — видовище для язичників, бокс — мордобій, телевізія — ерзац мистецтва, колекціонування — примха нероб, сучасні танці — дикунство. А всі мовчали, потакували, щоб не розсердити його...» (Р. Іваничук).

Нагадаємо, що акад. Л. А. Булаховський вважав стилі повні яснішими, популярнішими, дохідливішими до пересічного читача, а еліптичні — естетичнішими, вимогливішими

ми, такими, що становлять продукт вищої словесної культури.

У художніх текстах зустрічаємо ще одну стилістичну фігуру — апосіопезу (замовчування). Це мовний прийом, який полягає у недоговорюванні, викликаному схвильованістю мовця або його бажанням надати своїй мові особливого змісту (слухач має здогадуватися, що невисловлене): «—Так чого ж ти...— розвела Галя руками, обурена його спокоем» (Р. Іваничук).

Специфічною рисою художнього стилю мови є сегментація, тобто виділення частин речення в окремі інтонаційно самостійні одиниці, які міцно пов'язані між собою семантично і граматично і разом становлять єдине смислове ціле: «Матюха де не взявся в шапці кудлатій на потилиці, з наганом у руці. *Червоний і теж захеканий*» (А. Головка). Це типова риса монологічної усної мови: «О! Моя Варвара золота жінка... *Спокійна, розсудлива, прихильна*» (М. Коцюбинський). Основне завдання таких речень — зосереджувати увагу на певній деталі в характеристиці зображуваних явищ.

Інверсія — як стилістична фігура — це порушення чи зміна звичного прямого порядку слів з метою посилення виразності. Спеціальна зміна порядку слів перерозподіляє смислове навантаження членів речення і персводить висловлення з нейтрального плану в план емоційно-експресивний.

У художніх творах інверсія — засіб увиразнення викладу і підвищення емоційної насиченості тексту. Зокрема, постпозитивні означення створюють особливу ритмомелодіку, наспівність речення, задушевність: «...І вітер *осінній* так тоскно гуде вгорі»; «З лісу так запахло листом *дубовим жовтавим*»; «Шуміли верби над ставом хором *жіночим тужливим*»; «Може, вдалині десь, у давнині, зашестіли жита *пахуці, буйно-зелені* в тривожні місячні ночі» (А. Головка). Як бачимо, більшість означень письменник бере з народнопісенної мови або створює їх на зразок фольклорних, а місце в реченні та інтонування надає їм особливої чарівності. Це ж можна сказати і про винесення обставин способу дії на кінець речення: «очі чорні німо дивилися на Давида і *винувато, і радісно*»; «на обличчі вже несподівана радість виступила *червоно*» (А. Головка).

Одним з прийомів зацікавлення читача або слухача є ретардація (затримка). Це стилістична фігура, яка полягає у свідомій затримці викладу, відверненні уваги співрозмовника на щось інше з метою посилення інтересу до змісту основного повідомлення. Наприклад: «Гриби — але перш

ніж ми почнемо їх описувати, ми повинні нагадати, що і це слово викликає у ботаніці зовсім інше уявлення, ніж те, яке ми звикли з ним пов'язувати у житті» (К. Тімірязєв); «...аж одного разу почула те, що прагне почути кожна дівчина: «Ти гарна». Було це мені сказано не в запаморочливому кружлянні вальсу, не в новорічну ніч за бокалом шампанського, не тоді, коли я була дружкою у подруги на весіллі, а в дуже прозаїчній ситуації,— на вокзалі серед клунків, у тому нудному очікуванні поїзда, уночі» (Р. Іванчук).

Серед другорядних членів речення найвиразнішими стилістично є о з н а ч е н н я.

У кожного предмета є певне коло об'єктивно існуючих у мові й свідомості характеристик; проте суб'єктивне сприймання предмета чи явища розширює це коло. Якщо порівняти розмовну й художню мову під цим кутом зору, то ми побачимо, що в художніх текстах кількість варіантів означень значно більша, вони різноманітніші, своєрідніші й багатші, ніж у розмовній мові.

Так, у художній мові поширені відносні прикметники, які розвивають у собі якісні значення. У цьому випадку предметне відношення стирається, втрачається, а прикметник набуває нового відтінку значення (залежно від його контексту). Такі означення надають образіві поетичної своєрідності; вони бувають емоційно насиченими: «Мов кедр серед поля Ливанського,— у кайданах став Гус перед ними! І окинув нечестивих *Орліми* очима» (Т. Шевченко); «Нічого не відбилось на його обличчі. Це була *залізна* душа» (Ю. Яновський).

У художньому творі синтаксис відіграє також роль внутрішньо-композиційну. Так, для роз'єднання чи поєднання асоціативних ліній розповіді велике значення має синтаксична структура тексту: для епічної розповіді типова чітка, прозора фраза, яка плавно інтонується; для прози аналітичної або трагедійної характерні перебої, розсічення думки, коли всередину однієї фрази вклинюються, нагромаджуються, вставні і вставлені конструкції. Проте це лише загальна тенденція, яка, залежно від авторської індивідуальності, може проявлятися найрізноманітнішим чином.

Для кожного автора синтаксичні конструкції є проявом типу його художнього мислення. Так, без простих речень як способу лаконічного відтворення думки не може обійтись жоден майстер художньої прози. Проте в одного вони можуть переважати, а в другого — відігравати службову, другорядну роль. Не існує прямої відповідності між складністю думки і складністю синтаксичної конструкції, в яку

вона втілена. Надзвичайно багато тут значить інтонування фрази, яке залежить і від її довжини, і від кількості супровідних вставних і вставлених компонентів, і від повноти речення та ін. Основне призначення інтонації у художньому тексті — увиразнити стилістичні якості його.

П у н к т у а ц і я в художньому творі відбиває не тільки граматичне членування мовного потоку, а й експресивно-стилістичну своєрідність мови.

У художніх текстах — з метою якнайточнішого відтворення інтонації — застосовується все багатство пунктуаційних знаків; можливі тут і відступи від правил: своєрідні індивідуально-авторські знаки, разом з ремарками, покликані відтворити нюанси інтонації. В інших стилях, як відомо, використовується лише частина наявних пунктуаційних знаків (так, крапки, знак оклику і знак запитання дуже рідко вживаються в діловому стилі за своїм прямим призначенням — відтворювати живі розмовні інтонації).

У прозових текстах пунктуаційні знаки, сприяючи виділенню емоційно-експресивних відтінків слів і словосполучень, відбивають своєрідність стилю письменника, його улюблені способи слововживання і побудови речення<sup>1</sup>. У поетичних творах пунктуаційні знаки виконують ще одну функцію: вони виділяють ритмомелодичні типи мовлення, вказують на те, як слід членувати текст.

Говорячи про **розмовну мову**, ми маємо на увазі насамперед той її різновид, який обслуговує побутове спілкування і лише частково знаходить своє відображення в художній літературі як засіб характеристики персонажів. Для розмовної мови характерні прості й короткі речення.

---

<sup>1</sup> Ось характеристика такого індивідуального вживання пунктуаційного знака: «Функції дужок у Щедрина вкрай різноманітні. В дужках він акцентує побічні значення слів, розкриває той другий семантичний ряд, майстерним застосуванням якого характеризується його езопівська мапера мовлення; в них відзначені і ті семантичні зсуви і новоутворення, які відбулися в словах в результаті використання їх представниками різних літературних і громадсько-публіцистичних напрямків; з допомогою дужок він відтіняє і посилює образно-сатиричні якості мовного матеріалу, виділяє словниково-фразеологічну синоніміку, яка дозволяє майстерно нейтралізувати або ж компромітувати мовні засоби противників, показувати, крім лицевого боку, бік «подоплечный», прихований, завуальований, виявити істинний зміст висловів. Основне призначення дужок — нехай у них розташований матеріал лексичний, фразеологічний або синтаксико-стилістичний — це створення опуклого і сатирично яскравого мовного малюнка. Дужка саме і служила сатирику для того, щоб знаходити і відтіняти в мовному матеріалі те, що може залишитись непоміченим, прихованим від читача, що потребує відповідної інтерпретації» (Чернишов А. П. *Стилистика художественной речи*. М., 1961. С. 442).



Найпомітнішою рисою розмовного синтаксису є порівняно слабкий зв'язок між частинами цілого. Часто речення тут перериваються паузами, під час яких мовець шукає відповідних слів для вираження думки. Цим же мотивується використання в усній мові слів і словосполучень, які не вносять нічого нового в повідомлення, а також повторів, вживаних для заповнення пауз. Письменники широко користуються цими засобами для відтворення рис усної мови. Наприклад: «Коли *запитати* не те, що ніжного і романтичного, чутливого й трепетного, як лань або еолова арфа, лірика, а й тверезого-тверезісінького, аж далі нікуди, прозаїка... Та що там! Коли *запитати* навіть гумориста, який тільки й знає, що сміятися, аж плаче, та смішить інших; коли, більше того, *запитати* навіть злого-презлого, аж прямо-таки жовчного сатирика, який, і чебрець понюхавши, кривиться, коли, кажу, і його *запитати*, яка пахощ у світі найприємніша, то й той би відповів: «Найкраща пахощ у світі — це пахощ друкарської фарби, що віє із сторінок першої — першої! — власної, щойно виданої збірки творів!» (А. Косматенко).

Неповнота речень у розмовній мові має ще один досить своєрідний вияв. Йдеться про такі висловлення, в яких важко встановити межі речення: «Якраз з наших вікон було видно дорогу, шляшок битий звивався до міста, — у місті я бував, — надивився там на будинки кам'яні, на крамниці й крамарів, ходив по базару, признакомлювався із міщанами — нічого тільки я там собі не побачив такого, щоб воно мені полюбилося та розважило...» (Марко Вовчок).

С л о в а - р е ч е н н я можливі лише у виразно емоційних текстах, тому сфера їх вживання обмежена розмовною мовою і близькими до неї художнім і публіцистичним стилями. Для розуміння слів-речень, для розкриття їх значення необхідний контекст. Такий контекст створює авторська мова прозового твору, ремарки драматичних творів, коментарі співрозмовників у діалогах та ін. Наприклад: «*Свят, свят, свят*. Відкіля се, якою дорогою, яким вітром, яким шляхом занесло вас у мою хату!» (Т. Шевченко). Тут наступне речення «переводить» емоцію в словесний виражальний план.

«—*Та ні!*— похопивсь Павло.— Зволікати вже годі. Сьогодні-завтра рубаю всі вузли» (А. Головка). Тут авторська ремарка коментує слово-речення.

«Як тільки появляється машина, такий зайчик зразу сам ускакує у фари, а потім вивертами та зигзагами веде ту машину до ярка, або до протитанкового рову... А там «Форд» чи «Адмірал», тільки трах! бах! трісь! — і *бувай*

*здоров!»* (Остап Вишня). Тут значення підкресленого вислову розкривається усім попереднім контекстом.

Контекст має велике значення для розкриття закладеної у слові-реченні емоції. Проте постійне вживання деяких груп слів-речень з певною, точно визначеною емоцією дає змогу їм самим, у свою чергу, впливати на контекст, відповідно забарвлюючи його. Це стосується насамперед різних вітань і побажань, які вносять у текст струмінь вільної, розмовної течії: «І ось тут сам, прогримкотівши, стаєш ясним в своїм розвої,— як *доброто здоров'я пивши коло криниці степової*» (П. Тичина).

Розмовний синтаксис, як і синтаксис мови книжно-писемної, базується на тій самій загальномовній системі, тільки у книжній мові ці загальні основи розвиваються в бік логічно-понятійний, а в розмовній — у бік конкретно-почуттєвий, яскраво емоційний.

Наявність широкого позамовного контексту сприяє тому, що для досягнення комунікативних завдань використовуються лише частини, окремі фрагменти речень.

У розмовній мові ми часто зустрічаємо невідмінювані слова на місці відмінюваних (прислівники замість конструкцій з іменниками); відмінювані — найчастіше у вихідній формі; на місці кількаслівних конструкцій — однослівні; замість повнозначних частин мови — вигуки та ін. Називний відмінок іменника, яким тут особливо часто користуються, наближається скоріше до окремого речення, аніж до члена речення. Ця тенденція поширюється й на означення, які відокремлюються і субстантивуються.

Риси розмовного синтаксису в ліричних поезіях сприяють створенню інтонацій задушевної, глибоко інтимної оповіді:

Дорога. Ранок. Тиша. Довгий яр,  
Весь білою черемхою залитий.  
Гроза минула, і пахучі квіти  
Усі в краплинах. Ллється з-поза хмар  
Проміння тепле і голубувате.  
Біля криниці коні напувать  
Спинулись ми. Краплинами блищать  
Вологі очі підлітка-дівчати.  
Все тоне у безумній черемшині,  
Все пахне молодістю і життям...  
Чому звеліти власним почуттям —  
«Липіть!» — не дозволено людині!  
(М. Рильський)

Ось, наприклад, типова розмовна конструкція, в якій членування на окремі речення умовне, кожне з речень — лише фрагмент повної структури, а проте увесь уривок

не справляє враження неповноти інформації малює картину яскраву, виразну, рельєфну: «Була у нас сусідка-удова Пилипиха: господиня на всю слободу. Яка хата, які городи, садок, скільки поля, степу, і баштан, і пасіка, і млин — чого вже не було там! З себе була огрядна, висока, чорнява,— все було у червоному очіпку красується і в зеленій юпці до усів; чоботи рипають, білі рукава мають широкі,— походжає собі де, то мов багата теща у вбогого зятя» (Марко Вовчок).

Окремі риси синтаксису простого речення повторюються і в фольклорі. Проте в уснопоетичних творах ці риси набувають специфічної виразності.

Так, сурядний зв'язок у розмовній мові і фольклорі поширюється і на випадки, коли в літературній мові діє не узгодження, а керування, наприклад: «Біжи, коню, *дорогою, битим шляхом, долиною*»; «Сорока че-че-че, а зять тещу січе *тонесеньким дубцем, оглоблюю кінцем*» (з народних пісень). У літературній мові було б *кінцем оглоблі, шляхом через долину*. У мові народних дум і пісень такі конструкції часто зустрічаються в описах; вони надають свіжості й образності вислову, зберігаючи співвідношення понять і залежність одного від іншого.

Ці означення, виражені іменником, можуть бути поширеними (мати при собі пояснюючі слова), зв'язок залишається сурядним; розташування їх, як правило, залежить від суб'єктивної послідовності викладу понять: «Ой, у полі дві тополі, *верхи зелененькі*»; «Моя дівчино чорноброва, *білесеньке тіло, тихая мова*» (з народних пісень). Порівняйте у художній мові: «Поліцейський в чорнім плащі — *щюки сині і ніс червоний* — сонно маха прутником у повітрі» (М. Коцюбинський).

У мові народної поезії ці означення можуть приєднуватися також сполучником сурядності: «Ой поїхав козак молоденький, і *горіхове сідельце, ще й кінь вороненький*»; «Ой затопила свою головоньку *ще й хорошюю вроду*»; «Ой у полі криниченька і *холодна вода*».

Часом і прикметникові означення набувають цілком самостійного значення (вони не узгоджуються з пояснюваними словами); «Ударив грім на їхній двір, убив жінку, діточок двоє — *чорняві та й обое*» (народна пісня). Як правило, місце таких означень — постпозиція.

Однією з особливостей усної розмовної мови та фольклору є вживання значної кількості складних прийменників. Вони передають найтонші нюанси думки дуже лаконічно, бо зводять в одне ціле просторові відтінки значень окремих прийменників. У смисловому відношенні тут переважає

значення другої частини, перша дає лише відтінок. Порівняйте: «Вилітали орли з-за крутої гори», «Ані одного козака з-межи війська не втерляли»; «Прилетіла ластівка з-над Дунаю»; «Вилинула б з-під калини, як сива зозуля» та ін.

Говорячи про науковий, діловий і публіцистичний стилі, ми обминули таке питання, як вираження в них часткового і повного заперечення, оскільки воно добре висвітлене в наявних працях з стилістики. Розглянемо вираження заперечення у розмовній і фольклорній мові, зокрема ті конструкції, які в інших стилях не вживаються зовсім або вживаються в незначній кількості.

Розмовна мова знає багато різноманітних конструкцій, які виражають заперечення досить своєрідно за структурою і кількістю супровідних відтінків. Так, дещо архаїчного відтінку надають запереченню такі підсилювальні вислови, як *не скільки, не що, не який* (замість узвичаєних у літературній мові *мало, не дуже, невеликий*): «А що по журінню, не що воно порадить» (Марко Вовчок); «Не яку худобу має, а живе з достатком» (Б. Грінченко); «Кайся від щирого серця, твої гріхи не які великі» (Г. Квітка-Основ'яненко).

Поряд з загальноприйнятими в літературній мові висловами типу *не може*, розмовна мова знає ще конструкції типу «*Він не втече, вона не дожене*» (записи І. Рудченка); «*Очима не гляне, ногами не піде*» (дума); «*Той не втече, цей не догонить*: От тільки-тільки не вшпильне» (І. Котляревський).

Поряд з *мало не, трохи не* у розмовній мові вживається *як не*: «Заглушає докучне сюрчання коників, що *як не* зірвуться, — усе те зливається до купи в якийсь чудний го-мін» (Панас Мирний).

Підсилює заперечення вислів *не то що*: «Мене було і пальцем ніхто не ткне, *не то що*» (Ю. Федькович).

На місці підсилювальних прислівників типу *тільки, саме, особливо*, у розмовній мові зустрічаємо: *ніхто, як; не що, як; не хто, як; не де, як; не чий, як; не куди, як; не звідки, як; не так хто, як; не так що, як; не хто, а сам; ніхто, тільки* та ін. Наприклад: «А хто то і лізе?.. Лізе *не хто, як* Прокіп Ригорович Пістряк» (Г. Квітка-Основ'яненко); «Хто на Гудзевій вулиці і отаманує, улицю водить? *Не кому, як не Максимові*» (Панас Мирний).

Пісенна присудкова форма *іде не йде, спав не спав* містить своєрідний смисловий відтінок ствердження і заперечення, що разом дають цілісну картину: «От у таких думках та згадках Маруся і *іде і не йде*, і ноги не служать» (Г. Квітка-Основ'яненко); «*Ой спав не спав*, прокинувся»

Та аж нема коня ні прикорня» (народна пісня). Схожі на попередні парні поєднання з *чи*, також широко вживані в розмовній мові: «Після обіду *чи* прибрала Маруся, *чи* не прибрала, мерщій ухопила глечичок, та й кає...» (Г. Квітка-Основ'яненко); «Ходили там, *чи* не ходили, аж ось вернулись і назад» (І. Котляревський).

О. О. Потєбня звернув увагу на таке поєднання ствердлого и чисто заперечного значення присудка, що дає в результаті значення російського *так ли, иначе ли*, наприклад: «*Поможись — не поможись*, а в калиточку уложись» (фолькл.); «*Ой чи було літо, чи минулося*, А я молодая літа не знала» (народна пісня); «*Битимуть — не битимуть*, олії з мене не виб'ють» (І. Манжура).

Тавтологічні звороти, в яких один компонент — ствердження, а другий — заперечення, є типовою рисою фольклору: «*Дурна була, нерозумная* дівчина Та полюбила козаченька старого»; «*Ой де ж ти була, моя, не чужая*»; «*Здорова була, дівчино моя, чужа, не моя, товаришева*» (з народних пісень). Зворотний порядок розташування компонентів: «*Ой за гаєм зелененьким тече Дунай нетихий, бистренький*»; «*Біжить вода з-під кореня та нехолодна, тепла*».

#### ОДНОСКЛАДНІ ТА НЕПОВНІ РЕЧЕННЯ

Усі типи односкладних та неповних речень свої стилістичні можливості найвиразніше проявляють у широкому контексті, оскільки саме на фоні двоскладних речень вони й можуть розкрити свою специфіку.

Односкладні означено-особові речення характеризуються перенесенням акценту з діяча на дію, нагнітанням дії (особливо у тих випадках, коли дієслово стоїть у наказовій формі). Тому ці конструкції пов'язуються з мовою емоційною — насамперед розмовною, а відтак — її відтворенням у художніх текстах: «— От загадала собі — *триматиму* руку на розпеченім залізі, доки не скажу тричі повільно: «*Покохала, кохаю, кохатиму...*» А він і не знав про це! — засміялася Ляля» (О. Гончар).

Значно рідше вживаються означено-особові речення в наукових текстах, що зумовлено специфікою конструкцій цього типу, а також характером самих наукових текстів. Призначення їх у цих текстах — передавати категоричне підкреслення, ствердження: «*Звернемося* тепер до тих внутрішніх процесів, які супроводять реакцію» (жури.). Ширше, ніж у науковому стилі, ці конструкції представлені у

публіцистиці, у тих її жанрах, де застосовуються діалоги, посилюється експресія викладу: «— *Поздоровляємо* громадян Полтави з визволенням міста! — заgrimів гучномовець, і наче вщухла пальба по всьому місту, наче тільки цими словами сповнилось чадне димне повітря...» (О. Гончар).

Проте в більшості випадків у публіцистичних текстах переважають двоскладні речення з підметом, вираженим займенником (у них наголос падає на займенник): «*Це* ж так важливо, щоб народ зберігав потяг до книги, театру, поезії. *Ми* все це втрачаємо, забувши, що боротися за прийдешній світ зможуть лише люди, які мислять» (В. Коротич).

Узагальнено-особові речення відзначаються образністю, експресивністю; у нехудожніх стилях вони живаються рідко, основне місце їх застосування — розмовна мова, художні тексти, фольклор: «І це знову зриває жінку, яка вже з лайки хотіла перейти на плач: — Щоб тебе дерло і не переставало, щоб тебе надвое передерло, як попівську перину. *Годиш, годиш йому, наче панській болячці*, а він самшешдий, ніякого поняття не має...» (М. Стельмах). Узагальнено-особовою формою виражені дієслова-присудки багатьох прислів'їв і приказок (*не брудни криниці, бо схочеш водиці; не вчи орла літати, а рибу плавати; шукай вітра в полі*).

Неозначено-особові речення сприймаються на фоні особових як такі, що позначають дію, суб'єкт якої відомий співрозмовникам із загального змісту або з позамовних обставин, але — з певних міркувань — він не називається (це може бути другорядний факт, який у розмовній мові обминається як несуттєвий: «По радіо вчора казали, що сьогодні по Києву дощ»; «Я запізнився? Уже почали?»). Вживається названа конструкція у розмовній мові ще й тоді, коли на перше місце висувається дія або результат її, а діяч спеціально затушовується («Мені вже казали про це»; «Вранці телефонували з дому»; «Адже вас уже не раз попереджали»). Ці властивості неозначено-особових речень використовуються і в художніх текстах: «Усіх одірвали від Кармеля, укинули його у візок і повезли шляхом... І привезли Кармеля у велике місто в кайданах і зачинили у кам'яну темницю» (Марко Вовчок).

Неозначено-особові речення вживаються і в публіцистичних творах, але, у порівнянні з означено-особовими, їх тут значно менше. Вони доречні у публіцистичному тексті тоді, коли основним завданням його є повідомлення про дію, прагнення звернути увагу на неї, а діяч або взагалі

невідомий авторові або може бути встановлений з загального контексту: «Але, можливо, у США просто «недогляділи» оте минуле ката Газнера?» (газ.).

У нехудожніх текстах неозначено-особові речення характеризуються великою неозначеністю (нечіткістю, невиразністю), близькою до безособовості: «Часто ріманів простір визначають як множину упорядкованих сукупностей дійсних або інших чисел» (журн.).

Серед усіх типів одночленних конструкцій найбільш стилістично навантажні безособові і номінативні речення.

Безособові речення мають у своєму складі і такі, які — з точки зору стилістичної — вже значною мірою стандартизувались і закріпились за певними сферами вживання, перейшовши до категорії емоційно-нейтральних засобів мови, і такі, що містять яскраво виявлену експресію і можливі лише у тих текстах, де ця експресія підкріплена обставинами мовлення і змістом. Саме ці різновиди безособових речень найчастіше сприймаються як співвідносні з особовими конструкціями, проте позначені вищим ступенем експресії. Відмінність між особовими і безособовими реченнями полягає в тому, що особові конструкції підкреслюють прояви активності діяча, в той час як безособові конструкції мають відтінок пасивності, інертності (*я хочу — мені хочеться*), стихійності дії (*мороз побив — морозом побило*), невідомості причин виникнення, іноді загадковості, таємничості. Ці — і багато інших, неназваних — відтінки значень, що їх вносять у текст безособові речення, широко використовуються у художній літературі.

В авторській мові, зокрема в пейзажних описах, вони служать засобом створення таких картин, які особливо близькі кожній людині, бо викликають емоції співпереживання, співзвучності за настроєм: «Тихо, сонячно і мляво, а дерева гойдаються від верхів'я до самої води, стрибають, мов на якомусь фантастичному екрані. Чи, може, це тільки їхні відображення ходять, гойдаються по воді, зламаний брижами? *Хочеться сісти, зануритись у воду, по саму шию — пити і спати, спати і пити.* Все навкруги туманіє, розмлявилось, ніби пригнічене важкою літньою спекою» (О. Гончар).

Безособові речення доцільні й тоді, коли треба уникнути зайвого уособлення: «Люди трохи не так зрозуміли мене. *Прийшло до бійки, кількох жандармів потурбовано, а потім рушено походом на поліцію, повибивано вікна камінням...*» (І. Франко). Ця здатність безособових речень — передавати зміст знеособлено — широко використовується у

публіцистичному стилі: безособові речення бувають зручною формою для приховування авторської думки, для уникнення зайвої категоричності: «Про це *оповідаю* вже не раз: саме атомне полум'я вкарбувало на віки в граніт Хіросіми силуети невинних жертв, і покоління людей будуть пам'ятати, яка вона на повірку, «гуманність» американської воєщини» (газ.).

Безособові конструкції, в яких головний член виражений дієслівними формами на *-но*, *-то*, підкреслюють результативність, наявність певних наслідків у момент мовлення. Вони вживаються в усіх стилях.

У науковому стилі: «Після детального вивчення процесів кристалізації та осадження із застосуванням радіоактивних домішок закон Хлопина *було дещо уточнено*» (журн.); у публіцистичному стилі: «Відповідно до програми польоту після проведення заключних операцій за командами з Землі станцію «Салют-5» *було зорієнтовано* в просторі і в розрахунковий час включено її рушійну установку» (газ.); у художньому стилі:

Нічого нам у спадщину  
по закутках *не сховано*,  
Зате ми здобули собі усю красу духовного.  
(Б. Олійник)

У народній творчості:

*Походжено та поброджено*  
Та коло моря кіньми,  
То ж не кіньми *поброджено*,  
То журавочка з дітьми.  
(Народна пісня)

У науковому стилі безособові речення виступають у ролі головних речень у складнопідрядних конструкціях. Пояснюється це тим, що тут здогади і твердження даються не прямо, а з певною обережністю, так, щоб авторська позиція не наголошувалась.

У наукових текстах, в яких лише описуються події, що мали місце в минулому, але відсутні здогади, твердження і гіпотези, безособові речення зустрічаються дуже рідко. У художніх текстах такі складні речення, в яких головне оформлене безособово, також досить рідкісне явище; тому можна твердити, що цей тип речень є специфічною конструкцією наукової мови.

Номінативні речення. Односкладні речення цього типу вживаються в українській літературній мові досить часто, проте сфера їх поширення порівняно вузька — переважно різноманітні художні тексти.



Пояснюється це специфікою номінативних речень: основне їх призначення — створення статичних описів; вони мають здатність передавати думку окремими, іноді не зв'язаними між собою частинами, малювати картини не суцільними мазками, а наче пунктиром. Такий спосіб відтворення думки властивий художнім творам і дуже рідко може бути застосований у тих текстах, де на перше місце висувається логічний зв'язок між поняттями, їх взаємне підпорядкування. І все ж це не означає, що номінативні речення не вживаються **в науковому і публіцистичному стилях**. Навпаки, у тих випадках, коли треба перелічити моменти, на яких ми зупиняємо свою увагу, — при формулюванні теми, у конспектах, планах-проспектах тощо — ми віддаємо перевагу саме номінативним реченням.

Опис фактів у наукових і публіцистичних творах також може здійснюватись з застосуванням називних речень.

У публіцистичних текстах номінативні речення часто виконують ще й композиційну роль: вони служать експозицією, своєрідним зачином. Уникаючи довгих описів, загальників, автор за допомогою номінативних речень прямо вводить читача в дію: «*Вода*. Багато можна розповідати про те, що зробила Революція для туркменського краю. Приклади й цифри красномовні. Революція привела воду в учора суху, розжарену, мертву землю. Революція захистила цю землю від усіх ворогів. Революція запалила на ній багаття знання... Так вирішується проблема тамування спраги. Спраги до знань і звичайної фізичної спраги, від якої вмирали люди й земля» (В. Коротич).

У гостро полемічних своїм спрямуванням публіцистичних та літературно-критичних творах називні речення добре відтворюють іронічний, сатиричний або саркастичний тон загальної розповіді, начебто зосереджуючи основний заряд насмішки: «Олеся з України турбує тільки одно:

Хай щебечуть поцілунки,  
Як пташки в весняний час,  
Не лякайся, моя кохана,  
Не почують нас.

*Приємні забави!* Самітний і тужливий П. Карманський збирається нарешті втопити всю свою тугу й своє горе в морі на те тільки, щоб «вдивитися в неї», впиватися красою і жити з нею в своїм гаремі чи теремі «як два альпійські цвіти». *Аллах іль-Аллах!*» (І. Франко).

Незважаючи на різноманітність стилістичних завдань, які виконують номінативні речення у публіцистичних текстах, можна сказати, що їх об'єднує одна спільна особливість — велика семантична місткість, лаконізм, особлива

напруженість. Ця їх властивість виступає ще виразніше при зіставленні з двоскладними реченнями, схожими за змістом. Порівняйте: «Щоб познайомити тих читачів, які побоювались би послухатись нашої ради, з пластикою в рисункові і мелодією віршу, наводимо одну (не з гірших) невеличку річ. *Повне незнання мови, убогість думки й образу, механічне єднання окремих рядків вірша, брак свіжих рим!*» (М. Коцюбинський).

Ця сама думка, передана двоскладними реченнями, втрачає експресію, уповільнюється: «Автор *проявив* повне незнання мови, *скрізь привертає увагу* убогість думки й образу, *впадає в око* механічне єднання окремих рядків вірша, відсутні свіжі рими».

Номінативні речення відзначаються здатністю висловлювати думку лаконічно, часом навіть лаконічно-протокольньо. Ця їх здатність використовується у ділових і публіцистичних текстах тоді, коли опис або повідомлення наближається змістом до ремарки, яка організовує виклад. Як приклад наводимо кілька таких речень з промови О. Довженка: «*Ось частина моїх міркувань, якими я хотів поділитися*»; «*Практичний мій висновок. Час нам покласти край нашому крохоборству щодо акторів*»; «*Одне маленьке практичне зауваження. Мені сподобався матеріал Бабочкина*».

Особливо широко номінативні речення вживаються в художніх текстах, насамперед як синоніми до двоскладних речень, тільки більш стислі, лаконічні, яскравіші емоційно. Слід мати на увазі, що чим менше у реченні слів, тим легше надати йому будь-якого емоційно-експресивного забарвлення, виразніше інтонувати його. Ось переконливе свідчення цього: «...Можливо, що в сні він був собою, що він здатний на такий вчинок, але винна у тому *вона*...

*Вона? Ха-ха!*

*Вона. Вона* не вміла шанувати життя, оберігати його красу. Щодня закидала його тільки дрібним, непотрібним, тільки грузом життя, аж зробила з нього смітник. Поезія жити не може на смітнику, а без неї життя — злочин» (М. Коцюбинський). Чотири рази у цьому уривку повторюється слово *вона*. І кожного разу інтонація його інша, слово ніби наповнюється щоразу новим змістом, змінюється на наших очах (від першого до четвертого вживання), проте найяскравіше цей злам передається номінативним реченням (*Вона? Ха-ха!*).

Лаконічність номінативних речень — один із стимулів, які збуджують уяву читача, примушують її інтенсивніше працювати. При створенні описів вони виконують роль

своєрідних відправних пунктів, відштовхуючись від яких, уява читача домальовує цю картину власними барвами:

*Вночі і ожеледь, і мряка,  
І сніг, і холод. І Нева  
Тихесенько кудись несла  
Тоненьку кригу попід мостом.*

(Г. Шевченко)

Уява читача домалює і сіре громаддя будинків, що виступають з пітьми, і відому всім набережню Неви, і самотню постать поета... Простір для уяви створюють саме номінативні речення. Місткість і лаконічність цих речень дає можливість використовувати їх і там, де треба зупинитися на окремих деталях, які авторові здаються найсуттєвішими, в той час як решта може бути домислена читачем.

Номінативні речення — важлива риса описового стилю: вони змальовують оточення, картину, на тлі якої розгортається дія. Ці номінативні речення описового контексту наявні у різних жанрах.

У поезії:

*Талого снігу платочки сивенькі,  
Дощик дрібненький, холодний вітрець,  
Проліски в рідкій травиці тоненькії, —  
Се була провесна...*

(Леся Українка)

У ремарках драматичних творів: «*Ніч*. Флагман у морі. Гудуть машини. Завиває вітер на тросах. З бойової рубки синіми шпагами прожекторів м'яко фехтує сигнальник. Світає. Все ясніше вирисовуються грізні деталі лінкорів. *Палуба флагмана, бойова башта. Жерла двадцятидюймових гармат. Прозорий морський ранок*» (О. Корнійчук).

У сценаріях кінофільмів: «*Ніч*. Обстріл. Ранені в три поверхи. Обстріл. Танки на березі» (О. Довженко).

Номінативні речення описового контексту служать у художніх текстах для створення предметно-зорової образності. Це, як правило, ряд номінативних речень, головним членом яких є іменники — назви конкретних предметів. Проте для того, щоб ці розрізнені назви, викликаючи поодинокі образи в уяві читача, могли бути складені ним у цілісну картину, необхідний спеціальний контекст. Крім того, потрібна така синтаксична організація контексту, завдяки якій окремі елементи композиції виступали б особливо рельєфно. Це досягається шляхом вмонтування номінативних речень у контекст з яскраво вираженою предикацією. Предметно-зорова образність посилюється, якщо іменники образної семантики виступають у цьому контексті в ролі логічно наголошених:

Лечу, лечу, а вітер віє,  
Передо мною сніг біліє,  
Кругом бори та болота,  
Туман, туман і пустота.  
Людей не чуть, не знать і сліду  
Людської страшної ноги.

(Т. Шевченко)

**Увага.** Як відомо, номінативні речення функціонують в особливих умовах. Вони зрозумілі лише на широкому контекстуальному фоні, серед інших — двочлених — речень. Поза таким контекстом вони, при невдалому використанні, можуть справити враження випадкового ряду слів, пов'язаних між собою:

Вечір, вечір, вечорина,  
Явір, явір, яворина.  
То чорнявая дівчина,  
То задуманий хлопчина.

(Р. Мушник)

Ось як цей ряд номінативних речень може сприйматися (подаємо пародію на цей вірш):

Вечір, вечір, вечорина,  
Глід, будяк і лопушнина.  
То хлопчина, то дівчина,  
Дід, онука, онучина.

(П. Сліпчук)

У художній, образній мові номінативні речення, об'єднані в групи, служать також для показу масовості зображуваного. Вони можуть мати збірне значення, можуть позначати процеси, дії, виконувані з участю багатьох осіб, та ін. Характерна їх риса — специфічна перелічувальна інтонація.

Поняття «масовості» має тут досить умовний характер. Проте виразно акцентована інтонація перелічення характеризує ці конструкції як такі, що мають на меті підкреслити саме велику кількість перелічуваного, силу враження від нього, інтенсивність переживань: «*Чорні бурі... Села, що дають капітанів на весь світ... Мітинги!.. Майовки!.. Про все це Данько чув уперше*» (О. Гончар).

Номінативні речення описового контексту створюють не тільки зорову, але й звукову образність. Головний член у цих номінативних реченнях — іменник, що позначає звуки, або шуми, або звукові асоціації та ін.

*Вечірній дзвін... вечірній дзвін...  
Багато дум наведе він  
Про молоді щасливі дні  
В коханій, рідній стороні...*

(переклад В. С. Александрова)

Картини, створювані засобами звукової образності,

значно динамічніші, ніж зорові (їх підсилює звуковий повтор):

*Гармидер, галас, гам у гаї,  
Срамотні співи. Аж лящить  
Жіночий регот.*

(Т. Шевченко)

Цікаво, що динаміка бою дуже своєрідно і виразно передається саме засобами звукової, а не зорової образності. Порівняйте такі описи у різних авторів:

*Хропіння коней. Вигук.  
Гуп копит.  
Сталь цілить в сталь.  
Удар списа об щит.*

(М. Бажан)

*Не мрій, поглянь: кризь синь і згар  
Ворожий «тигр» повзе й шаліє,  
Удар і тріск, і знов удар.  
Він сіє кіптяву і сажу.*

(А. Малишко)

Проте номінативні речення вживаються і поза описами. Вони використовуються також для зображення певного стану людської психіки, особливостей сприймання навколишнього світу, а саме: коли той, хто говорить, не може встановити зв'язок між розрізненими образами, які виникають в свідомості. Причини цього можуть бути як зовнішні, так і внутрішні. Зовнішні: при швидкому русі ми встигаємо лише фіксувати різні предмети, але не маємо часу пов'язувати їх у цілісну картину:

*Вже міст через Дінець давно прогуркотів...  
Стою біля дверей... і дихає сосною  
Квиління вітрове про весни юних днів...  
Рубіжне... знову путь... Володіне... Кабанне...  
Нарешті Сватове, і крикнув потяг: «Стій!»*

(В. Сосюра)

Часом рух настільки швидкий, що людина (коли вона рухається сама) сприймає лише цю величезну швидкість, лише рух, а не оточуючі її предмети: «*Ривок — стрибок — віраж через останню кучугуру, і ось вам море, ось вам його синява, тиха, безмежна...*» (О. Гончар).

Внутрішні причини такого сприймання навколишнього світу — це насамперед надзвичайна схвильованість, може навіть деяке притуплення свідомості від хвилювання, що не дає змоги розібратися у враженнях, впорядкувати їх: «*Гострий струмінь морозного повітря... осяяні в домах вікна... чийсь голоси... дзвінки звощика... Стережись!... І він*

опинився у глухій безлюдній вулиці. Перед очима в нього була простягнена ліва рука Миколи і дві червоні смуги на виду — з морозу чи з зворушення — а в вухах лунало: геть!.. геть з дому!.. *Скандал... сором...* Кров шуміла в вухах, до горла щось котилося... Він біг непритомний, в розщібленому кожусі, з чужою парасолькою під пахвою...» (М. Коцюбинський).

Це також може бути психічний стан людини в час марення, нервового і фізичного виснаження: «Смеркло раз. Засвітили лампу. Дивиться — щось жовте перед ним, хмара якась. Метелики чорні, зайчики плигають у їй. О, пищить щось уже... *Муха! Так, муха.* Чи ні... — верби шумлять. Співає десь хтось... *Галя!.. Ага!* — «Скажіть, зорі», — співає. Чи ні!.. то вітер у віконницю... Так ні... *То матуся, еге, матуся...* Сипле он кашку: «рости, рости, мій синочку, — всміхається, — не забувай, пам'ятай...» О, ненько рідненька... *«предел милый»*... Галя! О, пустіть же мене!» (А. Тесленко).

Одночленні речення цього типу використовують також при відтворенні спогадів, бо вони найкраще передають і фрагментарність згадок, і змінність їх:

І тихнуть божії слова,  
І в келії, неначе в Січі,  
Братерство славне ожива.  
А свий гетьман, мов сова,  
Ченцеві зазирає в вічі.  
*Музика, танці і Бердичів.*  
Кайдани брязкають... *Москва,*  
*Бори, сніги і Єнісей...*  
І покотились із очей  
На рясу сльози...

(Т. Шевченко)

Записи у щоденниках також містять значну кількість номінативних речень. Призначення їх тут різне: автор щоденника може нотувати у формі називних речень те, що найбільше вразило його, сподіваючись потім за цими штрихами відтворити повну картину, відновити думки, почуття, які виникали у нього тоді, саму атмосферу того часу, якого стосується запис: «Великий вихід з Києва. Трагедія киян. Віра в незламність Києва. Віра в своє безсмертя і непереможність. Прощання. Дніпро — мости — гори. Ранок. Борщівські болота. Гребля, острів. Автокладки, потоп. Гнилиця. Смерть, смерть» (О. Довженко). Як бачимо, запис у щоденнику може здійснюватись у стані нервового збудження, великого хвилювання, глибоких, болісних переживань. Автор запису гарячково кидається від однієї думки до іншої, від спогадів до сучасності. Такі записи звичайно рясніють

номінативними реченнями поряд з неповними і безособовими.

Номінативні речення у художньому творі відіграють також важливу композиційну роль. Вони вводять у розповідь нових людей, нові події та ін. Особливість їх у тому, що вони начебто відтворюють самий процес сприймання у всій безпосередності супровідних емоцій. Це може бути холодна байдужість:

«А н т і н (підстаркуватий чоловічок у старому сюртуці). Здрастуйте!

З а л у ж н и й. А, Антін. Де ти був?» (А. Тесленко).

Радість, захоплення:

«На дверях хати стояла вже Людя й підскакувала на своїх довгих ногах і простягала худі рученята до пана Вана.

— *Пан Ван... пан Ван...*— радісно пищала вона і дивилась на нього закоханими, як у мами, очима» (М. Коцюбинський).

Глибокі роздуми:

«К н у р. (Ходячи по хаті). *Василь...* Невже правда?.. *Василь...* Я ж його малим до себе взяв, ростив, годував, на добру путь наставляв...» (Панас Мирний).

Процес пізнання, зорове сприймання:

«Якось зирк за горб — ідуть двоє назустріч мені.

Перше: *панночка — плаття чорне, платок голубий, личенько біле...*

Друге: *картуз — околиця плісова, вуси, пальто.*

Були то: вчителька наша Марина Петровна і Прокіп Остапович, псаломщик наш» (А. Тесленко).

Ось на наших очах відбувається формування думки, яка врешті виливається у номінативне речення:

«Коли б мене спитали, який шлях вибрати чоловікові, котрий от, приміром, як я, оснастив, осмолів свій корабель і хоче спускати на море, я й йому сперше всього заспівав би слова колядки:

Ой, не їдь, синку, поперед війська,  
Не зоставайся позаду війська,  
Держись війська середнього...

*Золота середина! Золота середина — перше усього!* Задля неумілого молодого чоловіка саме краще йти за другом не ззаду, щоб на тебе пальцями не вказували, а взяти побік...» (Панас Мирний).

У функції номінативного вступу ці речення вживаються на початку твору або його частини, називаючи явища, предмети, що створюють зовнішню обстановку, в

якій розгортається певна подія: «*Мряка. У березі важко чмихав паровий млин. За городом, на ріллях, чути — гайвороння кричало. Пахло степом, ріллею, кізяковим димом: саме по хатах топилося*» (А. Головка).

Номінативний вступ не лише розпочинає поетичний чи прозовий твір; він може розпочинати одну з внутрішніх композиційних частин тексту, особливо у тих випадках, коли між однією і другою дією проходить значний проміжок часу та ін.

Номінативне речення виступає ще і як композиційний злам при розповіді:

«Вечоріло тоді вже, як вона цю звістку почула. Діждала другого дня, причепурилась, чкурнула. А там усього сім верст до города.

*Півдня. Прихожа Полієвктового батька. Оливою, галошами пахне. Сидять на лавці в прихожій: Грищенко у тужурці, якась панночка в чорному, ще хтось безусий у блузці, — видно, теж до отця Полієвкта прийшли*» (А. Тесленко).

Увага. Вжите всередині або в кінці пейзажного опису номінативне речення, вказуючи на окрему деталь картини, виконує ще одну, не менш важливу роль: посилюючи статичність опису, уповільнюючи розповідь, воно викликає у читача пасивно-споглядальний настрій. А це вносить у розповідь додаткові відтінки, збагачує її: «Дні йшли за днями по довгих ночах осінніх беззоряних. Осипалось листя вже геть чисто з дерев. Понамокали од дощів і мов нижче понависали стріхи. Розгасли вулиці й дороги в степ. *Осінь...*» (А. Головка).

У кінці опису чи розповіді номінативне речення формує висновок або вказує на причину того, про що розповідалось попередньо. Це своєрідний заключний акорд: «Нічого не можна було впізнати. Все було інше, все краще, могутніше, веселіше. Вода, хмари, плав — все пливло, все безупинно неслося вперед, шуміло, блищало на сонці. *Весна красна!*» (О. Довженко).

Композиційна рамка спеціально обробленого синтаксису художньої мови також створюється номінативними реченнями, які можуть змінювати, повторюючись, емоційне забарвлення, набувати нового відтінку значення: «*Прокляте місто! Не любити ти мене вчило, а ненавидіти!.. З добра бідоти ти вибудувало оті страшні палати й видавлюєш ними з їх сльози!.. Прокляте місто!*» (Панас Мирний).

Як ми вже бачили, у художній мові значне місце посідають номінативні речення з посиленням емоційним забарвленням (такі речення називають ще патетичними). Важли-



ву роль у них відіграє підкреслена, особлива вимова (емфаза), яка відтворює різні почуття людини: емоції гніву, суму, радості, захвату та ін.

Сарказм:

*Село! Село! Веселі хати!  
Веселі здалека палати —  
Бодай ви терном поросли!*  
(Т. Шевченко)

Захват: «Об'єднаний в єдину сім'ю, народ український зітхнув вільно вперше за кілька століть. *Великий, величний час!*» (О. Довженко).

Здивування: «Очам своїм не повірила.

*Танк!*

Живого танка вона ніколи не бачила, тільки з кінофільмів і знала...» (О. Гончар).

Такі емоційні називні речення можуть повторюватися, інколи зі зміною інтонації (це психологічний повтор, пов'язаний з вигуківим та іншими видами інтонування), що посилює напруженість, схвильованість, збудження:

Нікого так я не люблю,  
Як вітра вітровіння.  
*Чортів вітер! Проклятий вітер!*  
(П. Тичина)

Патетичні номінативні речення можуть сполучатися з вигуками, а іноді й самі функціонально наближаються до них:

П'яниці, знай собі, кричать:  
— *І патріот! І брат убогих!*  
*Наш славний князь! Віват! Віват!*  
(Т. Шевченко)

**Увага.** Вжиті у великій кількості, патетичні номінативні речення справляють враження тріскучої риторики, фальшивої піднесеності (особливо якщо об'єкт оспівування не заслуговує патетичного тону). Це служить часто засобом створення гумору:

*О цвіт, о бузиновий цвіт!...  
О, наш город із бузиною!..  
Як згадка із далеких літ  
Встаєте ви переді мною..  
О, цвіт, о, бузиновий цвіт!...  
(Д. Молякевич)*

Декілька номінативних речень у тексті може між собою зв'язуватись як сполучниково, так і безсполучниково.

Наявність сполучників, а особливо велика їх кількість, уповільнює мову. Найчастіше тут використовуються

еднальні сполучники, по-різному розміщені в тексті. Сполучники, поставлені біля кожного номінативного речення, служать не лише засобом зв'язку, а й художнім засобом вираження: «На відмінах портрета мальовано всяке причадалля, котре вказувало на Козакові звички, діла й пригоди. Був там і встромлений у землю спис. А до ратища чи до якоїсь дубини прип'ято баского коня; на дереві — шаблюка, біля ніг — рушниця. *І* гаман. *І* шевська справа. *І* шапка — шлик. *І* порох у турячій розі. Тут же — кварта і чарка. Казанок пад вогнем. *І* ложка, — все, що козакові буває потрібно в поході.

Тут же — довговухий песик» (О. Ільченко).

У поетичній мові повтор сполучника, здебільшого з поступовим підвищенням тону, створює чіткість ритмомелодійного малюнка, увиразнює ампліфікацію однотипних одиниць:

*І* день, *і* дим, *і* даль, *і* рими,  
Бадьорий крик, бадьорий спів...  
Шумлять міста... А десь над ними  
У небі арками легкими  
Цвіте мереживо мостів.

(В. Сосюра)

З'єднуючись парами, номінативні речення можуть створювати антитезу:

Дитинства теплота *і* мудрості старечі,  
Сивінь минулого *і* зелень майбуття,  
Труда нестерпний крик, любові ніжні речі, —  
Це ти, мій городе, це ти, мое життя.

(М. Рильський)

Ці сполучникові зв'язки можуть вносити в текст тонкі смислові відтінки, а також служити засобом створення симетрії, ритму:

*Степ і вітер. Степ і тиша. Степ і сонце.* Цілина.  
Вийжджає в степ бригада, а в бригаді новина —  
Перша дівчина в бригаді, ще й хороша, як весна.

(Л. Первомайський)

Часом сполучники поєднують в одне ціле номінативні і двочленні речення, відображаючи лаконізм живої розмовної стихії («Ставок, гребелька *і* вітряк З-за гаю крилами махає», Т. Шевченко). Включення номінативних речень до складного цілого здійснюється через використання однотипних наскрізних зв'язків. Це може бути інтонація, сполучники, спільний член речення; проте будь-який з цих зв'язків поєднує і номінативні і двочленні речення в єдине композиційне ціле:

*І яр, і поле, і тополі,  
І над криницею верба  
Нагнулася, як та журба  
Далеко в самотній неволі.*

(Т. Шевченко)

Відсутність сполучників між номінативними реченнями надає мові швидкого темпу, експресії, сприяє створенню динамічних картин: «Тіснота, галас, лайка, гуркіт возів, і знову чорна дорога в гори, зблиски іскор, викресаних підковами, клекіт копит» (О. Гончар).

Якщо є потреба в тому, щоб увага читача зосередилась на деталях, що їх називають номінативні речення, тоді після кожного з них ставиться не кома, а крапка. Це виділяє і посилює кожне з них:

*О люба Інно, ніжна Інно,  
Я сам. Вікно. Сніги.  
Я ваші очі пам'ятаю  
Як музику, як спів.  
Зимовий вечір. Тиша. Ми.*

(П. Тичина)

Значна кількість номінативних речень у художніх текстах служить для відтворення особливостей живої розмовної афективної мови. Таке висловлення складається ніби з уламків речень, між якими порушуються і послаблюються синтаксичні й інтонаційні зв'язки; розпочаті речення обриваються, не закінчуються, їх уламки наближаються (функціонально) до номінативних речень:

*Та й збирає колосочки  
На чужому полі,  
А там снопи... а там скирти...  
А там... у палатах  
Сидить собі наш сирота,  
Мов у своїй хаті.*

(Т. Шевченко)

Особливо тонко і точно колорит розмовності відтворюється за допомогою вказівних номінативних речень, надзвичайно багатих інтонаційно.

Ось діалогічна інтонація:

*«Цу-цу, Рябко... На-на... Сюди Рябка кликніть»  
«Ось-ось я, батечко... Чого ви там?»*

(П. Гулак-Артемівський)

Патстична інтонація:

*Чого ти дивишся на кеї?  
Це мати! Мати! Не дивись!*

(Т. Шевченко)

Розповідно-описова інтонація:

*Вже станція... Завод...  
І рейки заблищали під безліччю огнів...  
Ось робітничий клуб... І в небо простяглись  
І небо запетляли незчисленні ряди  
високодимних труб...*

(В. Сосюра)

Номінативні речення наближають виклад до усного розмовного мовлення, тому й зустрічаються найчастіше в прямій або у невластне-прямій мові, та це й зрозуміло: при безпосередньому усному спілкуванні можна говорити коротко, стисло, а зрозуміти сказане допомагає контекст, ситуація. Ці речення допомагають письменникам стилізувати текст на зразок усної розповіді, надати цій розповіді рис живої, схвильованої і трохи безладної мови.

У невластне-прямій мові номінативні речення вплітаються у текст як чужі голоси у випадках суперечки, уявного змагання з кимось:

«А що сказала б вона? *Мищанин!.. Галабурдник!..* Йй треба декорум... поєдинок!

— Ну, що ж — хай буде поєдинок!

Це він говорить уголос, сідає на ліжко й витріщає в темряву очі» (М. Коцюбинський).

Називний відмінок уявлення — це своєрідна синтаксична конструкція, яку розпочинає іменник (часом з належними до нього словами), що має самостійну інтонацію; він називає предмет наступної думки (те, про що говориться в наступному за ним реченні) з метою його виділення, підкреслення: «*Вода!* Навколо *неї* точилися в цих краях усі розмови, *за неї* сварились, *на ній* багатіли, *вона* вважалася тут основою всього добробуту» (О. Гончар).

Як бачимо, називний відмінок уявлення попереджає про тему наступного речення, підкреслює її, виділяє, створює особливе напруження, настрої очікування. Якщо розглядати усю конструкцію як цілість, то в ній головна тема висловлення називається двічі (другий раз, як правило, займенником). Ця конструкція широко представлена у публіцистиці і в художній літературі як яскрава, емоційно-експресивна структура. У поетичних текстах книжна риторична фігура допомагає створювати високу патетику:

*Ленін! Ленін!* Це ім'я, як щастя блакить,  
Як зоря, що стає над полями.

(В. Сосюра)

Нею передаються авторські роздуми: «*Степи перекопські...* Мабуть, нема іншого такого місця на планеті, де тіло землі

було б так густо начинене металом війни, де стрілки компасів так танцювали б від штучних аномалій» (О. Гончар). У публіцистичних жанрах ця конструкція вживається як у заголовках, так і в текстах. Основне її призначення полягає в тому, щоб виділити ту чи іншу частину думки, звернути на неї увагу читача і тим самим підготувати його до сприймання подальшого тексту. Думка подається начебто двічі, що полегшує її сприймання (ця особливість конструкції використовується і в усному мовленні — при читанні лекцій, виступах промов тощо): «*Мисль!* Вона для поезії Норвіда є першим і вирішальним поштовхом. Все можна закинути цій поезії — і її суперечливість, і затемненість, і філософську сухуватість, але їй не можна закинути дармограйства, хисткої і безвольної розчуленості» (М. Бажан).

У мові газет на перше місце конструкції може виноситись навіть аббревіатура: «*БАМ*. Либонь, немає у нашій країні юнака чи дівчини, яких не хвилювало б це коротке слово» (газ.). Колорит цих конструкцій може змінюватись зі зміною лексичного наповнення, від високого пафосу до легкого гумору:

#### СКЛАДНЕ РЕЧЕННЯ

Різні типи складносурядних та складнопідрядних речень дають надзвичайно багаті можливості для вираження зв'язків між компонентами складного цілого. Зокрема особливою складністю відзначаються конструкції наукової мови; в ній використовується найбільша кількість синтаксичних засобів, якими можна передавати різноманітні логічні відношення.

Складносурядні речення характеризуються тим, що дають змогу зображувати всю багатоманітність явищ дійсності, їх комплексний характер і взаємопов'язаність, виражаючи водночас цілу гаму модальних відтінків. Тому складносурядні речення кількісно переважають у тих стилях літературної мови, де на перше місце висувається опис.

У науковому та діловому стилях ці речення використовуються найчастіше тоді, коли є необхідність передати повідомлення, частини якого лежать у тій самій смисловій площині: «Дослідження цілого ряду питань з різних галузей фізики, пов'язаних з поведінкою змінними у просторі чи в часі параметрами, спираються на методи Ю. О. Митропольського, і тепер ці методи широко використовуються також при дослідженнях осциляційних явищ в металах» (журн.).

Для цього типу складних речень характерні сполучники *і, а, але*, позбавлені будь-яких додаткових відтінків. Ті дуже загальні й широкі відношення, які забезпечуються сурядним сполучниковим зв'язком, не задовольняють вимог наукового тексту, тому тут спостерігається намагання звужити, уточнити відтінок значення цих відношень, зробити їх однозначними. Здійснюється це завдання за рахунок вживання прислівників, часток та різних комплексів сполучникового типу (*і тому, а тому; водночас, а водночас, але водночас* та ін.): «Не час впливає із фізичної характеристики ентропії, *а, навпаки*, зростання ентропії є похідним по відношенню до зміни матерії в часі» (журн.).

Проте порівняно з складнопідрядними реченнями, складносурядні конструкції у діловому та науковому стилях посідають менш помітне місце. Складнопідрядні речення тут переважають кількісно і характеризуються досить високим ступенем стандартизації (склад службових слів обмежений, кількість типів речень уніфікована і закріплена за певними текстовими ситуаціями). Так, причиново-наслідкові зв'язки здійснюються конструкціями зі сполучниками *оскільки, бо, тому що, через те що*; у математичних текстах стабільними є конструкції зі сполучниками *нехай — тоді* та ін.

Широко вживаються тут і багатоконпонентні конструкції із сурядністю та підрядністю. Найчастіше це триконпонентні речення, рідше — більші. Наприклад: «Послідовно проводитиметься лінія на найбільш ефективний розподіл суспільного продукту і національного доходу, на те, щоб розподільний механізм був надійною перешкодою нетрудовим доходам, зрівнялівці в оплаті праці — всьому, що суперечить нормам і принципам соціалістичного суспільства» (Програма Комуністичної партії Радянського Союзу: Нова редакція).

Зв'язки між простими реченнями в межах складного синтаксичного цілого, як правило, сполучникові, а склад сполучників значно різноманітніший, ніж у інших стилях мови (ось деякі з них: *через те що, завдяки тому що, між тим як, після того як, як тільки, перш ніж* та ін.). Простежується тут така залежність: чим частіше зустрічається в тексті певний тип речення, тим сильніше діє традиція у добірї сполучника чи сполучного слова, тим обмеженіші можливості вибору. І навпаки: якщо якийсь тип речення використовується рідко, то й сполучники у ньому можуть бути найрізноманітніші.

Має місце тут і явище, яке О. М. Пешковський назвав «подчинением после разделительной паузы»: це зв'язок

наступного речення з попереднім, здійснюваний словами, близькими до сполучників (*тому, тоді, при цьому* та ін.).

Науковий і діловий стилі для позначення складних логічних зв'язків між компонентами висловлюваної думки виробили спеціальні складні багатослівні сполучники і відносні слова: *в зв'язку з тим, що; відповідно до того, що; внаслідок того, що; після того, як*.

У науковому стилі (як і в діловому та, частково, публіцистичному) віддається перевага тим типам підрядних речень, які містять відносні слова, бо вони уточнюють стосунки між частинами складного цілого. Так, поширеною означальною конструкцією в науковому стилі мови є підрядне означальне речення зі сполучним словом *який* (таких речень, як свідчать дослідники, у художньому стилі вдвічі менше, ніж у науковому).

**Увага.** Коли є можливість вибрати між сполучними словами *який* і *що*, слід віддавати перевагу займенникові *який*, бо він має форму роду і числа, а це сприяє чіткості, прозорості викладу. Особливо це слід враховувати у великих реченнях, де є кілька підрядних.

Модальні частки *ніби, начебто, неначе* використовуються для показу того, що сказане в підрядному додатковому реченні не відповідає дійсності (вони вживаються переважно в науково-публіцистичних і науково-популярних текстах).

Важливу композиційну роль відіграють (особливо у науково-популярних текстах) питальні конструкції. За питанням звичайно йде тут розгорнута відповідь; інколи це цілий абзац. Буває, що з останнього речення цього абзаца-відповіді виростає нове запитання, до якого приєднується новий абзац-відповідь (дуже широко цей спосіб синтаксичної організації матеріалу застосовується також у мові підручників, посібників). Розглянемо приклад. «Чи можна сказати, що продуктивні сили дають вичерпну характеристику виробництва? Ми могли б сказати це, якби кожна людина самостійно і незалежно від інших людей виробляла необхідні їй продукти...» Цей абзац закінчується реченням: «І засоби праці, і виробничий досвід, і продукти праці — результат спільної діяльності людей, в процесі якої вони неминуче вступають між собою у виробничі відносини». Наступний абзац починається питанням: «Що ж являють собою виробничі відносини?» (підручник).

Загалом у логізованій, інтелектуальній мові використовуються не ті структури, які відбивають готовий стан речей, а ті, в яких більше елементів інтерпретації дійсності. Тому серед сурядних вибираються не єднальні і протиставні, а наслідкові конструкції, в підрядних — переважно при-

чинові і наслідкові. Адже чим більше типів зв'язків у реченні і чим складніше речення, тим більше в ньому елементів інтерпретації дійсності: встановлення причин, результатів, мети. Наприклад: «О. Шахматов, С. Смаль-Стоцький, В. Сімович форми чоловічого роду на -о вважали за колишній середній рід, що набув згодом значення чоловічого роду. Найістотнішою вадою цього припущення є те, що воно ґрунтується лише на зовнішній подібності закінчень, бо ніхто ж досі не навів переконливих доказів про походження іменників чоловічого роду з розряду іменників роду середнього. Форма *Дніпро* незаперечно виникла із менш вживаної нині форми *Дніпр*, зберігаючи при цьому й кличну форму *Дніпре*, але ніколи не була, мабуть, формою середнього роду. Проте ж форми іменників чоловічого роду на -о генетично пов'язані з формами іменників середнього роду на -о, тільки зв'язок цей іншого характеру і зовсім не пов'язаний з переходом іменників із середнього роду в чоловічий» (*Самійленко С. П.* Нариси з історичної морфології української мови).

Як бачимо, хід думок тут узвичаєний для наукового стилю: відоме, дане; його оцінка; розгляд аргументів «за» і «проти»; висновки, які є передумовою для наступного твердження. Речення між собою зв'язані тісно, проте зв'язки ці не завжди формальні — часто вони логічно-інтонаційні.

Художні і, частково, публіцистичні тексти відзначаються спеціальною впорядкованістю синтаксичних засобів; форма тут стоїть у центрі уваги, є предметом обробки і одним з компонентів загальної художньої виразності. «В основному така впорядкованість синтаксису, — писав проф. О. М. Гвоздев, — зводиться до різного роду симетрії, до урівноваження окремих синтаксичних складників, до їх ритмічного розташування»<sup>1</sup>.

Елементи літературно-обробленого синтаксису найяскравіше проявляються в поетичних творах, де співмірність різних синтаксичних одиниць є особливо чіткою і виразною. Проте і в прозових творах, особливо тих, які наближаються до ритмізованої прози, і в окремих жанрах публіцистики ці прийоми організації фрази досить поширені.

Загалом складне речення має значно менше можливостей для виявлення стилістичних авторських настанов, ніж просте, а особливо ускладнене просте речення. Однак і тут майстри слова знаходять засоби виразності, зокрема при побудові складних розгорнутих описів, де цілком доречні й

<sup>1</sup> *Гвоздев А. Н.* Очерки по стилистике русского языка. М., 1955. С. 261.



органічні різні типи складних речень (у їх поєднанні, у нагромадженні чи, навпаки, виразному униканні сполучникових зв'язків, у парцеляції складного цілого та ін.): «Біля хатинки стоїть самотня тополя, на її гіллі синюватий, влєжаний сніг сочитья повільним золотом краплин. Від вологих зморщок потрісканої кори тремтить ледве помітний обрис відпару. І тополя, і потемніла од вологи на відсопні стріха, і прісний ніздрюватий сніг — все тонко дихає першим веселим пахіллям. Марія з-під долоні радісно мружитья на засніжений, обсіяний сонцем світ, в ній прокидаютья і дівоча легкість, коли душа і голос проситья на поле і луки, і тихий смуток матері, коли думки весь час нагадують то про сім'ю, то про нестатки, то про евою і людську роботу, яка не зробитья без неї. І дарма, що сьогодні свято, — будень владно ворущитья в ньому» (М. Стельмах).

Сурядні конструкції тут явно переважають; в межах сурядних речень виразно проступає особлива симетричність, що разом створює враження легкості, прозорості, витонченості опису.

Сфера застосування безсполучникових складних речень у художніх текстах — це, переважно, авторські описи, розповіді, характеристики, тобто зовнішній план зображення: «Б'ється, буйнує під вітром бамбукова гушавінь темних очеретів понад шляхом, небо лє рясною зливою, воно вже зовсім потемніло, злилося в суцільний хаос, в якому, проте, птахи оті бродщанські десь, може, ще й досі летять» (О. Гончар).

Значно рідше безсполучникові речення використовуютья у висвітленні внутрішнього стану (думок, переживань, здогадів героїв), бо безсполучниковість — це риса розмовного синтаксису.

У розмовній мові спосіб пов'язання речень у межах складного цілого досить своєрідний. Найчастіше це безсполучниковий зв'язок, але використовуетья і сполучниковий. Сполучники ці, хоч і широко вживані в інших стилях мови, кількісно нечисленні (в писемній формі до кожного з них є кілька синонімів). Так, найпоширеніші тут сполучники сурядності *і*, *та*, *та й* (*та* зустрічається в розмовній мові, в просторіччі, в мові, стилізованій під діалектну, значно частіше, ніж у інших стилях української мови). Складний сполучник *та й* виступає переважно в функції приєднальної, позначаючи перехід до якої-небудь дії, що або завершує розвиток подій або порушує його: «Оттак було прийшлоь одному чоловікові за другого зовсім пропастти, і якби не дівка його вирятувала, то досі б кісточок його

не було. *Та й дівка ж козир була!*» (Г. Квітка-Основ'яненко).

Ці сполучники вживані як у розмовній, так і в літературній мові. Але є в розмовній мові і такі сполучники, що вживаються лише в ній і виступають як варіанти сполучників, вживаних в усіх стилях мови. Так, *ані-ані* виступає як розмовний варіант міжстильового *ні-ні* і передає заперечення значно сильніше: «*Ані* встати, *ані* сісти. *Ані* до його заговорити, *ані* його спитати» (Марко Вовчок). Сполучник *так* виступає як варіант протиставного сполучника *та*: «Чоловік добрий був би, *так* біда — хитрий, як лисиця» (І. Котляревський).

Сполучник *аби* у розмовній мові вживається замість *щоб*, при цьому він вносить у речення певний відтінок — умовності, гаданості, більшої м'якості. Емоційність його порівняно з *щоб* очевидна: «Він сказав їй, що взяв її не на те, *аби* вона продавала зуби» (М. Коцюбинський).

Серед сполучників *котрий, який, що* у мові народної поетичної творчості переважає сполучник *що*. Свідченням цього можуть бути такі приклади, взяті з народних пісень: «Оце ж тая хустиночка, *що* чорного шовку. Нема мого козаченька, *що* Сумського полку»; «Ой чия ж то пшениченька, *що* горобці п'ють. Ой то ж того козаченька, *що* палками б'ють»; «Бодай тая степовая могила запала, *що* під нею жито жала, щастя й долю потеряла»; «Горе тому та лебедику самому, *що* поросло та біле пір'я на йому»; «Стоять верби понад воду, *що* я їх садила» та багато інших.

Розмовний відтінок мають і ті конструкції, в яких сполучник підрядності стоїть не на початку, а всередині речення: «Повз Матюшин двір *як* проходив — глянув з цікавістю»; «А тільки небезпремінно *щоб* прийшов, наказувала» (А. Головка).

У фольклорі часто зустрічаються складні речення, в яких підрядне означальне (з сполучним словом на початку його) стоїть перед головним: «*Котрая* дівчина чорні очі має, то тая дівчина усі чари знає» (народна пісня); «*Котрий* пес багато бреше, той мало кусається» (прислів'я). Для літературної мови такий порядок розташування речень нетиповий.

У розмовній мові та фольклорі зберігаються архаїчні риси українського синтаксису; серед них — значно більша самостійність означальних речень, ніж вона має місце в нормах сучасної нам української літературної мови. Це дуже тонко і точно відбито у творах М. Коцюбинського. Наприклад: «Я розібрав одразу. Дадено волю, щоб чорний народ стеребив панів. *Котрий, значить, живе з людської праці*».

Або ще (вже не в прямій мові, а в авторській, як художній прийом увиразнення): «Від кого пішла та *думка*, хто перший її подав, трудно було сказати. Може Підпара посіяв своїм суворим зором, а може вона сама зародилась і осіла глибоко в серці, як камінь на дно. Доволі, що люди мовчки її прийняли, як останню надію, як єдиний рятуюнок. *Нехай краще згине кілька людей, аніж ціле село*».

Проте характерною, переважаючою рисою розмовної української мови є, поряд з її образним багатством, надзвичайна лаконічність синтаксичних структур, створювана застосуванням сурядного сполучникового зв'язку.

Так, за спостереженнями дослідників, речення «І там через море лежить золотий міст, *а на тому мості* різні дерева стоять» (казка) може бути поєднане ще такими способами: «і на тому мості», «на тому мості», «а на мості», «на мості», «а на ньому», «і на ньому», «на ньому», «...лежить золотий міст, і різні дерева стоять», «і там через море лежить золотий міст, різні дерева стоять».

Як бачимо, сурядний зв'язок виражається великою кількістю варіантів, в той час як підрядний — значно меншою: «І там через море лежить золотий міст, *що на ньому (що там, на якому)* різні дерева стоять».

Безсполучниковий сурядний зв'язок особливо поширений у побутовій розмовній мові, для якої типовим є прийом «нанизування» частин складного цілого (особливо у монологіях): «Доходжу, уступаю. За столом сидять Маруся і Чайченко і гості — молодиця і чоловік. Що то вже за молодиця була красовиця! Я її зараз пізнала, хоч ніколи не бачила. Була чорнява, в рум'янях, білолиця, уста червоні сміються, очі радісні, убрана світло: змалювати б таку та дивитись, не впускаючи з очей, та самому всміхатись на ту красу сміливу та веселу. Тільки оті брови її, високі і зрощені, в'юнкою чорною гадючкою на чолі білому чорніли, — щось недобре вішували» (Марко Вовчок).

У фольклорі також переважає сурядний — сполучниковий і безсполучниковий — зв'язок між частинами складного цілого:

Ой у полі вітер віє,  
А жито половіє,  
А козак дівчину та вірненько любить,  
А зайнять не посміє.

(Народна пісня)

Пропуск узвичаєних у мові сполучників, які виражають різноманітні логічні відтінки, та заміна їх відповідною інтонацією, наголосом, паузами дає великий стилістичний ефект увиразнення; відсутність сполучникових зв'язків в

успому мовленні проймає його наскрізь: від зв'язку окремих слів до зв'язку речень у межах цілого.

Лаконічність, енергія та сила вислову особливо помітні у таких безсполучникових конструкціях, де при одному підметі є ряд присудків (стягнене речення): «*А я встала, засвітила. Нема того, що-м любила. Сіла я, підперлася, заплакала, обтерлася*» (народна пісня).

Як прості речення з однорідними присудками в усній мові оформляються такі словосполучення, які в літературній унормованій мові, де є необхідність у точному диференціюванні опису, мали б форму простого речення, з дієприслівниковим зворотом: «За ним *іде* чорнявая, білі ручки *ламає*» (народна пісня); «*Сидить* бурлак, *зажурився*, слізьоньки *втирає*» (народна пісня).

Протиставний зв'язок також виражається у розмовній мові не сполучниково, а інтонаційно: «Не сама ж я по садочку ходила, миленького за рученьку водила» (народна пісня).

Причинний зв'язок: «Не хилися, явороньку, ти ще зелененький, не журися, козаченьку, ти ще молоденький» (народна пісня).

Наслідковий зв'язок: «Зав'язала голівоньку — не розв'яжу довіку»; «З ким не зналась — повінчалась: треба привикати; з ким любилась — розлучилась: треба забувати» (народні пісні). Як бачимо, безсполучниковий зв'язок у розмовному мовленні представлений не тільки у сурядних, а й у підрядних конструкціях. Вага цих конструкцій велика: значення дієслова в них підкреслюється, увиразнюється, а пауза на місці пропущеного сполучника разом з відповідною інтонацією дає змогу добре зрозуміти висловлене, проїнятися його духом, допомагає сприймати сказане як безпосередньо дане у відчутті, а не лише уявлюване. Звідси — жвавість, образність, емоційність розмовного мовлення.

## VI. СТИЛІСТИЧНІ МОЖЛИВОСТІ ОКРЕМИХ СИНТАКСИЧНИХ КАТЕГОРІЙ

### ОДНОРІДНІ ЧЛЕНИ РЕЧЕННЯ

У діловому, науковому і, частково, публіцистичному стилях однорідні члени речення використовуються переважно для створення різноманітних класифікаційних систем. Тут до однорідного ряду ставляться вимоги суто логічного характеру (дотримання цих вимог і є однією з характерних ознак названих стилів). Насамперед це вимога перерахування на якійсь одній підставі. Розглянемо таке речення: «Для уманських говорів закономірним фонетичним явищем, яке виступає з особливою послідовністю, є наявність протетичних приголосних звуків — переважно *гортанного г* (Гандрій), зрідка також *білабіального в* (вустілка), *середньоязичного й* (йангол) у позиції перед голосними на початку складу» (журн.). Підстава поділу тут — властивість названих звуків бути у певній позиції протетичними (приставними). Включення до цього ряду звука *р*, наприклад, порушило б систему поділу, бо цей звук не буває приставним.

Друга вимога: члени ряду повинні взаємно виключати один одного. Наприклад: «До речень, які мають тільки один головний член, належать неозначено-особові, узагальнено-особові, означено-особові, безособові, інфінітивні, називні речення». Спроба включити у цей ряд термін «односкладні речення» порушить вимогу, бо назва ця об'єднує увесь ряд, а спроба включити сюди термін «речення з дієслівною формою на -но, -то» порушить вимогу тому, що це часткове поняття входить до складу ширшого, названого тут поняття «безособові речення».

Увага. Вирази типу *комсомольці і молодь, піонери і школярі* не відповідають цій вимозі, проте їх не слід вважати неприйнятними, бо вони сприймаються вже як фразеологічні одиниці. За походженням це «комсомольці і неспілкова молодь», «піонери і школярі, які не є піонерами з якихось причин» — тобто правильно побудовані, співмірні ряди, які потім, у процесі вживання, зазнали скорочення і фразеологізувалися.

Нерозрізнення родових і видових понять робить виклад розпливчастим, нечітким, думки — невиразними. Крім того, заміна родових понять видовими і навпаки зміщує логічні

акценти. У тих випадках, коли є можливість вибору між родовим і видовим поняттям, слід віддавати перевагу видовим (вони конкретніші, вужчі семантично, чіткіші). Наприклад: «І тут *пушкініанець* Рильський, *пристрасний життєлюб і людинолюб*, має всі права бути одним з найінтимніших і найкращих учителів почувань — *і для нас, і для наших дітей, і для їхніх нащадків!*» (Л. Новиченко). У наведеному реченні однорідні слова «пушкініанець, життєлюб, людинолюб» могли б бути об'єднані одним родовим поняттям «гуманіст»; «і для нас, і для наших дітей, і для їхніх нащадків» — родовим поняттям «для багатьох наступних поколінь», проте такі заміни засушили б текст, зробили б його безликим, позбавленим експресії.

Необхідно також, щоб ряд був повним, тобто охоплював усі види певного роду (особливо це стосується наукових класифікацій). Наприклад: «Експозиція — сюжетно-композиційний елемент — та частина художнього твору, в якій розкриваються: а) умови формування персонажів і ті риси їх характеру, що склалися до виникнення конфлікту; б) обстановка й середовище, в якому розгортатиметься дія; в) час і місце дії» (словник). Тут ми маємо повний, вичерпний ряд. Якщо перелік не має чисто класифікаційного характеру, ряд може й не бути вичерпним: «Треба буде і надалі здійснювати комплекс науково-технічних, економічних і соціальних заходів, що забезпечують повну й ефективну зайнятість населення, надання всім працездатним громадянам можливості працювати в обраній сфері діяльності відповідно до покликання, здібностей, освіти, професійної підготовки з урахуванням суспільних потреб» (Програма Комуністичної партії Радянського Союзу: Нова редакція).

Як правило, всякий логічно вичерпний перелік — це ряд однорідних членів речення, з'єднаних безсполучниковим зв'язком, за винятком останнього члена ряду, який, приєднуючись сполучником *і* ніби замикає ряд, вказуючи на його завершеність: «В основу хімічного методу боротьби з шкідниками покладено застосування отруйних речовин різними способами: *обприскуванням, обпилюванням, фумігацією, протруюванням отруєними приладами і в формі аерозолей*» (довідник). Дуже часто систематизація при класифікуванні підкреслюється за допомогою цифр або букв перед кожним із членів ряду. Якого б великого обсягу не набували ці пункти, всі вони обов'язково повинні виражатися тією ж граматичною формою, що й перший, і мати приблизно той самий порядок розташування компонентів та оформлення їх. Наприклад: «Основні типи морфологічного словотвору в сучасній українській мові такі:

а) *Суфіксація* (нові слова утворюються за допомогою приєднання до непохідних чи похідних основ відповідних суфіксів).

б) *Префіксація* (нові слова утворюються шляхом приєднання до непохідних чи похідних основ відповідних префіксів).

в) *Поєднання суфіксації з префіксацією* (нові слова утворюються шляхом одночасного приєднання до непохідної чи похідної основи префікса і суфікса)» (підручник).

Відсутність сполучників між членами однорідного ряду часто є свідченням того, що ряд незакінчений і не повинен бути закінчений з певних причин (найчастіше тому, що членами однорідного ряду стають найголовніші компоненти, другорядні ж не згадуються зовсім або позначаються словами *тощо, та інше*): «Висвітлюючи історію звуків української мови, О. Шахматов використовує дані досліджень історії української мови інших вчених (Потебні, Житецького, Огоновського та інших), наводить приклади з пам'яток української мови (Пересопницького євангелія), з граматики Павловського, творів Квітки-Основ'яненка та інших, подає приклади з різних діалектів української мови» (журн.).

Книжна, зокрема наукова, мова має в своєму розпорядженні ряд подвійних сполучників для встановлення порівняльних, зіставних та інших відношень. Так, двосторонність відношень з відтінком підкресленої рівнозначності виражають сполучники *як — так і*: «Як у цивільній, так і в кримінальній справі між сторонами був спір, який мав характер словесної і судової боротьби і починався на вимогу скаржника» (журн.).

Сполучник *не тільки — але й* теж книжний, за його допомогою встановлюють, що охоплення дією не обмежується одним предметом, а поширюється й на інший: «Прекрасне в мистецтві, як і прекрасне в житті, *не тільки* радує і втішає поета, *але й* невідступно «питає» його, вабить своєю глибоко схованою суттю,— це дуже характерний момент для естетичної позиції Бажана» (Л. Новиченко).

Узагальнюючі слова у науковій і діловій мові, як правило, вказують на найближче родове поняття, види якого є об'єктом перерахування. Місце узагальнюючого слова у цих стилях — перед однорідним рядом (при цьому, як правило, однорідні члени поєднані безсполучниковим зв'язком): «Враховуючи природно-економічні умови, а також напрямки розвитку садівництва, вся територія Української РСР поділена на *такі плодові зони*: Полісся, східний Лісостеп, західний Лісостеп, Наддніпрянщина, західний і централь-

ний Степ, Донбас, південний Степ, Прикарпаття, Закарпаття, Крим» (підручник).

**Увага.** Однорідні члени речення повинні обов'язково узгоджуватись з узагальнюючим словом у всіх наявних у них формах. Тому неправильно: «Змагання відбулось з таких видів спорту: біг на 500 м, стрибки в довжину, п'ятиборство»; «Написані підручники з найважливіших галузей: теорія держави і права, радянське державне право, загальна історія держави і права та ін.» Якщо однорідні члени, що створюють ряд, вміщені в дужках, то вони можуть стояти і в називному відмінку, бо частина речення, взята в дужки, виключається зі складу речення і звичайно втрачає граматичний зв'язок з ним: «Підтекст — у театральному мистецтві той особливий внутрішній зміст тексту драматичного твору, який розкривається актором у грі (*рухи, міміка*), в паузах».

Важливе значення для чіткої побудови однорідного ряду має правильне, скономне і точне вживання при них другорядних членів, зокрема додатків.

Так, при декількох однорідних членах речення можливий один додаток, якщо всі члени ряду вимагають однакової відмінкової форми його (без прийменника або з прийменником). Такий додаток вживається один раз і ставиться найчастіше після останнього з членів ряду (рідше перед першим): «У докладному з'ясуванні *джерел, мети і характеру смішного* Філдінг розкривав нові можливості правдивого змалювання життя в романі і діяння роману на життя» (журн.).

Якщо ж члени ряду вимагають неоднакових відмінкових форм додатка або різних прийменників при ньому, то додаток слід повторювати при кожному однорідному члені речення: «Комітет *керував боротьбою* захисників міста, *надавав їм* неоціненну допомогу, *запалював їх* на ратні і трудові подвиги» (газ.). Коли однорідний ряд сам складається з додатків до одного іменника, цей іменник повинен повторюватись при зміні його форми, наприклад: «Похідні назви кольорів можуть утворюватись від назв різних предметів органічної та неорганічної природи: *назв* квітів, трав, технічних культур; ягід, плодів дерев, городини, мінералів, металів, дорогоцінних каменів, *назв* фарб, явищ природи, продуктів виробництва і навіть від *назви* хвороби» (журн.).

У науковому і діловому стилях мови прийменники при однорідних членах потребують особливої уваги у зв'язку з вимогами чіткості і прозорості викладу у цих стилях. Так, вимога повторювати прийменники перед кожним членом ряду є обов'язковою: якщо ці прийменники неоднакові, а також якщо однорідні члени, навіть з однаковими прийменниками, ускладнені великою групою пояснюючих слів; якщо однорідні члени пов'язані повторюваними сполучниками; якщо однорідні члени речення зв'язані подвійними



зіставними, а також розділовими і протиставними сполучниками; повторюються прийменники і тоді, коли автор підкреслює важливість змісту кожного з однорідних членів.

Надто ускладнені речення з кількома включеними однорідними рядами важко сприймаються навіть тоді, коли вони побудовані правильно і відповідають усім поставленим вимогам.

У нехудожніх стилях дуже виразною є тенденція готувати текст до зорового сприймання вже при його написанні. У тих випадках, коли смисловий зв'язок — через громіздкість групи однорідних членів — може бути затемнений, застосовуються спеціальні прийоми пунктуаційного впорядкування ряду (дужки, тире). Так, широко практикується прийом членування конструкції: у контексті речення залишається лише узагальнююче слово, а однорідні члени речення беруться в дужки: «Але чому в пору, коли вийшли «Дорога під яворами» А. Малишка, *поетична трилогія* Л. Первомайського («Уроки поезії», «Древо пізнання», «Вчора і завтра»), «Уманські спогади» М. Бажана, «Берег» В. Мисика, «Мить і вічність» І. Муратова, цікаві книжки та цикли інших старших поетів, ми все-таки спостерігаємо на критичному барометрі «штиль» стосовно роздумів про поезію?» (журн.).

Особливості використання однорідних членів речення у публіцистичному (окремих його жанрах) та художньому стилях ґрунтуються на таких стилістичних якостях однорідного ряду:

1. У зв'язку з тим, що однорідні ряди переважно зв'язані з логічним викладом і позбавлені емоційності, речення з однорідними членами завжди справляє враження спокійного, задалегідь обдуманого повідомлення. Тому в емоційній, пісенній мові замість однорідного ряду часто вживається розірваний ряд самостійних слів або коротких простих речень:

— Серце моє! Доле моя!  
Розкрий карі очі!  
Подивися! Усміхнися!  
Не хочеш? Не хочеш!

(Т. Шевченко)

На відміну від однорідного ряду тут кожен компонент незалежний і не вказує на продовження перерахування. При застосуванні інтонації однорідності такі речення різко змінюють своє емоційне забарвлення, справляючи враження обдуманого, спокійного викладу.

2. У художній мові перерахування може охоплювати і логічно неоднорідні поняття, що є абсолютно нетиповим для

ділового і наукового стилів мови. Такий логічно неоднорідний ряд створює враження безпосередньої, трохи хаотичної розповіді: «— Дай же ти, господи, йому талану, *тій душеньці праведній, тому хитрюзі, тому волоцюзі, тому анахтемському запорожцеві*, якого всі звать чомусь Мамаєм, нечестивим іменем татарським, прости господи! — та й озиралася по вулиці й по майдану, маючи надію його зустріти» (О. Ільченко).

Ось цілий уривок, побудований на такому — нелогічному — переліченні:

«Захряс майдан... Захряс гарбами, возами, бідами, кінвми, коровами, вівцями, волами, телятами, горшками, мисками, курми, вовною, лантухами, хмслем, смушками, матерією, чобітьми, цукерками, пряниками, квасом, пивом, руською гіркою, гребішками, косами, шкірами, ремнем, чавунами, прядивом, хустками, полотном, дьогтем, гасом, дранками, сорочками, спідницями, килимами, щетиною, діжками, рогами, шайками, воском, медом, малясом, таранею, оселедцями, колесами, ходами, шклом, яйцями, запасками, плахтами, пирогами, салом, м'ясом, ковбасою, смаженою рибою, ряднами, скринями, гвіздками, молотками, свиньми, крамарями, циганами, баришниками, людьми, дітьми і сліпцями... І все це ворушиться, дихає, курить, кричить, лається, мукає, мекає, ірже, ігігає, ремигає, позіхає, кувікає, хреститься, божиться, матюкається, заприсягається, пахне, смердить, воняє, кудкудахає, квокче, смалить одне одного по руках, грає на гармонію, на скрипку, причитує, п'є квас, їсть тараню, одригує, ікає, «будькає», лускає насіння і крутиться на каруселі... А над усім оцим голоблі, голоблі...» (Остап Вишня).

**Увага.** Іноді таке перерахування має на меті показати калейдоскопічність або несподіваність вражень (елементи комізму тут відсутні): «*Люди, обличчя, одежина, різноголоса птиця у садках, квітки, кошики, сіно, риба, овоц, дошки, вірьозки, дьоготь, ягоди, віники — все движить, мішається, миготить, зникає і знов показується проти очей*» (Марко Вовчок).

Художня мова, особливо поетична, широко впроваджує зіставлення далеких і логічно неоднорідних понять для посилення враження піднесеності, урочистості, небуденності розповіді:

І час, і нудьга, і в'язниця  
Поклали на бранців ознаки;  
Проте у їх очах горіли  
Й тепер поривання однакі.

(М. Старицький)

Ця урочистість, пафосність зростає, якщо в організацію ряду вноситься парний зв'язок таких однорідних членів: «*Простий і величавий, розважливо точний і мужньо замри-*

*яний, звичайний і дивовижний, ласкавий і грізний*,— скільки граней, скільки прикмет несла в собі його [В. І. Леніна] незмірно багата натура, така суцільна і гармонійна в усьому своєму титанічному буянні, в усьому своєму революційному бурханні, в усій своїй героїчній дерзновенності» (М. Бажан).

Однорідний ряд, побудований на зіткненні прямих і переносних значень слова, дає змогу сміливо поєднувати стилістично різноплощинні слова: «Жоден м'яз не ворухнувся тільки на молодому, без єдиної зморшки, обличчі Михайлика, яке не знало ще — *ні сміху, ні горя, ні бритви, ні ляпаса* — анічогісінько» (О. Ільченко); будувати однорідний ряд на використанні різних значень (вільних і фразеологічних) того самого слова та ін.

3. У мові публіцистики, а також у мові художньої літератури однорідний ряд з точки зору його лексичного складу часто є рядом синонімічних слів. Кожен наступний член такого ряду підсилює попередній, а разом вони характеризують поняття, явище або ознаку ширше й багатогранніше, ніж одне слово, створюючи при цьому ще й додатковий відтінок емоційного нагнітання ознаки: «Однак після ознайомлення з цілим рядом збірок останніх років ніяк не залишає почуття якоїсь *однолінійності, монотонності, однотипності* не тільки в плані тематичному, але навіть в *інтонаціях, в аранжуванні, в оркестровці, в образній структурі вірша*» (Б. Олійник).

**Увага.** У таких випадках до однорідного ряду не можна застосувати логічних підстав поділу понять. Однорідні члени тут не виключають один одного, а, перехресшуючись, показують певне поняття з різних боків, ніби вихоплюючи променем світла окремі ознаки його:

У темному *гаю*, в зеленій *діврові*  
На припоні коні отаву *скубуть*:  
*Осідлані* коні, *вороні готові*.

(Т. Шевченко)

Тут поняття *гай* включає в себе *діврову* (дубовий гай), поняття *готові* (до походу) коні включає, крім *осідлані*, ще й *нагородвані, підковані, не потомлені, здорові, об'їжджені*.

Широко використовуються контекстуальні синоніми: прямі й переносні значення слів, ближчі і дальші. Тут вступає в дію закон, за яким нагнітання однорідних членів має смислове значення, незалежно від того, які саме слова входять до складу однорідного ряду.

А я тебе кохаю  
*многотисячно,*  
Без ліку *многovesно,*  
*многорічно,*

*Присонячно,  
Призоряно,  
Примісячно,  
Хоч, може, й тривіально,  
але — вічно.*  
(І. Муратов)

4. Як ми бачили, у діловому і науковому стилях переважають іменникові і прикметникові однорідні ряди, оскільки там вони служать для класифікації явищ і ознак. У художній і публіцистичній мові значне місце належить дієслівним рядам. Вони відбивають прагнення показати дійсність у динаміці, у русі, у всьому багатстві її мінливості і повторюваності. Наприклад:

*Були то очі, жахом білені, —  
Уперше він такі зустрів.  
Вони метался і бігали.  
Вони втікали в хащі брів.  
Вони просили, вони плакали  
І скавучали із орбіт,  
Двома побитими собаками  
Повзли покійно до чобіт...*  
(Б. Олійник)

У цьому проявляється особливість розмовної мови і фольклору: обмеженість вживання дієприслівників та дієприкметників для називання супровідної дії, для позначення взаємopідпорядкування і залежності дій. Наприклад:

*Прийшла... Вмилась, напилася,  
Тихо усміхнулась,  
Вдруге, втретє напилася  
І не оглянулась.  
Полетіла, мов на крилах,  
Серед степу пала,  
Пала, стала, заплакала  
І... і заспівала.*  
(Т. Шевченко)

Ця особливість усного мовлення часто використовується для посилення комізму:

*Ах, друзі, друзі...  
Ну хто ще  
Підніме нас і опустить,  
Підкине і не впіймає,  
Впіймає і усадить,  
Візьме, і поведе, і введе,  
Піде і в огонь, і в воду, і в кіно, і на побачення,  
Підтримає, підтягне, потягне,  
Стане горою, стіною, спиною?  
Ах, друзі...*  
(О. Пархоменко)

Як відомо, використання однорідних членів речення у художніх текстах залежить від індивідуальних авторських особливостей стилю, а також від жанру, художньої манери тощо.

Наведемо кілька ілюстрацій.

Динамічність у зображенні розбурханої стихії підкреслюється однорідним рядом яскраво емоційних дієслів: «Ніч, насуваючись, жене нас вперед, бо скоро-скоро вже вона *грякне, ударить* вітром, *спалахне* неоновими синіми спалахами хмар, *поєднає* небо і землю ланцюгами блискавиць, і в хаосі тьми та зблисках електричних розрядів, у грандіозних таїнствах ночі почнеться могутня робота природи, робота одвічна, прадавня, що і людині щоразу навіває думки про щось предковичне і про прийдешнє також...» (О. Гончар).

Конкретизація опису з метою пожвавлення, наближення його до читача здійснюється також через нагнітання однорідних дієслів: «Все переїлуталося в цьому задушливому зеленому мороку, рослини *звисали* з невидимого неба, *здіймали* виткі руки з води, *проростали* мовби з самого центру землі, вони *ущільнювалися* тривожно й загрозливо, *несли* з собою таємниче, тихе *шаленство*» (П. Загребельний).

Однорідний дієслівний ряд може створювати описові картини перспективного і ретроспективного плану. Ці картини можуть розгортатися у просторі і часі, у спогадах і в дійсності. Ось як віддаляються від читача, губляться, зникають навіки герої поеми «Катерина» в її останніх рядках:

Пита пані, як зветься?  
«Івась». — «Какой милый!»  
Берлин рушив, а Івася  
Курява покрила...  
*Полічили*, що достали,  
*Встали* сіромахи,  
*Помолились* на схід сонця,  
*Пішли* понад шляхом...

(Т. Шевченко)

5. Прийоми використання однорідних членів речення багато в чому залежать від стилю мовлення, вони не властиві однаковою мірою усім стилям, усім жанрам художньої мови. Тому наявність чи відсутність однорідності, її характер також служить показником стилю. Так, зокрема, однорідність є прикметою описового стилю. Описові характеристики дійових осіб спираються на однорідні члени речення як на основний засіб (добір і розташування лексичних одиниць, способи їх поєднання — це все залежить від індивідуальних авторських смаків і уподобань).

Порівняйте: «Чи не на всіх полицях Козак Мамай — вродливий січовик, де трохи старший, де молодший, дядечко невеличкий, кремезний, чорнявий вусань, з козацьким оселедцем, у жупані — коли багатшому, а коли й простому, завжди з бандурою в руках, щира вдача — співак і музика» (О. Ільченко). Цей опис-портрет змальовує зовнішність героя узагальнено, як тип.

«Вона (прабаба) була малесенька й така прудка, і очі мала такі видючі й гострі, що схватись од неї не могло ніщо в світі. Їй можна було по три дні не давати їсти. Але без прокльонів вона не могла прожити й дня. Вони були її духовною їжею. Вони лились з її вуст потоком, як вірші з натхненного поета, з найменшого приводу. У неї тоді блищали очі й червоніли щоки. Це була творчість її палкої, темної, престарілої душі» (О. Довженко). Даний опис містить не тільки зовнішню, а й внутрішню, психологічну характеристику персонажа.

Ілюстрацій таких, що свідчать про специфіку використання однорідних членів у зображенні не тільки портретів, а й пейзажів, обстановки, дій і станів, можна було б навести безліч. Вони надзвичайно різноманітні ще й тому, що тут ми зустрічаємось з перерахуванням дієслів, іменників, прикметників, з різноманітними і раптовими переходами від одного виду однорідності до другого.

На однорідності (як синтаксичній конструкції) будуються дві стилістичні фігури — ампліфікація і градація.

Ампліфікація — нагромодження однорідних лексичних компонентів для створення потрібного стилістичного ефекту. Вживається вона і в художньому, і в публіцистичному стилях.

Ампліфікація у художньому тексті:

Так, це Ви всюди поруч і досі —  
М'яким явором, твердим каменем, павіттям,  
Щебетом, пошумом, спекою, димом,  
Ясністю і невдоволенням зболеним,  
Вищанням дятличим, метеликом тихим,  
Канупером і узгір'ям, кременем —  
Земля Вам пером, мій дивний друже!

(І. Драч)

У публіцистичному тексті: «Від пісні, від звичайної розмови, від гарячого земного життя йде Малишкова поезія, тому так пахнуть чебрецем, полином, чорнобривцями, м'ятою, степом, Дніпром, цвітучим вишневим садом його вірші, тому так часто влітаються у них звичайні собі людські діалоги, репліки, звертання, тому найреалістичніші, конкретні, буденні штрихи так природно схрещуються в нього

з високим пафосом, з віщим прозиранням у глибину віків» (М. Рильський).

Г р а д а ц і я — розташування однорідних мовних одиниць за ступенем наростання чи спаду їх семантичних якостей. Вживається ця стилістична фігура в усіх стилях мови, переважає — у художньому і окремих жанрах публіцистичного. Супроводжується вона відповідною — висхідною чи спадною — інтонацією.

Як правило, для градаційних рядів добирається лексика або семантично тотожна (а вже авторський текст примушує бачити в ній різну міру вияву ознаки), або семантично різнопланова (а вже автор примушує її служити певній стилістичній настанові). Зразки семантично тотожних висхідних градаційних рядів:

Одні залюблені в старі листи.  
Ті — в музику. А ті — в руді томща.  
Таке життя...  
А він любив мости.  
О, не любив — кохав,  
А може, й вище!  
(Б. Олійник)

«Ми любили театр по-справжньому. Ми любили, ні, ми боготворили його акторів» (Остап Вишня).

А ось семантично віддалені, різноаспектні слова, вмонтовані в один художній градаційний ряд (градація тут теж висхідна): «Я порву ті вінки, що сплітались в добу лихоліття, розтопчу, розмету їх у попіл, у порох, у сміття» (В. Чумак).

Певне перебільшення — від співчуття, співпереживання автора також створюється висхідною градацією:

Зажурилися хлопці.  
Обличчям змарнілим від клопоту:  
Третій день, сьомий день —  
З липня в серпень тече і тече  
Над Санжарами дощ.  
Над Полтавою дощ.  
Над Європою...  
Запливає комбайн у калюжу,  
Як Ноїв ковчег.  
(Б. Олійник)

Градація спадна:

Отака біла-біла хата  
Серед білого-білого цвіту.  
Біла фата, як біла вата  
На ранах білого світу...  
(І. Драч)

Зразки висхідної градації у публіцистиці: «Йому хотілось начебто *роздвоїтись, розшестеритись, розмножитись* у своїх винищувачах, щоб помножити увесь свій гнів до ворога, всю пристрасть і ненависть і нищити його, проклятого, до краю» (О. Довженко).

Зразок спадної градації у публіцистиці: «Запитання *стикались* одне з одним на близькій відстані, впритул, *громадились, розсипались, збочували*, і все здавалось не тим, не головнішим» (О. Довженко).

Серед інших прийомів вживання однорідних членів речення у мові художньої літератури заслуговує на увагу прийом створення інтонації посилюваного повтору, яка виникає від повторення того самого слова з поступовим посиленням і підкресленням його ролі. Наприклад: «Сливе всі портрети Мамаєва мальовано ніби дитячою рукою, бо й справді-таки, то був народу нашого дитячий вік, — а може, й зовсім не дитячий, а тільки не дійшло крізь лихоліття, майже нічого не дійшло до наших днів, *крім* хіба східнослов'янського дива-дивного — «Слова о полку Ігоревім», *крім* теплого мармуру труни Ярослава, *крім* чудових мозаїк та фресок Київської святої Софії, *крім* галицьких церков і замків, *крім* десятка літописів, *крім* купи книг, друкованих любовно в Києві, Острозі, Львові, *крім* безлічі мудренних візерунків на кераміці, на склі, на золоті, *крім* гострих діамантів гумору народного, *крім* шалу українських дум, *крім* вічно живої пісні...» (О. Ільченко).

**Увага.** Однорідні члени речення в художній мові, як правило, не бувають обтяжені пояснюючими словами, і тому їх ряди справляють враження вільних, легких, прозорих. Обтяження однорідних членів пояснюючими словами інколи уповільнює виклад, наближає його до газетно-публіцистичного чи науково-публіцистичного.

**Розмовна мова** використовує найчастіше однорідні ряди невеликого обсягу, не обтяжені розгорненими групами пояснюючих слів. Навпаки, тут часто вживаються еліптичні конструкції, які від пропуску одного з присудків набувають більшої експресії, відтіняючи енергійність вислову, раптовість, несподіваність дії тощо. Наприклад: «А пан як схопиться, та за палицю, та по ньому!»

Безсполучниковий зв'язок між словами однорідного ряду, особливо коли цих членів ряду тільки два, буває настільки міцний, що перед ним поступається і сполучниковий спосіб зв'язку. Коли порівняти вислови *клясти-проклинати* і *клясти й проклинати*, то стає очевидним, що сполучники у таких парних конструкціях (порівняно з безсполучниковим зв'язком) здаються не єдиними, а роз'єднувальними. Такі вислови особливо типові для **фольклору**:



Тее промовляли,  
Землю турецьку *кляли-проклинали*.  
(Дума невольницька)  
Гей джури ви мої *малі-невеликі*.  
(Історична пісня)

У стилізації народно-пісенного зразка:

...Стоять в шатрах над річкою  
*Волохи-цигани*,  
А між тими циганами  
*Циганка-ворожка*,  
Та до тої циганочки  
Втоптана дорожка.  
Туди ходять в темний вечір  
Молоді дівчата  
*З хлібом-сіллю до ворожки*  
Суджених питати.

(Л. Боровиковський)

Своєрідна експресивність такого типу сполучень особливо виразно проявляється в мові казок, а також художніх творів для дітей: «Тут *цар-жайворонок* збирає всіх птиць, щоб звозувати *царицю-мишу*, а *цариця-миша* скликає всіх звірів,— і почали війну» (народна казка).

Римовані однорідні члени речення дієслівної форми характеризують стиль українських народних дум:

У святу неділю не сизі орли заклекотали,  
Як то бідні невольники у тяжкій нсволі заплакали,  
Угору руки *підіймали*, кайданами *забряжчали*,  
Господа милосердного *прохали* та *благали*...

(Невольницька дума)

Такі римовані однорідні члени речення використовуються в поезії для створення колориту народних дум:

Козацтву-товариству із синьої хвилі  
Рукою *махає, гукає*:  
— «Нехай вам, товариство, бог допомагає!»  
І в синій хвилі *погортає*,  
*Пропадає*.

(Т. Шевченко)

Однорідні члени речення, розміщені у римованих позиціях, становлять своєрідне майстерне поєднання синтаксичних і фонетичних явищ:

Ой заспіваймо, нехай вдома *почують*  
Ой нехай же нам вечеройку *готують*.  
Утомила нас та широкая *нива*,  
Що тепера нам і вечеря *немила*.  
Ой не так *гори*, як широкі *загони*,  
Не так *загони*, як малейкеє *жито*,  
А вже ж нам спину, як кийом, *перебито*.

(Народна пісня)

Найчастіше це дієслівна пара, близька за змістом і за звучанням:

*Я оддам, я продам  
Кумові хатину,  
Я куплю, я зроблю  
Яточку під тином:  
Торгувать, шинкувать  
Буду чарочками,  
Танцювать та гулять  
Таки з парубками.*

(Т. Шевченко)

Інтонанція, яка супроводжує дієслівні пари, створює чіткий танцювальний ритм, а фонетична близькість — потрібний ритмомелодійний малюнок. У текстах народних жартівливих і танцювальних мелодій ця риса — одна з найважливіших.

Узагальнюючі слова служать одним з прийомів потрібної авторові організації позамовного матеріалу. Добір і розміщення узагальнюючих слів, характер їх — дуже неоднакові, вони залежать від семантико-стилістичних настанов автора, а також від його творчої індивідуальності. Узагальнення може бути виражене інтонаційно, а може здійснюватись спеціальним словом. Вибір між паралельними конструкціями з узагальненням і без узагальнення залежить від вимог експресії й логіки. Що стосується останнього, то логічне використання узагальнюючих слів для художнього стилю нетипове. У ролі узагальнюючого слова тут дуже рідко виступає найближче родове поняття; це найчастіше — широке поняття, у яке можуть бути включені будь-які, навіть логічно несумісні поняття (слова типу *все, ніхто, завжди, скрізь, ніде, ніколи* та ін.). Саме невизначеність, широта семантики і надає їм відтінку експресивного підкреслення, посилення того, що об'єднується цим словом:

*Усе в чеканні: спілі краплі рос,  
Земля і місяць, вишні і тополі.  
І тиша в тиші. І тумани в полі.  
І навіть вуж нечутний, мов донос.*

(Б. Олійник)

Такі узагальнюючі слова можуть вживатися не лише на початку ряду, а й після однорідних членів речення: «Вся краса, якої шукають художники, всі пейзажі, всі сходи й заходи сонця, всі трави, квіти, плоди, насіння, всі жнива, всі пори року, — *все*, що дороге й любе живій людині, *все* це наше» (О. Довженко).

Як уже згадувалось, коли узагальнююче слово позначає найближче родове поняття, воно не може стояти після од-

норідних членів речення. Ось такий однорідний ряд з узагальнюючим словом у науковому стилі мови: «Виділяються такі групи номінативних речень: 1. *Констатуючі*: а) описові; б) перелічувально-речові; в) вказівні; г) згадувальні; д) сповіщальні. 2. *Патетичні...*». Тут перестановка узагальнюючого слова після однорідних членів речення неможлива.

У художньому і публіцистичному стилях сполучники часто виступають для посилення і увиразнення однорідних членів. Спостереження дають підставу твердити, що відсутність сполучників робить вислів емоційно менш яскравим, начебто приглушує у ньому барви. Слушність цього спостереження може бути проілюстрована таким прикладом: «Михайлик чимдуж квапився на той берег базарного моря, але пахощі й чарівні виділення переслідували його далі та далі, бо ж там парували й шкварчали січеники та крученики, і душенина шляхетська, і галушки з телячої печінки, і смажена тараня з медом, і ковбаси з риби, і на панські витребешки — минькова печінка, і, звичайно ж, вареники з товчениками, і соломаха, і пряжуха, і ляпуни, і макорженики, і мегелики з сирівцем, і сластьони, і медяники; і вергуни, і марципани, і ще чимало всячини, якої ніколи не куштував не тільки наш Михайлик, а навіть і ми з вами, мій терпеливий читачу» (О. Ільченко). Коли це речення прочитати без сполучників, помітно втрачається виразність картини достатку, нагромадження багатств; химерність, вишуканість, дивовижність страв стає не такою помітною.

Сполучник *і*, який в логічно організованому ряді з'єднує два останніх його члени, таку ж роль виконує і в художніх текстах, але ця закінченість визначається не логічними причинами, а намірами автора:

Був я вітром, був я лютим, був я нордом.  
Став я ніжним, став я птахом і крилом.

(Б. Олійник)

Особливе розташування однорідних членів — симетричне — вносить у речення експресивність. Найчастіше це парне розташування, але часом воно набуває і складніших симетричних форм:

Нехай думка, як той ворон,  
Літає та кряче,  
А серденько соловейком  
Щебече та плаче.

(Т. Шевченко)

«...Галицькі священники тридцятих років — це активні служники дрібнобуржуазної ідеології, розглителі, а не буй-

дівниці національної свідомості, визискувачі, а не друзі народу, сліпці, а не проводирі народних мас» (Д. Павличко). Поставлені поряд три антонімічні пари створюють потрібне авторові нагнітання, напруженість фрази.

Значного поширення в художніх текстах та публіцистиці набуло парне розташування однорідних членів з сполучником *і*. Воно вносить у текст відтінок зіставлення через контрастність, приховане протиставлення; упорядкування тексту тоді особливо чітко і тонко: «Оживлялась музика крапель сумних *і* веселих, лінивих *і* жвавих, глухих *і* дзвінких» (М. Коцюбинський); «Оце *і* вся нова мораль. Прийдеши люди [в утопії А. Франса] кажуть, що *й* при ній все-таки існують в житті «скупі *й* марнотратники; роботящі *й* ліниві, багаті *й* убогі, щасливі *й* нещасні, вдоволені *й* невдоволені», бо це ж *і* є «незмінний фонд» людськості» (Леся Українка).

Якщо при такому розташуванні елемент протиставлення відсутній, то, крім звичайного перерахування, зберігається відтінок зіставлення чи особливого впорядкування: «Вона побачила, що в неї гарна ніжна *шия й плечі*, що в її великих темних очах спалахують іскорки нерозтраченої *ніжності й юного натхнення*, що вся вона *легка й струнка*» (О. Довженко).

Поєднання різних типів зв'язку членів однорідного ряду — безсполучникового і сполучникового — збагачує фразу інтонаційно, робить її гнучкішою, збільшує експресію:

В колонах.  
Порóтно.  
Крізь попіл, *і* бронзу, *і* мармур,  
З непам'яті.  
З пам'яті,  
з виру морського *і* суші  
Солдати,  
матроси,  
ефрейтори *і* командарми  
Суворо проходять повз нас,  
*і* грядущих, *і* сущих.  
(Б. Олійник)

П р и й м е н н и к и — їх пропуск чи повторення — також можуть мати стилістичну вагу в однорідному ряду. У художньому тексті повторюваний прийменник іноді може навіть перетягати на себе увагу читача: «А *над* усім широким світом, *над* заштрихованими лісами, *над* першою прозеленню полів, *над* повеселілими луговинами, *над* пригнутими вербами, *над* принащклим птаством, *над* вінчиками цвіту *і* *над* двома простими добрими людьми димів надійний дощ» (М. Стельмах).

Загалом у художньому тексті в межах речення, але частіше в межах складного синтаксичного цілого (абзаца) однорідність може проявлятися у комплексі, де стилістичну роль відіграють і різні морфологічні ряди (іменники, прикметники, дієслова, прислівники), і зіставлення та протиствавлення лексичних значень одиниць ряду, і зіткнення стилістичних якостей слів, що об'єднуються в однорідний ряд. Наприклад: «Було щось *буйне, зухвальське, нездоланно безстрашне* в цьому перевдяганні на снігу серед хурделиці. Скільки глянь, вся величезна вузлова клекоче збудженим людом, вповодж вагонів *натовпи, гуки* — дивізія *оновлюється, міння личину* на весняне! В білих завіях, в самій білизні білі постаті *то зникають, то з'являються, земля і небо* злилися у заметільнім шабаші, і здається, вся планета вже населена тільки цими створіннями в білому, що всюди *підстрибують, скачуть у повітрі, витанцьовують*, мов якісь *легкі, безтілесні духи війни, невагомі ельфи Півночі...*» (О. Гончар).

#### ВІДОКРЕМЛЕННЯ

Як відомо, всяке відокремлення збільшує семантичну вагу відокремлюваного, надаючи йому нових відтінків значення — додаткової предикації, виразної обставинності та ін. Для нехудожніх стилів це засіб виявлення ієрархії думок, а також прийом оформлення повідомлень довідкового характеру. У художньому стилі відокремлення виконує інші функції — означальні, оцінні, емоційно-експресивні.

Відокремлення, як стилістичний засіб, базується на спеціальному підсиленні ролі другорядних членів речення через їх інтонаційне виділення і виразне наголошення у певній позиції. Позиція ця зумовлюється двома факторами: наявністю значної кількості залежних слів при цьому другорядному члені, а також порушенням типового, усталеного порядку слів у реченні<sup>1</sup>.

У науковому та діловому стилях переважна більшість відокремлень виступає як уточнююча, пояснююча чи обмежуюча деталь повідомлення, включена (саме як підпорядкована загальному змісту речення) до його складу. Відокремлені обставини тут, як правило, несуть лише незначну час-

<sup>1</sup> «Обидва ці фактори: обтяженість відокремлюваного члена речення залежними словами і порушення типових, звичних шаблонів структури речення — можна розглядати, однак, не як окремі фактори, а як певні зовнішні прослідки другорядного нашарування предикації, яка, власне, і становить першопричину відокремлення» (Курс сучасної української мови. Т. 2. С. 130—131).

тину інформації, звичайно меншу за ту, що наявна в усьому реченні. Для наукових та ділових текстів зовсім нетипова така структура речення (властива художньому стилю), при якій основна частина інформації, її суть, міститься у відокремленій частині речення. Невластиві науковим і діловим текстам і такі конструкції, в яких відокремлена обставина — комунікативний центр повідомлення — композиційно об'єднує два окремих речення. Дієприкметниковий зворот у науковому стилі, як і в діловому, має основне завдання — уточнення, в той час як у художньому і публіцистичному стилях — це додаткове повідомлення.

Звичайно дієприкметниковий зворот передає зміст цілого означального підрядного речення; з цієї точки зору його можна умовно розглядати як скорочений («згорнутий») варіант такого речення. Оскільки поширене означення тісніше, ніж підрядне речення, пов'язується з означуваним словом, усе висловлення набуває більш чіткого й лаконічного оформлення: «Такий метод можна використати для одержання висококремнеземистого шлаку, *придатного для варіння скла*» (журн.). Тут виразно віддається перевага таким дієприкметниковим формам, в яких дієвість виражена не дуже яскраво або й зовсім не відчувається: «Дослідження, *виконані в районі Канева*, показують, що при безхмарній погоді влітку в приземному шарі при натіканні повітря з водної поверхні Дніпра відбуваються такі зміни...»; «При цьому кількість одночасно працюючих вентилів у даній схемі дорівнює кількості незалежних рівнянь, *складених для визначення струмів у вентилях*» (журн.).

Мають свою специфіку у науковому і діловому стилях і дієприслівникові звороти. При складеному присудку, який у науковому стилі належить до поширених присудкових форм, дієприслівники не означають другорядної додаткової дії, тому що немає дії основної, першої, проте вони, супроводжуючи присудок, пояснюють його, вказуючи на процеси, які здійснювалися одночасно або передували тому, про що говориться у присудку основного речення, незалежно від форми його вираження. Ось приклади з різних наукових статей, які підтверджують сказане: «*Змінюючи норми азотної кислоти, можна регулювати кількість і склад нерозчиненого залишку*»; «*Користуючись даними таблиці 2, ступінь покриття розраховано за допомогою рівняння (4) з точністю до другого знака*»; «*Формуючись на фоні зональних кліматичних умов, мікроклімат кожного окремого району постійно взаємодіє з мікрокліматом навколишньої території, впливаючи цим самим на загальні кліматичні умови району*».

Діапазон значень цих дієприслівникових зворотів досить великий: вони можуть означати час, допустовість, супровідну дію, умову, спосіб дії та ін.

Незвичний порядок слів у художніх текстах створює передумови для факультативного відокремлення насамперед інтонаційно, бо тут, як правило, існує постійна тенденція до відтворення живих інтонацій і логічних наголосень розмовної мови: «...І вдома всі його родичі, всі внуки та онуки не раз ще почують про отих крижаків, що — *отакенні!* — сиділи до півночі біля його крякухи» (О. Гончар).

Зміна порядку слів у таких випадках призводить до втрати тонких, іноді ледь помітних, а проте важливих для художнього тексту смислових і стилістичних зв'язків.

Стилістична вага другорядних членів речення надзвичайно велика у тих випадках, коли волею автора певні відтінки значень у цих членах речення посилюються чи послаблюються: «Фат'ма йшла попереду — *зелена, як весняний кущ*, а Алі, *на своїх довгих ногах, тісно обтягнених жовтими ноговицями, в синій куртці і червоній пов'язці, високий і гнучкий, як молодий кипарис*, здавався на тлі неба *велетнем*» (М. Коцюбинський); «Навіщо ж ти, фантазіє химерна, Мені показуєш якусь убогу постать, що стала поміж їх, немов тремтяча тінь, Як сон зомлілої людини — *невизначна?*» (Леся Українка).

Незвичний порядок слів — риса, властива емоційній, афективній мові, — широко використовується для створення факультативного відокремлення: «Довбеться батько в землі, бере в багачів з половини, *чорний увесь, руки порепані*, так це й собі те робить?» (А. Тесленко); «Слово своє буду гострити на кремені моєї душі і, *намочене в трутізіллі*, пускати буду...» (В. Стефаник). Як бачимо, поставлені в незвичному місці, другорядні члени речення особливо сильно наголошуються і виділяються інтонаційно: «Так голуби спускаються цілим стадом на тік. А як мужик рипне хатніми дверима, то вони покидають зерно і, *перепуджені*, злітають під небо» (В. Стефаник). Переважна більшість таких відокремлень — це відокремлені означення, які можуть бути виражені одним словом у незвичній позиції (як у попередньому прикладі), а можуть бути поширеними, ускладненими, «химерними», наприклад: «Рівно об одинадцятій прогук пасажи́рський, рухаючись морем навскіс, *білогрудий, казковий, в гірляндах рясних вогнів*» (О. Гончар);

*Ніяковий, сутулий, в гімназичній  
Наївній формі, мрійник і позер,  
Що тратився в компанії незвичній,—*

*Як, зрештою, умію ще й тепер,—  
Такий я був у Корсуні, над Россю...  
(М. Рильський)*

Коли такі відокремлені означення виділяються в самостійне речення, то це створює експресію значної сили: «Забачивши радистку, Сава жартома робить їй під козирок. В офіцерському галіфе, в синій безрукавіці, стрункий, смаглявий, як біс» (О. Гончар).

Відокремлені означення, виражені дієприкметниковими зворотами, у художньому тексті певним чином ще й організують розповідь, виділяючи в описах окремі штрихи. Хоч звороти ці й належать до засобів книжного мовлення, проте в ширших текстових масивах серед сурядних і підрядних конструкцій вони успішно виконують водночас і організуючу і увиразнюючу роль. Наприклад: «Раптом, немов від маху чарівної палички, пасмо гір розірвалося; в широкому отворі, наче у вікні, блиснула річка, а за річкою розкинулись плавні, щедро залиті південним сонцем. Тепер ясно виднілось село, мальовничо розкидане над річкою на горбі» (М. Коцюбинський).

У публіцистичних текстах ця конструкція, виконуючи перш за все функцію організуючу, певним чином ще й увиразнює виділену думку, привертає до неї увагу: «Непокірна, пекуча, незнищенна народна кривавиця, так щедро проливана «на розпутьях велелюдних» української історії, завітувала ярим квітом, який зветься талантом Лесі Українки» (журн.).

Дієприслівниковий зворот — також конструкція книжна; переваги її — стислість, компактність; вживана на місці підрядних речень, вона робить виклад чіткішим, лаконічнішим. Проте підрядне речення має теж свої переваги: сполучники, які в ньому вживаються, вносять у речення потрібний — кожного разу інший — колорит (розмовний, поетичний, книжний, офіційний), надаючи висловленню нових нюансів.

У художніх текстах дієприслівниковий зворот виконує ще одну специфічну функцію: коли виникає потреба одразу ж набрати значного темпу в розповіді, ввести читача в гущавину подій, дієприслівникові звороти саме й допомагають створенню цього напруженого темпу. Наприклад: «По розбитому грузовиками грейдеру, пірнаючи в глибоких маслянисто-чорних коліях, уперто пробивається кудись маленький, по самий брезент забризканий грязюкою газик» (О. Гончар).

Проте значно продуктивніші ці конструкції в публіцистиці, де завжди є потреба в стислому викладі, а також у чіт-



кому розмежуванні головної й другорядної дії: «Осягнення внутрішнього світу або, *кажучи словами В. Белінського*, «життя душі і серця» людини — надзвичайно складне й не легке мистецтво, художні форми вияву якого в сучасному українському романі вельми розмаїті» (журн.).

Відокремлення у розмовній мові найчастіше проявляється в описах, коли окремі риси, деталі чогось з'являються в пам'яті поступово і приєднуються до вже певним чином сформульованої думки про описуване явище в цілому: «Як я її на очі заглядаю; вийде і йде, було, не хапаючись, а постигне саме в пору — у *своєму червоному оцінку з чорним крайцем, у білій намітці...*» (Марко Вовчок).

У розмовному стилі значно більша вагомість прислівникових відокремлених зворотів пояснюється тим, що в живій діалогічній мові є можливість конкретизації висловлення (ситуація, жести та ін.), тут просторова характеристика у прислівниковому оформленні має більшу конкретність, ніж у художньому стилі, і не утруднює спілкування: «Був суд... А потім повезли чавункою — *далеко-далеко, не знати куди...*» (А. Тесленко).

Загалом відокремлені звороти у розмовній мові, як правило, нерозгорнуті структурою, прості своєю будовою, хоч якісно дуже різноманітні: «— Що ти знаєш про наше життя, — зітхнув Танцюра. — Звідки тобі знати, як працює наш брат... Як вимордовує робота... Інші на рибалку, в театр, а ми до ночі... Хоч з температурою, хоч як нюють рани. *До півста не дотягши*, інфаркти хапаєм! — І сердито дверцятами хряпнув» (О. Гончар).

Художній стиль зближується з розмовним у сфері використання емоційно забарвлених відокремлень, а також у тих випадках, коли художня мова має на меті відтворити риси розмовного мовлення.

**Увага.** Слід розрізняти випадки неправильного відокремлення, що є порушенням сучасних норм літературної мови, і ті випадки, — зокрема у художньому стилі, — які відбивають досить архаїчні риси розмовної мови з метою її типізації.

Ідеться про ті конструкції, в яких формальних підстав для вживання дієприслівникового звороту (обов'язкова наявність підмета і присудка; другорядна дія, названа дієприслівником, приписується тому ж діячеві, що й головна) немає: «Засміявся та й сів коло мене. *З ним гомонячи і час було не змигнеться*» (Марко Вовчок).

Випадки таких порушень норми і відступів від неї у розмовній мові численні і багатоманітні. Ось ще приклад порушення узгодження в часі: «У таких добрих думках прийшов я додому. Мати, *дорікавши мене*, на руки схопила та, *сварившись*, добре нагодувала. Потім, *поплакавши обое*, узяла мене за руку й повела за собою до пана Лукаша» (Марко Вовчок).

## ПРИКЛАДКА

З стилістичного боку цікавою є відокремлена прикладка<sup>1</sup>. Спільною рисою всіх відокремлених членів речення, порівняно з невідокремленими, є те, що вони мають більшу семантичну вагу і набувають часто цілого ряду додаткових відтінків значення — елементів предикативності, обставинності та ін.

У діловому і науковому стилях мови ряд відокремлених конструкцій знаходить дуже широке застосування у зв'язку з потребами стислого й компактного висловлення, яке характеризується чітким розмежуванням головних і другорядних думок і формулюванням усіх додаткових відомостей економно й небагатослівно. Серед цих відокремлених зворотів помітне місце посідає і прикладка.

У наукових, науково-популярних та науково-публіцистичних текстах відокремлена прикладка виконує насамперед довідкову, уточнюючу роль, вказуючи на видову ознаку пояснюваного іменника, і не вносить жодних додаткових відтінків у нейтральне стилістичне забарвлення тексту. Наприклад: «Лірник — професійний народний співець на Україні й у Білорусії (переважно сліпий), що, мандруючи з поводителем по селах і містечках, під акомпанемент струнно-клавішного музичного інструмента — *ліри* — виконував моралізаторські, а також історичні й сатиричні пісні, іноді думи» (словник); «Найбільша з малих планет — *Церера* — має діаметр близько 800 км; інші набагато менші: їх діаметр лише декілька кілометрів» (підручник).

Ті прикладки, які належать до іменника — власної назви, означають найчастіше професію людини, її посаду, національність, звання та інше і вживаються майже в усіх стилях мови: «В обкомі партії, де з фасадних вікон добре видно всі Тимурові бані, показали мені старі стрічки: Регістан залито радісним натовпом; червоноармійці в будівнях посміхаються просто в об'єктив кінокамери: приїхав Михайло Іванович Калінін, *Всесоюзний староста*» (В. Коротич).

**Увага.** Прикладки — власні імена і прізвища — відокремлюються тоді, коли особа названа вперше і на її прізвищі треба зупинити увагу читача: «Гордіїв вузол розтяв радник республіканської партії у справах

<sup>1</sup> Прикладка — це особливого виду означення, яке, будучи вираженням іменником, узгодженим здебільшого з пояснюваним словом у відмінку й числі, має деякі елементи предикативності і одночасно з якісною характеристикою предмета виконує деколи й уточнюючу функцію. Відокремлена прикладка — іменник — і пояснюваний нею іменник збігаються в одному і тому ж предметі.

зовнішньої політики, *Джон Фостер Даллес*, який запропонував Ватиканові через свого друга кардинала Корчі 15 мільйонів доларів на випадок перемоги республіканців» (Я. Галан).

Відсутність відокремлення вказує, що прізвище вже знайоме читачам і не потребує виділення, підкреслення: «22 серпня у себе на заводі арсенальці зустріли делегатів 2-го конгресу III Комуністичного Інтернаціоналу. Відкриваючи з цього приводу мітинг, голова Київського губпарткому *Ян Борисович Гамарник сказав...*» («Арсенал» імені В. І. Леніна).

**У науковому стилі** прикладка і пояснюваний нею іменник означають у більшості випадків назви абстрактних понять і виконують уточнюючу роль: «Революційні партії робітничого класу керуються науковою теорією суспільного розвитку — *марксизмом-ленінізмом*, проводять принципову класову політику» (Програма Комуністичної партії Радянського Союзу: Нова редакція).

Уточнююча роль прикладки не менш виразна й тоді, коли прикладка або пояснюваний нею іменник означають власну назву: «*Карпенко-Карий — псевдонім Івана Карповича Тобілевича* — належав до табору демократичних письменників, які вели боротьбу за розвиток реалістичного мистецтва» (журн.).

Ці пояснювані іменники — власні назви — найчастіше є прізвищами, іменами або псевдонімами осіб, а також власними географічними назвами: «Місто Берлін — *столиця Німецької Демократичної Республіки* — лежить на невеликій річці Шпрее в північній частині країни» (підручник).

Одним з різновидів уточнюючої прикладки у науковому стилі є ті відокремлені означення, що поєднуються з пояснюваним іменником за допомогою сполучників *або, тобто, себто, чи*. Ці прикладки можуть бути поширеними і розкривати лексичне значення наукових термінів, іншомовних слів, слів виробничо-професійної лексики: «Фігурні» вірші, або *вірші предметної форми*, відомі були ще в стародавні часи. Вони будувались так, що їх зовнішня, графічна форма нагадувала якийсь предмет» (підручник); «Причина зміни блиску — періодична пульсація, *тобто розширення і стиск зорі*, що супроводяться змінами температури» (підручник).

**Увага.** До відокремлених прикладок цього типу близькі уточнюючі безсполучникові прикладки, що пов'язуються з пояснюваними словами інтонацією, схожою на інтонацію прикладок, приєднаних сполучниками *або, чи, тобто* та ін. Наприклад: «З наближенням до Сонця комета стає яскравішою, її туманна оболонка витягується в бік, проти-лежний Сонцю, іноді утворюючи світлу смугу — *хвіст*» (підручник).

Крім поширених прикладок, у науковому стилі зустрічаються непоширені, так звані синонімічні відокремлені прикладки, які також приєднуються до пояснюваного слова сполучниками *або, тобто*. Вони не по-

яснюють лексичного значення слова, а дають предмету іншу назву: «В тій самій мірі, в якій розвивається буржуазія, тобто капітал, розвивається і пролетаріат, клас сучасних робітників, які тільки тоді й можуть існувати, коли знаходять роботу, а знаходять її лише до того часу, поки їх праця збільшує капітал» (Маркс К., Енгельс Ф. Маніфест Комуністичної партії). Місце терміна тут невизначене: він може бути і в ролі прикладки, і в ролі пояснюваного слова. Так, у науково-популярному тексті частіше можна зустріти термін у ролі прикладки: вона дає наукову назву поняттю і знайомить читача з науковою термінологією цієї галузі: «Відомо, що метафоризація є вищим — після називання (номінації) — ступенем у процесі пізнання» (журн.).

У діловій, офіційній мові (писемній і усній) вживається відокремлена прикладка при займенниках. Вона тут відіграє службову, довідкову роль. У художньому стилі така конструкція — засіб посилення емоційності.

У нехудожніх стилях широко представлені складені найменування (як термінологічного, так і нетермінологічного характеру), утворені за зразком конструкції з іменником-означенням: *інженер-електрик, слюсар-складальник, учений-кібернетик* та ін. Вони теж не мають додаткового стилістичного навантаження.

Як відомо, найвиразнішим стилістично є факультативне відокремлення. У науковому і діловому стилях факультативне відокремлення майже відсутнє, і, таким чином, відокремлені прикладки як засіб експресії тут не вживаються.

У художніх текстах відокремлення, особливо факультативне, представлене дуже широко (тут можна зустріти його в таких рідкісних і несподіваних варіантах, що навіть пунктуаційне їх виділення буває важко підвести під загальноприйняті правила).

Таке широке вживання різноманітних конструкцій з відокремленням пояснюється прагненням до літературно-обробленої фрази, намаганням досягти максимальної гнучкості й розгалуженості, відповідно до складності думки.

Відокремлена прикладка у художньому стилі виступає з чітко вираженою означальною функцією і дуже слабо виявленою уточнюючою, довідковою. Такі прикладки є образною, емоційною характеристикою поняття: «Голосом своїм — *перлами* тебе обсіплю, зором своїм — *вогнем* тебе скупаю, очима своїми — чорними *стрілами* тебе напою» (В. Стефаник).

Як бачимо, порівняльний, оцінний характер у таких відокремлених прикладках помітний досить виразно.

**Увага.** Особливо широко використовується при введенні відокремлення незвичний порядок слів. Це теж особливість емоційної мови, відсутня в діловій мові з її загальноприйнятим прямим порядком слів.

Тільки схвильована, емоційна мова може так укладатись: «І то в ньому, в химерному світі примар — він, Давид, тіпався, як у лихоманці, белькотав посмаглими губами й бився, із стогоном, щоб прокинутися — прорватися в дійсність. А його... назад на аркані» (А. Головка).

Відокремлені прикладки у художніх текстах здебільшого виявляють ставлення — позитивне чи негативне — того, хто говорить, до висловленої ним думки. Залежні слова, зокрема оцінні прикметники, що входять до складу поширеної прикладки, допомагають у створенні потрібного ефекту.

Є кілька засобів, якими досягається створення позитивного чи негативного враження, серед них —

1. Використання лексичного значення слова (піднесеного, урочистого, або, навпаки, іронічного, жартівливого, глузливого):

І от він, Кремль, Отчизни вічна слава.  
Отчизни гордість, що із тьми віків  
Зорею непогасною сіяє,  
Відкіль розходитьсь живе проміння  
На села всі, на селища й міста  
І всі серця окрилює людські  
На лет відважний в неосяжне щастя...  
Моя Москва! Мій Кремль! Моє життя!  
(М. Рильський)

2. Використання оцінних суфіксів (пестливих або згублих):

Прощай, Волинь! прощай, рідний куточок!  
Мене від тебе долецька жене,  
Немов од дерева одірваний листочок...  
І мчить залізний велетень мене.  
(Леся Українка)

3. Використання традиційних постійних епітетів-прикладок, з якими завжди пов'язуються емоції ніжності, голубливості:

Сестро, сестро, ти, зелена руго,  
Ти, зозуле в гай, на калині!  
В'ється туга біля мого серця,  
Як гадюка, серце обвиває.  
(М. Рильський)

Часто ці прийоми поєднуються:

«— Ти, вічне сонце, ти знов благословиш мене на сніданок. Там слабій; роса, твоя донька, не має вже на мені що пити, самі кості. Але в мене внуків багато. Роса має кого обливати своїми перлами. А ти, мамо наша, ясне сонечко, все благослови їх до сніданку» (В. Стефанік).

Відокремлена поширена прикладка дає величезні можливості для вираження оцінки предметів, явищ і понять, для створення персоніфікації, для образного змалювання предметів, що зображуються (для того, що зветься «очудненням» дійсності):

...Як сонце сміло розкидає плями  
По морю! Вітер, *молодий покреж*,  
Групує хвилі, хмари і дерева,  
Людей-статистів, чайок-примадон...

(М. Рильський)

Сюди належать і ті поширені прикладки, що повторюють основний іменник. Таке повторення ніби зосереджує думку навколо одного поняття, даючи можливість розкрити його в усій повноті (посилувальний повтор):

Мамо, *сива мамо*,  
Муко ти моя!  
В'ється перед нами  
Шлях, немов змія.

(М. Рильський)

Сила впливу цієї фігури в тому, що одне слово називається двічі: перший раз читач тільки знайомиться з поняттям, закладеним у слові; при повторенні слова поняття розгортається, уточнюється і набуває свого остаточного, потрібного авторові змістового наповнення.

Іноді повторюється не сам іменник, а його ближчий чи дальший семантичний відповідник — узагальнення з слабким лексичним навантаженням типу *людина, чоловік, жінка* та інші: «Особливо тяжко переносив неписьменність Сашків батько — *людина* глибоко інтелектуальна, дотепна й делікатна» (С. Плачинда).

Однорідний ряд прикладок у художньому творі має виразне стилістичне навантаження: він поглиблює основне поняття і водночас нагнітає потрібне враження:

Син Яця-коваля, *Іван рудоволосий*,  
Рибалка і *мудрець*, поет і *каменяр*,  
Не надивився на блиск і на позверхній чар,  
На Чайльд-Гарольдів плащ, на Лорелей коси.

(М. Рильський)

Увага. У художніх і публіцистичних текстах відокремлені прикладки використовуються (як і в науковій та діловій мові) у ролі економного засобу повідомлення необхідних даних про когось або нагадування про них. Такі прикладки виконують лише пізнавальну роль: «У Федора Дмитренка занедужала дитина, п'яти літ, *син Івась*» (Панас Мирний).

У науковому і публіцистичному стилях для усунення двозначності після особового займенника може повторюватися відповідний іменник у ролі відокремленої прикладки. У художніх творах такі повторювані іменники — самі або з залежними словами — вживаються не стільки

для усунення двозначності, скільки для підкреслення, виділення іменника (як стилістичний прийом): «Давид аж втяг ніздрами жадібно повітря: пахло й тепер листом пожовклим і старою цеглою руїн. Ех, що на них — *на руїнах* — думалось!..» (А. Головка); «Але Антонович зробив вигляд, що Сагайда оце никав десь саме з особистого дозволу його, *Антоновича*» (О. Гончар).

Здатність прикладок конденсувати у лаконічній формі образ-порівняння широко використовується у поезії, де цей прийом супроводжується ще й звуковим зближенням прикладки й означуваного слова, що створює додатковий стилістичний ефект (це може бути оцінність, асоціативний ланцюг, стилізація під народну пісню та ін.):

Дощик, дощик голубий,  
Колосків не оббий,  
*Зливами-приливами,*  
*Хмарами-огнивами,*  
*Птицями-зірницями,*  
В небі блискавицями.

(А. Малишко)

Як відомо, для створення оцінності має значення не лише семантика слова, а й спосіб її конкретизації в тексті. Такими синтаксичними засобами виявлення оцінності є прикладка, звертання, а також усі ті конструкції, які через відокремлення набувають додаткового відтінку предикації.

Для художніх і художньо-публіцистичних текстів властиве використання значної кількості звертань, особливо, за словами Л. А. Булаховського, звертань у їх повній художній оформленості, тобто в оточенні всіх слів, що надають їм відповідної характеристики. До такого «словесного оточення», крім прикметників-означень, належать ще й відокремлені прикладки, які дають образну характеристику об'єктові звертання. Ці прикладки надзвичайно різноманітні формою, складом, обсягом. Вони можуть стояти і в називному і в кличному відмінку:

Гей ти, вітре, *парубче співочий,*  
*Парубче співочий та веселий,*  
Ти суши червону конюшину,  
Провівай навалісті покоси!..  
Гей ви, хмари, *турки-яничари,*  
Ви не йдіть ордою на облогу,  
Не лякайте косарів у лузі!..

(М. Рильський)

Вони можуть бути поодинокі і поширені, ускладнені:  
«— Уступиси від мене, ти, *побожна*, най я трохи очі прижмуру. Тобі однако молоти, а я ледве тлінний» (В. Стефанік).

О Тиховичу Мовчальський,  
Бесідниче наш великий,  
Ти, прославлений широко,  
Демосфене без'язикий!

(І. Франко)

Вони можуть утворювати однорідні ряди з градацією висхідною або спадною; можуть стояти одразу ж за пояснюваним іменником-звертанням або бути відірваними від нього:

Німії, подлії раби,  
Підніжки царській, лакеї  
Капрала п'яного! Не вам,  
Не вам, в мережаній ліврей  
Донощики і фарисеї,  
За правду пресвятую стать  
І за свободу.

(Т. Шевченко)

Такі відокремлені прикладки більш чи менш віддалені від звертання, інтонаційно ніби наближаються до самостійних звертань:

Думи мої літа мої,  
Тяжкії три літа.  
До кого ж ви прихилитесь,  
Мої злії діти?

(Т. Шевченко)

У публіцистичному стилі використовуються відокремлені прикладки обох типів: і емоційні, і довідкові, уточнюючі: «Все було особливо дивним, бо відбувалося в країні, поєднаній з багатьма іншими країнами та людьми; в Америці, пов'язаній з десятками *країн-нахлібниць, країн-партнерів та країн-жертв...*» (В. Коротич).

Проте у використанні їх тут є і певна специфіка. Так, на відміну від інших стилів, прикладка тут є часто засобом створення різких контрастів (означуване слово і прикладка гостро протиставляються і, таким чином, означуване поняття розвінчується, викривається): «Ви вчили лизати руки панам і ващдушпастирям, яких оплачувала польсько-шляхетська влада, ставили за приклад божих агнів — *смирних і дурнуватих баранів*, вчили, що людина — це ліплянка з глини...» (Ю. Мельничук).

Перегукується з науковим і науково-популярним стилем прийом використання у публіцистиці прикладки для надання поняттю іншої назви. Проте тут йдеться не лише про науковий термін і його тлумачення, а й про ті образні, поетичні відповідники до загальнономовних понять, які побутують у культурній спадщині народу: «Та хіба *«єдина зброя»* Лесі Українки, її *поетичне слово*, не послужила з



честю *«волякам»* — борцям за соціалістичну революцію? Так, послужила, і схований в *«одежі»* слова *вогонь* — *«правдива іскра Прометей»* горить і зараз, запалюючи серця тих, хто бореться за остаточне торжество братерства і щастя на землі» (О. Білецький).

Для усної народної творчості типовим є використання при звертаннях прикладок з постійним емоційним навантаженням — голубливості, ніжності — і з досить обмеженим, традиційно усталеним лексичним складом (назви рослин, тварин, птахів та ін.). Вони, як правило, супроводжуються прикметниковими епітетами:

Ой ти, мій миленький,  
Голубе сивенький,  
Чом до мене не приїжджаєш,  
В мене не буваєш?

(Народна пісня)

Ой ти, козаче,  
Ти хрещатий та барвіночку!  
Хто ж тобі постеле  
У дорозі постілоньку?

(Народна пісня)

Через гору орел воду носить,  
Дівчинонька козаченька просить:  
«Козаченьку, мій соболю!  
Візьми мене із собою,  
Помандрую я з тобою!»

(Народна пісня)

В усній народній творчості прикладки дуже поширені, типи їх надзвичайно різноманітні: це ім'я власне при загальному: «Ой у лузі *Базавлуці* стоїть верба похилая» (А. Метлинський), дві загальні назви, одна з яких конкретизує другу: «Лежить дочка коханочка лицем проти сонця» (народна пісня), ці іменники часом зливаються в уявленні в один образ: «Гей! *Дівко-наймишко!* Добре ти вчини, кінву чвертівку в руки вхопи» (дума). Такі прикладки не завжди узгоджуються з пояснюваними словами: «Гей гуляв, гуляв бідний *козак-нетяга* сім год і чотири» (дума); «В дуплі *дерева дуба* Росте зіллячко *романець*» (народна пісня).

Досліджуючи ці прикладки, О. О. Потебня відзначав, що іменники *соболю*, *барвінку* у словосполученнях *козаче соболю*, *козаче хрещатий барвінку* залежні, а не рівноцінні, вони вже не тільки назви речей, але й прикметники. Такі іменники-прикметники значно образніші, свіжіші і поетичніші за прикметник, бо іменник, за висловленням О. О. Потебні, «ближчий до почуттєвого образу (який може бути

вказаний і частково зображений) і тому образніший, ніж прикметник, назва ознаки без певної субстанції, невказаної і ніяк не зображеної»<sup>1</sup>.

Об'єктом поширених звертань можуть бути як живі, так і неживі предмети, зокрема явища природи, птахи, тварини тощо. При цьому вони персоніфікуються, а мова набуває характеру неповного діалога (а часом і повного):

*Ой ти, дубе, дубе, кучерявий друже,  
Що на тобі, дубе, два голуби гуде.  
Два голуби гуде, голубка буркоче,  
Голубка буркоче, покинути хоче.  
Любив козак дівку — покинути хоче.*  
(Народна пісня)

*Ой добраніч, широкее поле, жито ядренеє!  
Добра ніч, на здоров'я.  
— Жниці молодії, серпи золотії!  
Приходьте завтра раненько,  
Як сонечко зійде, росиця опаде.*  
(Народна пісня)

В усному побутовому експресивному мовленні прикладки виконують роль яскравої (найчастіше негативної) оцінки об'єкта розмови. Ось кілька прикладів: «— Із'їсть свекруха, люта змія, мій вік молоденький»; «Якби я під землею лежала, вона б мене, *капосна*, й там знайшла» (І. Нечуй-Левицький); «— Невдячна... Тепер ти на сцені, тобі дають ролі, а ким ти була, поки увійшла в мій дім, *селючко?*» (Р. Іваничук).

## ЗВЕРТАННЯ

Серед слів, граматично не пов'язаних з реченням, звертання<sup>2</sup> посідає особливе місце, насамперед як виразний стилістичний прийом. З погляду семантико-стилістичного «звертання,— за словами О. М. Пешковського,— часто стає естетичним або риторичним центром, вбирає в себе максимум думки і почуття автора»<sup>3</sup>. Стилiстична роль звертання залежить від його семантичного наповнення і від його но-

<sup>1</sup> *Потебня А. А.* Из записок по русской грамматике. С. 73.

<sup>2</sup> О. М. Пешковський так визначає звертання: «Називний відмінок іменника, який позначає особу або предмет, до якого звертаються», підкреслюючи, що основне призначення звертання— «спонукати слухача слухати, звернути його увагу на слова мовця» (*Пешковский А. М.* Русский синтаксис в научном освещении. С. 361).

<sup>3</sup> Там же. С. 369.

мінативних якостей. У цьому плані всі вони поділяються на власне звертання і риторичні звертання.

Власне звертання вживаються в ділових текстах, публіцистиці, художніх творах, у листуванні і в розмовній мові. Найчастіше це назви людей, рідше — інших істот і неживих предметів. Власне звертання можуть бути емоційно нейтральними, а можуть набувати яскравого емоційного забарвлення.

Риторичні звертання не розраховані на те, що об'єкт, до якого звертаються, буде якось реагувати на це; вони призначені для вираження почуттів того, хто говорить, і служать для образного, емоційно напруженого зображення подій, для створення у читача або слухача потрібного ставлення до розповіді. Риторичні звертання вживаються у художніх творах і в публіцистиці. Вони властиві переважно монологічній мові і особливо широко представлені у поезії та ораторсько-публіцистичній прозі. Наприклад: «Мужай, прекрасна наша мово, Серед прекрасних братніх мов, Живи, народу вільне слово, Над прахом царських короков, Цвіти над нами веселково, Як мир, як щастя, як любов!» (М. Рильський).

У ролі власне звертань найчастіше виступають:

1. Ввічливі, звертальні слова, пов'язані з соціальним устроєм суспільства, його традиціями і звичаями. В українській мові кількість таких звертань дуже велика. Наведемо окремі з них: «— Та що ж, *пане-брате!* Плачеш-плачеш, та й чхнеш! — Не звичайно жартувати, *пане Опанасе,* — гукнули всі разом, — коли так діється!» (Марко Вовчок); «Де зброя, *громадо?* Де військо в рядах? Чи ж кров'ю недосить политий наш шлях?» (Ліся Українка); «*Народи, люди, племена, брати, З усіх широт і всіх довгот сусіди!* Від нашої єдиної мети Ворожим силам заховатись ніде» (М. Рильський) та ін.

У сучасному офіційному мовленні узвичаєним є звертання *товаришу, громадянине* (у писемній формі до цих слів звичайно додаються означення типу *шановний, вельмишановний, високошановний* та ін.).

2. Власні назви людей (імена і по батькові — в називному і кличному відмінку, прізвища — переважно в називному відмінку). За допомогою суфіксів цим словам можна надавати різного емоційного забарвлення: «Ой не журися, *дівко Явдошко,* бо я твій сокіл, Ой є у мене та й сіделечко, та й вороний кінь, Та й як сяду, та й як поїду до тестя на двір» (народна пісня); «— Ой *Тимоше, Тимоше,* навіть Маркіян каже, що горб росте, бо чого ж було тобі, *хато,* валитися?» (В. Яворівський); «— Тут я, *Михайле Аполлонови-*

чу,— відповіла Марта крижаним тоном» (Р. Іваничук); «Вона жива, Довженку, і жива зостанеться, допоки сонця-світу, Україна наша!» (М. Рильський).

3. Звертання у розмовній мові, у художніх текстах і зрідка в публіцистиці можуть виражатися родинними назвами, причому в розмовній мові вони, як правило, вживаються у кличному відмінку (однина), у публіцистичному і діловому стилях — у множині (тут вони, як прийнято вважати, напівриторичні). Порівняйте: «Добре, еси, мій кобзарю, Добре, батьку, робиш» (Т. Шевченко) і «Батьки! Стежте за поведінкою дітей на вулиці!».

У розмовній мові родинні назви часто позначають вікові, суспільні стосунки: «— Йдіть, дядьку, додому. Тут пост, не можна» (Р. Іваничук); «— А це вже, діду, політика! — жартівливо посварився пальцем пан Лятошенко» (М. Стельмах).

Ці назви часом мають на меті просто вказати на позитивне ставлення до об'єкта звертання: «Товаришу, рідний брате, Виклич мені дівку з хати, щось маю я спитати» (народна пісня). Цей об'єкт звертання мислиться досить широко: «Зозуленько, моя ненько! Закуй мені жалібненько, Як у саду соловейко, Соловейко малесенький!» (народна пісня).

Позитивне ставлення, як видно з наведених прикладів, підтримується і посилюється суфіксами суб'єктивної оцінки, інтимізуючими займенниками, епітетами та ін.

4. Звертання у фольклорі супроводжуються звичайно метафоричними словами типу *серденько, золото, соколе, лебедоньку* та ін.: «Ой дівчино, серденько! Чия ти? Чи вийдеш на вулицю гуляти?»; «Через річеньку, через болото — Подай рученьку, *мое золото!*»; «Ой ти, дівчино, червона калино, Мені на тебе дивиться мило! Ой ти, дівчино, повная роже, Мені на тебе дивиться гоже!».

З фольклору ці звертання переносяться в усну розмовну мову і в художню прозу, де вони підкреслюють піднесений, урочистий, схвильований настрій того, хто говорить: «— Я до тебе ладен щоночі ходити. Прощай, *чорнобрива!* Прощай, *мое ясне сонечко!* Десь ти, *моя мила*, з рожі та з барвінку звита, що додержала мене до самого світу,— сказав Лаврін» (І. Нечуй-Левицький). Переносяться вони і в мову поезії: «Ой ти, дівчино, з *горіха зерня*, Чом твое серденько — колюче терня?» (І. Франко).

5. У ролі власне звертань виступають також субстантизовані прикметники: «Є така поезія Верлена, Де поет себе питає сам У гіркому каятті: «*Шалений!* Що зробив ти із своїм життям?» (М. Рильський); «Шановна зало! Наче на рентгені, Стою, відкритий з ніг до голови... *Шановна!* Ти не-

смертна, Я — минучий, Я з тих, кого ти часом від нудьги  
Возносила і кидала нагим На дно ганьби з Олімпової кручі»  
(Б. Олійник).

Такі звертання можуть вносити у текст відтінок особли-  
вої близькості, інтимності: «Ой, не стукай, *милий*, не стукай,  
Кажу тобі, що іншої шукай» (народна пісня); «*Любая, ми-  
лая*, чи засмучена ти ходиш, чи налита щастям вкрай?»  
(П. Тичина); «Торкаюсь пером паперу — струм замикаю,  
єднаюсь з тобою, *єдина*. Гуде в мені ліс твій задумою крон...  
Де ти, *моя найчистіша...*» (І. Драч).

У ролі риторичних звертань найчастіше виступають:

1. Назви явищ природи, рослин: «Рости ж, *серце-топо-  
ленько*, Все вгору та вгору!» (Т. Шевченко); «*Вітре буйний*,  
*вітре буйний*, Ти з морем говориш» (Т. Шевченко); «*Зоре  
ясная*, чом не сходила, Чом місяць не догонила?» (народна  
пісня); «*Місяцю-королю*, Засвіти по полю, Най собі уберу,  
гей, Пшениченьку з куколю» (народна пісня).

2. Географічні назви: «*Ой Дніпре мій, Дніпре, широкий  
та дужий*» (Т. Шевченко); «Тут давня дружба зріє й пло-  
меніє, її ніяким бурям не згасить. Ти пронесла крізь чор-  
ний сон століть Свічу свободи й вірності, *Софіє!*» (М. Риль-  
ський); «Прощайте, *Чари-Комиші!* Хай не висохнуть ваші  
озера, не розлетиться птаство, хай нічим не затьмарені бу-  
дуть ваші ясні зорі-світання!» (О. Гончар); «Здрастуй, *Віс-  
ла, лісова Жунава, Сторона, завітчана в гай!* Не легка,  
але почесна справа — Мир нести у звільнені краї» (Т. Ма-  
сенко).

3. Назви птахів і тварин: «Ой, полети, *орле*, де братичок  
оре. Та й розкажи йому, *орле*, яке мені горе» (народна піс-  
ня); «*Ой соколе*, чому ти залетів До нас із темних, тінявих  
віків і провіщаєш бурю-непогоду Мені, сестрі, сусідові, на-  
роду?» (М. Рильський).

4. Абстрактні іменники: «*О думи мої! О славо злая!* За  
тебе марно я в чужому краю караюсь, мучуся... але не ка-  
юсь!» (Т. Шевченко); «Ти що це, що? *О радосте*, не муч!  
Високо десь гусиний лине ключ... Ні! Молодість там обізва-  
лась дзвінко» (М. Рильський).

5. Різноманітні назви неживих предметів, вжиті в пря-  
мому і переносному значенні: «Я навіки юністю засватаний,  
Ми з тобою родичі давно, *Комсомоле, доле моя, брате мій*,  
Нам на спокій права не дано» (Б. Олійник); «*О мово рідна!*  
Йй гаряче Віддав я серце недарма. Без мови рідної, юначе,  
Йй народу нашого нема» (В. Сосюра).

Коли звертанням служить назва неживого предмета, во-  
но є лише стилістичним прийомом, високопатетичною фор-  
мою мовлення: «*Матір Полтаво!* В святому синівському пра-

ві, Іменем пращурів, що поклонялись труду, В шані високій вінець благородного лавра Я тобі трепетно біля підніжжя кладу!» (Б. Олійник).

Звертання такого типу підсилює, разом з тим, ще один художній прийом — персоніфікацію, що так широко використовується у фольклорі і в художніх стилях мови: «Скажи ж мені правду, Зелена діброво, Хто найкраще в світі гуляє: А чи тая вдова, А чи заміжня жона, А чи тая молодая дівчина?» (народна пісня); «Звідки родом? Встань, моя кохана, Через бій, через фронтів ряди, Україно,— серце мое й рана, Найсвятіша мати, підійди!» (А. Малишко).

6. Назви міфічних та історичних осіб, персонажів художніх творів та ін.: «Здоров будь, Пушкін мій, землі орган могутий!» — Сказав Тичина наш, по берегу ідучи. І моря Чорного розспівані вали Для вікопомності слова ці зберегли» (М. Рильський); «Тепер ти став між тихі клумби І розмовляєш із дітьми. Пробач мені, старий Колумбе, що викликав старе з п'ятьми» (Д. Павличко).

**Увага.** Звертання, що не мають завдань прямого називання, близькі до риторичних звертань, проте відрізняються від останніх типом інтонації (вона більш вигукова, ніж звертальна). Об'єкт звертання відсутній, емоція мовця знаходить свій прояв у формі звертання: «А тут як загуркотіло, загуркотіло, загримало, загаласувало по покоях — боже світе! Та у двері гості! Та аж семеро, матінко!» (Марко Вовчок). Ці звертальні оклики можуть бути благанням про допомогу, порятунком, виявляти розгубленість, розпач. Виражаються такі звертання звичайно уже готовими формулами, відшліфованими мовною практикою і схожими на приказки: «А товаришки... що подумают, а село все що скаже?.. Нещасливая годинько, безталанна моя долецько» (Панас Мирний).

Інколи звертання може оформлятися підрядним підметовим реченням. «Хто в полі, хто у лісі, стережися! То котиться пропасниця лукава» (Леся Українка). Такі звертання служать виразом енергійного заклику, зверненого до колективу: «Вставай, хто серцем кучерявий!» (П. Тичина).

Серед звертань виділяються стилістично нейтральні. Вони своїм постійним лексичним складом і усталеним місцем вживання нагадують кліше: «Громадянку!», «Товариші депутати!», «Пане президент!», «Гвардії старший лейтенант!» та ін. Як правило, такі звертання не мають стилістичного забарвлення. Проте у відповідній мовній ситуації ці усталені нейтральні звороти можуть «оживати», набуваючи найрізноманітніших стилістичних відтінків. Порівняйте емоційно нейтральне: «Шановні читачі! З наступного номера наш журнал друкуватиме...» — з інтонацією дружньої розмови: «У цьому розділі, шановний читачу, хочеться докладніше розповісти про героїв...». Це може бути інтонація щирого захвату: «Де ж ви тепер, мої хлопці, уже з робітничого кла-

су, Кріпильники, мої гегемони, шахтарі мої Гарбарчуки?» (І. Драч).

Переважає більшість звертань, вживаних, зокрема, у розмовній мові, у художній літературі і, частково, в публіцистиці, відзначається підкресленою емоційністю, образністю, їх призначення — не стільки назвати предмет, скільки дати йому оцінку.

Звертання, що мають яскраву образність, створюють її насамперед за рахунок лексичного значення звертального слова (найчастіше це слова, вжиті в переносному, образному, метафоричному значенні): «Гей, швидше звідси до села, А завтра неодмінно — в путь! Туди, туди, де зможу я На тебе хоч здаля зирнуть, *Струнка яличенько моя!*» (Д. Павличко). Сприяє цьому і відповідна інтонація, яка може нейтральне звертання перевести в урочистий, патетичний план (на допомогу приходить тут контекст і місце звертання в реченні, як правило — постпозиція).

У кінці речення звичайно розташовуються і звертання-оцінки: «Я з струменя твого напився І не забуду вже повік Тебе, *бурхлива, рідна Тисо, Сестрице українських рік!*» (С. Крижанівський).

Проте найчастіше емоційність і експресія звертань створюються за рахунок добору пояснюючих слів і суфіксів суб'єктивної оцінки: «Гей ти, *земле, хліборобська мати, Обперезана річками голубими, У зеленому високому очіпку, У мережаній китайчатій запасці, В плахті, критій квітами ясними, Ти неси, перенеси на крилах Косарів од краю і до краю*» (М. Рильський).

Характер оцінки, вираженої звертанням, залежить і від стилістичної своєрідності словосполучень, якими ці звертання виражаються: адже кожен стиль мови виробив свої, типові саме для нього, формули звертань, і перенесення їх з одного стилю чи типу мовлення до іншого теж дає певний ефект. Наведемо кілька ілюстрацій.

Звертання, типові для пісенно-поетичної народної творчості, використані в поезії: «*Діду, серце, голубчику, Заграй яку-небудь!*» (Т. Шевченко).

Розмовне, трохи архаїчне звертання, перенесене у такий текст, де воно створює гумор (автор звертається до американського дрібного злочинця): «От і вскочив, *небоже, У біду, як на те... Тут уже не допоможе І «писання святе»* (Д. Молякевич).

Звертання, перенесене з публіцистичного стилю в художній: «Розвивайся, *прапор Жовтня, Над землею грізно май, Виступають партизани За Радянський рідний край*» (І. Микитенко).

Звертання, типове для пишного, риторичного, урочистого колориту (нині застаріле): «Благословляю вас, *о води, Солодких українських рік*. Як я з боями вас проходив — Запам'яталося навік» (С. Крижанівський).

Часом звертання укладається за зразком якогось літературного джерела з метою викликати у читача певні асоціації, спогади: «*Ой тумане, латаний талане, Що ходив тоді по Україні, Ніби той сновида окаяний...*» (М. Рильський). Порівняйте у Т. Шевченка: «*Ой, тумане, тумане, мій латаний талане!*».

У публіцистичному стилі використовуються перш за все власне звертання в усьому багатстві їх лексичного вираження.

Звертання можуть бути виражені не тільки словами в прямому, але й у переносному значенні. Найчастіше ця переносність не вузькоіндивідуальна, а загальномова: «*Брати і сестри тимчасово окупованих областей Радянського Союзу! В полум'ї війни — вся Європа. Невидані руїни і спустошення, страшні злидні, смерть, голод, холод і хвороби принесла з собою війна, яку розпалив кровожадний Гітлер на користь німецьким імперіалістам*» (Звернення штабу партизансько-диверсійного загону ім. Кірова до населення області про вступ до лав партизанів).

У публіцистиці, особливо в тих її жанрах, які близькі до художньої літератури, зустрічаємо значну кількість виразно інтимізованих, експресивних звертань, наприклад: «До вас моє слово, *чесні й хороші земляки мої по Києву*. Висловлюю зовсім нібито прозаїчне побажання зовсім нібито прозаїчними словами: збільшення житлового фонду» (М. Рильський).

Сатиричні і гумористичні звертання в публіцистичних текстах частково мають своїм джерелом усну, народно-розмовну мову, а частково базуються на книжних, традиційно-літературних джерелах: «І хоч як вовки тільки кутатимуться в овечі шкури, народ прийде, подивиться і одразу скаже: — Вівця, кажеш! А скажи, *овечко*, скільки ти на своєму віку справжніх овечок поїла?!» (Остап Вишня).

**Епістолярні тексти** однією з своїх визначальних рис мають звертання. Лексичний діапазон цих звертань величезний: від сухо-офіційного, нейтрально-холодного, приховано-ворожого до ніжно-голубливого, задушевно-інтимного через усі дуже тонкі й іноді ледве вловимі нюанси і півтони. Адже тут важить і лексичний склад усього епістолярного твору, його тональність, його стрій. Проілюструємо це лише прикладом приязно-доброзичливого звертання «*дорогий друже!*» в різних контекстах: «*Мій друже дорогий, Тарасе Григоровичу!*»



*вич!* Чую, що Ви усе нездужаєте та болієте, а сама вже своїм розумом дожджу, як-то Ви не бережете себе і які сердиті тепер» (Марко Вовчок до Т. Шевченка); «*Друже мій давній, друже мій єдиний!* Із далекої киргизької пустині, з тяжкої неволі вітав я тебе, мій голубе сизий, щирими сердечними поклонами. Не знаю тільки, чи доходили вони до тебе, до твого щирого великого серця? Та що з того, хоть і доходили? Якби-то нам побачиться, якби-то нам хоч хвилиночку подивитися один на одного, хоч годиночку поговорить з тобою, *друже мій єдиний!* Я ожив би, я напоїв би своє серце твоїми тихими речами, неначе живучою водою!» (Т. Шевченко до М. Щепкіна).

Тонкі, майже невловимі відтінки настрою, загальна атмосфера листа накладають свій відбиток і на звертання.

Особливістю епістолярних текстів є також яскрава індивідуалізація звертань, велика кількість авторських неологізмів. Порівняйте у Т. Шевченка: «*Батьку мій рідний, порадь мені, як синові, що мені робить?»* (до В. І. Григоровича); «*Князю мій сіятельний!*» (до М. А. Цертелєва); «*Благородніший ти із людей, брате-друже мій єдиний, Семене!*» (до С. С. Гулака-Артемівського); «*Батьку отамане Кошовий! і друже мій єдиний!*» (до Я. Г. Кухаренка); «*Мій голубе сизий!*» (до М. О. Максимовича); «*Вельми і вельми шанемий добродію ласкавий!*» (до А. Болдіна) та ін.

У художньому стилі своєрідність, новаторство проявляється насамперед у використанні нового лексичного матеріалу для звертань:

*Священний мурє «Арсеналу»!  
Схиляюсь до твоїх грудей  
І чую силу небувалу,  
Як чув міфічний той Антей,  
Припавши до землі сирій...  
(І. Драч)*

Вишукуються нові форми і прийоми вживання різного типу озпачень, які уточнюють звертання, надають їм особливої конкретності, одиничності, ніби наближають до тексту: «*Дядьку Себастьяне, мій перший добрий пророче, моя радість і смуток!* Вас уже давно немає на світі, але й досі мені світять ваші глибокі очі, і досі ваша сердечність ходить з людьми, що знали вас...» (М. Стельмах).

Новаторство може проявлятися ще й у тому, що автор відступає від загальноприйнятих норм у порядку розміщення компонентів поширеного звертання: «*О ви, з одвертим поблиском очей, свободи й честі піддані і слуги,* Ви йшли на кривду з праведним мечем, Нерідко забуваючи кольчуги» (Б. Олійник); «*Мій Києве, добі на славу дій! Чи ж не*

тобі добро творить уміти... *Робочий мій, комуністичний мій ти, Мій предковичний, мій ти молодий!*» (В. Коротич).

Помітний ефект тут дає вживання звертань, що містять в собі риси іншого — не художнього — стилю. Це може створювати колорит задушевності, інтимності: «Ну, що ж, вродила земля, як лелечка, Ну, що ж, за щастя нехай до денечка. Бо наше поле — як рясом сіяно, Бо наша слава йде, *Олексійово!*» (А. Малишко). Тут маємо розмовне звертання, вжите в поетичному, піднесеному тексті.

Гумористичний ефект створюється вживанням у ролі звертання семантично невідповідного слова: «Москаль, що якесь старе залізо продавав, задивився, стоїть і всміхається, і не чує, що жвавий міщанин у чемерці штовха його: — *Москва! Москва! Чи продаєш залізо?*» (Марко Вовчок).

Не завжди той, що говорить, звертається до свого співрозмовника, називаючи його. Проте, якщо він хоче звернути увагу слухача на об'єкт розмови, викликати у нього певний відгук, примусити його якимось реагувати на сказане, — він назве співрозмовника на ймення, прізвище, використав назву спорідненості, професію, посаду чи щось подібне. Наявність чи відсутність звертання також може виступати як стилістичний прийом (не кажучи вже про вибір форми звертання). Тоді стилістично позначеним стає не стільки лексичний склад звертання, скільки сам факт його наявності чи відсутності, повноти чи неповноти. Трапляються випадки, коли найважливішою є інтонація, яка й забарвлює звертання: «— А хто мені, *студенте, чи як тебе*, заповнить оту анкету, що ви робили з першого дня оточення? — чавив і розчавлював їх Хворостенко.— А може, ви запродались і прийшли до нас як таємні агенти?» (М. Стельмах).

Повторення звертань, яке є своєрідним відступом від усталеного їх вживання, — перевірений прийом посилення синтаксичної і стилістичної виразності тексту: «А Гонта Андрій, чоловік добрячий, тихий був, і каже молодому: — *Ой Іване, Іване Золотаренку!* що ти зробив, *мій друже?*» (Марко Вовчок). Цей самий текст без повтору помітно втрачає риси епічності, поважності. Емоційна виразність повторюваних звертань використовується у риторичних звертаннях піднесеного, урочистого, схвильованого плану: «*Українська дівчино! Дівчино українко! Доню моя!* Я стукую у твоє віконце, в твої убогі двері, до твоїх батьків, що два роки вже думають, що ж воно сталося і як його жити на світі далі в таких скорботах» (О. Довженко).

Повторюване звертання чітко виражає емоції мовця: «— Мати божа! — крикнула Олександра, ридаючи, — я то-

бі своїх діток уручаю!.. *Сини мої, сини мої!*.. — та й звалилась, як трава на гостру косу» (Марко Вовчок).

Отже, поряд з іншими емоційними засобами повторення посилює експресивність тексту.

Звертання часто повторюється в народних піснях: «Вечір вечоріє, сонечко заходить. Ой ти, *мила, мила*, Що поночі ходиш?» (народна пісня). Тому для створення пісенного колориту прийом повторення звертань зустрічаємо і в художній літературі: «*Юність, юність*, повна щастя без краю! *Люба, мила*, краще від тебе не знаю! Разом, *кохана*, підемо разом в ясний наш день» (П. Тичина).

Оклично-звертальна інтонація, особливо виразна у повторюваних звертаннях, буває неоднаковою — від радісно-схвильованої: «А вже Галочка і облітує по усьому двору, гукаючи: — *Тату, таточку!*.. Та йдіть же швидше! Вже прийшов... прийшов, ей же то богу, прийшов!..» (Г. Квітка-Основ'яненко) до трагічної: «— Ти б, моя доню, до пані: може б вона тебе вирядувала... нерозумна моя дитино! — *Мамо, мамо!* Що пані допоможе? Од його всі врозсип, як голуби від шуліки. Не допоможе пані!» (Марко Вовчок).

Звертання у художній мові можуть виражатись перифразами, що вносять у текст певну піднесеність, відтінок урочистості: «І все-таки до тебе думка лине, *Мій занепащений, нещасний краю!* Як я тебе згадаю, У грудях серце з туги-жалю гине» (Леся Українка); може вносити відтінок пристрасної, гнівної іронії: «*Бигно гнилеє між країв Європи, Покрите цвіллю, зеленню густою! Розсаднице недумства і застою, О Австріє!* Де ти поставиш стопи, Повзе облуда, здирство, плач народу, Цвіте бездушність, наче плісень з муру» (І. Франко). Крім усталених, традиційних, перифрази в поетичній мові часто вражають несподіваними асоціаціями, свіжістю барв. Ось, наприклад, звертання до гречки у А. Малишка: «*Дочко моїх гречкосіїв, Сестро Дніпра і плуга*, Через вік твої білі вершечки Нахилиються в очі мої!».

Відзначаються оригінальністю і ті перифрастичні звертання, які розкривають етимологію звертального слова: «*Переяславе-герою, Місто слави, місто згоди*, Ти зазнав неволі муки Від німецької руки...» (М. Рильський); «Вже ніколи важкі землетруси Не ударять у спів солов'я. *Білорусь ти моя білоруса*, Синьоока, як мати моя!» (А. Малишко).

Зменшено-пестливі назви-звертання переносять свою емоційну силу на весь контекст, в якому вони вживаються: «*Ганнусю, рибко, душко, любко*, Рятуй мене, *моя голубко*, Тепер пропала я навік!» (І. Котляревський).

Слід відзначити і зворотню дію контексту: звертання, вжите в експресивно насиченому контексті (маються на увазі епітети, прикладки, інтимізуючі займенники тощо), може набути більшої сили, емоційної виразності: «Все, все покинуть, до тебе полинуть, *мій ти єдиний, мій зламаний квіте!* Все, все покинуть, з тобою загинуть, То було б щастя, *мій згублений світе!*» (Леся Українка).

Займенники при звертаннях, як відомо, мають виразно інтимізуюче значення: «Мене шукав, мене найшов, орел сизокрилий! Прилітай же, *мій соколе, Мій голубе сизий!*» (Т. Шевченко).

Проте звертання, не супроводжувані, а виражені займенником, найчастіше передають недобррозичливе ставлення, осуд, зневагу: «— Слухайте, *ви*, которі із чубами, як дєреза, і *ви*, мамзельки з хвостами, захриплі на голосі, чи вам сниться ночами небес бірюза і так звана пшениця на так званому колосі?» (А. Малишко); «Чого ж ви чванитесь, *ви!*» (Т. Шевченко); «Слухай, *ти!* Що ти там отому дурневі плєшеш?» (Панас Мирний).

Звертання, виражене займенником, не обов'язково виступає у зневажливому тоні. Якщо при такому звертанні є інші звертальні слова, то займенник набуває того відтінку, який мають ці, незайменникові, звертання: «*Ви, співці славутині наші, Ви, красо всього народу!* Ви нам честь відрятували, Вам ми винні нагороду!» (Леся Українка).

У фольклорі дуже поширені звертання, що становлять прикладку до пропущеного звертального слова. Це, як правило, постійні епітети, яскраві, емоційно насичені, часто з суфіксами здрібності, пестливості. Те, що ці спітети в фольклорних стилях узвичаєні, постійні при певних звертаннях, і дає їм змогу існувати відірвано від звертань. Порівняйте: «Ой вийди, вийди, *серденько Галю! Серденько, рибонько, дорогий кришталю!*»; «Вже сонце низенько, Вже вечір близенько, Прийди, *козаченьку, До мене серденько.*»

Ця риса переноситься в художню літературу, особливо в поетичні твори пісенного плану, написані в кращих традиціях українського фольклору: «Зорі сяють нам вдалину. На схід ти поглянь, *кохана.*— Зорі світять нам путь ясну» (П. Тичина).

У розмовній мові щойно розглянуті звертання служать засобом інтимізації (часом дещо іронічної): «А бабуся одна паткувала: «*Золотко!* То нема гіршого для чоловіка!.. Без руки, без ноги — воно теж не солодко, а без голови — то ж зовсім каліка» (Д. Молякевич).

Звертання до самого себе («самозвертання») зустрічаються переважно у розмовній мові. Вони яскраво експе-

сивні: «Ех то-то було б, *дурний Тарасе*, не писать було б поганих вірш..., а учиться було б чому-небудь доброму, полезному,— от би тепер як нахідка» (лист Т. Г. Шевченка до С. Гулака-Артемівського).

Загалом же у розмовній мові вживаються усі типи власне звертань, хоч переважають кількісно ті з них, які виконують основну функцію звертань — привертають увагу співрозмовника.

### ВСТАВНІ І ВСТАВЛЕНІ КОНСТРУКЦІЇ

Вставні конструкції як синтаксична категорія — тісно пов'язані з поняттям модальності, бо основне їх призначення в тексті — вказувати на ставлення мовця до висловленого, на відношення висловлюваної думки до попередньої чи наступної, змісту висловленого до дійсності та ін. Такі конструкції мають і специфічну інтонацію: вони виділяються паузами, промовляються швидше, ніж усе речення, тон при цьому знижується. Місце їх у реченні також фіксоване: це, найчастіше, середня частина речення, рідше — початок (кінець речення — нетипове місце для вставних конструкцій).

Відсутність граматичного зв'язку значною мірою компенсується семантико-стилістичним зв'язком, а самі вставні конструкції виступають помітним стилістичним фактором.

Здатність вставних конструкцій виражати складну і різнобарвну гаму припущень, сумнівів, здогадів, підтверджень і заперечень пояснює їх широке вживання у **розмовній мові**. Чи не найвиразнішою функцією їх тут є нав'язування контакту зі слухачем: «— *Так от*, Романе, до мене, *аж сором сказати*, почав залицятися управитель, оце Чорне Сало. Ну що ти, *на милість божу*, скажеш? Гляди, нема, нема, та й приїде в ліси, наче за ділом» (М. Стельмах).

Дуже поширені в розмовній мові посилання на джерело інформації (тут вставні слова відіграють виразну стилізуючу роль — це введення прислів'їв і приказок, з допомогою яких образно висловлюється власна думка, це алегоричні евфемізуючі та інші звороти): «— Та як?.. *Недарма ж кажуть*: аби хата, а злидні знайдуться,— поморщилась Марія.— Хай уже переходить до нас, коли кращого не знайде» (М. Стельмах).

Усні розповіді, як правило, супроводяться вставними словами на позначення повторюваності дії в минулому (*було, бувало*): «— Чуеш, Омеляне, не перший рік ми знаємо

один одного. Не перший! *Бувало*, що ти мені пособляв, *бувало*, і я тобі рятунок приносив, бо одна погибель нам не триматися купи...» (М. Стельмах).

У розмовній мові зловживання вставними словами без належного смислового вмотивування призводить до їх семантичного вивітрування (так з'являються в індивідуальному мовленні слова-паразити типу «значить»). Ця риса усного розмовного мовлення використовується в художніх текстах для індивідуалізації мови персонажів. Слід мати на увазі, що в усному монологічному мовленні поява таких семантично вивітрених вставних слів може викликатися потребою інтонаційного заміщення — для дотримання взятого промовцем ритму, а також як засіб заповнити паузу при пошуках потрібного слова. Семантична блідість вставних слів підкреслюється недбалістю їх вимовлення і відсутністю (у переважній більшості випадків) відчутного інтонаційного відокремлення.

У художніх текстах вставні слова служать засобом посилення експресивності мовлення, виступаючи як свідомо застосований художній прийом зображення.

Експресія, яку вносять вставні слова в текст, може бути такою сильною, що вставна конструкція стає експресивним центром речення, на неї припадає основна емоційна сила його: «Іде Катерина У личаках — *лихо тяжке!* — І в одній свитині» (Т. Шевченко).

З точки зору стилістичної вставні слова — риса мови суб'єктивно забарвленої. Таке забарвлення має дуже широкий діапазон. Це може бути вияв емоцій мовця: «—Мамо! Не кричіть на мене,— говорила Мотря, пораючись коло ковбас.— Я й сама пороблю діло й без вас. Лучче лягайте на ліжко та, *про мене*, беріть у руки бандуру, куріть люльку, як наша пані економша» (І. Нечуй-Левицький); підкреслення ввічливості: «В паспорті — Матвій, в побуті — Матюзик, *пробачте за прозу*, накрохмалений тузик, Жовчить, позується, ну й карусель!» (А. Малишко); вказівка на інтенсивність дії, підкреслена діалогізація, активізація уваги співрозмовника та ін.

Значна кількість вставних слів служить для виявлення ступеня реальності дії або впевненості в її реальності: «— Не знаєте, в кого ключ од школи? — Я нова вчителька,— звернулась до нього Раїса.— Та, *мабуть*, у сторожках, у Тетяни... Бігай-но, та швидко, по Тетяну, вона поле в мачухи на городі!..» (М. Коцюбинський).

**Увага.** Експресивні відтіпки в значенні вставних слів зближують їх з вигуками, в яких найбільше проявляється афективний момент. Як і звертання та вставні слова, вигуки зв'язані смислово, а не граматично з

іншими словами в реченні і так само стосуються не якогось одного слова, а змісту всього речення.

Вигуки, як найстисліший і найвиразніший спосіб вираження людських почуттів, хоч синтаксично майже ніяк не організований, проте належний до категорії інтелектуальної мови, — також служать засобом вираження емоційності, а тому й вживаються найчастіше в розмовній і художній мові.

У науковому стилі вставні слова — це чітко визначена категорія лексичних одиниць, закріплених за точно окресленими ділянками тексту, з досить вузьким і специфічним значенням. Коло значень вставних слів вичерпується такими категоріями: 1) вставні слова, що вказують на відношення між частинами висловлення (*таким чином, отже, нарешті*); 2) вставні слова, які містять оцінку ступеня достовірності повідомлення (*очевидно, безумовно, мабуть*); 3) вставні слова, що характеризують ставлення до способів висловлення думки (*інакше кажучи, точніше*); 4) вставні слова, що вказують на джерело повідомлення (*на думку такого-то, на нашу думку*); 5) вставні слова, що виражають емоційну оцінку того, що повідомляється (*на жаль, на щастя*). Найчастіше в наукових текстах вживаються перші дві категорії вставних слів, решта зустрічаються досить рідко; зовсім не вживаються вставні слова, які вказують на ступінь звичності повідомлюваних фактів, на експресивний характер мовлення, а також слова, що покликані привертати увагу слухачів (*так от, слухайте далі* та ін.).

Найпоширеніші у наукових текстах вставні слова першої категорії (вони вказують на відношення між частинами висловлення). З їх участю будується абзац: вставні слова, розташовані в певній логічній послідовності, виступають як опорні пункти повідомлення.

Кожен етап розвитку думки обслуговується тут певною категорією вставних слів (у взаємодії з іншими лексичними і синтаксичними зворотами): «Як відомо, рух Галактик хаотичний. Їх швидкість — близько сотень кілометрів в секунду. Для близьких Галактик швидкість їх власного руху перевищує їх швидкості руху за законом Хабла. Тому в деяких випадках результуюча швидкість їх така, що Галактика не віддаляється від нас, а *навпаки*, зближується з Землею. *Наприклад*, відома яскрава Галактика в сузір'ї Трикутника наближається до Землі зі швидкістю 12 км/сек. Для далеких Галактик швидкості їх віддалення настільки великі, що їх власний рух не може істотно вплинути на закон «червоного зміщення». *Отже*, закон «червоного зміщення» — емпіричний, його універсальність нічим не доведена» (журн.).

Будова цього абзаца легко простежується завдяки встав-

ним словам: дане (*як відомо*), нове (*навпаки*), обґрунтування нового (*наприклад*), висновок (*отже*).

**Увага.** Захоплюючись логічною організацією наукового тексту, деякі автори зловживають нумерацією пунктів тексту. Нумерація, як і сам поділ тексту на пункти, з одного боку, дає можливість чітко позначати основні вихідні положення і вимоги, розмежувати власні спостереження і одержані кимось результати. Проте водночас нумерація дрібнить виклад, часом звертаючи увагу на другорядне, несуттєве, гублячи серед безлічі пунктів найважливіші положення, які справді слід було б виділити.

На відміну від художнього і розмовного мовлення наукові тексти не використовують яскраво емоційних вставних слів, проте експресія, сила вияву авторського «я» у науковому тексті створюється саме за рахунок умілого, економного вживання вставних слів (не слід забувати і того, що лексичний склад вставних слів загалом обмежений, а наукова мова послуговується лише певною їх частиною).

Не тільки в науковому стилі використовуються вставні конструкції як засіб організації тексту; з цією ж метою вживаються вони і в художніх та публіцистичних текстах.

У художніх текстах вставні конструкції також створюють певні системи. Може паралельно існувати кілька планів зображення дійсності, які розмежовуються саме вставними словами. Проте тут система створюється не лише вставними словами, а й цілою низкою особових форм дієслова, займенників, порядком слів, індивідуальними лексичними особливостями мови героїв та інше, а серед цих усіх засобів — вставними словами, які аж ніяк не виступають тут у ролі основного організуючого початка.

У публіцистичних текстах використання вставних слів у ролі «канви» для побудови абзаца є свідченням усезростаючого впливу наукового стилю на інші стилі української літературної мови.

Вставлені конструкції, на відміну від вставних, значно менш однорідні за своїм складом і синтаксичною будовою. Так само різноманітні вони і за змістом; можуть виступати у функції уточнення, роз'яснення, доповнення змісту основного речення; містити побіжні зауваження до основного тексту; з'являтися як результат асоціацій, викликаних текстом основного речення.

Стилістичне вживання вставлених конструкцій значною мірою залежить від їх лексичного наповнення (книжна лексика, розмовна, просторічна; фразеологізми книжні або розмовні та ін.), від синтаксичної будови (слова, словосполучення і двоскладні або односкладні речення), від емоційно-експресивного забарвлення (слова нейтральної міжстильової лексики, а також слова, належні до лексики



вузького стилістичного призначення). Вставлені конструкції характеризуються певним типом інтонування: вони вимовляються на нижчому мелодійному рівні, порівняно з основним реченням, проте не випадають, як вставні слова, з загальної мелодики основного речення.

Місце вставлених конструкцій таке ж, як і вставних,— середина основного речення (кінцева позиція згладжує інтонацію вставленості, така конструкція тяжіє до повного відокремлення).

У художніх текстах вставлені конструкції сприймаються як спеціальний прийом, конкретна реалізація якого залежить від творчого задуму та індивідуального стилю автора. Найчастіше це висловлення, які містять додаткові відомості, що виникли у момент мовлення, викликані певними асоціаціями, пробудженими основним текстом:

Три сини та дочки, та дорослі онуки  
(Від обличчя твого відірватись несила)  
Підняли тебе легко на дужії руки,  
Так, як ти їх легенько в житті проносила.

(А. Малишко)

Створюється враження, що вставлені конструкції у художніх текстах з'являються ніби несподівано не лише для читача, а й для самої особи, що говорить, бо вони виникають тоді, коли певна структура речення вже намічена і здійснюється, але в процесі цього здійснення виникає потреба в доповненні, роз'ясненні, зауваженні чи застереженні:

І дівчинка  
(господи! коса мов крило,  
вся — ніжність, вся — гетевські твори!)  
і та собі свастику ліпить на лоб,  
не відаючи, що творить.

(Б. Нечерда)

Цей прийом дає змогу чітко розмежувати два плани розповіді, ввести у текст чужу інтонацію, дати комусь гостру, точну і лаконічну характеристику: «Бувало, приводили на хутір захоплених бійців, мордували їх тут, допитуючи, ножами — до кістки — вирізали їм зірки на лобах. Вночі відводили в степ (*хазяїн просив, щоб у дворі не розстрілювали*), і тоді долинали звідти далекі передсмертні вигуки розстрілюваних: «За нас помстяться! Хай живе комунізм!» (О. Гончар). Можливості цієї конструкції у художніх творах невичерпні і конкретизуються у найрізноманітніших текстах: від звичайних, емоційно-нейтральних, описових («Щодня з ранку до ночі по шляху ідуть та ідуть люди, — то таки свої селяни, а то й дальні (*по одягу знати*)» (А. Го-

ловко) до полемічних, експресивних («Хоч гопки скач, хоч сядь та плач,— все'дно якогось дня, ранку, вечора чи ночі і по мені (*по вас теж, шановний*) ударять дзвони. І мені (*та й вам, шановний!*) буде жаль (*і тужно, і жахно*) розлучатися з сим світом» (Б. Олійник).

У публіцистичних текстах вставлені конструкції — це короткі зауваження автора, зроблені ним у процесі викладу якогось положення статті (як правило, вони позбавлені якоїсь особливої емоційності). Смыслово вони або приєднуються до змісту основного речення, або протиставляються йому: «У дореволюційні часи на мови наших народів перекладались лише поодинокі твори українських письменників (*і то була гірка історична несправедливість*), сьогодні ж все найзначніше, цікаве, талановите, що з'являється друком на Україні, повертає увагу і в інших республіках, перекладається на російську та інші братні мови, набуває всесоюзного розголосу» (О. Гончар).

Експресія вставлених конструкцій може бути і значно виразнішою, коли вони виконують роль конкретизуючої деталі (часто це — цитата): «Я тут наводив довоєнну словацьку статистику, коли не було ні землі (*куди вона зникала?*), ані робочих місць (*при тисячах тисяч безробітних*), промисловості фактично не існувало» (В. Коротич).

У науковому стилі вставлені речення виконують функції переміщення повідомлюваного з однієї площини в іншу: з площини об'єктивного повідомлення у площину суб'єктивної оцінки; з першого плану актуальності у другий план її та ін.

У наукових текстах вставлені речення можуть містити навіть повідомлення першочергової ваги — все те, що автор хоче підкреслити, виділити, на що він хоче звернути увагу читача. Пояснюється це тим, що науковий текст розрахований виключно на зорове сприймання, і поставлені в дужки частини повідомлення створюють начебто уточнюючий, пояснюючий план повідомлення. Призначення (і смысле наповнення) таких конструкцій найрізноманітніше. Вони можуть сприяти упорядкуванню вживаної в тексті термінології: «З розчину, який одержали при дії розбавленою азотною кислотою, Мозандеру пощастило виділити нову землю, яка була названа лантановою (*«лантанос» грецькою мовою означає «скритий»*)» (журн.).

Вставлені конструкції можуть розкривати зміст одного з членів основного речення: «Динамічний перерозподіл напруг приводить до ряду наслідків (*ефект форсування, ефект затягування та ін.*), кожен з яких може мати самостійне значення (журн.). Вони можуть розширювати відомості, по-

дані в основному реченні, шляхом додавання нових, невідомих ще фактів: «У радянській філософській літературі підкреслюється, що зовнішня форма істотно не впливає на зміст (як і формат книги на її зміст — приклад Гегеля)» (журн.).

Крім того, вставлені конструкції у науковому тексті можуть виконувати допоміжні, технічні функції: «В літературі широко обговорюється проблема неправомірності поширення цього закону на космічні процеси (висвітлення цього питання виходить за межі нашої роботи)» (журн.).

Таким чином, вставлені конструкції у наукових текстах мають завданням розчленування думки на основні відомості і відомості супровідні, другорядні, а часом і іноплощинні.

## ПЕРІОД

Період — особлива синтаксична конструкція, побудована з гармонійно організованих частин, які, замикаючись у коло, створюють у логічному та інтонаційному плані цілком завершену і своєрідну одиницю мови. З боку змісту період характеризується розгорнутим викладом теми, а з боку форми — впорядкованим розташуванням компонентів і ритмічністю.

Період виразно членується на дві взаємно зрівноважені частини. Перша його частина — паралельно-членна (це ряд однотипно побудованих словосполучень або речень, що вимовляються з наростаючою інтонацією), після паузи йде друга, висновкова частина періоду, супроводжувана зниженням тону. Інтонація періоду — це інтонація простого речення, тільки складніша і строкатіша в обох частинах. Ритмічність періоду забезпечується розміром компонентів першої частини та їх паралелізмом, тому вважається, що найвиразніші показники періодичності містяться у першій частині конструкції. Це особливо яскраво проявляється в поетичній мові:

*Нехай обдурений я сном,  
Нехай осміяний без жалю,  
Нехай замість весни і раю  
Ридає вітер за вікном, —  
О хай розвіялися сні,  
Хай ті ж і сум, і жаль, і муки, —  
Але я й досі чую звуки  
Моєї дивної весни.*

(О. Олесь)

Паралельні синтаксичні конструкції створюють ритмічність; вона типова для періоду не тільки поетичного, а й прозового. Порівняйте: «А як тільки в розкриті очі вступило зелене, що котилось буйними хвилями луків та лісу, як тільки небо спустилось і ніжно торкнулось обличчя, немов пушинка, як тільки в груди виллявся золотий напій повітря, його сповнила солодка втома, як у людини, що встала з смертельного ложа» (М. Коцюбинський).

Періодові властивий постійний порядок розташування його частин: перша частина включає ряд компонентів, які за змістом і граматично залежать від другої частини; ці компоненти, як правило, однотипні. Перша частина періоду замикається другою і логічно, і граматично, й інтонаційно, що створює завершеність, властиву цій синтаксичній структурі. Наприклад:

*Коли весна рожева прилетить  
І землю всю вбере і завітчає,  
Коли зелений гай ласкаво зашумить  
І стоголосо заспіває,  
Коли весні зрадіє світ увесь  
І заблищить в щасливій долі,  
І ти одна в квітках і травах, в полі десь,  
Серед весни, краси і волі  
Не зможеш більше серця зупинити,  
Що в грудях буде битись, мов шалене,  
І скрикнеш, — знай, не долетить  
Уже твій скрик тоді до мене.  
(О. Олесь)*

Цю витончену довершеність періоду добре характеризує таке його визначення: «Складне речення, складові частини якого згруповані таким чином, що, які б різноманітні вони не були за своєю будовою, сукупність їх справляє враження рівноваги і єдності. Таке враження виникає особливо тоді, коли фінал начебто замикає кільце»<sup>1</sup>.

Як правило, період виражається ускладненим або складним реченням особливої конструкції; значно рідше ті випадки, коли період виражається кількома реченнями або становить цілий невеличкий твір (прийом, типовий для малих поетичних форм):

*Уже весна відсвяткувала  
Свої вишневі весілля,  
Уже до літнього причала  
Пливе запліднена земля,  
Вже колос виник на ячмені,  
Отож, здавалось би, пора  
Пісні покинути шалені,*

<sup>1</sup> Марузо Ж. Словарь лингвистических терминов. М., 1960. С. 207.

Як мудрість каже нам стара,  
Вже підростуть небавом діти,  
І їм наступної весни  
Самим співати і любити  
Серед рясної гущину, —  
Проте в сріблястим верболозі,  
Таємні спільники мої,  
Не підкоривши серця прозі,  
Співають пізні солов'ї.

(М. Рильський)

До періодів відносять також і такі складні синтаксичні конструкції, в яких однотипно побудовані підрядні речення стоять після головного (їх називають *незамкненими*, або *неповними періодичними конструкціями*). У таких конструкціях привертає до себе увагу насамперед інтонація, різко відмінна від типової: замість енергійного спаду після паузи маємо повільне затухання її:

Коли набирають стяги епохи  
Вітру нового і висоти,  
Думай, що світ змінити хоч трохи  
Повинен і ти.  
Ти, що на темній мозольній долоні  
Прочитав письмена зобов'язань і прав.  
Ти, що в любові, а не в прокльоні  
Серця свого потугу зібрав.  
Ти, що виносиш сонце зі штолень.  
Ти, що гориш на незримім вогні.  
Ти, що неправду чуєш, як олень  
Чує мисливця в гущавині.  
Ти, що то пісня твоя, мов невістка,  
Тче й розгортає небес полотно;  
Ти, що несеш ім'я комуніста  
Не як парасолку, а як знамено.

(Д. Павличко)

Засобами зв'язку, які виражають відношення між частинами періоду, є, як уже зазначалося, інтонація (вона виступає і як виразник смислового напруження, і як граматичний засіб зв'язку частин), крім того, сполучники і сполучні слова, повторювані слова, які скріплюють текст, паралельна побудова, порядок слів у кожному з компонентів, що входять до складу періоду.

З найдавніших часів період був суттєвою ознакою ораторського стилю мови, проте вживається він не тільки в художній літературі та публіцистиці, а й у науковій і навіть розмовній мові. Це лише підтверджує той факт, що багато елементів поетичного синтаксису не закріплюється виключно за поезією, а виконує певні — споріднені — функції і в інших стилях мови.

У науковому стилі мови період вживається тоді, коли є потреба при викладі думки зберегти єдність її, не поступаючись складністю, тобто подати описуване явище в усій багатоманітності зв'язків і залежностей між компонентами його, зберігши відчуття внутрішньої цілісності. Якщо такий період наукової мови розкласти на суму окремих речень-повідомлень, то — при повному збереженні усіх компонентів думки — втрачається зв'язок між ними, губиться єдність багатоманітності.

Періоди наукової мови звичайно висловлюють думку в її русі, формуванні. Руйнуючи період, ми руйнуємо ті зв'язки, які показували нам, як зароджувалась думка, як вона розвивалась і чому висновок був саме таким, а не іншим. Зруйнувати період — це значить одержати готові висновки замість повного, розгорненого процесу формування і розвитку думки від аналізу до синтезу в одному цілому.

Періодична мова позбавляє науковий текст холодної, «безликої» об'єктивності, надаючи йому публіцистичної пристрасності й емоційної сили. Тому основна кількість текстів, на які припадає широке використання періодів, належить до науково-публіцистичних і науково-популярних.

**Увага.** У зовсім нейтральній функції період виступати не може, він обов'язково вносить у виклад своєрідну експресію, і на це слід зважати.

У науково-популярних текстах при використанні періодів насамперед орієнтуються на таку їх особливість: вони допомагають доносити думку об'ємно, детально, у всій її повноті і складності зв'язків між компонентами, а це, як правило, губиться при викладі її звичайною, неперіодичною мовою. У популярному творі кожна окрема думка повинна бути розвинена докладно. Ось наприклад: «Романтичне вславлення подвигу, але без романтичних ілюзій. Зривання прикрашальних масок, але не спотворення людських облич. Заперечення будь-якого ніцшеанства, наснажене зненавистю до гітлерівської «білявої бестії», але й не кафкіанське заперечення героїв. Людяність і спостережливість, віра в майбутнє й ясність соціального аналізу, — ці якості творчого стилю Івашкевича не могли б так переконливо виявитись у письменника, незнайомого з досвідом марксистсько-ленінського розуміння історії» (М. Бажан).

Кожна частина періоду тут виділена навіть в окреме речення, що робить думку ще більш прозорою і легкою для сприймання.

У науково-публіцистичних текстах, як і в наукових, період використовується насамперед як чітка містка форма для відтворення складної, розгалуженої, добре аргумен-

тованої думки. У першій частині періоду автор підводить слухача до сприйняття другої частини так, що логічно обґрунтований результат у другій частині періоду сприймається як щось неунікне, як висновок, що його неодмінно зроблять самі читачі.

Момент синтезування аналізованих раніше фактів тут виявлений особливо чітко. Проте добре помітний і урочистий, піднесений тон мовлення, більш типовий для ораторської, ніж для наукової прози у вузькому розумінні цього терміна.

Чим ближчий науковий текст до публіцистичного, чим яскравіші в ньому елементи ораторського, пристрасного тону, тим чіткіше у періодах проглядає їх емоційна, експресивна сутність: «Але хто здатний почувати щастя й горе, боротьбу й перемоги «дальнього свого» на просторі всіх віків прийдешніх, хто тяжить розпізнавати не тільки кришталі та скам'янілості людської психології, що зветься «мораллю», але й живі індивідуальні форми її, хто має снагу на основі їх творити живі, не автоматичні образи, той нехай би не ховав світоча свого під накриття, а постановив його на високому місці просвічувати шляхи в прийдешнє. *Учений скаже* нам, чи певні ті шляхи, чи справді доведуть, вони до визначеної мети; *публіцист оцінить*, чи справедливі вони та чи корисна й сама мета; але тільки *белетрист і поет* можуть нам *розказати* про терни та квітки нових шляхів, про світло й плями нових світочів. Вкупі з митцями будемо ми *прагнути й боятись, любити й ненавидіти*, будемо жити не тільки в *минулому й теперішньому*, але й в *прийдешньому*, але й у *вічності*, наскільки може сягнути в неї наша фантазія» (Леся Українка).

У цьому уривку, як бачимо, використані різні, але однаково спрямовані мовні засоби, починаючи від добору антонімічних пар, що нализуються у ряди зі зростаючою мірою вияву ознаки, і закінчуючи синтаксичною формою, яка найкраще й найсильніше відтворює схвильованість і піднесеність,— періодом.

У публіцистичному стилі періоди вживаються для підкреслення протиставлюваного, для розмежування зіставлених понять, для посилення контрасту. Наприклад: «*Пройдуть літа, загояться рани, приорюються ворожі кладовища, забудуться пожарища, і многі події поплутаються в сивих головах од частих спогадів і перетворяться уже в оповідання,— але одне зостанеться незмінно вірним і незабутнім — високе і благородне почуття товариства і братерства всіх юнаків, що розбили і стерли з лица землі фашистське божевілля*» (О. Довженко).

Період дає можливість дуже тонко відтворювати контрасти: це і протиставлення двох частин його (як у попередньому прикладі), і зіставлення, зіткнення контрастуючих понять у межах першої частини періоду: *«Гордовита постава і водночас підкорююча ввічливість світської людини, зворушлива простота в зносінах, істинно монарша лагідність, утримана в рамках достоїнності владики, і при всьому непоганій українській акцент,— ці речі не могли не зваблювати галицько-українських націоналістів, що страждали почуттям неповноцінності»* (Я. Галан).

Часом контрастують два періоди, з яких другий є протиставленням до першого. Простежте за розвитком думки у такому, наприклад, публіцистичному періоді: *«І якщо в усякій масовій справі поряд з прекрасними чистими людьми подекуди щастають і сумнівні люди, яким, здавалось, давно б уже і нема і не повинно бути місця в нашому суспільстві, якщо в людей виявляються окремі огидні риси, як змертвілі гілки бувають на найміцнішому дереві,— то все це і є тут і буде до самого кінця будівництва. Але який би пил, який би щабінь не набивався під гусениці гігантської машини, як би не скрипіли окремі її деталі, як не скреготали непритерті частини, як іноді не здригався весь її гігантський організм,— машина безперервно рухається вперед»* (О. Довженко).

Кожен з цих двох періодів формально завершений, але тільки разом вони виявляють гармонійну єдність думки, ту єдність, яка зветься єдністю багатоманітності.

У публіцистичному стилі період служить не лише чіткою формою для вираження складної думки, а й засобом емоційного впливу на читача. Про це свідчить хоча б той факт, що, крім художнього, лише в публіцистичному стилі можливі такі злами у семантико-синтаксичній структурі висновкових речень, внаслідок яких ми сприймаємо ці речення не як прямий результат сказаного попередньо, а як оцінку автора, його суб'єктивне ставлення до висловленого у першій частині періоду. У таких випадках пропущену ланку — безпосередній висновок — відновлює для себе сам читач, що є типовим для публіцистики прийомом поживлення розповіді (трактування читача як співбесідника).

Жодна синтаксична конструкція не здатна відтворити так сконденсовано і сильно напруження, пристрасть, як це робить період. Використання періодів у публіцистиці зближує її з художніми текстами, ріднить їх саме у сфері емоційного — у сфері впливу на чуття читача або слухача.

У художньому стилі мови періоди виступають як особлива форма живописання дійсності. Вживаються вони як



у прозових, так і в поетичних творах; призначення їх тут не зовсім однакове.

У прозовому творі періоди можуть розпочинати виклад. Вони вміщуються на початку розповіді і начебто синтезують дальший розвиток подій. Такий вступ, крім усього іншого, одразу ж визначає ще й тональність розповіді — піднесу, урочисту, небуденну: «*Не* ради сліз, і розпачу, й скорбот, і *не* в ознаку гіркого прокляття,— вони вже прокляті і так всіма на світі,— а задля ради слави нашого роду написано, і во ім'я любові, про що високу смерть. І хоч багато присуджено нам незабутніх утрат, хоч легше було очам читати щось лагідне й миле серед громів, почитаймо про матір Марію Стоян» (О. Довженко).

Письменники-прозаїки користуються періодом при відтворенні великих епізодів, значної кількості подій, довгого проміжку часу в житті героя. Періоди дають змогу підкорити якійсь основній думці усі ці дуже неоднакові явища і події, систематизувати їх, звести в єдине струнке ціле, наприклад: «З повідомлень повітряної розвідки, одержаних полковником Повхом, Лажечников знав, що в глибині плацдарму ще не вбиті фашисти концентруються для форсування річки, що там у них стоять наготові ферми мосту для важких танків, що тягачі мають підтягти їх до берега, що тисячі ще не вбитих гітлерівських солдатів чекають з своїми танками, гарматами, мінометами та іншою зброєю тієї хвилини, коли міст буде наведено, щоб кинутися тепер уже на батальйон Музиченка,— він все це знав, але й гітлерівці, і їхні танки, і мостові ферми, і гармати в його очах уже задалегідь були мертві, а живими він продовжував бачити капітана Жука, командирів його рот, всіх лейтенантів, сержантів і бійців, яких він знав по іменах і яких не знав, всіх, хто загинув, відстоюючи живою своєю кров'ю правобережний плацдарм від тієї мертвої сили, що навалилася на нього своїм мертвим залізом» (Л. Первомайський).

У великому прозовому творі періоди можуть виступати також у ролі зв'язок — містків між двома діями. Перша частина таких періодів пов'язується змістом з попереднім викладом, друга вказує на нову дію, яка розвиватиметься після періоду: «*Хіба* знав він у цю мить, що не пройде й двох місяців, як по всіх степах від Балтики аж до Чорного моря знову будуть рости братські могили, ще рясніші, ще болючіші, бо будуть вони віддані на поталу немилосердному ворогові? *Хіба* знав він у цю мить, що прийде такий час, який вижене жаль із його серця, загрузить душу і налле її зненавистю такої сили, що не лише його куля, а його очі спалюватимуть на попід ворога, і що мимо не одної брат-

ської могили доведеться пройти йому, і що він не тільки не припаде на коліна перед тими священними горбиками, а не буде дивитися на них, бо тяжкий сором і ганьба їстимуть його совість, шершавим язиком лизатиме йому серце невимовний жаль за тим, що вони, сильні, здорові, озброєні, покидають рідну землю і ці немеркнучі маяки дорогих могил? *Хіба знав він*, стоячи отут серед первозданної степової тиші, слухаючи шелест вітру і зелених трав, що йому самому доведеться копати не одну могилу для своїх бойових товаришів і ховати їх навіть без салюту, щоб не приманити ворога, який шниряє поблизу? — *Ні! Він цього не знав і не думав*» (Г. Тютюнник).

Завдяки здатності виражати емоційно-експресивний стан людини період використовується в кульмінації епізоду, розділу, а часом і цілого твору: «*Коли* на мене звалився перший великий удар нещасливої долі, *коли я*, молодий, з серцем, повним жаги, бажання жити і любити, посеред чудового літа сох і в'янув у тюрмі і мусив почувати, як розбивалися всі мої надії, як без милосердя толочено, розтоптувано, без цілі і без ума нівечено та руйновано все те, що я вважав найдорожчим скарбом своєї душі, *тоді* серед тривожної, безсонної ночі явився мені той маленький гарний пташок, шпигонули мене в саме серце його сумні, повні тихої резигнації оченята, прошептали мені його повільні рухи ті несамотиво страшні слова.

— Ах, моя весна пропала! Я в неволі! Знаю вже, знаю, чим то воно скінчиться!» (І. Франко).

Кульмінація у формі періоду на тлі неперіодичної мови ще сильніше виділяє, підкреслює цей момент і дуже точно відтворює стан людської психіки у час її найвищого напруження.

Особливості будови періоду рельєфно виступають у поетичній мові, де є поділ на строфи і окремі рядки, підпорядковані загальному ритмові, пов'язані римами і навіть однакові за кількістю складів.

У поетичних творах основна стилістична функція періоду — виявлення єдності в багатоманітності — часом ускладнюється додатковим нашаруванням. Так, при відповідному лексико-семантичному доборі період може передавати урочистий настрій, високі переживання, тобто набувати патетичного звучання. Ця патетика органічно впливає з самої граматичної форми періоду: інтонація його з характерним тональним піднесенням у першій частині вносить урочистий декламаційний ритм навіть у прозу. Порівняйте: «*Коли ж я не приїду, коли* впаду я вогнем з неба на ворога чи вибухну вище дерев, *коли* засну я, утомлений пахощами кро-

ві трупів, ніхто не знатиме, де моя могила, коли вибухне вище дерев серед гущі ворога і розлечусь на шматочки кісток моїх не збереться для могили,— я стану, Саню, твоєму селі бронзовим пам'ятником» (О. Довженко).

*Коли глухого генія музики  
Уже людські не досягали крики,  
Коли він чув лиш бунт німих стихій  
І з них, у пінній пристрасті своїй,  
Складав гармонії, щоб сам не чути, —  
Настигла смерть.*

(М. Рильський)

У поезії, як правило, ритм періодичної мови, що формується синтаксичним паралелізмом компонентів його першої частини, зливається з ритмом віршованої мови:

*Лиш хто любить, терпить,  
В кім кров живо кипить,  
В кім надія ще лік,  
Кого бій ще манить,  
Людське горе смутить,  
А добро веселить, —  
Той цілий чоловік.*

(І. Франко)

Цілком очевидно, що експресивне звучання періоду визначається його семантикою, але й тут структура приходить на допомогу змістові. Синтаксично однорідні елементи першої частини періоду при відповідній одноплановості, однотипності їх лексичного складу й інтонації дають можливість тримати читача у стані зростаючого напруження, яке ще більше посилюється паузою після першої частини і спадає лише в кінці періоду:

*Тебе — від ніжного світанку  
Аж по останні смертні дні —  
Не як дитя, не як коханку  
І навіть не як матір — ні —  
Тебе, як вітер у неволі,  
Тебе, як сонце у гробу,  
Як власні радощі і болі,  
Як власну юність і журбу,  
Як стиски серця в час прощання,  
Як втому наболілих ніг,  
Що після довгого вигнання  
На отчий клоняться поріг,  
Як слово хворого дитяти,  
Як просинь дальньої мети,  
Як тінь, котрої не впіймати  
І від котрої не втекти,  
Як огник в непроглядній ночі,  
Як трепет щастя навесні,  
Як сльози радісні жіночі*

У благовісній тишині, --  
Тебе ношу я в грудях темних  
І в невсипущому мозку,  
Мою найкращу з дум наземних,  
Жагу й любов мою палку!  
Ласкаве небо, грім залізний,  
Була ти, будеш і еси!  
Тобі, тобі, моя Вітчизно,  
У серці дзвонять голоси.

(М. Рильський)

Чітка організація фрази сприяє нагнітання враження, увага не притуплюється, а загострюється, хоч кількість компонентів першої частини досить значна. Досягається це ще й тим, що період дає можливість увиразнити інші засоби експресії (анафору, антитезу, градацію), однаково спрямувавши їх.

**Увага.** Якщо художній період зруйнувати, патетика не зникає — вона може навіть посилюватись, — зникає епічність, губиться взаємозв'язок явищ, втрачається цілісність картини, баченої авторським оком. Порівняйте період і звичайний неперіодичний виклад: «Тільки іноді, темної ночі, коли буря надворі вие та плаче в димарі, як сова, квилить і стогне в вікна, стукаючи кім'ями снігу, мов пізній подорожній, коли все спить під заводи лихого години, — тільки старим людям не спиться, ворочаються вони з боку на бік, стогнучи та охаючи: болять у них старі кості, натружені замолоду непосильною працею, а сумні думки, як чорна галич, окривають старечі голови, — тільки в таку добу закрадався сум у Мотрину душу й, як у жмені, зжимав гірким життям поточене серце» (Панас Мирний).

«Старим людям не спиться іноді, темної ночі, коли буря надворі вие та плаче в димарі, як сова, квилить і стогне в вікна, стукаючи кім'ями снігу, мов пізній подорожній, коли все спить під заводи лихого години... — Ворочаються вони з боку на бік, стогнучи та охаючи. Болять у них старі кості, натружені замолоду непосильною працею... Сумні думки, як чорна галич, окривають старечі голови... В таку добу закрадався сум у Мотрину душу й, як у жмені, зжимав гірким життям поточене серце». Експресія навіть зросла, але епічність картини втрачена зовсім.

За допомогою періоду можна передавати гумористичний або сатиричний зміст. При цьому звичайно порушується характерна для періоду лексико-семантична єдність форми і змісту, засновку і висновку, з'являється несподіваний дисонанс — найбільш поширений прийом комічного. Конкретно це досягається такими засобами:

1. Поєднанням бездоганної зовнішньої обробки періоду з буденністю й навіть банальністю його змісту: «*Про що б не писав Г. Перепічка — про новий спосіб вирощування качат в мілководних озерах, про вплив солов'їного співу на гурток самодіяльності чи про користь півнів та голубів у сільському господарстві, — він всюди вміє сказати щось своє, неповторне, оригінальне*» (О. Онищенко).

Період оформлений дуже чітко: він обрамлений, є ана-

фора, є однаковий порядок слів, відповідна інтонація,— а який же пустий і нікчемний його зміст. Це пародія на пустопорожні рецензії, де по формі все на належному рівні, а по суті — сіра пустеля штампів без єдиного пагінця живої думки.

2. Комізм досягається замиканням групи засновкових елементів цілком несподіваним висновком. Це також викликає сміх, особливо тоді, коли «епічний» зачин раптом обривається якоюсь наївною фразою. Ось як у цій, наприклад, пародії:

Соколівка моя, Соколівка,  
Чую в Києві твій голосок!  
Там була в мене гожая дівка,  
Там я пив прохолодний квасок.  
Там берізки дощами омиті  
І ряди листяних деревець,  
Цвірінчать там цвіркунчики в житі,  
І тихенько шуга вітерець.  
Там лишилася в мене бабуся  
Що від мене жила за п'ять хат.  
Там лишилась Надійка й Маруся,  
І свояк, і двоюрідний брат.  
Я ще пам'ятаю і досі  
І Карпа, І Гордія, й Павла!  
Як живе там Ладим і Амвросій,  
Той, що мешкав по той бік села?..  
Видавництва тепер атакую,  
В мене піт на смаглявім чолі.  
День і ніч я вірші продукую,  
Аж на пальцях уже мозолі.  
Та про те, що я видів й не видів,  
Я складати віршів не лишу,  
Доки всіх соколівських сусідів  
До останнього не опишу.

(Ю. Кругляк)

3. Комічний ефект досягається також різким протиставленням логічного розвитку першої частини і нелогічного висновку. У жанрі сатири період характеризується тим, що в ньому зіставляються логічно несумісні поняття, як в епітеті-оксимороні, наприклад:

А якби на дрібниці  
не кидався як стій, —  
Грабував не в пивниці,  
А в державі чужій,  
Задавив не людину,  
А — свободу, закон  
Та украв не дитину,  
А у банку мільйон,  
І кричав, аж бісився,  
Що війна — то не зло,  
Та ще й богу молився —  
Отоді б повезло!

І тебе захищав би  
І суддя, і закон,  
І ти сам задавав би  
У політиці тон,  
Й не в тюрму ти попов би,  
А, либонь, в Пентагон.  
(Д. Молякевич)

Природним було б за більші злочини чекати серйознішого покарання. Проте в суспільстві, про яке йдеться, караються лише дрібні злочини, а великі є шаблями, що ведуть до високих постів.

Значну експресію містять обірвані, незакінчені періоди. Цей тип періодів будується як звичайний замкнений період, лише в кінці його заключна частина або не подається зовсім, або обривається, або замінюється вигуківим словом з нерозчленованим значенням іронічної «капітуляції» (що підкреслюється інтонаційно та пунктуаційно). Контраст між патетичним, пристрасним зачином періоду й іронічним, песимістичним вигуківом замість сподіваного висновку-заключення періоду покладено в основу відомого вірша І. Франка «Якби знав я чари...», кожна строфа якого є саме таким незакінченим періодом. Наводимо останню, заключну строфу:

Якби я не дурень, що лиш в думках кисне,  
Що співа і плаче, як біль серце тисне,  
Що будуче бачить людське і народне,  
А в сучаснім блудить, як дитя голодне,  
Що із неба ловить зорі золоті,  
Але до дівчини приступить не вміє, —  
Ідеали бачить геть десь за горами,  
А живеє щастя з рук пустив без тям,  
А тепер, запізно, плаче і дуріє —  
Фантастичні думи! Фантастичні мрії!

Гірка авторова іронія не може повністю знищити враження глибокої ніжності і палкої любові, яке залишають у нас ці недокінчені періоди:

Якби знав я чари, що спиняють хмари,  
Що два серця можуть ізвести до пари,  
Що ламають пута, де душа закута,  
Що в поживу ними зміниться отрута!..

І наявність цього — другого — плану робить вірш зворушливим, глибоко ліричним.

Як бачимо, ритмічність, музикальність періодів дає можливість створювати поетичний колорит, тонкий ліричний настрій і в поетичних і в прозових творах.

Використовуючи арсенал традиційних риторичних прийомів, митці прагнуть внести у ці форми новий сучасний

зміст, посиливши їх ідейну насиченість і емоційну багатобарвність. Прийоми ораторського стилю широко застосовуються видатними майстрами української поезії та прози.

**Усне розмовне мовлення** відзначається емоційністю, афективністю, на відміну від тих стилів, які існують переважно у писемній формі, ця емоційність не свідомо, розрахована і виважена автором, а безпосередня, спонтанна. Проте і в основі прозорого, кришталево-чистого поетичного періоду і в основі афективного, розкиданого, а то навіть і «розхристаного» усного монолога лежить та сама синтаксична фігура, той самий структурний тип. Порівняйте: «—...Чи то ж у нас така тіснота, що якійсь заволоді і впасти нікуди, тільки на мій удовиний притулок?! Приспичило тобі падайти — ну, то падай на чагарники, на гущавники, на яри глибокі, на ставки широкі — туди падай, куди баба Якилина, бувало, бишиху спроваджує — на бистрії броди, на великі води, куди всі громи б'ють,— падай собі, хай тебе там і по смерті гатить з весни і до осені, хай тебе там палить, як ти палив хати наші, садки наші, наші добра всякі, запроцьовані...» (О. Кундзич).

Тут (хоч ми свідомі того, що це не просто запис розмовної мови, а максимально наближена до неї стилізація) можна простежити «у зародковому стані» значну кількість прийомів, типових для літературно-обробленого синтаксису: посилювальний повтор, нагнітання, анафору, чіткий ритм і синтаксичний паралелізм. Увесь монолог побудований як період, тільки він не завершується чітко: помітний в кінці інтонаційний спад може бути пояснений як намагання автора відтворити лише фрагменти монолога, якусь його частину, що не є ні початком, ні кінцем.

У періодів усного мовлення є одна своєрідна риса, зумовлена обставинами формування і виголошення такого періоду,— повторення після паузи, перед висновковою частиною, перших слів початкового речення, що викликається прагненням відновити у пам'яті слухачів початок висловлення, його зміст і структуру. Цей прийом використовується в авторській мові, наближеній до усної розповіді: «*У ці короткі секунди*, поки притомність переборює ще рештки кошмару, рештки сонного забуття, поки виростає десь там у відроджуваний свідомості радісна й полегшувальна думка, що це ж тільки сон,— *в ці короткі секунди* вихором летять через пам'ять усі ролі, які я встиг виконати за час акторства» (Ю. Смолич).

## ПРЯМА, НЕПРЯМА, НЕВЛАСНЕ ПРЯМА МОВА

У наукових, суспільно-політичних, публіцистичних текстах чиясь мова передається найчастіше у формі цитат, тобто текстового матеріалу, який точно, з посиланням на джерело, переноситься автором у власну працю. Абсолютна точність при передачі змісту, адекватність лексичного складу і тотожність граматичної будови цитованого тексту й оригіналу є обов'язковими умовами цитування.

Як відомо, цитування вважається однією з характерних композиційних ознак цих стилів. Ось зразок наукового стилю: «Згідно з вимогами В. І. Леніна, в дослідницькій роботі необхідно «встановити такий фундамент з точних і безспірних фактів, на який можна було б спиратися... брати не окремі факти, а всю сукупність фактів, які стосуються даного питання»<sup>1</sup>, постійно спиратись на історичну дійсність, об'єктивно, правдиво висвітлювати факти і події історії» (журн.).

Ось зразок газетно-публіцистичного стилю: «У своїй доповіді на жовтневому (1985 р.) Пленумі ЦК КПРС товариш М. С. Горбачов про це сказав так: «Тільки через добре продуману економічну стратегію, сильну соціальну політику і цілеспрямовану ідейно-виховну роботу, взяті в їх нерозривній єдності, можна активізувати людський фактор, без якого не може бути розв'язане жодне з висунутих завдань. Питання сьогодні стоїть саме так». Тому КПРС розглядає свою ідеологічну діяльність як один з найважливіших важелів політичного керівництва господарським і культурним будівництвом у країні» (журн.).

Цитування набуває особливо важливого значення у науковому стилі; тому тут до нього висувається ряд досить суворих вимог. Перш за все вимагається, щоб цитата не змінювала думок тексту, з якого її взято, поглядів автора, його настанов, стилю, манери написання.

**Увага.** Необхідно стежити за тим, чи не зміниться зміст речення, коли його взято окремо від контексту, якщо є така небезпека, слід розширити цитований текст або дати до нього пояснення (перед цитатою, після неї, всередині цитати в дужках або у примітці).

Обов'язковим у цьому стилі є дотримання правил оформлення цитат: вживання лапок, збереження пунктуації цитованого тексту, вказівки на пропуск у тексті, коментарі до шрифту (зазначення того, кому належать виділення в тексті), точне посилання на джерело та ін.

Поряд з цитацією в нехудожніх стилях наявний також прийом вільного відтворення чияєсь усної чи писемної мови,

<sup>1</sup> *Ленін В. І. Статистика і соціологія*// Повне збір. творів. Т. 30. С. 330.



при якому відбувається повне синтаксичне злиття цитованого тексту з авторським. Як відомо, непряма мова, порівняно з прямою, є вторинною, виступає як її переказ і супроводжується певними стилістичними змінами.

Форма непрямої мови (ділової, або інтелектуальної) має завданням передавати тільки зміст висловленого без збереження його специфіки, а тому, як правило, пряма мова зазнає тут значних змін: висловлена у будь-якому стилі, вона трансформується у діловий стиль, незалежно від того, якими особливостями вона відзначалась до цього. Так, пряма мова позбавляється елементів просторіччя, жаргонізмів; її колорит, емоційність, експресивність стираються, приглушуються; зникають засоби безпосередньої передачі ставлення до об'єкта розмови або до співбесідника. Все це відтворюється нейтральними засобами літературної мови; емоційна лексика і фразеологія замінюється емоційно-нейтральними синонімами, які знаходять своє застосування в діловій мові.

Проте названі стилі знають і інші форми відтворення чужої мови; існують свої, специфічні засоби, які дають змогу відтворювати чужу мову точно, виразно і водночас економно, стисло.

Це, насамперед, часто вживана в газетних текстах так звана вільна пряма мова, тобто відтворення чужої мови у формі прямої, але без вказівок на точність цитації і без збереження індивідуальних особливостей мови (своєрідний скорочений переказ фрагмента промови, виступу, доповіді).

У художній літературі всі три різновиди чужої мови — пряма, непряма і невласне пряма<sup>1</sup> — мають особливе художньо-зображальне значення. Кожен різновид має свою синтаксичну структуру, інтонаційні особливості, емоційно-експресивні відтінки. Проте з стилістичної точки зору різновиди чужої мови є скоріше своєрідними синтаксичними синонімами, оскільки різняться один від одного найбільше модальними, експресивними, зображальними та естетичними можливостями.

Використання усіх цих типів передачі чужої мови у різноманітне синтаксис художнього твору, розширює коло синтаксичних синонімів, сприяє поглибленому розкриттю образів твору (дає змогу начебто «висвітлити» їх зсеред-

<sup>1</sup> Це особлива форма чужої мови, яка виникла в художній літературі на базі прямої і непрямої мови, об'єднавши в собі окремі риси їх обох: від прямої мови тут синтаксична будова речень, інтонувannya їх, ритмомелодика, експресія; від непрямої мови — виклад від автора і тісний зв'язок з авторською манерою оповіді.

ни), створює багату інтонаційну гаму та ін. Якщо в драматичних творах пряма мова — єдиний засіб самовираження персонажів, то у творах інших жанрів застосовуються усі види прямої і непрямой мови; вони також є важливим засобом художнього зображення.

Основним завданням прямої мови в художніх текстах є збереження і якнайповніше відтворення особливостей мови персонажів, їх індивідуальних рис (не фотографування, не етнографічний запис, а творча інтерпретація). Пряма мова дає в руки авторові багатющі можливості, бо дозволяє зберігати як особливості слововживання, так і синтаксис усної мови, інтонаційні особливості її: «Помовчала, далі:— Та там... боже мій!.. Там таке... Балакають багачі, що тебе вже... Закували й роз... розстріляли.— Дивиться на мене так жалібно. Втерлась хусточкою, далі:

— Радіють, а я... не сплю, не їм... млію, млію... А тут ще сич кричить на покуті... вмираю... А це письмо од тебе прийшло, аж ожила мов. Пиріжечків спекла тобі, булочку, підводу найняла і це... Тільки... боже мій!.. Насилу впрохала начальника, не пускав до тебе: «Нікаких,— каже,— свиданій сьогодні, в воскресення приїдеш». Прошу вже, прошу: «Та я ж,— кажу,— забилась звідкіль, та й підвода чого стоїть мені! — три рублики!» А він: А мое-то дело какое? — Та насилу-таки... аж вилаяв. Я за пиріжечки, за булочку... «оддам я йому»,— кажу. «Нидзя!» Та так і не дозволив. Отаке! А я ж пекла!» (А. Тесленко).

Як бачимо, в тексті дуже тонко і точно передано особливості прямої мови як першого (основного), так і другого плану (вторинна — переказана — пряма мова лексично та інтонаційно різко відмінна від основної).

Авторські ремарки в тексті виконують службову роль (вони вказують на відношення прямої мови до авторської розповіді). Ремарки можуть служити засобом виразу експресії в усій конструкції, яка об'єднує слова автора і чужу мову. З точки зору інформативності вони можуть містити вказівку на сам факт мовлення, на обставини, за яких воно відбувається, характеризувати дійову особу, ставлення автора до неї та ін. Тому точний вибір дієслова говоріння відіграє тут таку важливу роль. Проте як і інші допоміжні елементи (прийменники, сполучники, зв'язки), що виражають відношення між частинами синтаксичного цілого, ремарка може бути пропущеною, особливо в діалогах і полілогах, де пряма мова становить частину складної структури і де її відношення до тексту вже було виражене попередньо:

«Вона кричить і всіх розпихає.

— Мовчи там, бабо!..  
Сердитий голос її спиняє, вона раптом змовкає і лиш покiрно, як битий песик, водить очима по людях.  
Йї пояснюють.  
— Він, бачите, був в апаратній...  
— Біля машини, значить...  
— Біля машини,— каже Маланка.  
— Держав маслянку, а шестіря раптом і того... і повернулась.  
— І повернулась,— каже Маланка.  
— Він тоді правою цап, щоб схопити маслянку, а йому — чотири пальці так і відтяло.  
— При самій долоні.  
— Живий? — питає Маланка.  
— Живий... там фершал» (М. Коцюбинський).

Коли авторська ремарка вміщена у препозиції, а присудок у ній пропущений, зміст прямої мови пов'язується з ремаркою тільки логічно, а сама ремарка, вказуючи на відношення між прямою мовою і авторським текстом, виконує лише чисто службову роль:

«— А чого це ти, Якиме, зледачів так?— каже.

*Наймит:*— Нудить мене, так нудить... Голова болить.

— Гм! Швидше треба.

*А я:*— Він хворий» (А. Тесленко).

Ремарка може бути пропущена і тоді, коли авторська мова сама підводить до сприймання прямої мови і спеціальні вказівки про такий перехід тільки обтяжували б виклад: «З розпеченими обличчями, обiлляні потом, замазані боло- том, метушаться люди коло вогню, намагаючись вгасити його.

— Хліб рятуйте! Хліб! Розривайте стодолу!..

— Не розривайте, не треба! Гасіть так!..

— Розривайте, кажу!..

Палаючі крокви рухнули під одностайним натиском, стріливши догори ясними іскрами, а зсередини стодоли захопилось полум'я й загоготіло.

— Води!!» (М. Коцюбинський).

Місце ремарки залежить і від стилю викладу: чим ближча художня тканина твору до розмовної стихії, тим частіше в ній ремарка стоятиме перед прямою мовою і служитиме лише вказівкою на те, кому належить ця мова:

«*Прийжджає до господи та й питає стару:*— А де сестра? Чому мене не стрічає?— А він сестру так жалував, як свою рідну дитину: тільки й на думці в його, що Катря, чим би то втішити сестрицю, як звеселити. *Питає він, а стара заплакала та й каже:*

— Ніхто вже не стрічатиме тебе, мій соколе ясний, окрім мене старої!» (Марко Вовчок).

У художньо-обробленій мові ремарка багатозначна, в ній посилюється момент оцінки того, про що йдеться в прямій мові, виникає потреба зафіксувати супровідні моменти (настрій, жести, міміку мовця). Це викликає переміщення ремарки в межах конструкції на друге місце (після прямої мови):

«— Ви що ж, Хаєцький, тушуєтесь? — *гримав Вася.* — Чому заховалися під воза, коли транспортна рота чесала Островського батогами?..

— Я лівша, — *виправдовувався Хома.* — І, крім того, у мене якраз колесо спадало!

— Колесо, — *презирливо чвиркнув крізь зуби Вася.* — Штани у вас спадали, а не колесо! Теж мені гвардієць!» (О. Гончар).

Як правило, ремарка уточнює пряму мову у трьох основних напрямках — її значення, модального забарвлення і стилістичної ролі.

Особливо велика роль ремарки у виявленні модального забарвлення прямої мови, бо основним виразником модальності висловлення є інтонація, а вона в усій повноті свого звучання графічно не передається. Тому в художній літературі виробляються спеціальні прийоми опису інтонації в ремарках:

«— Ой брешеш, малечо. Кепкуєш з мене.

— Йй-богу. Хіба з цим жартують? — правдиво, з острахом і мукою глянула на нього, а її голос забринів, мов трепет болючої пісні» (М. Стельмах).

Дієслово мовлення в наведеному прикладі відсутнє, описується стан мовця.

У конструкціях з прямою мовою особливим чином поєднується модальне забарвлення мови дійової особи з оцінкою її модальності автором: «З-за стола встав Давид і, підійшовши до дівчини, спершу мовчки дивився на неї. Потім злегенька взяв руками за руки їй від лиця, й *спитав похмуро, але сердечно:*

— Чого ти плачеш, дівчино?

*Мабуть, у голосі зазвучала якась струна давнім, напіззабутим звуком,* — дівчина хлипнула й раптом затихла» (А. Головка).

Майстерність художника проявляється саме у способі поєднання і переплетення різних модальностей, у підпорядкуванні єдиній авторській думці.

Інколи в художньому тексті події розгортаються одночасно в двох планах: як дія і її осмислення, як сказане і

ставлення до нього, як коментар співбесідника — висловлений і невисловлений. Ось зразок такої двоплановості:

«— Звичайно, така розмова не для вулиці,— зітхнув Шнурре,— але вже так склалося... Я міг би зайти до вас, міг би запросити вас до себе («Так, так,— думав Отава,— ти все можеш, тобі усе дозволено, ти сам собі пан, сам собі і свиня, а от хто я тепер, і що, і навіщо?»), але... Нам треба для цього обрати нейтральну територію («Так ніби існує якийсь де-небудь нейтральна територія!»— думав Отава), щоб жодна з сторін не мала морального опертя і підтримки («Ти певний, що я зламаний остаточно, що мені не ждати підтримки нізвідки, що обставини притисли мене, знищили мене»,— подумав Отава), тому я пропоную завтра вранці зустрітися просто в соборі, в цій вашій Софії...» (П. Загребельний).

Художня непряма мова відрізняється від ділової тим, що до неї вводяться слова і звороти, властиві мові персонажа, зберігається колорит чужої мови. Перевагою її є те, що автор має змогу частково відтворити мову персонажа і водночас показати своє ставлення до об'єкта висловлення: «Невимушено зав'язалась розмова, і Галя призналась, що справді недавно плакала, бо в неї вийшла незлагодна із свекрухою, яка сьогодні нав'ючила її корзинами та посилала торгувати, а їй соромно було... Сяючи сльозами, хвилюючи своєю відвертістю та довірою, Галя розповідала йому, як йшла вона до станції мимо елеватора, йшла, де чоловік її вагарює, сподівалась — побачить він її, зігнута базарною ношею, пожаліє, захистить, а він ще й навздогін гукнув:— Гляди ж там, не проторгуйсь! І реготав у компанії приятелів, з якими він щовечора тільки й знає забивати «козла»... Ім реготати, а їй обличчя горіло від сорому, і сльози капали під ноги, і камінь під ногами кипів. Бо ще ж вчора була комсомолкою, вожатою в школі була, а тут її хочуть перекупкою зробити» (О. Гончар).

Риси прямої мови при переведенні її в непряму хоч і зберігаються, проте послаблюються: менш виразною стає розповідна інтонація, багата супровідними нюансами, замикає інтонація питальна та оклична.

Непряма мова у художньому тексті може виконувати різноманітні функції: користуючись здатністю непрямої мови скорочено переказувати чийсь мову, автор у такій формі викладає вже відомі читачеві слова персонажів, а також несуттєві висловлення, малоцікаві, другорядні деталі. Використовується вона й тоді, коли нема потреби передавати індивідуальні риси чиеїсь мови. Часом автор, користуючись формою непрямої мови, переказує думки персонажа у стис-

лій, високопоетичній манері, на яку його герой просто нездатний. Інколи важливу роль відіграє те, що непряма мова завжди модальна (відповідальність за істинність твердження перекладається на того, чиї слова наводяться). Загалом у непрямій художній мові переважає стиль автора, а не персонажів, мова яких переказується; стилістичний ефект створюється при взаємодії прямої та непрямої мови.

Невласне пряма мова є продуктом книжно-поетичного мовлення, яке вона збагачує новими тонкими емоційно-експресивними засобами. З допомогою невласне прямої мови досягається органічне злиття авторської мови і мови персонажів (в усіх інших, крім художнього, стилях вона відсутня). Ось як характеризує цю синтаксичну конструкцію акад. Л. А. Булаховський: «Під пером видатних майстрів ця витончена синтаксична структура, що поєднує в собі відбиті, але разом з тим виразні емоційні барви відтвореної в найважливіших елементах фрази героїв розповіді, з об'єктивізуючою стриманістю авторського повідомлення,— виступає і в поезії і в прозі як прекрасний вид передачі голосів, яким, за авторським задумом, треба звучати стримано, приглушено, нещиро, іноді — залишатися тільки «внутрішніми» голосами, вираженням роздумів, загнаних в себе почувань і под.»<sup>1</sup>.

Зокрема, невласне пряма мова допомагає зближенню авторського описового викладу з розмовною мовою персонажів, веде до взаємопроникнення двох мовних стихій — описової і розмовної, збагачуючи описову розмовними конструкціями і експресивними нюансами вигуків та питальних інтонувань.

Невласне пряма мова використовується як для відтворення безпосередніх висловлювань персонажів, так і для розкриття їх невисловлених ще думок, переживань і прагнень.

Ось приклад першого типу невласне прямої мови: «Підписать! Підписать! В хаті ставало душно. Дим слався по хаті, як низькі хмари, і сині хвилі, змішані з криком, тягло в одчинені вікна. Хіба примушує хто робити в пана? Не хочеш, не йди. Нехай побачить, що не в багатстві сила, а в чорних руках. Треба усім пристати. Усім!» (М. Коцюбинський).

Приклад другого типу: «Тягнирядно знов поволі, мов боявся зробити йому боляче, насправді ж пильнуючи, щоб

---

<sup>1</sup> Булаховский Л. А. Курс русского литературного языка. Т. 1. С. 385.

якнайболячіш було, то тис поволі, то смикав стиха, то —  
че руки Давидові.

— А! Це був такий невтерпний біль: руки немов викручували в плечах, і груди наче ламались... В голову прилила кров і чути, як дзвеніла в жилах у голові. Ось-ось здавалося: ще трохи, ще одним перебоем пульс — і од тиснення крові лусне череп. А, хоч би швидше! Вже несила, уже кричить хрипко й б'ється обличчям, борсається, — не щоб вирватись із рук, а хоч трошки, на один сантиметр підлізти. А там — круча у прірву (він знав це). На один сантиметр хоч би! Кожною рискою обличчя збитого й залитого кров'ю чіпляється за землю, підборіддям, бровами лізе, м'язами лицевими плазує... Ще трошки... Як же й боляче! Крик болю, чи зрадів — над прірвою вже голова й груди» (А. Головка).

У внутрішніх монологів такого типу авторська мова особливо тісно переплітається з мовою персонажів, а сам автор начебто починає жити життям своїх героїв, подаючи описане через призму сприйняття своїх героїв.

Цей прийом дає можливість авторові розкривати їх внутрішнє життя і їх ставлення до зображуваного, а цим самим активізувати своїх героїв, збільшити їх роль і зменшити свою (тобто послабити авторську дидактичну лінію). Цей прийом також вносить у твір тональність, лексику і синтаксис розмовної мови, розцвічуючи його яскравими емоційно-експресивними барвами живої розмовної мови.

Як правило, на початку абзаца з невласне прямою мовою є так зване сигналізуюче речення (з відповідним дієсловом мовлення), яке вказує, що далі починається мовна партія персонажа (висловлена або невисловлена). Ці «сигналізуючі» речення можуть містити повідомлення про поведінку персонажа, рухи, міміку, інтонацію, настрій. Авторське «я» проявляється лише в особових формах займенників і дієслів: замість першої і другої особи виступає третя особа, що є характерним для передачі чужої мови як непрямой: *«Панас Кандзюба хитав головою. Так, так. Нехай приходять військо, коли вже буде по всьому. Винуватих нема. Сама громада їх покарала. Тоді не буде за що карати всіх. Не село бунтувало, а тільки привідці. Коли б не вони, було б спокійно. Хто зробив забастовку? Вони. Хто забрав економію в пана? Вони. Хто гуральню спалив? Таки вони. А усім нам гинуть за них? Рішитись хати — та що там хати — може й життя»* (М. Коцюбинський).

Іноді сигналізуючі речення стоять всередині невласне прямої мови; тоді вони особливо помітні і яскраво виділяються своїм описовим характером: *«Це пише він акт дізна-*

ня з приводу крадіжки з кооперативу. Ну, він не буде з ним, як з Карпенком та Кожушним, волинити. То од тих треба йому, щоб «призналися». *На цьому слові він одверто зробив наголос і цинічно всміхнувся.* Бо їм у дорогу треба в далеку, а діло слідчому передати треба...» (А. Головка).

Невласне пряма мова служить, крім усього іншого, ще й засобом уникнення одноманітності синтаксичного вираження, створюваної довгими, однотипно збудованими діалогами. Автор може мову одного з учасників розмови передавати як пряму, а другого — як невласне пряму: «— Сонрябої кобили все це,— каже він, змахнувши з обличчя краплистий піт.— Влаштуєш — так і кажи, що влаштую, а то ще хоче й чистенькою бути... Знаємо цих чистеньких! Батько починає вголос сортувати сьогорічних випускників, прикидаючи, хто з них де опиниться: Кузьма Осадчий — ну цей на канал, цього батько до себе забере, там добре платять... Ситникова на ферму вершки пити... Чумакова обліковцем, Ткачуків — на кормозапарник... А решта? Так і норовлять — те в технікум хоч який-небудь, те на курси, ті на текстильний комбінат, будь-куди, аби лише з села вирватися, раді, що в радгоспі паспорти їм видають! А Горпищенкова вертуха, що про неї тільки й чути було на батьківському комітеті, йде нібито вожатою в піонертабір! Розхристанка, з трійок не вилазила, а над іншими буде вожакувати!

— Та як ви можете?— гаряче вступається Ліна за подругу.— В школі Тоня в нас найкращою вожатою була!» (О. Гончар).

Часом чиясь мова передається як пряма, але зі зміною першої особи на третю, проте без плавного переходу до невласне прямої з її особливістю — наявністю більш чи менш виразного авторського «я» і авторської оцінки: «Що ж! вона мовчить, бо у свято гріх лаятись, але коли б усім тим, що плещуть про фабрику, покорчило язика, то це було б дуже добре. Фабрика, фабрика, а де вона? Ну, була фабрика, а хто мав користь з неї? Мендель. Може, неправда? Може не в Менделя лишав він заробіток? Що вони мають, чим живі? У неї вже руки посохли од праці, вона вже жили з себе висотала, аби не здохнути, прости господи, з голоду...» (М. Коцюбинський).

Цей спосіб передачі прямої мови дає змогу начебто приглушувати, затушовувати різко індивідуальне у мові персонажа, а з другого боку — вказує на місце висловлюваного серед інших компонентів тексту, дещо другорядне (це своєрідне ковзання по поверхні чиеїсь думки, ескізне зображення настрою, атмосфери та ін.).



У розмовній мові найбільш органічним способом переказу чужої мови є відтворення її у формі прямої, але приєднаної сполучником *що* до головного речення — авторської ремарки. Це так звана підрядно-підпорядкована або напівпряма мова: «А це справді — перше говорив, *що* й хати нові поставлю у три віконця, а потім то й старі розвалились» (Марко Вовчок).

Близька до цього типу мовлення ще одна розмовна конструкція — так звана здогадна мова: відтворення ще не висловлених думок, почуттів, розрахунків, сподівань. Здогадна мова оформляється найчастіше як пряма, тільки в неї вводяться частки *мов, мовляв*. Ось зразки такої мови: «Кайдашиха обтерла білою хусткою сап'янці і гордовито дивилася навкруги: дивіться, *мов*, люди добрі, яка панія їде до вас у гості» (І. Нечуй-Левицький).

Можливі випадки вживання здогадної мови і без цих часток: «Та аж за голову беруться, що яке то вже весілля буде пишне» (Марко Вовчок); «Що то вже кортіло нашому Нечипорові, що якби то драла дати та погуляти на останніх днях» (Г. Квітка-Основ'яненко).

Стилістична вага цього способу висловлення значна: він допомагає зберегти усну експресивну інтонацію в усій її свіжості й безпосередності, чітко окреслює індивідуальні особливості, створює колорит невимушеності.

Часом цей вид прямої мови використовується для трансформації текстів з одного стилю в інший, точніше — з ділового, наукового, публіцистичного чи епістолярного у розмовний: «— Тепер як тільки не вмюють чого пояснити,— посилаються на невідомих прихідців з космосу. Баальбекська платформа, викладена тисячотонними камінними блоками, астрономічний календар ацтеків або гречка, дикого попередника якої не можуть знайти на землі — все, *мовляв*, з космосу» (П. Загребельний). Тут вільною розмовною мовою переказано суть деяких наукових статей, науково-популярних книжок та ін.

Для розмовної мови типовим є повторення дієслова мовлення: перший раз воно вживається в авторській мові, другий раз вводиться в пряму мову. Це дещо уповільнює виклад, надаючи йому рис епічної розповіді: «Горпина схаменулась, перестала йому волю давати, а вмираючи, усе господарство приказала дочці і усе їй добре *розказала і наказувала так усім*, щоб Левка держали і не зобиджали його. «А коли,— *каже*,— захоче стати хазяїном сам, то й одпустіть його, а ти, доню, наділи йому усім на нове господарство; ти знаєш, у якій він пригоді нам був і скільки через його ми заробляли, так його і нагороди. А коли,—

*ще так казала,— роздумайте та не розійдетесь, а побере-  
тесь собі, то ще лучче зробіть»* (Г. Квітка-Основ'янен-  
ко).

#### МОНОЛОГ. ДІАЛОГ. ПОЛІЛОГ

**Монологічне мовлення** — це мовна партія однієї особи, звернена до багатьох слухачів одночасно (вона не розрахована на негайну словесну реакцію слухачів), спосіб здійснення тривалого і цілеспрямованого впливу на аудиторію. У мовній практиці існує значна кількість різновидів монологічного мовлення, які обслуговують різні ділянки життя: це і публічні промови, і наукові доповіді, і лекції; це і виступи по радіо і по телебаченню; значне місце посідають монологи в художній прозі, у драмах; властиві вони й усній розмовній мові. Усі ці мовні акти об'єднує одна спільна риса — живий, безпосередній вплив на слухачів.

За стильовими ознаками розрізняють монологи агітаційні (основна форма ораторської мови), повідомляючі (спосіб організації навчальної мови), драматичні (в них інформація передається не лише словами, а й мімікою, жестами, виразом обличчя), ліричні (це спосіб передачі переживань, емоцій) та ін.

Один з найуживаніших у суспільній мовній практиці тип монологів — це агітаційний монолог. Оратор активно втручається у процес сприймання, свідомо регулює його. Щоб зосередити увагу слухача, застосовуються такі прийоми: повернення до сказаного, постійне використання звертально-окличних конструкцій, організація частин тексту у формі запитань і відповідей; використання дієслів мовлення, сприймання, думання, розуміння у наказовій формі (*зверніть увагу, погляньте*); вживання конструкцій типу *подумаємо над, звернемося до*, які наближають виклад до усного невимушеного типу мовлення, та ін.

Шукаючи кращого способу висловитись, оратор часто нагромаджує синонімічні вислови, поправляє самого себе, уточнюючи сказане. Це особливо помітно під час виступів, лекцій, у доповідях та ін. Таке нанизування синонімів може мати — за висловленням польського мовознавця С. Адамчевського — «характер начебто пошуків властивого слова, відповідного визначення, ніби голосного перебирання у жмені синонімів, щоб нарешті вибрати найвідповідніший. Найчастіше йдеться тут про письменників, які звикли виголошувати публічні промови, і певні звички, належні живій мові, вносять і до свого писаного слова. Пишучи, вони шукають потрібного синоніма і за звичкою залишають в речен-

ні цілий їх ряд — так, як вони один за одним з'являлися під пером, поки знайшовся найвідповідніший. Якщо потім не викреслюються «непотрібні», походить це не обов'язково з браку письменницької дисципліни і не завжди (як вважали педанти стислості) шкодить їх стилеві; навпаки, в тому може бути щасливий інстинкт, який несвідомо підказує їм зберегти на письмі природню течію живої мови, безпосередній процес народження слова. Якесь тепло ораторського пожвавлення затримують на письмі ці ряди зайвих плеоназмів»<sup>1</sup>.

Типовою ознакою монологічного усного мовлення (виступів, промов, лекцій, доповідей) є також менша насиченість змістом, якби можна було так сказати, «на одиницю мовлення». Промовець нагромаджує синоніми не тільки для того, щоб вибрати найвідповідніший (доказом тут може бути те, що такі синонімічні ряди є навіть у старанно і заздалегідь підготовлених і записаних виступах і промовах). Це робиться з чисто комунікативною метою: слухач не має можливості повернутися до тих речень, яких він не зрозумів. Тому найважчі, найскладніші місця слід добре оформити кількома синонімічними варіантами.

Стислість, лапідарність — важливі позитивні риси писемної мови — в усному повідомленні можуть бути вадою, бо позбавляють його сили впливу на слухачів. У такому монолозі повинні бути місця, де промовець начебто зупиняється у викладі, даючи можливість слухачеві відновити в пам'яті прослухане (або навіть просто відпочити).

Як приклад наводимо уривок з виступу О. Довженка, ораторські здібності якого загальновідомі: *«Я тверджу, що кожен з нас, читаючи драми Шекспіра, сприймає їх по-своєму, відповідно до того, як кожен з нас розуміє світ. І я тверджу, що коли б ми могли якимось чудом побачити вистави Шекспіра того часу, можливо, ми б багато сміялися. Наше уявлення про виразистість, про вираження людських почуттів стало іншим, ніж воно було в той час. Багато дечого до нас не дійшло б, а багато глибоких, серйозних почуттів було б виражено в такий спосіб, що сьогодні вони викликали б у нас тільки сміх. Ейзенштейн якось казав мені: «Все це так, а от старі комедії ми ж дивимось залюбки». Я відповідаю: авжеж, старі комедії цікаві не тільки тому, що вони талановиті, несуть у змісті багато комізму, а ще й тому, що цілий ряд старовинних прийомів зараз здаються нам смішними (Ейзенштейн: «Навіть драми»)». Так, і драми*

<sup>1</sup> Adamczewski S. Sztuka pisarska Zeromskiego. Kraków, 1949. S. 202.

здаються *смійними*. Ця обставина дуже знаменна. Ось чому я розглядаю кінематографію як мистецтво короткочасного *удару*. Сила впливу кіно, *сила удару* концентрується на невеликому відтинку часу. В цьому особливість кіно, в цьому його *своєрідність*. Це треба чітко і *точно* розуміти, щоб *вірно* оцінювати старі і нові фільми і щоб *вірно підійти до тих завдань*, які стоять перед нами сьогодні».

Ще однією характерною рисою монологічного розмовного синтаксису є поправки в процесі мовлення, які часом дають дуже багато у розкритті суті того, про що говориться, наприклад: «Той було — і не думай його зопинити: чи до діла, чи не до діла, знай підписує, що попада. То було писар, коли тільки побачить, що суддя у колегію йде, зараз і хова усі бумажки, а то він їх усі зараз і попідписує. Раз — *о, сміху було!* (я ще служив тоді в колегії і вчивсь склади писати, бо був ще хлоп'я по дев'ятнадцятому году) — писарчата узяли та й списали таку бумагу, щоб суддеві у ченці постригтись, а його жінку віддати заміж за пана обозного, що з нею було частенько у лісах за грибами ходить. Ну, та й положили той лист перед суддею...» (Г. Квітка-Основ'яненко). Тут є три плани відступів і поправок: оцінка ситуації (*о, сміху було!*), самооцінка (*я ще служив...*), вставна розповідь (*що з нею було...*).

Швидко розгортання розповіді у монологі, відсутність умов для обдумування і укладання речення викликає появу значної кількості вставних зауважень: «А там і парубоцтво з старшими, жонатими братами, попідголювавши чуби, повдягавши нові свити з уразівського сукна, підперезавшись шпетненько, повбували нові шкапові чоботи з підковами, що ще з п'ятниці мокли у дьогті, *звісно, діти заможного батька, так їм-то у розкоші і жити!* побравши нові шапки козацькі, повалили лавою до церкви: *та не до церкви: вже щоб парубок та так прямо й дійшов? Е, ні!* Ще їм треба побіля цвинтаря засідати, та як ітине купка дівчат, так треба кинутись на них, розпудити їх, ту вщипнути, ту помняти, тій стусана дати... а ті... біжать, регочуться, лають... *Що-то молодії літа! Було се колись із нами! Ех! та минулося! Що вже і споминати!*» (Г. Квітка-Основ'яненко). Як бачимо, вставні зауваження можуть укладатися як запитання до самого себе. Так формується думка.

Контамінація двох синтаксичних структур в одному реченні, перехід у межах одного речення від однієї конструкції до іншої — теж неунікна риса недбалого, швидкого усного мовлення (в обробленій мові такі конструкції сприймаються як ознаки стилістичної невправності): «...бричка, пара коней у шлейках, у дишел запряжені; погонич сидить

у суконних штанях і у юпці, *скрізь повимережувана і з китицями, мов у венгерця, що з ліками ходить*, а на голові превисоченна шапка з углами на всі боки» (Г. Квітка-Основ'яненко). Виділене курсивом поширене означення не узгоджується з означуванням словом «у юпці», а єднається сурядним зв'язком, як нове просте речення у складносурядному.

Усі три ілюстрації з творів Г. Квітки-Основ'яненка відзначаються ще й специфічним складом лексики — зі значною домішкою діалектних слів (*шпетненько, розпудити*), з використанням розмовних позанормативних форм слів (*помняти, хова, зопиняти*), з деталізованими вузькопобутовими назвами предметів і їх характеристиками (*шкапові чоботи, юпка*), що разом з відповідною синтаксичною структурою і створює ілюзію начебто підслуханої оповіді.

Назвемо кілька синтаксичних явищ, типових для монологічної розмовної мови. У початкових реченнях присудок, як правило, стоїть на першому місці, ніби вводячи слухача або читача у розповідь. Так звичайно починаються казки та інші усні оповідання (це переноситься у розповідь у художній літературі): «*Коли дивиться він — та червона квітка ніби пливе межею, поміж зеленими колосками. З-під квітки виринула з колосків голова з чорними кісьми і неначе попливла понад колосками*» (І. Нечуй-Левицький). Так починаються оповідні монологи (як властивість усної розмовної мови): «*— Іду, бачу край озера між осокою табун крижаків отакенних... От би, думаю, не сполохать! От би, думаю, підповзти та шарахнути по них на воді...*» (О. Гончар).

Цікавим і своєрідним явищем у розповіді є так звані речення з іменниково-займенниковою конструкцією<sup>1</sup>. Це ускладнені речення, що наближаються до складних: «*А Давид — той одразу взнав дядька Петра*»; «*А батько — тільки брова в нього одна ворухнулась*» (А. Головка).

Монолог у художньому творі, як правило, виконує певні композиційні та архітектонічні завдання, характеризуючи персонажі і ставлення автора до них, та ін. За словами В. В. Виноградова, вільне володіння формами монологічного мовлення — мистецтво. Для монолога необхідна творча сила індивідуальної своєрідності і відповідна традиція суспільно-побутових форм мовлення<sup>2</sup>. Мистецтво тут полягає

<sup>1</sup> Шапиро А. Б. Очерки по синтаксису русских народных говоров. М., 1953.

<sup>2</sup> Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. С. 19.

в оволодінні традиційною монологічною розмовною структурою, в умінні наповнити її відповідною лексикою і органічно ввести в текст. У сучасних художніх творах монологічна форма надзвичайно різноманітна — від ліричного пафосу до пристрасної публіцистики. Порівняйте: «— Земле! Ти народжуєш нас неначе для того, щоб ми звіряли тобі своє горде серце. Ми нікуди не можемо подітися від тебе, як од власної долі, і куди б не заносили нас урагани часу, але як тільки вони вщухають і починають ледь виднітися твої обрії, то ми знову і знову прагнемо до тих місць, де вперше побачили тебе з колискової вишини, наче перекинуту горілиць — прагнемо на ті споришеві подвір'я, де ми вперше ступили на тебе босоніж...» (В. Земляк); «Та оце поступ? Оце прогрес?— Саркастично звертався він до якогось уявного опонента.— Всього сто тисяч років тому похмурі неандертальці з низькими лобами виходили з своїх печер, озброєні примітивним знаряддям. Минуло, по суті, зовсім небагато часу, і людина здобула крила, піднялася в повітря, перетнула океани. Людина стала Гомером, стала Шекспіром, Дарвіном, Ціолковським. Богорівна! І ось тепер, на верховинах двадцятого століття знову цей чорний, смердючий вибух дикунства, канібалізму. Високорозвинута культурна нація раптом породжує армію бандитів, убивць. Планета в темряві. Одне за одним гаснуть міста. Ну як тут бути оптимістом? Як вірити далі в те, чого ви нас вчили в своїх книгах, що повідали нам у світлих університетських аудиторіях?» (О. Гончар).

Обидва наведених монологи мають спільну рису: це високоінтелектуальне мовлення сучасного інтелігента, з усім багатством лексики, зі складністю синтаксису, що свідчить про вміння висловлювати свої думки і в усній, і в писемній формах. Це монологи ораторські за своїм стилістичним спрямуванням, хоч вони й не розраховані на велику аудиторію слухачів, а скоріше звершені до самого себе.

Мова автора будується звичайно від третьої особи, хоч іноді автор може звертатися до читача і безпосередньо. Такі окремі звертання автора не роблять ще викладу прямим авторським монологом, коли автор стає одним з персонажів твору.

Розповідь від третьої особи дає змогу авторові зосередити увагу читача на переживаннях героя в момент оповіді, відбиває першу реакцію героя на слова чи вчинки співрозмовника, і таким чином передає ставлення героя і до співрозмовника, і до дійсності. Часто слова автора — це не другорядний, додатковий засіб характеристики персонажа, а важлива ланка в художньому цілому.

Українська класична література дала нам блискучі зразки традиційної побудови художнього тексту, де протиставляються два прийоми — пряма мова і мова оповідача. У сучасній прозі відбувається процес пом'якшення цього протиставлення, тут постійно здійснюються переходи з одного плану в інший, вживається, крім прямої і непрямой мови, ще невласне пряма мова як героїв твору, так і авторська, у тексті з'являються внутрішні монологи автора та ін. Відома українській художній літературі і сказова форма викладу, при якій автор ототожнює себе з оповідачем, і авторська мова протягом усього твору витримана в характері тієї особи, від імені якої ведеться оповідь. Приклади тут загальновідомі.

**Д і а л о г**, на відміну від монолога, не є послідовно і доцільно наперед організованим мовним актом. Він, як правило, здійснюється без спеціальної підготовки, перебіг його у розмовній мові передбачити важко або й зовсім неможливо.

Діалогічне мовлення — характерна риса розмовного стилю; це, власне, основна форма існування цього стилю, мета якого — здійснення безпосередньої комунікації з присутнім співбесідником чи співбесідниками.

Структура діалога визначається через зв'язок між окремими репліками, а також через внутрішню будову змісту кожної репліки і залежить значною мірою від позамовної ситуації, від мети спілкування, від індивідуального темпераменту кожного з співбесідників, від дотримання соціально-культурних норм.

З погляду інформативності діалог характеризується колективністю інформації (адже кожен співрозмовник подає свій варіант її, доповнюючи і змінюючи попередньо сказане), а значить — різноплановістю та неоднаковою оцінкою її.

З лінгвістичного погляду діалог відзначається відносною обмеженістю довжини кожного висловлення і відносною простотою синтаксичної будови реплік. Характерною рисою є неоднакова довжина і повнота речень у межах однієї репліки (це можуть бути речення і їх частини, своєрідне підхоплення і умовчання); широке вживання стійких діалогічних кліше початку і кінця розмови, побажань, вітань, переважання питальних і окличних речень.

За змістом, умовами та метою спілкування діалоги бувають надзвичайно різноманітними, починаючи від двох реплік (запитання — відповідь), до «ланцюжка» реплік, який складається з кількох питань-відповідей, де кожна наступна репліка мотивується попередньою; ще бувають діалоги спонукальні (репліка-дія). Діалог може будувати-

ся як монолог з боку одного з співбесідників, який переривається короткими репліками-заохоченнями другого та ін.

У художніх текстах діалог служить засобом самохарактеристики і характеристики персонажів. Виконуючи це завдання, автор використовує, крім діалогів висловлених, ще й різні варіанти діалогів уявних, домислених, наприклад:

«— Коли в мене кепський настрій, тоді беру машину і тікаю за місто. Це заспокоює: швидкість, круті повороти, ніч.

— *І все ж ти уникаєш мене... Певно, я споганіла за ці п'ять років, і тепер ти розчарований...*

— А я люблю ходити сюди слухати, «як липа шелестить...»

— *Ні, ти не споганіла... навпаки...*» (М. Рябий).

Тут паралельно йдуть репліки висловлені і невисловлені.

Діалог, супроводжуваний внутрішнім монологом: «Потім Бен схоплюється, втуплює свої відчайдушні синьо-голубі очі у Вадьку Кодуху й питає:

— Джо, все готове?

— Так, сер,— козирає той і по-гангстерськи спльовує жвачку.

Худий, нервово-мстивий Кодуха, сирота із сусіднього двору, поправляє на ногах воротарські щитки і не спускає з лиця презирливої гримаси. Тим самим він говорить: «Що ти виламуєшся, Бен? Ти пігмей. Пост командуючого я продав тобі времено за цигарки й дрібну монету, а коли хочеш, зроблю тобі аперкот — і пост назад заберу, розкусив?» (В. Близнець).

Є в діалогах ще одна своєрідна, досить суперечлива риса: з одного боку, тут помітне прагнення до конденсації часом складного змісту в мінімумі словесних знаків (наприклад, *лівий рейс*), а з другого боку — недостатність цієї конденсації, багатослів'я у випадках поступового вияснення змісту з пошуками відповідної словесної форми (звідси повтори близькозначних слів, описовість, перифрастичність, велика кількість зайвих деталей, не пов'язаних з основним змістом): «Молода у *друге село* віддавалась, у *Любчики*, — *од нашої слободи те село недалеко* — *на годину місця ходи*, — то звідти, славили, *усі будуть*, а що вже *дівчата та парубки любчівські*, то неодмінно, — *хіба б не дожив котрий*, то з домовини не прийде» (Марко Вовчок). Тут чотири рази різними способами подаються відомості про село, двічі — про тих, хто буде на весіллі, є й зайва, не пов'язана з основним повідомленням, фраза («хіба б не дожив котрий...»).



Наявність у репліці дієслова в наказовій формі і без займенника створює враження суворого наказу; займенник пом'якшує наказ, наближаючи його до прохання. Дієслово *гляди*, приєднане до іншого дієслова в наказовій формі, або без нього, позначає застереження і вносить у мову вільні, розмовні інтонації. Порівняйте способи вираження наказу і супровідні зауваження про їх звучання у ремарках:

«— *Замовчи, сатано!*— тим самим легким тоном, але без звичайної впевненості, буркнув Філіп»;

«*Цупте-но* її сюди,— приказував гончар, допомагаючи встановити, де треба, чималу генуезького литва мідну гармату,— сюди її, пишну пані пузатеньку!»;

«— А тепер слухайте сюди!— владно звернувся до своєї сотні Михайлик.— *Порати коні!*»;

«— Мамо!

— *Гляди*, щоб мамою від тебе не стала оця проклята ворожка!» (О. Ільченко).

Основна сфера вживання обірваних, незакінчених речень — діалогічне усне розмовне мовлення, переважно побутове. Ці речення відбивають процес формування думки (особливо у збудженому стані, у стані афекту глибоких переживань). Діапазон почуттів, які виражаються цими реченнями, величезний: збентеження, розгубленість, відчай, вагання, радість, захват та ін.

Виконують ці речення і функцію евфемізуючу — коли треба уникнути надто прямого або грубого висловлення, а також тоді, коли якась частина думки, якась деталь добре відома співрозмовникам, але вони з певних причин уникають її називання. Часом це просто характеристика способу мовлення: повільного, невпевненого, боязкого. Наприклад: «Придивляється учитель до хлопчика. По знаку щось: чубочок кучерями, щічки кругленькі...

— Миколка, це ти?

— Я...— та скривився, скривився.

— Як це ти, що це?..

— Та... та їсти нічого, топить нічим, удягтися...

— Бідненький!..

— А батько... простудилися: ще розтавало, а в їх чоботи драні... ноги крутить...

— Так ти це...

— Були до хазяїна... найняли... так я... не здужаю... аж захворів був... Так мене в поводарі це...» (А. Тесленко).

Неповнота, обірваність речень у діалогах буває наслідком злиття двох реплік, які взаємно доповнюють одна одну. Сприяють цьому міміка, жести, наявність супровідних об-

ставин, а також те, що об'єкт розмови, як правило, добре відомий учасникам діалога.

Однією з особливостей розмовної мови є специфічне оформлення присудків, насамперед дієслівних форм на означення раптової, моментальної дії, звуконаслідувальних дієслів: «Приперли й ту, відохали човном до паль, підв'язали вірвовками, підняли догори... *плюсь!* Як об дошку, так наша Явдоха об воду, і не порина, а як рибонька поверх води, так і лежить, і бовтається»; «Аж ось — *рип* у двері, і ввійшли пан сотник з писарем, шапки з паличками поставили біля дверей, а самі і стали озиратись...». (Г. Квітка-Основ'яненко).

У ролі членів речення тут особливо часто вживаються своєрідні цитати (фразеологічні одиниці, а також словосполучення з мови співбесідника або того, про кого йдеться): «Тоді саме перегнали їх у полк з одного міста в друге. Пішов Максим — та й засумував. Зосталась Явдоха — й теж сумувати. Через місяць подає їй Максим низенький поклін, цілує її в «сахарніє уста» та в «білосніжну груди», посилає грошей, просить, щоб приїхала, коли хоче, то вони й повинчаються. Тоді вже розлучить їх «*мать сира-земля*» (Панас Мирний).

Діалоги в художніх текстах можуть супроводжуватись детальними авторськими ремарками, які часом переростають у розгорнуту характеристику самого персонажа, його мови та ін. Наприклад: «...навіть шанобливості в нього не поменшало до професора, а в мові з'явилося й геть смішне: кожне довге слово Бузина розділяв навпіл, вставляючи поміж тих двох частин пробачення. Виходило таке: «Плат — даруйте! — форма», «Натура — даруйте! — лізм», «Популя — даруйте! — ризація» (П. Загребельний).

Свідоме усунення авторських ремарок теж створює певний стилістичний ефект: читач сам домислює підказані обставинами подробиці; розмова відбувається стрімкіше, динамічніше, зв'язок між репліками стає тіснішим: «...— Але ж вочевидь гинє неповторний світ! Що може бути мальовничіше, приємніше для ока, аніж обтинькована снопиками околоту хата під свіжою стріхою та ще мальви довкола. Ми препо в село стандартні, неоковирні, з пресованої тирси гарнітури, а де високої проби різьблені мисники і лави, де розписані, варті кращих світових музеїв скрині.

— Де ступи, де жорна, біля яких твоя мати після війни обривала руки?... Пробач, але ти міркуєш, як дачник, така твоя перспектива, сину...» (В. Дрозд).

Вибір лексики в діалогах залежить, з одного боку, від індивідуальних навичок, багатства запасу слів, від рівня

мовної культури, а, з другого,— від лексики, вживаної співбесідником (від вибору, здійснюваного ним). Почуті вислови можуть просто відтворюватись, а можуть бути поштовхом для нового вибору, проте обмеженого ситуацією мовлення. Ці особливості розмовного мовлення широко представлені в діалогах художніх творів.

Наведемо приклад повного відтворення лексики однієї репліки в наступній:

— *На добридень, ти, моя голубко!*  
— *На добридень, мій коханий друже!*  
— *Що ж сьогодні снилось тобі, любко?*  
— *Сон приснився, та дивненький дуже.*  
— *Що ж за диво снилось тобі, мила?*  
— *Мені снились білії лелії...*  
*Тішся, мила, бо лелія біла —*  
*Квітка чистої та любові надії!*

(Леся Українка)

Діалог, в якому репліки одного персонажа служать поштовхом для пошуку контрастуючих:

«— Ну, гаразд,— мовив він,— спробуємо зробити з тебе токаря.

— Ага, у повітрі вже з'явилася приваблива ідея перевиховання? Чого це ми всіх так любимо перевиховувати?

— А для чого тебе перевиховувати? Ти мене і такий влаштовуєш. Теоретичний курс пройшов? Техніку безпеки, читання креслень і всяку всячину?

— Вісімдесят годин. Оцінки задовільні.

— Значить, не дуже переривався. Тепер я приступаю до роботи, а ти сідай на цього дзиглика і дивись. Просто сиди і дивись. Звикни до робочого місця, до верстата, до мене. Обживись у цеху...

— А потім у мене прокинеться робітничий ентузіазм і я стану з колосальною силою перевиконувати завдання?» (В. Собко): Як бачимо, юний співрозмовник прагне збити свого наставника на газетні пафосні штампи, а той витримує свої репліки у буденній розмовній, непафосній тональності.

Іноколи діалоги художніх творів відбивають ту ситуацію, коли співрозмовники так і не вступають у контакт і їх репліки — це непочуті монологи: «— Якове! Якове! — повним жалю голосом обізвала його Горпина. — Чого ти забрався туди?

— Да воскресне бог... да воскресне бог... Цур мене! Цур! — шептав Яків і забився дужче у темний куток.

— Якове! — крикнула Горпина. — Господи! До такого напитися! Чуєш, Якове! Якове!» (Панас Мирний).

Полілог — розмова невизначеної кількості осіб. Він не становить окремої композиційно-синтаксичної форми мови. Це лише особливий ситуативний варіант діалогічного спілкування. Від звичайного діалога він відрізняється багатоголоссям, різнобоям (тематичним та інтонаційним), лаконічністю реплік, найчастіше виразно експресивного плану: «На ганку на нього засичали з усіх боків, що мусив відступитись у темні сіни:

— Ось хто нас продає!  
— Виходь, Кармеліте! Не ховайся!  
— Однаково не сховаєшся!  
— Шкура вавілонська!  
— Антихрист!  
— Граждани! — нагадав про себе міліціонер у козуш-  
ку. — Цитьте!» (В. Земляк).

У тканині художнього твору полілог служить для створення загального враження масовості — це голос натовпу з його багатоманітністю переживань і водночас спільністю настрою, що об'єднує всіх.

Наведемо зразок літературно-обробленого полілога, де настрій натовпу — жартівливе змагання при одностайності поглядів — передано влучно і дотепно: «— Покличемо москаля з білорусом на допомогу, та вже з ними разом тих панів мостивих добрим гуртом будете так сильно лупцювати, так дуже духопелити...

— Гамселити, — підказав Покиван.  
— Товкмачити, — підказали з юрби.  
— Дубасити!  
— Гріти! Періщити!  
— Гатити! Молотити! Дубцювати!  
— Хворостити! Хвоїти!  
— Шпарити! Чухрати!  
— Окладати! Банити! Пужити! Шмагати!  
— Трощити! Гепати! Гилити! Голомщити! Кулачити!  
Маніжити!

— Локшити! Потрошити!» (О. Ільченко).

У художніх творах полілог, як і діалог, виконує найрізноманітніші функції: він передає багатоманітність інтонацій живого мовлення; виступає як засіб соціальної характеристики; поглиблює внутрішній драматизм, є засобом сюжетної динаміки.

## VII. СТИЛІСТИЧНІ ФІГУРИ

Стилістичні фігури — явища стилістичного синтаксису, в яких поєднуються особливості синтаксичної будови конструкції, специфіка її лексичного наповнення і способів інтонавання. Вони можуть служити засобом вияву перш за все логічного начала у мовленні (у такій ролі вони виступають у науковому і публіцистичному стилях, значно рідше — у діловому стилі). Проте основне місце вживання стилістичних фігур — художні тексти, де вони служать не стільки засобом логічного виділення і впорядкування, скільки прийомом посилення, увиразнення мовних засобів твору. Можна зустріти фігури й у розмовній афективній мові, проте вони не мають там строго симетричної, прозорої синтаксичної структури.

До стилістичних фігур зараховують повтори (звичайні, посилювальні повтори, анафору, епіфору, кільце строфи, композиційний сти́к), антитезу, інверсію, еліпси, замовчування, риторичні питання, звертання і вигуки, асиндетон, полісиндетон, період.

Повтор — стилістична фігура, яка створюється нагромадженням певних мовних елементів у межах одного висловлення. Цими повторюваними елементами можуть бути і слова, і словосполучення.

Дія цієї стилістичної фігури на слухачів і читачів перевірена давно, вона пояснюється як посиленням впливу елементів, що повторюються, за кожним новим вживанням, так і тим, що сам факт повторення того самого слова чи словосполучення вносить у його сприймання певні зміни — об'єктивні (*плив-плив* сприймається усіма як тривала, довготривала дія) і суб'єктивні (кожен по-своєму сприйме повтор слова *далекий*, у кожного це слово викличе інший ланцюг асоціацій: «Не пройду повз оту хату, де живе хтось такий... чорнобривий... *далекий*... *далека*... *далеко*...») (Б. Олійник).

Повторюватись можуть, крім слів і словосполучень, окремі звуки, а також корені слів, їх основи (зі зміною або без зміни звукового складу). Наприклад:

... не зійду на маленькому полустанку,  
де просто на колію хлюпає жито,

так хлюпає жито, липневим сонцем пригріте —  
аж пахне борошном, аж тим крайцем,  
що од зайця... зайчика...

(Б. Олійник)

Тут зміна форми слова одразу ж викликає згадки про дитячу мову.

Крім звичайних, бувають ще повтори синонімічні — це пагнітання в тексті близькозначних слів або висловів як стилістичний прийом: «Молодиця не хоче, а вона таки зачепила їй за шию намисто та кричить: — Дивіться, дивіться, добрі люди, що в мене молодиця, як калина, як яблучко, як дівочка, як паняночка!» (Марко Вовчок). Хоч поза контекстом ці слова не синонімічні, у контексті вони взаємно доповнюють і увиразнюють одне одного. Синонімічний повтор дозволяє повторювати думку, не повторюючи засобів вираження її, дає можливість змінювати форму висловлення думки. Наприклад: «Ніби забувши про будиночок над Чебрецем, Рубан нишком мріяв про вавілонську комуну, саме тут, на татарських валах, чомусь бачив її краще, ніж будь-де, йому хотілося чогось *грандіозного, всеохоплюючого, з мільйоном десятин поля і з тисячами комунарів*» (В. Земляк).

Парні повтори, зближені фонетично, — типова риса фольклорних текстів і текстів, які стилізуються під усну народну поезію. Тут виразність створюється вже самою звуковою організацією повтору, загалом невластивою звичайним словам:

Отамане-хазяїне,  
Мабуть, я умру, —  
Зроби мені, хазяїне,  
Гей, гей, з клен-древа труну.

(Чумацька пісня)

У художній літературі парні повтори (словесні, фразові чи звукові) також виконують величезну кількість найрізноманітніших текстових завдань. Наприклад, повтор увиразнює ноту іронії в тексті:

А далі — Фастів, де найняв я коні  
За п'ять рублів — останніх, що були, —  
І гордо розвалився в фастоні,  
Якого шкапи *ледве-ледь* тягли.

(М. Рильський)

Проте найчастіше парні повтори розраховані на створення колориту вільної, невимушеної розмовної стихії: «А *панци-сусіди* нашу панію *похваляють-величають*: ото хазяйлива! Ото розумна! Дарма, що молоденька, — добре б нам усім у неї вчитись!» (Марко Вовчок).

Парні повтори — як експресивний засіб — закріплюються у лексичному складі мови у формі сталих словосполучень (мов *стрель стрельнув*, як *лизень злизав*; *ждали-ждали*, та й жданики поїли; *нога за ногою* та ін.). Вони широко представлені і в художніх текстах: «...звідти він, звідти. З часів лицарських, далеких... Профіль орлиний і сам як орел! Тільки й бракує, що шаблі при боці та *шапки-бирки* на голові...» (О. Гончар).

Повтор в усному монологічному мовленні (у межах речення) часто є результатом намагання утримати в пам'яті співрозмовника нитку розповіді. Найчастіше це трапляється тоді, коли речення розривається вставною чи вставленою конструкцією, і є небезпека, що слухач забув початок речення: «Я пам'ятаю, як колись ганили одного з найбагатших у лексичні наших поетів, *Миколу Бажана* за те, що *його* твори «важко читати», що їх «доводиться читати з словником», а *Микола Бажан* одповів тоді своїм обвинувачам — це, до речі, були *його* «товариші по перу», що корисно буває й до словника заглянути. Іменно так!» (М. Рильський).

У поетичних текстах повтор є засобом підкреслення емоційного і смислового чинника (повторюються ті вислови, які створюють почуттєву домінанту). Вони можуть виражати тривалість дії, її інтенсивність у вияві, а також переважання якоїсь ознаки:

Нелегко буде, але донесе  
версти від станції, либось, чотири —  
по вибоях і викрутах шосе,  
повз *сірі* хижі, огорожі *сірі*,  
обсміканих акацій *сіру* хирість,  
і *сірість* неба, й вулиць вбогу *сірість*  
крізь *сірий* вітер, *сіру* пилюгу  
і крізь свою роз'ятрепу жагу.

(М. Бажан)

У безсполучникових конструкціях сурядного типу повтори допомагають у створенні розважливого, уповільненого або й зовсім повільного ведення розповіді (так створюється епічність викладу): «*Війни, війни, війни. Гинуть* люди, *гинуть* міста, навіть камінь розпорошується, безслідно зникають витвори людського генія, що їм судилося безсмертя» (П. Загребельний).

В інших випадках, при наявності відповідної інтонації й контексту, повтори можуть створювати враження пришвидшеного мовлення, навіть своєїрідної скоромовки: «На-томившись вже стояти, Галя сіла, та чобіт не зняла і заснула в чоботях, прибираючись на другий день *рано-рано*»

*рано-ранісінько йти далеко-далеко-далеко-далеченько гуляти» (Марко Вовчок).*

Те саме слово, повторюючись у різних словосполученнях, набуває кожного разу іншого відтінку значення; при цьому основне значення слова увиразнюється, у слові начебто відроджується його емоційність, його драматична напруженість:

І діти поруч сплять. І син. І донька спить.  
І долілиць ніхто навмисно не лягає.  
Бо нині *зірна* піч, бо нині *зірна* мить  
І *зірна* моторош заходиться над гаєм.

(І. Драч)

Експресивний повтор — обов'язковий компонент і текстів іронічних, саркастичних, і текстів гумористичних.

У поетичних творах різні види повторів створюють ритм, а оскільки ритм скріплює частини в єдине поетичне ціле, то повтори є водночас і засобом композиції (вони беруть участь у створенні і цілого, і його частин). Приклад такого повтору:

Такої певної, святої,  
Такої рідної, як ти,  
Такої щирої, простої, —  
Вже більше, мабуть, не знайти.  
Таку не часто скинеш оком,  
Такою тільки що марить...  
А раз зустрінеш непароком, —  
Навіки долю озарить!

(П. Грабовський)

Композиційну роль у художніх текстах відіграють також кільцеві повтори, рефрен, лейтмотив.

Оскільки повтор є визначальною рисою самого життя (ритмічність проходження процесів у живих організмах — одна з ознак життя), то цілком природно, що і в текстах нехудожніх повтор також наявний, тільки виконує він там функції інші, ніж у художньому тексті.

У науковому стилі повторюваність термінів є однією з його визначальних рис (йдеться насамперед про повторюваність термінів у межах абзаца, де цей термін виражає основну, провідну думку абзаца): «Але ж очевидно, що *евклідов простір* є не єдиний *простір*, в якому діє якась фундаментальна група. Замість цього *простору* ми можемо взяти будь-який інший *простір* і, вважаючи його за дотичний, побудувати ріманову геометрію на зовсім іншій основі. Ця думка, взагалі кажучи, не є новою, і ми маємо численні *простори* з тією чи іншою фундаментально-груповою зв'язністю. Але наша мета буде полягати в тому, щоб таким *простором* був саме *ріманів простір*» (журн.).



Отже, повтори як термінологічних, так і нетермінологічних одиниць у науковому тексті можуть викликатися потребами логізації викладу, надання йому чіткості у виявленні зв'язків між компонентами речення.

У публіцистичному стилі, в різних його жанрах, повтор виконує і ті функції, які накладає на нього науковий текст, і ті, які притаманні йому в художніх текстах і покликані впливати на почуття читача.

Повтор як засіб увиразнення семантики повторюваного слова: «Критика у критиків зараз не особливо в пошані. Це не парадокс. Критик повинен критикувати, бо і в підкресленні негативного, в боротьбі з відсталим також є ствердження позитивного, прогресивного» (газ.).

Повтор-нагнітання: «Одного вірша про Мерані [Н. Бараташвілі], одного цього вірша, що так яскраво й пристрасно виражав гордість і впевненість людини в її боротьбі з чорною долею, з чорною тьмою, з чорними злоокими круками старого світу,— одного цього вірша було б досить, щоб заслужити вдячність людства, увійти в його пам'ять, обезсмертити своє ім'я» (М. Бажан). Зверніть увагу: у наведеному тексті три різних потрійних повтори з висхідною градацією.

Повтор досить прозорого евфемізму для створення гумору: «Пише автор коротко. Тож і я не буду довго розводитись — не буду зупинятись й на тому окремому, що належить до «на жаль» — не воно виражає, як мовиться, творче обличчя молодого гумориста. Та й коли він забуде про те «на жаль» у майбутньому, то критики не загаються нагадати. А я йому про «на жаль» скажу краще колісь на вухо» (А. Косматенко).

Отже, у смислового плану повтор — не механічний процес, а важливий момент організації тексту, не менш відповідальний, ніж вибір і вживання іншого, нового слова.

У стилістичному плану повтор — явище в тексті дуже виразне: він уповільнює або пришвидшує темп, впливає на ритм, виступає як одиниця композиційна та архітектонічна. У місцях повтору зростає динамічність і смислова насиченість, ці місця стають емоційно-експресивними центрами тексту.

Досі ми говорили про повтор, не закріплений за певним місцем у тексті. Проте серед стилістичних фігур є й такі повтори, сила впливу яких прямо пов'язана з їх місцем у тексті. Це анафора, епіфора, епанафора і анепіфора.

Анафора — повторення того самого слова або словосполучення на початку окремих співвідносних між собою

відрізків мовлення (словосполучень у межах речення, речень, абзаців, строф).

Анафорично повторюватись можуть не лише слова і словосполучення, а й окремі звуки. Це прийом поетичної мови, де звуковий повтор підтримується й увиразнюється розміром, ритмом, інтонацією:

Заболю, затужу,  
   зарідаю... в собі, закурличу,  
 А про очі людські —  
   засміюсь, надломивши печаль.  
   (Б. Олійник)

Крім щойно названих прийомів, у поетичних текстах підтримує й увиразнює анафору синтаксичний паралелізм компонентів строфи:

Як почувеш вночі край свого вікна,  
 Що щось плаче і хлипає важко,  
 Не тривожся зовсім, не збавляй собі сна,  
 Не дивися в той бік, моя пташко!  
 Се не та сирота, що без мами блука,  
 Не голодний жебрак, моя зірко,  
 Се розпука моя, невестишма тоска,  
 Се любов моя плаче так гірко.  
   (І. Франко)

Мета анафори у наукових і публіцистичних текстах — зосередити увагу на повторюваному слові, актуалізувати його. В публіцистиці це завдання ускладнюється додатковим навантаженням — вплинути ще й на емоції читача. Такий вплив може обмежуватись намаганням викликати лише почуття естетичного задоволення від чіткої, пружної фрази. Проте найчастіше — це завдання викликати потрібні авторові емоції (позитивні чи негативні): «Як я багато *щастя* знав у житті! *Щастя* боротьби, напруження волі, труда! *Щастя* любові, й грізних битв, і перемог мого народу у велетенській боротьбі труда з капіталом. І *щастя* моїх перемог» (О. Довженко).

**Еп і ф о р а** — повторення кінцевих елементів співвідносних відрізків мовлення (декілька речень або їх частин, декілька абзаців, декілька поетичних строф закінчуються тим самим словом або словосполученням). Епіфора підсилює значення повторюваного компонента, підбиває підсумки як у логічному, так і в емоційному плані: «І довго стояв тут козак, на воду дивився, та думав, та слухав, *та все любив*. І гнівався, і вбивався, і *все любив*. І ображався, і жалів, і *все любив*. Сильніше від гніву, туги, образи була *любов*» (Марко Вовчок).

Високохудожні зразки вживання епіфори дає публіцис-

тика: «Виють собаки, віщують недолю. І небачені птиці літають уночі над селом і віщують недолю. І реве худоба вночі і віщує недолю. Біжать миші степами незчисленні на Схід і віщують недолю» (О. Довженко).

Народні пісні також часто будуються на епіфорі, яка переважно й створює пісенний ритм:

А на тій на Бондарівні  
Червоній стрічки, —  
Куди вели Бондарівну —  
Скрізь криваві річки.  
А на тій на Бондарівні  
Червона спідниця,  
Де стояла Бондарівна —  
Кривава криниця.

Анафори й епіфори у тексті, більшому за речення, виконують ще й архітектонічну функцію: вони допомагають організувати текст, а водночас і членують його на закінчені (у змістовому і формальному плані) частини: «*Ми* не загинули. *Ми* живі. Попереду нам, як скіфам, степи стеляться порожні. Лише літаки в небі гудуть: ХХ вік.

*Це ми* йдемо, оточенці.

*Ми* вирушаємо, і червоні урагани заходу гаснуть нам уже в путі» (О. Гончар).

Ось ще зразок організації більшого за речення фразного контексту за допомогою анафори: «Коли роботи скінчились, Замфір міг бути певним, що на його винограднику нема більш філоксери. *Не стало* теж і розкішних кущів, з якими зв'язано стільки спогадів, які годували його життя ціле. *Не стало* тих бочок вина, про які він марив, *не стало* шматка хліба... Багато дечого *не стало*; пропали й дерева, посаджені дідом, прадідом, може... *лишилися* тільки дрібні діти, божевільний батько і хвора, безсила від перевтоми жінка. *Лишився* біль у серці та безталання — і більш нічого... Ах, правда: *лишилась* ще глуха ненависть до всього, що зветься паном, що має спільність з школою, наукою, з законом» (М. Коцюбинський).

Анепіфора (кільце строфи) — фігура, в якій речення або абзац починається і закінчується одним і тим же словом або словосполученням:

*Ніч* тиха і темна була.  
Я стояла, мій друже, з тобою.  
Я дивилась на тебе з журбою:  
*Ніч* темна і тиха була.

*Вітер* сумно зітхав у саду.  
Ти співав, я мовчазна сиділа,  
Пісня в серці у мене бриніла;  
*Вітер* сумно зітхав у саду...

*Спалахнула далека зірниця.  
Ох, яка мене туга взяла!  
Серце гострим ножем пройняла!  
Спалахнула далека зірниця...*

(Леся Українка)

Це не обов'язково відокремлений, обрамлюючий рядок; він може бути синтаксичним складником речення-строфи:

*Ти не моя, дівчино дорогая!  
І не мені краса твоя:  
Віщує думонька сумная,  
Що ти, дівчино, не моя!*

(С. Руданський)

Епанафора (композиційний стик) — стилістична фігура, яка полягає у повторенні на початку нового речення слів, якими закінчилося попереднє речення: «А поки що шаблюку свою козак Мамай *гострив щодня. Гострив щодня*, та й тупив щодня, від каїнів усяких відбиваючись» (О. Ільченко):

Це один з поширених прийомів організації поетичних текстів:

*Обриваються звільна всі пута,  
Що в'язали нас з давнім життем:  
З давніх брудів і думка розкута,  
— *Ожиємо, брати, ожием!*  
*Ожиємо* новим ми, повнішим  
І любов'ю огрітим життем;  
Через хвилі мутні та бурхливі  
До щасливих країв попливем.*

(І. Франко)

Частковий повтор — повторення коренів, основ слова, повторення того самого слова в іншій формі, повторення слова в межах фразеологічної одиниці (у збереженій або видозміненій формі) та ін.

Тавтологія — повторення того самого кореня в різних словотворчих формах (*цілий-цілісінький, правда-праведна, сила-силенна, диво-дивне, ридма ридати* та ін.).

Підсилення одного слова його модифікованим варіантом створює експресію, повертає слову його первісну образність. Наприклад: *ненавидіти* — лютою *ненавистю ненавидіти*; багатство *пливе* — багатство *плавом пливе*; прошу тебе — *прошу* тебе *просьбою* та ін.

Тавтологія як спеціальний прийом хоч і створює певну надлишковість, проте водночас і збагачує вислів додатковими нюансами — і змістовими, і експресивними: «Щось *шепотом шепоче*, щось *шумить шумом*, щось отак плаче над вбитим селом» (М. Черемшина); «Вже мені тепер жит-

тя не миле, чи в темниці, чи на *вільній волі*» (Леся Українка).

У наведених прикладах використано усталені словосполучення, які існують у мові вже в готовому вигляді. А ось тавтологічні словосполучення, утворені письменником для досягнення певної стилістичної мети: «А втім, хтозна, що гірше: отакє піжонство чи механічне повторювання на два голоси банальних сентенцій про *красу красивого, трагедійність трагедійного, милозвучність милозвучного*» (І. Григурко).

Тавтологія звичайно виступає в тексті не в чистому вигляді, а разом з іншими засобами виразності — синонімічними, перифрастичними словосполученнями, анафорою, створюючи образи потрібного авторові спрямування: «Стояла рання осінь. Ще й не *бабине літо*, але вже й не *літо*. *Заліття*. Пора досягання свербивусу, терну, калини та іншого дикоплоду. Пора, коли степ пахне аптекою, а людина гостріше відчуває, яке в неї здоров'я. Пора, коли сонце перестає сліпити, і біля молодих очей розгладжуються зморшки; пора, коли на старі очі зморшки опадають ще дужче, бо попереду зима, а старість завжди непевна перед грядущими зимами» (І. Григурко). Тут виступають — як єдине ціле — такі стилістичні засоби: тавтологія, анафора, синтаксичний паралелізм, звичайний і синонімічний повтор.

П л с о н а з м — стилістична фігура, яка будується як нагромадження синонімічних висловів, утворених з близькозначних слів. Семантичне навантаження таких мовних одиниць, як правило, досить слабке. Серед плеонастичних утворень є і сталі словосполучення (*клясти-проклинати, щастя-доля, эле-недобре* та ін.). Естетичні якості цієї фігури, порівняно з іншими, невеликі, вона вживається (особливо в поезії) як традиційний стилістичний прийом:

І як приступить журба невсипуша  
Та до серденька твого, —  
Тая росиця *цілюща-живуца*  
Буде живити його.

(Леся Українка)

«Не спить Хима, ходить по садочку, ходить, топче пахучі квіти, що сама садила й поливала; про все їй байдуже, бо велика *туга-печаль* прийшла до її щирого, вірного серця» (Марко Вовчок); «— Усе-все в цьому році зародило: і картопля, і хліб святий, тільки ж косять тепер не *жито-пшеницю*, а людей. Коли тільки закінчатся ці страшні жнива?» (М. Стельмах).

Найчастіше зустрічаються плеонастичні словосполучення у народних піснях:

Як ми любилися, як ми кохалися,  
Слави-поговору понабиралися.  
Була слава-поговор:  
Ти ж не моя, я не твій!

Плеонастичний ефект створюють також надлишкові займенники та сполучники:

Ой гаю мій, гаю та густий, та зелений,  
Густий та зелений, чом сей край невеселий  
Просто моїх воріт та сопілочка грає,  
Сопілочка грає, та вся челядь гуляє,  
Вся челядь гуляє, а мене мати лає,  
Мене мати лає та гулять не пускає  
(Народна пісня)

У народнопоетичних творах плеонастичні конструкції утворюються ще за рахунок синонімічного ряду, коли думка повертається до того самого, тільки в іншому словесному оформленні, наприклад:

Бо тоді ті козаки теє зачували,  
Білим лицем до сиріє землі припадали,  
Дівку-бранку,  
Марусю, попівну Богуславку,  
Кляли-проклинали:  
«Та бодай ти, дівко-бранко,  
Марусю, попівно Богуславко,  
Щастя й долі собі не мала,  
Як ти нам святий празник, роковий,  
день великдень сказала!»  
(«Дума про Марусю Богуславку»).

Цікава деталь: героїню думи називають підряд тричі по-різному (дівка-бранка, Маруся, попівна Богуславка), свято теж тричі по-різному (святий празник, роковий день, великдень). Крім названих, у тексті є парні плеонастичні словосполучення (дівка-бранка, щастя-доля, кляли-прокляли), займенники і сполучники — явно плеонастичні; означення при іменниках теж традиційні, семантично мало навантажені (біле лице, сира земля, святий празник).

Рефрен — різновид епіфори: у поезії це строфа або частина строфи, що повторюється на площині тексту, об'єднуючи його смислово й експресивно; у прозовому творі рефрен — фраза, яка час від часу повторюється, щоб наголосити потрібну авторові думку. Наприклад:

Це мою хату замітає холодний вітер,  
І синій терен в туманах сизих осінню терпне...  
Ти моя мрія, мій бронзозосий останній квітець.  
А я вже серпень.. А я вже серпень...  
Серпень.  
Мені настала пора вечірня косить отаву.  
Виходжу в поле, а місяць висне, як срібен серпик...

До тебе, квітню, ще тільки стука у гості травень.  
А я вже серпень... А я вже серпень...

*Серпень.*

Це так судилось: мені летіти — не долетіти  
І зупинитися жайворонково над твоїм серцем,  
Бо поміж нами лягли навіки літа і літо —  
Як поміж квітнем і поміж серпнем...

*Серпнем.*

(Б. Олійник)

Модифікація лексичних одиниць у межах рефрену (як у щойно наведеному вірші) — досить поширене явище в поезії; проте у народній пісні рефрен, як правило, незмінний.

У прозових творах рефрен найчастіше розміщується на відстані абзаца (хоч можливі випадки і більш віддаленого розташування). Ось типовий приклад: «Ярослав їхав випростано, гордо, холодно мружив свої розумні глибокі очі. Отак він іде крізь життя і йтиме до кінця, — і завжди йому вічний виклик зокола. Вічно дбати про бойову міць і захист. Оці кожум'яки і ковалі не думають про державу. Нездатні. І хлібороб, що сіє жито й просо, — теж не здатен. Тому хай мовчки годує тих, хто може подбати про його безпеку.

*А ти роби задумане!*

Простий люд байдужий до влади. Вона йому ні до чого. Він би й державної єдності та незалежності не мав, аби не князь. Тож хай буде вдячний князеві. Не князь дякувати-ме комусь там за напитки та наїдки, а люди хай дякують князеві. Повчати їх про це денно і нічно.

*Роби задумане!*

...Діла твої повинні бути огромні навіть тоді, якщо злочини будуть огромні. В історії кожної землі є достатня кількість сторінок ганебних і жорстоких. Окрім землі твоєї. Якщо була у нас колись ганьба або жорстокість, то слід пустити її в непам'ять. А хто запрогне згадувати — відбити охоту.

*Роби задумане!» (П. Загребський).*

Лейтмотив — наскрізна думка тексту, естетичне кредо автора, висловлене тотожним (схожим за складом) лексичним комплексом; вплив його на читача більший, ніж вплив окремого слова. Лейтмотив може бути висловлений окремою лексемою, словосполученням, реченням, навіть групою речень. Як правило, він повторюється на площині всього художнього твору або його частини. Лейтмотив може служити для поділу тексту в просторовому чи часовому плані; може виражати причинний зв'язок; сприяє увиразненню образів і поглиблює рельєфність описів. Цей прийом особливо часто використовується для зовнішньої і внут-

рішньої характеристики дійових осіб. Як музичний лейтмотив в опері, симфонії, так і мовний лейтмотив у художньому творі супроводить героя постійно або з'являється у критичній ситуації.

Іноді лейтмотив набуває символічного звучання. Таким лейтмотивом проходить підкреслене слово в уривку, що давно став зразком синтаксичної досконалості: «Андрій давно вже не бачив її такою ласкавою. А в неї серце розм'якло, в ній все *співало*. *Співала* колосом власна нива, *співали* жайворонки над нею, *співав* пісню серп, підрізуючи стебло, лунали *співи* на сінокосах, *співало*, врешті, серце, сповнене надій. Осміхалась доля. Не тільки власна, але й Гафійчина» (М. Коцюбинський).

Лейтмотив у невластне прямій мові: «Ах, чортова земля, власне, чортове земельне питання! Вічний *камінь*... спотикання... *Камінь* за пазухою... «И кто-то *камень* положил в его протянутую руку...» Тьху, чорт, в такі хвилини неодмінно лізе якась нісенітниця... *Камінь*... Не закидай свого *камінця* в чужий город... Тьху!» (Ю. Смолич). Тут асоціативно нанизуються фразеологізми зі словом *камінь* (воно лейтмотивом проходить через уривок).

У таких жанрах, як новела, оповідання, нарис, лейтмотив виступає і в ролі композиційного прийому. Прикладом може бути лейтмотив у новелі М. Коцюбинського «Він іде», оформлений тією самою синтаксичною конструкцією з невеликим модифікаціями: «...*дзвони*, схитнувшись разом, пішли у танець, *великі, середні й маленькі*...», «...А в дивній, мертвій тиші містечка справляли танець *дзвони. Великі, середні й маленькі*», «...А повз неї тупали тисячі ніг, дишали тисячі грудей, ревіли басы і тупцювали як божевільні *дзвони. Великі, середні й маленькі*...». За формою і місцем у тексті (епіфора) це скоріше рефрен, проте за глибиною проникнення у суть новели, за нерозривністю зв'язків з усією тканиною тексту — це справжній лейтмотив — вираження авторського кредо.

П о л і с и н д е т о н — повторення службових слів з певною стилістичною настановою. Найчастіше це потреба передати нагромадження якихось предметів або явищ, рис описуваного з увидатненням, виділенням кожного складника такого опису. При цьому темп розповіді уповільнюється, а деталі увиразнюються: «*То* мигоне проти тебе просто розшитий рукав тонкий, *то* ледве не зачепить тебе колесом, *то* одсахнешся від пари очей грізних, *то* на шиї в себе почувеш морду волону; *то* рогами тебе зашторхне він, *то* ти на когось наторкнувсь, *то* тебе сунули» (Марко Вовчок).



Повторення сполучників сурядності, не навантажених синтаксично (тобто таких, які не конче потрібні для синтаксичної організації фрази), використовується з метою стилізації: оскільки це типова риса народної поезії, то вона часто відтворюється у тих поетичних творах, які за своїми образними настановами близькі до народно-пісенних зразків.

Порівняйте полісиндетон у народній пісні:

Ми три нічки не спали  
Та все тебе, пане Лебеденку, ожидали.  
Ох, і випряж, випряж, пане Лебеденку,  
А коня вороного!  
«Не випряжу, вражі гайдамаки,  
Хоч вас тут і много!»

У поезії:

Стачає у тебе *і* хліба, *і* солі,  
І спілого колосу в орному полі  
І друзі з тобою, як люднее віче...  
(А. Малишко)

Повторювані сполучники *а* та *і* на початку речень або їх частин надають мові пісенної, піднесеної барви, створюють особливу мелодійність фрази: «*А* вже як товариш попросить об чім, то він (Кармель), здається, з-під землі дістане, *а* не одмовиться. *А* коли бідолаха який убогий йому вклониться, то він, здається, голівонькою своєю наляже, *а* вже вдовольнить» (Марко Вовчок).

**Увага.** Речення з повторюваним сполучником *а* ні в мові художньої літератури, ні взагалі в сучасній літературній мові великого поширення не мають; використовуються вони частіше в емоційно забарвленій розмовній мові. Неповторюваний, цей сполучник широко вживається в усіх стилях.

Повторення того самого сполучника в кожному наступному реченні при одноманітній будові їх, бідній лексиці й убогій інтонації, яка їх супроводить, виступає ще й як ознака примітивності мислення, що також використовується як прийом характеристики дійових осіб художнього твору: «*Та то*, моє серденько, моя невістка незугарна тобі ні спекти, ні зварити, ні прясти, ні шити. *Оце* як сама не догляну, *то* напартолить такого борщу, що й собаки не їдять, а як помаже комин, *то* всі віхті знать. *А вже* лаятись *та* мене не слухати, мабуть учив її сам Довбиш укупі з Довбишкою. Я скажу слово, а вона десять. *А вже* що лінива, *то* й сказати не можна. Вранці буджу-буджу, кричу-кричу, *а* вона вивернеться на полу, здорова, як кобила, *та* тільки сопє...» (І. Нечуй-Левицький).

Як засіб пародіювання, як прийом створення іронічного підтексту використовується повтор сполучників сурядності; він створює пафосну, урочисту інтонацію при убогому, примітивному змісті (контраст викликає сміх): «Серед люду він мав незвичайну цікавість. Коли підходив він до села, виходили старі, молоді, жінки, чоловіки, діти, немовлята в колісках, коні, корови, вівці, кури, собаки. Горобці зліталися до сільради і, скупчені у велику юрбу, споглядали з притаєним подихом. А він виходив на ганок, брав у жменю зір свій і кидав поперед себе, і говорив, говорив, говорив» і далі: «Скінчивши в однім селі, йшов Прокуда до іншого і говорив, говорив... Такий близький і разом з тим недосягнений, такий зрозумілий і разом з тим незрозумілий, такий владний... І все говорив, говорив». А ось і сама промова: «Не спіть, брати! Вставайте, беріть мечі, обувайтесь, надівайте штани, підперізуйтеся, бо смолоскипи якраз по шляху горять. Та не баріться, брати мої, бо з паливом скрутно, можуть смолоскипи погаснути!» (Остап Вишня). Невідповідність між біблійною урочистістю і повільною простотою авторських ремарок та нісенітницями, які верзе герой, посилюється за рахунок повторів сполучника.

Сполучники підрядності не мають таких яскравих стилістичних можливостей. Тут важить вдалий вибір сполучника серед синонімічних у тому чи іншому типі речень чи взагалі їх пропуск.

*Увага.* Приєднання підрядного речення за допомогою сполучників *що її, що в ній* (синонімічних до *який, котрий*) інколи вважається неправомірним. Як свідчить мовна практика, вони просто рідше використовуються, але вживання їх не є порушенням норм. Порівняйте: «Гвардії сержант Казаков ішов з кількома бійцями-розвідниками попереду третього батальйону, *що його* вів сам хазяїн, командир полку Самієв» (О. Гончар). Тут такий спосіб поєднання підрядного речення з головним сприймається добре, він робить речення чітким і струпким.

Парцельовані конструкції з підрядним сполучниковим реченням — типова риса розмовної мови. Вони використовуються і в художній мові (зокрема у тих авторів, у яких пісенно-розмовна стихія особливо відчутна): «Потім — ніколи ніхто вже не бачив її. *Бо ніч була темна, її остання ніч*»; «Хотілось, як колись у ночі оті, як житами брів, розкинути широко руки і йти кудись і слівати усіма грудьми пісню молодецьку... *Щоб аж ніч слухала, щоб аж слухали зорі...*» (А. Головка).

Асиндетон (безсполучниковий зв'язок) — це стилістична фігура, побудована на спеціальному пропуску сполучників між членами речення і між реченнями (відсутність сполучників надає висловленню стрімкості, конденсо-

ваності змісту). Безсполучниковий зв'язок — типове явище усної розмовної мови; проте досить широко воно вживається і в художніх текстах, зокрема в поезії<sup>1</sup>. Однією з причин широкого використання асиндетону в поезії є те, що він дає змогу досягти більшої стислості, емоційної конденсації, а граматичне підпорядкування, логізація фрази з допомогою сполучників засушує і розтягує її. У ліриці дуже важливо переконати читача в тому, що поет перебуває в стані високого почуттєвого напруження, яке не дозволяє йому холодно, логічно ієрархізувати поняття:

Які зів'ялі	— Ми хочем жити!..
Червоні айстри —	— Ми хочем сміху!..
останні квіти	— Ми хочем шалу
палких пожеж.	І марсельез!
В блакитній залі	Останні квіти...
туманний настрій.	Ім на утіху...
— Ми хочем жити!	Квилить помалу
Куди ідеш?..	гілля берез...

(В. Чумак)

Слід пам'ятати, що складні сполучникові конструкції, як правило, створюють тональність спокійної розповіді, а окремі незв'язані сполучниково речення посилюють експресивність тексту. Порівняйте: «Сусідова хата горіла, високе полум'я зносилося під небо, хату гасили, іскри полетіли на повітку й на клуню, зайнялося ще одне подвір'я. Нас уже мало було в живих. З одинадцяти стріляло п'ятеро, та й гі закривавлені від ран і своїх і чужих, виснажені й посліплі, глухі від вибухів. Вітер повернув на нашу хату, вона займалася. Махновці припинили стрілянину й чекали, що ми будемо вибігати на подвір'я, ми — теж не стріляли, диму повна хата, допікав вогонь, упав сволок. І тоді ми заспівали, стоячи в хаті, і співали, доки не погубили свідомості» (Ю. Яновський). Тут прості непоширені речення інтонаційно нанизуються у цілісну розповідь. Така, на перший погляд, одноманітна будова створює враження глибокого внутрішнього хвилювання оповідача, який ніби окремими іскрами-спалахами добуває деталі з своєї пам'яті; розповідь

<sup>1</sup> «Відсутність або бідність сполучників і сполучних слів може бути в мові або ознакою примітності структури, або ж, на тлі розвиненої системи сполучників, коли вживання їх скорочується свідомо і замінюється іншими засобами мови, особливо спеціально культивованими прийомами тонування, — рисою стилю витонченого, обробленого в бік розмовної легкості і вишуканості. Тонування в розмовній мові відіграє значно більшу роль, ніж у мові писемній, розрахованій на сприймання тексту в читанні...» (Булаховский Л. А. Русский литературный язык первой половины XIX в. К., 1948. С. 271).

дається йому важко. Порівняйте спокійну авторську розповідь, яка становить складну синтаксичну конструкцію: «Народ стогнав у неволі, але стогнав потай, не протестуючи, і коли Остап, вихований дідом у давніх традиціях, здіймав річ про те, що пора вже висунути шию з панського ярма, люди спочували йому, але далі спочуття діло не йшло» (М. Коцюбинський).

Саме тому, що безсполучникові речення значно виразніші, експресивніші, ніж сполучникові, вони з художнього стилю проникають в публіцистику, де строго логізовані соціально-політичні узагальнення поєднуються з образним виявом «барви епохи», емоційністю і посилюючи вплив на читача. Наприклад: «Війна скінчилася. Всі війни з тих, де вбивали уратюбинців, поки що закінчилися. Священною глиною стали далекі предки, які відстояли місто від загребущих емірів та шахів. Устелено квітами могилу жертв боїв з басмачами. Споруджено чудовий пам'ятник героям Великої Вітчизняної війни. Оточені загальною шанною, живуть у місті три повних кавалери Ордена Слави» (В. Коротич). Тут безсполучниковість уповільнює темп викладу і експресивно підсилює кожен виділену частину.

Градація — розташування слів, співвідносних за значенням і однорідних за синтаксичним підпорядкуванням, у висхідному або спадному порядку (див. розділ «Однорідні члени речення»). Приклад зростаючої градації у двох однорідних рядах:

Ні, не те,  
Скажи їм ось що: — Брешуть боги,  
Ті ідоли в чужих чертогах,  
Скажи, що правда *оживе*,  
*Натхне, накличе, нажене*,  
Не *ветхее*, не *древле* слово  
*Розтленное*, а слово нове.

(Т. Шевченко)

Градація може проявлятися не тільки в межах одного речення, а й у межах більших мовних одиниць. Так, у фольклорі градація лежить в основі композиції пісенних і казкових текстів (тут усі події, як правило, повторюються — з наростанням — тричі):

Вітрець віє, повіває і ворітечка торкає.  
Я думала, що то вітрець віє,  
А то свекорко з торгу іде.  
*«Одчинися, невісточко,*  
*Одчинися, медведице».*  
Я ворітечка одчиняю.  
Слізками личко умиваю.  
Вітрець віє, повіває

І ворітечка торкає.  
Я думала, що то вітрець віє,  
А то свекруха з торгу їде.  
«Одчинися, невісточко,  
Одчинися, похмурнище»...

І втретє: «Одчинися, миленька,  
Голубонько сивенька».

У художніх текстах, прозових і поетичних, градація виконує функції як логічної, так і емоційної домінанти. У поетичному тексті:

*Розплелись, розсипались, розпались,  
Наче коси, вересневі дні.  
Ми з тобою ще не накупались.  
А вже грає осінь у вікні.*

(Д. Павличко)

У прозовому творі: «Усе було *переговорено, перегарикано, перемелено* на жорнах досади» (М. Стельмах); «Роз'ятрені теплом і спиртом рани *пробудилися, заквилили, закричали* в два голоси» (Ю. Мушкетик).

У публіцистичному (гумористичному) тексті: «І я *поїхав, помчав, полетів*. І переконався: треба рятувати! Бо факти, з якими я зіткнувся, *аж кричать, аж пишцять, аж волають* про це» (журн.).

Спадна градація менше поширена і в художніх, і в публіцистичних текстах, бо пов'язана зі зменшенням експресії: «І не можна не погодитись з вдумливим спостереженням критика про те, що «ми *частіше* оперуємо обіймами літературних імен, *рідше* — назвами їхніх творів і *дуже рідко* — іменами героїв, що той чи інший твір «представляють» (газ.).

Синтаксичний паралелізм — це композиційний прийом, який підкреслює зв'язок між частинами синтаксичного цілого і полягає в однотипній синтаксичній будові цих частин без залежності однієї від іншої. Об'єднуються такі частини інтонаційно або сполучниково:

Ой та забілили сніги, забілили білі  
ще й дібровонька,  
Ой та заболіло серце, серце молодее  
ще й головоцька.

(Народна пісня)

Синтаксичний паралелізм проявляється і в межах одного речення, і в будові ряду суміжних речень, якщо вони містять однакову кількість членів, якщо відношення членів всередині паралельних конструкцій однакове і якщо порядок слів у них тотожний. Як правило, такі речення мають ще й взаємозумовлену семантику: вони співвідносяться між

собою як загальне і часткове, як відоме і невідоме, як причина і наслідок.

Це можуть бути синонімічні контрастні відношення:

Підожди, миленький, розкажу:  
Я твоїй матері не вгожу:  
Помию ніженьки у лузі —  
Вона помаже в калюжі;  
Помию ніженьки у милі —  
Вона помаже у глині.

(Народна пісня)

Як бачимо, в основу протиставлення покладено антитезу, в якій повторюються усі члени речення, крім протиставлюваних. Такі речення, як правило, лаконічні, енергійні, з чітким ритмічним малюнком. Це типова риса народної пісні; широко вживана ця фігура і в поезії, проте тут, як правило, синтаксична структура конструкції ускладнюється за рахунок як зовнішніх зламів будови, так і внутрішніх, семантичних, образних, асоціативних відхилень:

То знов зривалися слова палкі, ворожі,  
Мов грізні вироки всім тим, що кров пили,  
в вінку палали кров'ю дикі рожі,  
Слова, мов квіти ярії, цвіли.  
Шумів зелений лист, а голос той коханий  
про волю золоту співав мені, —  
в вінку мінився злотом ряст весняний,  
і золотим дощем лились пісні.

(Леся Українка)

Тут співвідносність, паралелізм настрою, спогадів (вражень слухових — пісні і вражень зорових — квіти і вінки) не втілено у повний паралелізм синтаксичний; проте увесь текст викликає відчуття естетично довершеного, яскравого паралелізму семантично-асоціативного.

Синтаксичний паралелізм може супроводитись лексичним повтором, проте це не обов'язкова вимога. Як свідчать зразки народної пісенної творчості, для виразної оцінності паралельно побудованої строфи цілком достатній синтаксичний паралелізм, супроводжуваний загальними семантичними паралелями між станом природи і душевним станом людини:

Вже лужечки-бережечки вода поняла,  
Молодую Марусю журба обняла.  
Зелений дубочок на яр похилився,  
А син своїй неньці в ніженьки вклонився.  
Пливи, пливи, селезню, по тихій воді,  
Прибуди, прибуди, моя мати, тепер ік мені.

(З народних пісень)

Паралелізм структури однотипних речень, однаковість їх інтонаційного малюнка, ритмічність, яка впливає з співвідносності їх будови і однакових інтонацій, зумовлює легкість сприймання таких речень і дає повноту вражень від сказаного.

Найбільш яскраво паралелізм проявляється в таких конструкціях, де однаково розташовані головні або підрядні речення; де всі речення характеризуються ознаками тільки одного типу модальності (розповідної, питальної, окличної); де в усіх однорідних підрядних реченнях є спільний член. Наприклад: «Орлюк зрозумів, що та легендарна сестра Уляна, про яку згадували поранені у багатьох похідних госпіталях на всьому щонайважчому шляху війни, яку з захопленням і вдячністю описували не раз Орлюкові, яка частенько була поряд нього в сусідніх частинах, що це й була вона» (О. Довженко).

Використовуються паралельно побудовані конструкції і в публіцистиці, де вони виконують специфічне завдання: підтримати, увиразнити експресивний зміст речення, чіткіше донести авторський задум: «Промайне й наш час титанічної праці, великих натхнень. Перетворений світ прийме, як належне, наші дерзання та повне ширих трудів життя. Війни, переможені нами, і ворогів, повержених геть. Мирні ранки мирного сонця. Багатоколосьу гіллясту пшеницю, що буйним морем вкриватиме землю. Радісні лінії струнких, ясних міст... Людину з великої літери, гармонійну людину сонячного комунізму» (Ю. Яновський).

Риторичне питання — це ствердження, висловлене у формі питання. Оскільки таке питання не потребує відповіді, то воно фіктивне, проте його експресивна сила базується саме на властивій питальним реченням інтонації очікування відповіді, інтонації, покликаної повернути увагу слухача або читача. Риторичні питання — це властивість піднесеної, високоемоційної мови:

В зів'ялих листочках хто може вгадати  
Красу всю зеленого гаю?  
Хто визнає, який я чуття скарб багатий  
В ті вбогі вірші вкладаю?

(І. Франко)

В той час як розповідні й окличні речення можуть мати емоційне забарвлення, а можуть бути й емоційно-нейтральними, холодними, питальні речення завжди супроводжуються емоційно-експресивним забарвленням (як, наприклад, воно завжди наявне в іменниках середнього роду, в здрібнених формах, проте в контексті не завжди чітко проявляється). Саме тому до питальних інтонацій людина завжди

прислухається значно уважніше, ніж до інтонації розповідної і навіть окличної, адже на питання треба відповідати. Крім того, риторичне питання — конструкція гнучка і багата різними можливостями. Нею можна передавати чийсь почуття і роздуми в гіперболізованій, категорично-виразній формі: «А малий лежав і думав: ну й що? Коли й стане він на ноги? Іздитиме верхи на коні? А стане від цього щасливішим? Доведе комусь, що він від народження справді князь і справді має право карати й милувати, володарювати, мати в своїх руках людські долі й людські душі? Хіба може народитися людина з такими правами? Хто їй може таке дати? І чому? І навіщо? Бо ж люди всі однакові, тільки є веселі, щасливі, здорові, а є нещасні, немічні, як от він. Який же з нього князь і який володар?» (П. Загребельний).

Проте нею ж можна передати і цілу гаму тонких, напів-окреслених, ледве відчутних нюансів людських почуттів і переживань.

*Про що Вам написати? Про дальній шум акацій,  
про білі пелюстки, розвіяні кругом?  
Про те, що я один і сни мені все сняться,  
що осінь за вікном?!*

(В. Сосюра)

Загалом діапазон вживання риторичних запитань досить широкий: від розмовного, побутового мовлення до публіцистичного, ораторського, включаючи публіцистику, науково-популярні тексти, підручники та ін.

Крім риторичних запитань, широко представлені синтаксичні конструкції, які складаються з запитання і відповіді. Основне призначення їх у нехудожніх текстах — зосередити увагу читача або слухача на певному положенні.

У художній, поетичній мові — це засіб увиразнення, збільшення експресивності. Ця конструкція — композиційна єдність двочленної структури; для поетичної мови вона надається уже хоча б тому, що позбавляє рядок інтонаційної одноманітності, дає простір для різних інтонаційних модифікацій всередині рядка:

*Кого ж їй любити? Ні батька, ні неньки:  
Одна, як та пташка в далекому краю.*

(Т. Шевченко)

У прозових творах конструкція «запитання — відповідь» в авторській мові є засобом прямого звернення до читача, висловлення у формі уявного діалога з читачем авторського ставлення до зображуваного: «І хто, подивившись



на цю пару, скаже, що дуже багато потрібно людині, щоб вона відчула себе щасливою? Дайте їй на стіл добрий, мов сонце, хліб, та милу працю в руки, та любов у груди — і вона не зігнутою тінню, а напівбогом піде по землі» (М. Стельмах).

Риторичні звертання — стилістична фігура, яка полягає в підкресленому звертанні до когось (чи до чогось) для посилення виразності. Звертання ці не стільки мають на меті назвати адресат мовлення, скільки — висловити своє ставлення до певного об'єкта. Цими об'єктами можуть бути відсутні особи, уявні, переальні особи, неживі предмети, явища природи та ін. (дуже часто риторичні звертання посилюють і увиразнюють персоніфікацію). Як правило, такі звертання ускладнюються означеннями, прикладами:

*Альфо й омега, колиско і мавзолею —  
Земле!*

З тебе пішов і в тебе вернусь.  
(Б. Олійник)

Ось персоніфікація:

*О ненависте, дай мені снаги  
Йти на герць за ту єдину правду,  
Що Ленін засвітив в моїй душі,  
Й розбити потойбіччя барикад,  
Що мій світанок задушити прагне.*  
(В. Бровченко)

У таких конструкціях звичайно поєднуються і взаємопосилюються виражальні можливості риторичних звертань, прикладок, епітетів, постійно відбувається відтворення і руйнування певних традицій в оформленні звертальних комплексів з метою посилення їх впливу на читача. Наприклад:

*О, ви, з одвертим поблиском очей,  
Свободи й честі піддані і слуги,  
Ви йшли на кривду з праведним мечем,  
Нерідко забуваючи кольчуги.*

(Б. Олійник)

Такі стилістичні фігури, як антитеза, епітет-оксиморон, альтернативне запитання, будуються на антонімічних відношеннях між лексичними одиницями, що входять до складу цих синтаксичних конструкцій (тому вони розглядалися у розділі «Антоніми»). Нагадаємо кількома ілюстраціями сутність цих фігур.

А н т и т е з а: «Фашизм протягом кількох років перетворив весь континент на джунглі, де злочин було названо подвигом, безчестя — честю, жорстокість — доблестю, про-

*дажність — чесністю, зраду — героїзмом, хамство — культурністю» (Я. Галан).*

Епітет-оксिमорон:

Ми в сонячній журбі віки на вас робили,  
З крові й кісток своїх складали вам двірці.  
З глузливим реготом тягли з нас соки, жили  
Ви, паралітики, *життя мерці!*

(В. Сосюра)

Альтернативне запитання знаходимо в таких заголовках праць В. І. Леніна: «В хвості у монархічної буржуазії чи на чолі революційного пролетаріату і селянства?», «Класове співробітництво з капіталом чи класова боротьба проти капіталу?», «Мир чи війна?»

## VIII. ФОНОСТИЛІСТИКА

Стилі мови створюються єдністю фонетичних, лексичних і граматичних ознак, а це значить, що стилі відрізняються один від одного ще й фонетично. Проте фонетичні явища виступають як ознаки певного стилю лише в зв'язку з лексичними і граматичними елементами цього стилю.

Звичайно фонетичний склад і характер мови оцінюється через її евфонічність (милозвучність) — якість усного мовлення, яка проявляється в його плавності, мелодійності, інтонаційній виразності, у відсутності звукосполучень, які були б неприємні для слуху, та ін.

Евфонічність мови звичайно називають здатність її фонетичної системи створювати мелодійність звучання, здатність «зображати» звуковими засобами. Евфонічність мови створюється фонетичною будовою слів, словосполучень і речень, чергуванням ненаголошених і наголошених складів, а також сполученням та позиційним розташуванням фонем. Евфонічність мови не становить її природної якості, вона потребує належної організації висловлення. В той же час її не слід вважати якимось штучним прийомом удосконалення мови, бо це одна з її природних тенденцій, яка може проявлятися більш чи менш виразно.

У фонетичному арсеналі кожної мови є свої засоби евфонічності. В українській мові це спрощення в групах приголосних (*честь* — *чесний*, *бризкати* — *бризнути*), це наявність слів з приставним приголосним і без нього, що дає можливість вибору (*вогонь* — *огонь*, *вуста* — *уста*), це варіанти префіксів (*під* — *піді-*, *з* — *зі-* — *із-*, *від* — *віді-* — *од* — *оді-*) та ін.

Не всі засоби, якими володіє українська мова, однаково широко вживаються у художніх і нехудожніх стилях. Так, наприклад, варіанти дієслівних суфіксів (*-ти* і *-ть*, *-ся* і *-сь*), якими вільно послуговується усне розмовне мовлення і художній стиль, у діловому і науковому стилях таких великих можливостей для вибору не дають, бо там традиційно переважають нормативні варіанти (*-ти*, *-ся*). У той же час варіанти применників і префіксів використовуються тут до-

сить широко, оскільки вони дають змогу уникати збігу голосних чи приголосних. З цієї ж причини тут враховуються можливості чергування початкових звуків повнозначних слів (*вчитися — учитися*).

Отже, фонетична евфонізація писемного тексту не може відбуватися без урахування засобів усного мовлення, хоча в нехудожніх стилях (їх писемній формі) евфонізація відіграє загалом другорядну роль, підпорядковуючись змістові і спрямуванню тексту, його призначенню, традиціям жанру та ін.

Евфонічна недостатність нехудожніх стилів може бути пояснена ще й тим фактом, що в цих стилях вживаються переважно багатоскладові слова, а тому голосні фонемі рідше потрапляють у наголошені позиції, ніж це буває у розмовному мовленні і в мові художньої літератури.

Нехудожні стилі в усній формі, яка для них є другорядною, не відзначаються інтонаційною різноманітністю. Інтонація — специфічна категорія в системі мовлення, яка надбудовується над лексичними та граматичними засобами і не дорівнюється до них (основне завдання її — підсилити і зміцнити стилістичні якості мовлення). Серед трьох видів інтонації — граматичної, логічної і емоційно-експресивної — у нехудожніх стилях явно переважає граматична, звичайно пов'язана з синтаксичним членуванням речення і порядком слів.

Логічна інтонація — наголошення семантичного центру висловлення — загалом накладається на граматичну, мало порушуючи її. Тому в нехудожніх текстах загалом інтонація не дуже виразна, ритм рівний, темп уповільнений, тон хвилеподібний з рівномірним піднесенням і спадом голосу, темброві відмінності теж незначні.

У писемному варіанті цих стилів інтонація передається рядом графічних засобів. Хоч графіка, пунктуація, різні знаки і позначки і не передають точно і достовірно інтонацій усного мовлення, все ж у цих стилях усталилися деякі прийоми їх відтворення. Такі графічні засоби, як курсив, розрядка, півжирний шрифт, петит, вживаються тоді, коли якась частина повідомлення вимагає певного посилення або послаблення (насамперед логічного). Так само усталені, загальноприйняті скорочення певного кола слів також вказують на спосіб їх інтонування, на їх допоміжну роль у тексті. Дужки, в яких звичайно вміщуються вставлені конструкції, також є аналогами певного інтонування (пришвидженої вимови, зниженого тону), що й здійснюється при усному відтворенні тексту. Деякі інтонації загалом не властиві для нехудожніх стилів, тому й відповідні розділові зна-

ки в них майже не вживаються (знак оклику, знак питання, крапки).

Основною формою побутування газетно-публіцистичного стилю є також писемна, тому евфонічні його засоби і засоби інтонування передаються графічно та пунктуаційно, як у діловому й науковому стилях, проте діапазон цих знаків набагато ширший, оскільки газетно-публіцистичні тексти значно багатші інтонаційно. Засоби передачі цих інтонацій різні: шрифти, розміри літер, розміщення компонентів (у заголовках), використання великої літери, членування слова (*спів-життя, спів-переживання, герой і до-герой* та ін.). Інтонаційний малюнок газетного тексту досить виразно передають розділові знаки (лапки, тире, дужки, знаки оклику і питання). Так, тире і дужки виділяють другий план розповіді, вводять коментарі, розкривають і увиразнюють зміст окремих частин тексту та ін. Слова, на які припадає емоційно-експресивний наголос, часто беруться в лапки: «Три нових комбайни *«заганяв»* він на цих полях. І не просто азартно *«витряс з них душу»*, а розумно вибрав, виманив з них усі кінські сили, всі потужності, всю міць заліза» (В. Яворівський).

Типова для окремих газетних жанрів громадянсько-патетична інтонація передається з допомогою комбінування названих розділових знаків (вживання їх значною мірою умовне, як і сам характер газетної експресії). Проте самі розділові знаки не створюють потрібного ефекту, якщо для цього не було використано засобів лексики і синтаксису. Оскільки пунктуація виробилась як засіб писемно-книжної фіксації мови, розмовні конструкції не вкладаються в пунктуаційні норми, викликаючи різнобій у їх пунктуаційному оформленні, порівняйте: «Народна дружина. Якій їй бути?»; «Цехком... У чому його роль?»; «Труднощі — хто винний?»; «Гарантована оплата: як вона здійснюється?» (інтонування цих заголовків однотипне, розділові знаки — різні).

Художня мова прагне видобути додатковий експресивний ефект навіть з тих евфонічних засобів, які надає їй норма: це фонетичні варіанти смислово рівнозначних слів, належних до різних частин мови (*втікач — утікач*), це стилістично співвіднесені варіанти слів (*вільний — вольний, одна — єдина*), це паралельні форми часток (*би — б, же — ж*), які дають змогу урівноважувати звучання голосних і приголосних у реченні.

Евфонічно-ритмічні якості художньої мови зростають і за рахунок варіантів дієслівного суфікса (-ти, -ть; -ся, -сь): повільний, спокійний плин мови потребує форм з -ти, -ся,

рвучкий, жвавий — **-ть, -сь**: «Летим... Дивлюся — аж світає, край неба палає, соловейко в темнім гаї сонце зустрічає» (Т. Шевченко) і «Дівчата кинулись до куща, одломали по маленькій гілці...» (І. Нечуй-Левицький).

Звук опис у художніх творах проявляється по-різному і виконує неоднакові функції. Найпростішим проявом звукопису є звук о відтворення, при якому в текст включаються передані фонетичними засобами мови крики тварин та птахів, звуки машин, механізмів, течія води та ін. Усі ці явища відтворюються не в повнозначних словах, а в звукових комплексах, які не належать до мовної системи, а творяться автором у кожному окремому випадку: «*Лу-гу-гу-у-у!* — застогнав пугач серед лісу» (Панас Мирний). Звучання таким способом передаються начебто безпосередньо, проте вони справляють враження одноплосинних, оголених.

Звукопис може здійснюватись також за допомогою звуконаслідувальних слів, у складі яких повторюються фонемі, що нагадують відповідні звуки природи чи навколишньої дійсності: «На землю злізла ніч... Ніде ані *шшшшрхне*» (П. Гулак-Артемівський). Цей спосіб звукопису значно ефективніший, бо дає можливість забезпечити злиття наслідуваних звуків із значенням відповідних слів (порівняйте: «*Ш-ш-ш!*» і *шеліт, шепотіти, шептуха, пошепки*).

За час існування сучасної української літературної мови у художніх текстах була вироблена традиція — пов'язувати зображувані явища з уживанням певних звуків мови. При цьому не всі звуки можуть використовуватись з певними художніми завданнями однаково часто. Так, найчастіше використовуються для звукопису плавні **м, л, н**; вони створюють колорит ніжності, м'якості: «Ах ви, маки милі, ви, зелені плавні! Дні мої липневі, вечори недавні, Хто вас буде, маки, в коси заплітати? Де твої дівчата, Україно-мати?» (А. Малишко).

Добір звуків для створення певного враження може втілюватись в поодинокі елементи, а може створювати систему елементів однакового або схожого типу: «Кричу, сповіщаю, Потойбічною пам'яттю мщу. Не прощав, не простив, не прощаю, Не дозволю простить, Не прошу!» (І. Муратов).

Ритм має важливе значення не лише для поезії, а й для прози, хоча тут його важче відчуті: він базується переважно на повторах образів, тем, на паралелізмі конструкцій, на вживанні речень з однаковими однорідними рядами (кількісно) тощо. У найширшому значенні ритм у прозі — це рівномірне чергування елементів, що їх можна вважати

співмірними, яке впливає на емоційне сприймання читача. Оскільки ритм у прозі не є чимось зовнішнім стосовно до змісту, а є своєрідним носієм значення, то ритмічна організація прозового тексту теж стилістично позначена (при цьому слід мати на увазі, що ритм у прозі найчастіше виконує не зображувальну, а виражальну роль, посилюючи дію інших елементів тексту).

І ритм, як і звукопис, у прозі менш помітний ще й тому, що в прозовому творі переважають логізовані елементи викладу, а значить і логічне членування, а не ритм. Крім того, у значному за обсягом прозовому тексті на окреме слово і його звукові особливості припадає значно менша вага, а значить і менша потреба у виділенні слова.

У великому художньому творі ритмічні тенденції реалізуються далеко не скрізь і не завжди можуть бути достатньо виявленими. Лише окремі фрагменти тексту виразно членуються, наприклад, у поданому тексті можна виділити такі ритмічні його одиниці:

Гуртуються вітри в степу,  
наче народжуючись у чорних гривах коней;  
гуртуються птахи  
й нараз прокричать над Глинськом із безодні почі;  
а тут пориваються в небо свійські гуси,  
наповнюючи Глинськ ратним криком слабокрилих істот.

(В. Земляк)

Це лише один з можливих варіантів ритмізованої прози, а загалом типи симетричності тут надзвичайно різноманітні.

Ті ж фрагменти художнього тексту, в яких відтворюється живе розмовне мовлення або вводяться елементи інших стилів (ділового, наукового, публіцистичного), не мають ритмізованої будови і не можуть її мати, оскільки в цьому випадку відбувається контамінація мовних особливостей різних стилів.

Ритмічний малюнок прозового фрагмента може підкреслюватись пунктуаційно. Пунктуації у художніх текстах відводиться досить важливе місце серед інших графічних стилістичних засобів. Вона виконує тут не лише свою основну функцію (поділ речення на частини і загальна характеристика типу речення), але й ряд інших (вказує на важливі емоційно-експресивні елементи: паузи, іронію, емпфузу та ін.). Пунктуація може передавати ставлення автора до висловлюваного, натякати на підтекст, підказувати ритмо-мелодійний малюнок тексту. При цьому вага окремих розділових знаків неоднакова. Письменника в ряді випадків може не влаштовувати нормативна система вживання роз-

ділових знаків; він може відступати від правил. У першу чергу це стосується таких знаків, як знак оклику і знак запитання, тире, крапки. Наприклад: «І вже зовсім перестав розуміти я людей, які їдуть у будинок відпочинку (!), в санаторій (!! ) відпочивати (!!!) і живуть по кілька чоловік в палаті» (В. Солоухін).

Пауза у художньому тексті служить засобом емоційної інтерпретації тексту, розкриває психологічний рух думки, є одним із способів підтримання уваги слухача, а водночас і прийомом зображення психологічного стану мовця. Короткі паузи, які часто повторюються у мові персонажа, можуть передавати неоднакові психологічні стани людини: нерішучість, хвилювання, переляк та ін. Паузи більшої довжини вказують на те, що людина обдумує свою відповідь, шукає потрібного слова або взагалі не збирається відповісти співрозмовникові. При плавному рівномірно членованому мовленні виразна пауза перед певним словом повертає до нього особливу увагу, виділяє його: «— Ох, Зося, каюсь я іноді, і навіть... мучусь» (І. Карпенко-Карий).

У драматичних творах значення пауз настільки важливе, що автори спеціально вказують на характер і довжину їх: «Гайдай: ...Адмірале! Вас просить революція (матроси подались вперед) в останній раз. Дайте відповідь в одну хвилину, бо буде пізно і для вас, адмірале, і для вас, панове офіцери (*Велика пауза*)» (О. Корнійчук).

Як відомо, основна відмінність між поезією і прозою полягає у впорядкованості чергування наголошених і ненаголошених складів у поетичних текстах і відсутності такої впорядкованості у прозі. Ритм поетичного мовлення підтримується, крім того, чергуванням пауз і звучання, а також р и м а м и. Найчастіше римується кінець рядків, починаючи з останнього наголошеного складу, але можуть римуватися й інші позиції. У римах зіставляються і протиставляються слова, які поза цим контекстом не мали між собою нічого спільного, що й породжує несподіваний смисловий і естетичний ефект. Кілька віршованих рядків, об'єднаних омонімічними чи приблизними римами, творять с т р о ф у — синтаксично, семантично й евфонічно завершену цілість.

Розміри вірша також не існують як одиниці самодостатні, а своєрідно посилюють зміст поетичного тексту, увиразнюють його тональність: короткі розміри здебільшого властиві творам мажорного звучання, вірші мінорного чи драматичного звучання найчастіше характеризуються довгими розмірами, які створюють враження поважності, величності, елегійної сумовитості.

Не лише рима й ритм, а й загалом фонетичний рівень



тексту має для поезії незрівнянно більше значення, ніж для прози. Гармонійне поєднання звучання поетичного тексту і його змісту дає високохудожній ефект. Особливо виразними і впливовими є початкові позиції слова, словосполучення і речення (тому анафора значно поширеніша, ніж епіфора). Має значення і якість повторюваних звуків. Так, повтор однієї або кількох приголосних фонем (алітерація) справляє значно більший ефект, ніж повторення голосних фонем (асонанс).

У поезії, як і в прозі, найчастіше повторюються носові, плавні, проривні фонemi. Повтори голосних не стільки увиразнюють окремі слова, скільки створюють своєрідне звукове тло, на якому увиразнюються інші компоненти — змістові, звукові, ритмічні:

Ідїть! ніхто вас не спїня,  
Ідїть із ночі в сяйво дня.  
Ідїть із мертвої пустелї  
В край зеленї і веселї.  
Ідїть, — ніхто вас не спїня.

(О. Олесь).

Тут на звуковому тлі, створеному повторюваною фонемою і, особливо увиразнюється протиставлення (з одного боку — *ніч, мертва пустеля*, з другого — *сяйво, зеленї, веселї край*).

Своєю природою вірш близький до емоційно-експресивного мовлення. Визначальною рисою його є оцінна інтонація особливого типу — так звана експресивна інтонація. Вона викликає членування мовлення на окремі порівняно невеликі відрізки, які за своїм значенням дорівнюють цілим фразам. Навіть паузи в поетичних текстах часто не залежать від синтаксичної структури і не збігаються з логічним членуванням. У поезії найширше представлені інтонації інтимно-ліричні, громадянсько-ліричні і патетичні (в рамках загальної експресивної інтонації).

Для створення враження при зоровому сприйманні поезії велика роль належить загальному оформленню тексту: поділу його на строфи, розміщенню рядків, вживанню великої літери, пунктуації. Адже одна із специфічних рис поезії полягає в тому, що її естетичний вплив залежить від поєднання як графіки, так і звучання поетичного тексту насамперед при зоровому сприйманні, на яке вона розрахована:

Він в своєму галїфе  
Схожий брюк чудним фасоном  
На довжезну букву «фе»,  
На бундючну букву «еф»...

(М. Бажан)

Тут спочатку увиразнюється звучання **ф**, а потім — гіперболізовано — і написання.

Однак при всій важливості названих тут особливостей поетичного тексту (асонанс, алітерація, римування, ритміка, строфіка, графіка) жодна з них не має свого постійного й окремішнього значення, незалежно від умов і обставин використання в кожному конкретному тексті, тобто є не всезагальною, а суворо індивідуальною рисою стилю автора.

**Усне розмовне мовлення** неоднорідне за своїм характером: у ньому розрізняють середній, нейтральний різновид (так зване усне літературне мовлення) і розмовно-просторічний різновид, специфіка якого визначається такими рисами, як наявність чи відсутність діалектизмів, іномовних вкраплень тощо в лексиці, а також особливостями вимови, наголошення слів, інтонуювання та ін. Міміка і жести супроводять усне мовлення, виражаючи ставлення того, хто говорить, до висловленої ним чи співрозмовником думки, ставлення до співрозмовника і до ситуації мовлення.

Милозвучність розмовного мовлення досягається не спеціальним добором, а розрядженням різних неевфонічних звукових збігів засобами ритмічного поділу тексту, паузами, темпом мовлення. Значну роль в інтонуюванні розмовного мовлення відіграє **наголос**.

В усному мовленні широко представлені усі три типи наголосів: словесний, логічний та емпатичний. **Словесний наголос** традиційний, він не допускає варіацій: зміна словесного наголосу нічого не додає текстові, лише заважаючи спілкуванню. **Логічний наголос**, на відміну від словесного, припадає не на окрему частину слова, а поширюється на ціле слово або словосполучення і розкриває зміст висловлення. **Логічний наголос** може змінити зміст висловлення. Поряд з логічним виділяють і **логіко-ритмічний наголос**, який служить для членування мовлення на такти і фрази. **Емпатичний наголос** передає бажання мовця виділити певні слова як дуже важливі для нього емоційно. Такі наголоси зустрічаються звичайно у схвильованому мовленні. Емфаза властива також урочистому, піднесеному мовленню; в цьому випадку вона поєднується з різними риторичними фігурами. Емпатичний наголос широко використовується для виявлення ставлення до співрозмовника або до сказаного ним при вираженні захоплення, здивування, недовір'я, презирства, зверхнього ставлення та ін. Його типові прояви: скандування слова, побуквена його вимова, подовження голосних або приголосних.

Тут можна зустрітися з випадками, коли фраза членується не за логічними, формально-граматичними ознаками,

а за емоційно-експресивним її характером. Конкретність емоційно-експресивного значення створюється інтонацією разом з контекстом і ситуацією, в якій відбувається розмова.

Загалом розмовному мовленню не властива рівна, однотипна інтонація: мова людини, яка в звичайній побутовій ситуації буде звучати рівно, інтонаційно одноманітно, справить враження нудної, сірої або ж штучної, робленої. Живе розмовне мовлення, як правило, інтонаційно неорганізоване, бо відображає природну безпосередність людини. Тому особливо важливу роль тут відіграють такі компоненти інтонації, як сила звуку, довжина вимови, темброве забарвлення, темп.

Сила голосу залежить від багатьох причин — від характеру, виховання, ситуації мовлення, проте визначальним тут є емоційний стан мовця, бо тихим голосом, наприклад, можна передати і м'якість, делікатність, і небажання бути почутим іншими, і погрозу, попередження, і схвильованість — при зниженні голосу до шепоту. Форсуючи силу голосу, можна передати також дуже неоднакові емоційно-експресивні стани і настрої мовця.

Висота тону залежить насамперед від віку і статі мовця, але значною мірою і від його емоційного стану: коли людина хвилюється або гнівається, голос стає вищим за звичайний; коли ж людина втомлена, розчарована, згорьована — голос у неї стає нижчим, його діапазон — вузьким.

У розмовному мовленні важливе значення має не лише тембр і тон мовлення, а й його темп. Розрізняють середній темп, пришвидшений і уповільнений. Середній темп — нейтральний. Пришвиджений темп розмовного мовлення найтипівіший: ним промовляються повсякденні побутові кліше («Добрий день!», «Як справи?», «Хто казав?» та ін.), імена по батькові, принагідні зауваження. Пришвиджений темп виразно проявляється і тоді, коли наголошується перше слово (решта слів звичайно промовляється скоромовкою). Уповільненим темпом передається звичайно вмовляння, втішання, ним характеризується розважливе мовлення. При висловленні категоричного наказу темп мовлення також уповільнюється, наголошені голосні подовжуються, можуть подовжуватись і приголосні.

Темп мовлення, крім усього, залежить від типу людської особистості, від її темпераменту, але всяке відхилення від звичного для людини темпу є свідченням зростання емоційності мовлення (пригніченість, сум, горе уповільнюють темп звичного мовлення; радість, страх, гнів — пришвидшують його).

Евфонічні засоби фольклору відбилися в багатьох творах українських класиків і наших сучасників; тому відзначимо лише ті риси, які притаманні насамперед народно-поетичним текстам і менш виразні в авторських поезіях. До таких явищ належить так звана розмовна рима — звукоповтори у двох пов'язаних між собою словах, що стоять поряд або на незначній відстані. Ці розмовні рими зустрічаємо не лише в піснях, а й в інших жанрах фольклору (у приказках, казках, скоромовках та ін.). Наприклад: «Ой важу я, *важу* на ту дівчину *вражу*»; «Літом і *качка* *прачка*»; «Змерз, як *пес*, ізмок, як *вовк*»; «Вам *казочка*, а мені *бубликів в'язочка*».

Для усної народної творчості характерне широке застосування різного типу звуковідтворення і звуконаслідування, особливо багате в дитячих пісеньках, скоромовках, лічилках і «дражнилках». Ось приклад такої гри: «Іван нахилився понад потоком, питав жабу: — Кумм-кума, що-с варила? — Бурак-борщ. Бурак-борщ. Бурак-борщ... — крктала Марічка. — Бураки-ки-ки! Бураки-ки-ки! Бураки-ки-ки! — верещали обое, заплющивши очі, аж жаби здивовано мовкли!» (М. Коцюбинський). А ось інший на таку саму тему (так дражнять жаб): «— А де твій кум? — На Дону. А твій де? — Потонув. Нум плакати! — Нум. Нум, нум, нум, нум!». Тут ми бачимо типове для фольклору «народно-етимологічне» тлумачення і сприймання звуків природи.

## ІХ. КОМПОЗИЦІЯ ТА АРХІТЕКТОНІКА ТЕКСТУ

Основною функцією мови, як відомо, є здійснення комунікації; вивчення цієї функції мови сформувало й поняття про об'єкт такого вивчення — текст.

Термін текст у сучасному мовознавстві позначає кілька неоднакових мовних явищ: 1) реально висловлене (написане та ін.) речення або сукупність речень (включаючи відрізок усного чи писемного мовлення будь-якої довжини, аж до цілого літературного твору), що можуть, зокрема, служити матеріалом для спостереження фактів даної мови; 2) уся сума (сукупність) актів мовлення, створених колективом носіїв цієї мови; 3) текст — водночас і процес вирішення екстралінгвістичних завдань мовними засобами, і продукт цього вирішення; 4) текст — це об'єднана смисловим зв'язком послідовність одиниць мовлення: висловлень, абзаців, розділів та ін.

Об'єктом для дослідження звичайно служать письмово зафіксовані і структурно оформлені тексти, які з'явилися в процесі спілкування. Поняття «текст» тут визначається як організований за законами даної мови завершений комунікативний акт.

Структура тексту значною мірою зумовлюється його стилем. Так, газетно-публіцистичний текст виразно членується на такі частини, як розділ, фрагмент, абзац; тексти офіційно-ділового стилю залежно від ступеня їх формалізації можуть укладатися в один абзац, можуть мати формалізовану впорядковану багатоабзацну структуру (параграфи законів) та ін.; у художніх текстах ці компоненти значно різноманітніші, бо крім наявних у них глав, фрагментів і абзаців, чітко виділяються своєю структурою зачини і завершення цього тексту і його частин, монологи, діалоги та ін.

Зв'язують у єдине ціле всі компоненти тексту такі позамовні засоби організації його, як зміст, призначення, умови спілкування, а також власне мовні засоби: інтонація, порядок слів, формальні показники зв'язку (сполучники, сполучні слова, вставні слова та ін.).

Важливу роль в організації тексту як завершеного комунікативного цілого відіграє смислово-комунікативний фактор — актуальне членування (наявність даного і нового в кожному повідомленні, рух думки завдяки цьому).

Будь-який текст може бути розглянутий як з точки зору організації його змістової сторони, так і з точки зору організації плану вираження, хоча обидві ці сторони — і зміст, і форма — реально невіддільні. Організація плану вираження (упорядкування мовного втілення) належить до компетенції архітекtonіки. Термін *архітекtonіка* звичайно вживається для позначення структури предмета та явища, системи його найсуттєвіших компонентів. Для газети як цілісного явища, наприклад, одиницями архітекtonіки є тематичні сторінки, рубрики, добірки; у межах тексту — назва, зачин, розділи, закінчення.

У художньому тексті поділ на глави і розділи здійснюється автором і начебто нав'язується читачеві. Проте всередині цих компонентів тексту виклад не суцільний: при уважному читанні можна помітити його своєрідну «пульсацію». Якась частина тексту виявляється пов'язаною міцніше завдяки наявності ядра думки; між двома такими частинами зв'язок начебто послаблюється. Такі одиниці тексту дістали назву *фрагментів*. Фрагмент — розгорнутий абзац або кілька абзаців, об'єднаних розвитком однієї теми і пов'язаних з допомогою синтаксичних або лексичних засобів, аналогічних зв'язкам між реченнями. У фрагменті розрізняють зовнішні (початкові) і внутрішні абзаци. Зачини фрагментів, пов'язані логічними зв'язками, створюють композиційно-сюжетний каркас тексту (фрагмент іноді ще звать *мікротемою*, оскільки це одна з частин загальної теми).

Найменшою стилерозрізнявальною одиницею тексту вважається *абзац* — проміжна ланка між текстом і реченням, а водночас і закінчена комунікативна одиниця, яка втілює думку з достатньою повнотою і викінченістю. А найголовніше — абзац, на відміну від окремого речення, дає можливість показати думку не в статичній, а в динамічній: це такий тип зв'язку суджень, при якому думка розгортається повно й активно (від відомого до невідомого, від даного до нового).

Синтаксична структура абзаца художнього тексту розкриває самий процес формування творчої думки. Будова абзаців у художньому тексті залежить від виду викладу (опис, розповідь, пояснення), від форми мовлення (авторське, чуже), від типу мовлення (монолог, діалог). Порівняно з абзацами нехудожнього тексту вони значно різноманітніші за обсягом, складніші будовою і можуть містити

у собі не одне, а кілька висловлень, між якими логічний зв'язок часом послаблюється; смислова цілісність таких абзаців може бути досить незначною; зв'язки всередині абзаца найчастіше образні, асоціативні, а не предметно-логічні. Типовий приклад такого асоціативного зв'язку всередині абзаца: «Але це уже востаннє. Завтра я буду інший. Правдивий і добрий. Завтра я дозволю собі любити, не лише вдавати, що люблю, завтра в моєму голосі не буде жодної фальшивої нотки, і я скажу їй... Я помітив, що голосно промовляю сам до себе, дивуючи молодят, які обсіли лави. Руки мої досі тремтіли, голова горіла вогнем. Чорним мороком повіяло з глибини парку, і я пригадав ліс, і в'язки тягучі присмерки, і свою тягу, і вкрадливий поклик із хати — страх раптом обійняв мене: «А якщо пізно буде повертатися?..» Тут я побачив Віку на краю галявини, під жовтобагряним склепінням живого собору, Віку, залиту вечоровим сонцем, і страх мій минув, бо поки вона там стоїть, я завжди зможу озирнутись і повернутися. А завтра мені уже снитимуться кольорові сни. Поки що треба грати, квитки продано, завіса ось-ось попливе угору...» (В. Дрозд). Виділені слова відзначають місця асоціативно-образних «стрибків» у абзаці.

Абзаци-фрагменти, як і фрагменти, що складаються з кількох абзаців, у художньому тексті відіграють специфічну роль у формуванні стильових особливостей твору саме тому, що вказують на смислове й інтонаційне членування тексту, його ритм.

Ритм створюється як структурою абзаца, так і його розміром: абзаци-речення змінюють ритм тексту, пришвидшуючи його, абзаци-фрагменти уповільнюють виклад.

Абзаци нехудожніх текстів відрізняються від абзаців художнього тексту значно більшою єдністю змісту і логічною послідовністю викладу. При суворо логічному розгортанні викладу з дотриманням послідовності у ланцюгу доказів межі між абзацами бувають не дуже відчутними, перехід від одного абзаца до іншого плавний, початки абзаців анафоричні (це дієприслівникові звороти, вставні слова типу *поперше, по-друге*, безособові дієслова на *-но, -то* та ін.).

Засобом зміцнення структури абзаца нехудожнього тексту служить так зване *д о м і н о в а н е і м'я*: слово, що позначає суб'єкт думки. Воно обов'язково має бути назване в першому реченні, а потім проходити — як домінанта — через увесь абзац. Наприклад, у статті М. Бажана про О. Довженка фільм «Земля» називається «чудом»: «Сталося *чудо*». Через шалене прискорення темпу будівництва культури, через те, що в національні форми влили новий пло-

дючий зміст,— ось чому таке «чудо» було закономірним і неминучим. «Чудо»? Яке там «чудо»! Лише початок, незважаючи на всю його викінченість, лише перша ластівка, незважаючи на весь широкий і потужний її літ». Тут рух думки через доміноване ім'я простежується з особливою виразністю.

Чітко побудований абзац-фрагмент дає можливість виділити в ньому зачин, виклад і кінцівку. В організації його беруть участь ланцюгові зв'язки; не менш важливу роль відіграє цей тип логічного зв'язку і при об'єднанні абзаців у текст: тут він проявляється на межі кінцівки попереднього абзаца і зачину наступного. Л а н ц ю г о в и й з в' я з о к, з точки зору логіки, є зв'язком причинно-наслідковим, а в плані мовного втілення думки — це зв'язок «дане — нове», при якому в наступному реченні «нове» стає «даним» і йому знову приписується нова ознака. Ось зразок такого «ланцюгового» руху думки: «Іронія відома була вже стародавнім грекам. І саме слово «іронія» — грецьке, означає воно «вдавання». Якщо *вдавано серйозним тоном* розповідати про речі смішні, варті висміювання, то ось уже й початок *іронії*. Славетний Сократ, коли хотів наочно показати безглуздість думок своїх опонентів, то *вдавано ставав* на їхній бік, згоджувався з їхніми доказами, ішов за їхніми розмірковуваннями, поки ставала очевидною їхня безглуздість» (П. Загребельний).

Крім ланцюгового, існує ще й паралельний зв'язок компонентів абзаца. Як правило, тут паралелізм смисловий і композиційно-синтаксичний взаємопов'язані. Підсилюється такий семантико-синтаксичний паралелізм анафорою. Це типовий зв'язок для текстів урочистих, патетичних; він передбачає активну участь читача або слухача у пов'язуванні частин цілого, даючи простір для його уяви і образного мислення. Так, оцінюючи діяльність Черчілля періоду другої світової війни, журналіст М. Стурра звертається саме до цього типу зв'язку між реченнями в абзаці: «Перезфразовуючи Байрона, *він закликав* націю не шкодувати крові, поту і сліз заради досягнення перемоги. *Він був* на кілька голів вищим за всіх чемберленів і галіфаксів, а тому бачив далі. *Він розумів*, що не може бути справжньої колективної безпеки в Європі без Радянського Союзу, що британський лев загине від тевтонського меча, б'ючись один. *Він віддавав належне* російському солдату, який зламав хребет фашизму в великій битві на Волзі. *Він захоплювався ним і боявся його*».

У газетних текстах будова абзаца та його обсяг залежать від жанру. Так, в інформаційному тексті, який часто пода-



ється в один абзац, перше речення повинне містити максимум інформації, решта — лише уточнювати і доповнювати сказане в першому реченні. Розглянемо ілюстрацію: «Жданов. Перша партія спеціалізованих цистерн для перевезення зріджених газів, розплавленої сірки та іншої продукції великої хімії виготовлена в новому корпусі виробничого об'єднання «Ждановважмаши». Застосування таких ємкостей запобігає втратам цінних продуктів у дорозі і одночасно забезпечує їх якнайшвидшу доставку в місця призначення. Наприклад, лише одна цистерна, що запобігає окисленню і застиганню капролактаму, дає можливість зберігати більше ста тисяч карбованців на рік» (газ.). Як бачимо, перше речення містить максимум інформації; третє речення лише уточнює сказане попередньо.

Як уже зазначалося, стиль тексту проявляє себе на рівні абзаца. Так, для газетно-публіцистичних текстів визначальним є співвідношення між жанром тексту та його архітектонікою на рівні абзаца, а також однотипність чи різнотипність абзаців у межах одного тексту, наявність чи відсутність абзаців, типових для художніх стилів. Не всі газетні жанри чітко розрізняються за типами вживаних у них абзаців, проте і тут є свої закономірності: в інформаційних жанрах, наприклад, будова абзаца специфічна: вони тут рідко будуються за принципом замкненого кола, коли зачин і кінцівка абзаца начебто цементують повідомлення у закінчену, нерозривну логічну цілість; навпаки, відкритість абзаца інформації, здатність його втрачати кінцеві фрагменти повідомлення без значних втрат для сутності самої інформації є типовою рисою абзаца в цьому жанрі. Інші жанри газети характеризуються ширшим взаємопроникненням архітектонічних одиниць, звідси у них і різні типи абзаців.

Жанрова диференціація абзаців газетних текстів свідчить про можливість включення їх у неоднакові у стилістичному плані контексти, які поділяються на дві категорії: жанри з типізованою ситуацією мовлення (орієнтація на стилістично однорідний склад абзаців) і жанри зі слабо типізованою ситуацією мовлення (орієнтація на стилістично неоднорідний склад абзаців).

Майстри публіцистичного слова вдаються і до використання властивих художнім текстам елементів архітектоніки в межах абзаців і між абзацами на площині фрагментів і цілого тексту, як от: повтори (анафора, епіфора) — не лише в межах речення, а й на більших відрізках; рефрен (переважно у пафосних творах); мовний лейтмотив (повтор, що охоплює увесь твір, здійснюючи причинові, часові, просто-

рові зв'язки); архітектонічна рамка твору; синтаксичний паралелізм; різні форми антитез, градація та ін.

Ці засоби зв'язку всередині абзаців і між абзацами, типові для художніх текстів, використовуються зокрема в газетних жанрах зі слабою типізацією мовлення (репортаж, нарис, портрет). Наприклад: «Ми так часто говоримо про бойовий дух Корчагіна, що *забулися* його чорні очі, де не раз блищала мука розчарування, де горів благородний подив жіночою красою, де ятрилися звичайні людські сльози. *Забулося* й те, що в Корчагіна були хвилини, коли він не знав, як далі жити. Взагалі, цей визнаний «позитивний» герой нашої літератури має чимало від'ємних рис у своєму характері. *Він* любив капостити в дитинстві. Чи ж не з атеїстичних міркувань він насипав тютюну отцеві Василю в тісто. *Він* не в міру запальний, йому доводиться стати перед партійним судом за удар табуреткою, що прийшовся міщанину Файлу по голові» (Д. Павличко). Виразно простежуються у цьому абзаці публіцистичного тексту синтаксичний паралелізм, анафоричні початки, антитеза.

Досі ми розглядали способи організації плану вираження тексту. План його змісту, тобто організація самої теми, об'єднується поняттям композиція. Звичайно композиція художнього тексту визначається як певна система засобів розкриття образів і характерів, їх зв'язків і відношень, які характеризують життєвий процес, показаний у творі.

Для газетно-публіцистичних текстів засобами впорядкування плану змісту, тобто композиційними засобами, служать: логічна послідовність викладу, дотримання причинно-наслідкових зв'язків; лінійність тексту, що виявляється у ланцюговій чи паралельній будові абзаца; скорочення надлишкової інформації; уникнення суперечностей; повнота викладу, ясність і точність описів; об'єктивність викладу, а звідси й узагальненість його.

У газетний текст певна впорядкованість позамовного матеріалу вноситься вже самим об'єктом зображення: оскільки журналіст описує реальну подію, факт, ситуацію, то його текст відображає цей відрізок дійсності у точно визначеному часі й просторі. Сам предмет зображення також впливає на впорядкування плану змісту тексту: реальна проблема диктує вибір і розташування її компонентів, причинно-наслідкові зв'язки, взаємозумовленість і взаємопідпорядкованість частин.

Головним принципом логічної побудови газетно-публіцистичного тексту є осмислення проблемної ситуації і створення програми її вирішення. Як зазначають дослідники, особливість журналістського підходу до проблеми в тому,

що в тексті проблема повинна бути відображена як реальна картина, як факт або система дійсності, іншими словами: суперечності повинні бути реальними, факти перевіреними, а ситуація такою, яка потребує втручання громадської думки. Тому вибір проблеми є водночас і вибором змісту і структури майбутнього тексту. Звідси і специфіка композиційних вузлів та архітектонічного втілення їх у системі засобів мовлення.

Якщо експозиція в художньому тексті — це передісторія подій, які покладено в його основу, то експозиція у газетних текстах виконує функцію введення у проблематику. Вона повинна підготувати читача до розуміння проблеми і зробити це якомога динамічніше і лаконічніше. Тому експозиція газетних матеріалів переважно виноситься за межі самого тексту («врізка», «рубрика»), рідше включається у формулювання тези або антитези при постановці проблеми. Ось зразок такої експозиції-антитези при постановці проблеми у газетній статті: «В старих-старих журналах, які мирно покриваються пилом в архівах, цікаво читати рекламні оголошення, що розповідають про життя, яке давним-давно кануло в Лету... Грудень 1909 року. Оголошення лірико-драматичне: «Заставте полюбити себе того, хто не відповідає на вашу любов...» Далі автор наводить ще кілька оголошень, датованих тим же роком. І продовжує: «Куплю... Стереоманітолу «Шарп-9494», «Джі-Ві-Сі-8-38», стереокомбайн «Студіо-2240», телефон з пам'яттю, костюм для підводного плавання, кросовки «Адідас». Це очевидячки грудень не дев'ятого, а сімдесят дев'ятого року... І далі: «Будучи систематичним читачем цієї живої, стихійної літератури, я вважав, що мене вже нічого здивувати не може. Але одного разу був здивований, побачивши біля станції метро на рекламному щиті об'яву: «Міняю бібліотеку на «Жигулі». Тел...» (Є. Богат). Експозиція на цьому закінчується, виконавши свою функцію: вона дає ключ до оцінки описаного, підкреслюючи, наскільки поняття «бібліотека» випадає з ряду предметів, запропонованих для купівлі-продажу чи обміну.

Дуже виразно розмежовується за роллю і характером добору матеріалу з а в'язк а художнього і газетно-публіцистичного тексту. Зав'язка художнього твору — це епізод або цикл епізодів, в яких автор показує ідеали, що їх захищає його герой, перше безпосереднє зіткнення протидіючих сил, подію, яка зумовлює розвиток усіх важливих сюжетних поворотів, визначає сили, що вступають у боротьбу, а також напрямки цієї боротьби і характеризується закінченістю, більшою, порівняно з експозицією, деталізацією, зокре-

ма появою деталі — вчинку і деталі — мовного портрета. Зав'язка у газетному тексті має чітко виявлений логічний характер — це постановка проблеми. Вона відрізняється від зав'язки у художньому творі тим, що становить собою логічну операцію, а не образний зачин. Сутність цієї логічної операції у тому, що вона дає змогу сформулювати тезу й антитезу: два закінчені, чітко висловлені, але односторонні погляди на проблему, що ставиться. І чим непримиренніші теза й антитеза, чим контрастніші їх суперечності, тим гострішою є постановка проблеми, тим динамічніше розгортається текст<sup>1</sup>. Наприклад: «Криза сучасного капіталізму. Економічна. Валютно-фінансова. Сировинна і паливна. Суспільно-політичних структур і духовного життя. Всеохоплююча, безвихідна криза. Про неї правдиво пишуть і говорять, відповідно до об'єктивної логіки самих речей, наші дослідники, безпідставно, проте, обвинувачувані буржуазною пропагандою в тенденційності. Але про цю кризу існують і свідчення тверезо мислячих західних теоретиків. Послухаймо деякі з них» (газ.).

Категорія розвиток дії у літературознавстві одержала досить повне і розгорнуте тлумачення. Це основна частина сюжету. З точки зору вираження змісту розвиток дії становить третій етап пізнання. Автор художнього твору уже зібрав достатню кількість матеріалу (експозиція — перший етап пізнання), щоб висунути власну проблему (зав'язка — другий етап пізнання). З цього моменту на зміну констатації фактів, тобто пасивному пізнанню, приходить пізнання активне. Якщо в експозиції й зав'язці система образів обмежувалась мінімумом, то в цій частині сюжету вводиться цілий ряд нових образів. Ставлячи свої персонажі у різні життєві ситуації, автор начебто перевіряє справедливість того чи іншого розв'язку.

Таким чином, розвиток дії у художньому творі організує той рівень пізнання, який психологи визначають як нагромадження і систематизацію спостережень, інакше — етап пошуку рішення. Кожний епізод розвитку дії розкриває неповноту, односторонність прямолінійних розв'язань, показуючи суперечливість життєвих явищ. При цьому розвивається, стає яснішою, глибшою і все більш захоплюючою для читача ідея твору.

У газетно-публіцистичному тексті розвиток дії — це розв'язок проблеми; він не вимагає розгортання дії в часі, ставлячи перед автором зовсім інше завдання — розгорнути

<sup>1</sup> Див.: Пронин Е. И. Текстовые факторы эффективности журналистского воздействия. М., 1981. С. 81.

систему доказів або заперечень по кожній із згаданих ним точок зору. Розвиток дії як такої заміщується у цьому випадку нагромадженням додаткових відомостей про поставлену проблему, детальним розглядом усіх «за» і «проти».

Прикладом може послужити фрагмент публіцистичного виступу П. Загребельного: «Епігонство. Воно має багато спільного з сліпою гонитвою за модою, але носить характер, сказати б, формальний. Тут часто відсутні кон'юнктурні міркування, автори керуються, на перший погляд, благородними цілями, вони мерщій прагнуть розвивати нові тенденції, підхоплювати й застосовувати у своїй практиці нові форми, відповідно збагачуючи їх або пристосовуючи до власного питомого середовища.

З'явився роман Маркеса — й одразу ж у наших книжках почали літати дядьки й корови, як прекрасна Мерседес у «Ста роках самотності»... З'явилося в центральних видавництвах кілька романів про війну, де описуються високі штаби і навіть Ставка — а ми чим гірші? І вже на сторінках українських романів розгулюють маршали, сам Сталін, покурюючи люлечку, віддає історичні накази, але брак матеріалу з перших рук, яким володіють, скажімо, Чаковський або Стаднюк, примушує наших романістів удаватися до таких способів зображення: «Сталін походжав, міркував, згадував, співставляв». А Лев Толстой писав про Кутузова ось як: «Тяжело расплываясь и раскачиваясь, сидел он на своей бодрой лошадке». Коли, оглянувши військо, він в'їхав у двір, на обличчі його відбилася «радість успокоєння чело-века, намеревающагося отдохнуть после представительства. Он вынул левую ногу из стремени, повалившись всем телом и поморщившись от усилия, с трудом занес ее на седло, облокотился коленкой, крикнул и спустился на руки к казакам и адъютантам, поддерживающим его... зашагал своею ныряющей походкой и тяжело взошел на скрипящее под его тяжестью крыльцо». Все це написано так, ніби сам Толстой був серед ад'ютантів Кутузова. А це ж писалося через п'ятдесят років після смерті фельдмаршала, і не було тоді ні фотокореспондентів, ні кінохроніки, щоб письменник побачив бодай зображення свого героя. Але Толстой творив ще небачений роман у людських діях, він ставив перед собою найвище з можливих художнє завдання. Ми ж часто обмежуємося напівзавданнями, пишучи з чужого голосу, переписуючи вже написане, не дбаючи про оригінальність, яка в практиці нашій завжди має переважати над вторинністю, себто літературним «душечкізмом», коли дозволено буде по-слатися в даному випадку на Чехова».

У наведеному уривку автор спочатку ставить проблему (епігонство), простежуючи можливі причини її появи; далі підтверджує сказане кількома переконливими прикладами (текст цитується зі скороченнями) епігонства і, як контраргумент,— цитує рядки Л. Толстого про Кутузова. У висновковій частині — антитеза: «найвище з можливих художнє завдання» — «напівзавдання», літературний «душечкізм». Таким чином, розвиток дії у публіцистичному тексті став розвитком думки автора, системи засобів переконання. Читач при цьому втягується в стихію авторських аргументів «за» і «проти», в процес розвитку думки, беручи участь у пошуках вирішення проблеми.

У газетному тексті кульмінація — це не найвища точка напруження у розвитку дії, як у художньому творі, а момент переходу від теоретичного обґрунтування питання до його практичної постановки. Кульмінація газетного тексту — це формування практичних рекомендацій на базі логічного узагальнення усього викладеного попередньо матеріалу. У художньому творі кульмінація є засобом розкриття авторського задуму з найбільшою гостротою, виразністю і чіткою окресленістю; завдання кульмінації тут — вивершити, «увінчати» сюжет. У газетному тексті практична постановка питання теж виступає начебто «вінцем» викладу, проте це зарані передбачений автором результат (з самого початку роботи над текстом автор уже знає його кульмінацію — практичне втілення поставленого питання — і веде читача до нього).

Така схема побудови газетно-публіцистичного тексту однаково добре відома і авторіві, і читачам; у цьому слід бачити не ваду журналістського тексту, а, навпаки, його сильну сторону. Саме завдяки такій визначеності зв'язків між компонентами, їх передбачуваності (зачин — це контрастне зіткнення аргументів; розвиток дії — це логічне обґрунтування тези і антитези; кульмінація — це формування практичних рекомендацій) авторіві вдається донести до читача правильне розуміння головної ідеї тексту навіть у тих випадках, коли ця ідея не сформульована з повною словесною очевидністю, не втілена лексично.

Розв'язка у художньому творі — це показ наслідків зображених у творі конфліктів, повне розкриття змісту твору, його ідеї. Найчастіше це епізод або цикл епізодів, які йдуть безпосередньо за епізодом кульмінації: після того, як проблема набула в кульмінації напруженої гостроти, природно, повинне прийти якесь розв'язання «вузла», а воно неможливе без відповіді на питання, що виникли. Тому розв'язка не просто завершує дію — вона водночас служить ви-

явленню головної думки твору, його ідеї. Таким чином, розв'язка завершує процес художнього пізнання, здійснений у творі.

Як категорія композиції розв'язка в газетно-публіцистичних текстах змінює свою структуру особливо виразно: газетна публікація, як кажуть, «принципово не завершена». Пояснюється це тим, що ідея газетного тексту повинна реалізуватися у суспільній практиці — тобто поза текстом. Тому розв'язку цих текстів слід шукати скоріше у матеріалах, вміщуваних під рубрикою «Слідами наших виступів», ніж одразу ж у статті. Навіть тоді, коли події, про які пише журналіст, повністю завершилися і не можуть повторитись, текст має бути орієнтований на рекомендації для практичного їх використання у повсякденній діяльності читачів. Найважливіше завдання розв'язки у газетному тексті — залишити в свідомості читача орієнтири для розв'язання певної проблеми, підказати вихід з аналогічної ситуації. Тому вважається, що у читача має виникнути образне уявлення, яке б містило оцінку ідеї тексту як програми дій. Тому цілком природно, коли матеріал — бесіда за круглим столом кореспондента газети з п'ятьма професорами про особливості людського спілкування в епоху науково-технічної революції — закінчується так: «...Повзе одне немовля назустріч другому, начебто хоче сказати: поговоримо, друже? Чи знає воно, який складний у нього шлях? А втім, воно ще мале. У нас ще є час допомогти йому...» (газ.). Цей яскравий і досить несподіваний образ безумовно запам'ятеється читачеві разом з тим раціональним зерном, яке в ньому приховане.

**Епілог** — заключна частина художнього твору, в якій розповідається про долю персонажів після того, як основна суперечність твору уже розв'язана. Вважається, що хоч безпосереднього відношення до розвитку поставленого у творі конфлікту епілог не має, він робить характеристику героїв повнішою, до кінця розкриває їх дальшу долю, тобто задовольняє інтерес читачів.

Епілог у газетно-публіцистичному тексті у переважній більшості випадків перебуває поза контекстом: це може бути окремий матеріал, в якому розповідається про дальше розгортання подій, якщо воно має принципове значення; це може бути публікація під рубрикою «Слідами наших виступів», якщо є потреба показати читачам реалізацію «робочої ідеї» газетного твору. Проте позамовний матеріал, який за змістом є епілогом, може міститися і в тексті публікації (в її кінцівці, а іноді і в експозиції), якщо це допоможе розкрити проблему, поставлену в тексті.

Вибір композиційних вузлів тексту і їх конкретне мовне втілення диктуються авторським «я».

Лінгвістика та літературознавство у понятті, позначуваному словами «автор художнього твору», виділяють кілька його аспектів: 1) це насамперед автор біографічний, про якого ми знаємо, коли він народився, де жив, яким було його життя та ін.; 2) автор художнього твору — як об'єкт літературознавчого дослідження — переважно з позицій художньо-ідеологічних; 3) о б р а з а в т о р а, до певної міри схожий на інші образи художнього твору, проте менш явний (його ще можна образно назвати «об'єктом», з яким спілкується читач у процесі ознайомлення з художнім текстом, заглиблення в нього).

Образ автора художнього тексту твориться так само, як і образи персонажів. Правдивість, з якою він формується, — це художня, а не фактична правда, тут на першому плані глибинна істинність розуму і чуття автора, а не зовнішня правдоподібність біографічних подробиць.

Образ автора в художньому творі і образ оповідача, від імені якого ведеться розповідь, або героя, учасника зображуваного, — це далеко не тотожні поняття (два останні значно ближчі до образів дійових осіб твору).

При читанні художнього твору в усьому зображуваному читач відчуває присутність думки автора, його почуттів, уподобань, бачить його намагання переборювати перешкоди на обраному ним шляху розповіді разом з зацікавленим, вдумливим і допитливим читачем. В одних випадках читач одразу ж, з перших рядків в усьому «співзвучний» авторові, в інших — заперечує йому на кожній сторінці. Це теж пояснюється різними типами контактів читача з образом автора. Отже, образ автора в художньому творі проявляється лише в його світосприйманні загалом, не лише в підсумках; він в усьому: в сюжеті, композиції, пейзажі, портреті, деталі, у способах поєднання цих компонентів.

Виходячи з теоретичних положень В. В. Виноградова, який широко розробляв цю проблему, образ автора в сучасному мовознавстві визначається як особистість автора, організована і об'єктивована засобами мистецтва і за законами мистецтва (з більшою чи меншою участю свідомості з боку автора). Іншими словами, образ автора, за влучним висловом В. Шкловського, — це не те, що хоче автор сказати про себе, а те, про що ми довідуємося про нього, вивчаючи результати його творчості.

Структура образу автора ширша за такі прояви суб'єктивізму пишучого, як авторський задум, авторська позиція, тонос автора, введення автора до складу дійових осіб та



інше, бо всі ці компоненти входять до поняття «образ автора» як його складники. Для художнього тексту розбіжність між реальною особистістю автора і образом автора, який може бути виведений з тексту, — майже закономірне явище.

Прищипово відмінні в цьому плані публіцистичні тексти, в яких автор — оповідач і автор — реальна особа збігаються. Цей збіг і є основною відмінністю публіцистичного авторського мовлення від художнього і проявляється він у «відкритості» авторського «я», емоційності викладу, документальності матеріалу.

Публіцист, на відміну від автора художнього твору, прямо звертається до читача зі своїми роздумами з приводу зображуваного, почуттями, оцінками.

Образ автора в публіцистичному тексті — це авторське «я» журналіста, характер його ставлення до дійсності, що й проявляється безпосередньо в прийомах опису, аналізу, оцінки. Характер і прояви образу автора тут значною мірою залежать від жанру публіцистичного тексту. Тому в плані змісту образ автора публіцистичного твору формується в залежності від характеру ставлення публіциста до дійсності, у плані форми він проявляється через мовне втілення обраного жанру (це і загальна стилістична тональність матеріалу, і своєрідність добору лексико-граматичних форм, увага до деталі та ін.).

Мовний вияв образу автора в публіцистиці може бути фіксований у таких стилістично позначених для цих текстів моментах, як насамперед оформлення — лексико-семантичне та стилістичне — авторського «я».

Відкрите авторське «я» журналіста різко відмінне від авторського «я» в художньому тексті, де воно виступає часто як своєрідне «літературне маскування», як засіб створення образу оповідача. У публіцистичному творі, як відомо, образ оповідача і образ автора збігаються, що надає текстові особливої вірогідності, документальності. Проте журналіст — не пасивний, байдужий спостерігач. Сучасний журналіст — учасник описуваних подій, а це одразу ж змінює ситуацію, бо дає читачеві побачити описуване очима зацікавленого, але об'єктивного свого представника на місці. Журналіст спостерігає й описує не лише події, поведінку їх учасників, оцінку ними конфліктної ситуації, а й свої власні емоції і враження. Тому образ автора у публіцистичному тексті — це і не уявний оповідач художнього твору, і не приватна особа — дописувач до газети. Це офіційна особа — представник газети, об'єктивний дослідник, а водночас і пристрасна, по-партійному творча особистість, в якій поєднуються риси, властиві радянському журналістові як

представнику своєї професії з рисами виразної творчої індивідуальності.

Від ступеня і характеру вияву авторського «я» залежить і загальна стилістична тональність тексту в діапазоні можливостей жанру — від стримано-об'єктивної до емоційно-пристрасної, — яка й диктує добір лексики і синтаксичну структуру тексту.

Як відомо, форма «ми» поширена у багатьох жанрах і стилях, переважно наукових і ділових. Вона хоч і зберігає авторську модальність, проте відзначається значною стриманістю, строгістю, офіційністю у порівнянні з «я».

Авторське «ми» може мати неоднакове семантичне наповнення. Так, зустрічається «ми», яке позначає і одного автора, і групу авторів. Таке авторське «ми» веде за собою і певну тональність розповіді: вона ділова, точна, з суворо відібраними авторськими коментарями, без ліричних відступів, епічних роздумів, суб'єктивних деталей та ін. Та навіть коли авторське «я» формально відсутнє і текст викладається від третьої особи, фактичний оповідач все ж відомий і проявляє себе в усьому: в доборі синтаксичних конструкцій, у більшій чи меншій кількості приєднувальних конструкцій, у доборі оцінних лексем.

Ускладнюючи композицію, автор прагне збільшити вплив на читача, переконати його, викликати інтерес до теми. Досягається це використанням стилістично забарвленої лексики і синтаксису, застосуванням ряду спеціальних зображувально-виражальних засобів. Ускладнена композиція, експресивні засоби вираження, специфічні форми авторської модальності накладають відбиток насамперед на манеру викладу. Образ автора-оповідача, стаючи центром такої складної — в плані змісту і в плані вираження — побудови, набуває особливої виразності.

## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Вакуров В. Н., Кохтев Н. Н., Солганик Г. Я.* Стилистика газетных жанров. М., 1978. 181 с.
- Васильева А. Н.* Курс лекций по стилистике русского языка. М., 1976. 238 с.
- Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. 256 с.
- Гвоздев А. Н.* Очерки по стилистике русского языка. М., 1955. 459 с.
- Коваль А. П.* Науковий стиль сучасної української мови. К., 1970. 305 с.
- Кожина М. Н.* Стилистика русского языка. М., 1977. 223 с.
- Ларин Б. А.* Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974. 286 с.
- Мова і час. Розвиток функціональних стилів сучасної української літературної мови. К., 1977. 226 с.
- Одинцов В. В.* Стилистика текста. М., 1980. 282 с.
- Пилинский М. М.* Мовна норма і стиль. К., 1976. 287 с.
- Пронин Е. И.* Текстовые факторы эффективности журналистского воздействия. М., 1981. 131 с.
- Розенталь Д. Э.* Практическая стилистика русского языка. М., 1974. 345 с.
- Розенталь Д., Теленкова М.* Практическая стилистика русского языка. М., 1976. 337 с.
- Скрипник Л. Г.* Фразеологія української мови. К., 1973. 279 с.
- Солганик Г. Я.* Синтаксическая стилистика. М., 1979. 212 с.
- Сучасна українська літературна мова. Стилiстика / За загальною ред. І. К. Білодiда. К., 1973. 583 с.
- Чередниченко І. Г.* Нариси з загальної стилістики сучасної української мови. К., 1962. 495 с.

## ПОКАЖЧИК ТЕРМІНІВ

- Абзац 334  
авторська метафора 27  
авторське «ми» 148, 346  
авторське «я» 148, 345  
авторські ремарки 282  
алітерація 329  
альтернативне запитання 321, 322  
ампліфікаційний ряд 41, 231  
анафора 305  
анакронізми 72  
анепіфора 307  
антитеза 47, 321  
апосіопея 190  
арготизми 79  
архаїзми 66  
архаїзми часу 70  
архітектоніка 334  
асиндетон 314  
асонанс 329  
афоризми 111  
багатство словника 18  
безафіксе творення слів 128  
безособові речення 199  
віддієслівні іменники 146  
вільна пряма мова 281  
вигук 263  
висота тону 331  
власне звертання 251  
гіпербола 30  
градація 232, 316  
дефініція 87  
діалог 295  
ділова (інтелектуальна) пряма мова 281  
дієприкметниковий зворот 238, 240  
дієприслівниковий зворот 238, 240  
доміноване ім'я 335  
дублетність 38  
евфемізми 43  
евфонічність 323  
екзотязми 58  
експозиція 339  
експресивна інтонація 329  
експресія 90  
еліпе 189  
емоційність 90  
емфаза 209  
емфатичний наголос 330  
спанафора 308  
спілог 343  
епітет 29  
епітет етичний 30  
епітет-оксиморон 30, 52, 322  
епіфора 306  
етнографічні діалектизми 73  
зав'язка 339  
загальноновживана лексика 14  
загальномовна метафора 26  
заперечення повне 196  
заперечення часткове 196  
запитання і відповіді 320  
звертання риторичні 251, 321  
звуковідтворення 326  
звуконаслідування 326  
звукотис 326  
здогадна пряма мова 289  
ідеографічні синоніми 37  
іменниково-займенникова кон-  
струкція 293  
інверсія 190  
інтонація 324  
іронія 53  
історизми 65  
історизми часу 70  
каламбур 35  
кільце строфи 307  
композиційна рамка 208  
композиційний злам 208  
композиційний стик 308  
композиція 338  
крилаті слова 107  
кульмінація 342  
ланцюговий зв'язок 336  
лейтмотив 311  
літературна цитата 109  
літота 30  
логіко-ритмічний наголос 330  
логічний наголос 330  
майбутній час визначень 172  
метафора 26  
метод зіставлення 6  
метод семантико-стилістичного  
аналізу 7

метод стилістичного експерименту 6  
метод структурно-статистичний 7  
метонімія 28  
мікротема 334  
мова автора 294  
мовне чуття 19  
наголос 330  
називний відмінок уявлення 212  
папівпряма мова 289  
невизначені порівняння 25  
невласне пряма мова 286  
незамкнений (неповний) період 269  
нейтральна лексика 14  
неловні речення 189  
неозначено-особові речення 198  
непряма мова 285  
номенклатурні назви 87  
номінативний вступ 207  
номінативні речення 200  
нумерація 264  
образ автора 344  
образність 22  
обірваний (незакінчений) період 278  
означення 191  
означено-особові речення 197  
оказіональні слова 58  
особа автора 344  
паралельний зв'язок 317, 336  
паралелізм синтаксичний 317  
парний повтор 302  
парцельовані конструкції 314  
пауза 328  
перифраз(а) 45  
персоніфікація 28  
підрядно-підпорядкована (напівпряма) мова 289  
плеоназм 309  
повтор 301  
повтор парний 302  
повтор посилювальний 230, 246  
повтор психологічний 209  
повтор синонімічний 302  
повтор частковий 308  
полілог 300  
полісиндетон 312  
порівняння 24  
префіксація 134  
просте непоширене речення 188  
пунктуація 192  
радянськи 61, 103  
регардація 190  
рефрен 310  
рима 328  
ритм 326  
риторичне звертання 251, 321  
риторичне питання 319  
розвиток дії 340  
розв'язка 342  
розгорнута метафора 27  
розмовна лексика 96  
розмовна рима 332  
розщеплений присудок 185  
сегментація 190  
сигналізуюче речення 287  
сила голосу 331  
синекдоха 28  
синопімічна прикладка 243  
синтаксичні синоніми 179  
словесний образ 23  
слово-речення 193  
словоскладання 136  
соціальні діалектизми 79  
сполучуваність слова 18  
стилізація 75  
стилістика 5  
стилістична виразність 18  
стилістична маркованість 6  
стилістична узгодженість у числі 171  
стилістичні опозиції 16  
стилістичні синоніми 39  
стильові синоніми 39  
суфіксація 119  
суфікси здрібності 123  
тавтологія 42, 308  
текст 333  
тембр 331  
темп 331  
теперішній історичний час 171  
тон 331  
трансформація фразеологізмів 108  
тропи 23  
узагально-особові речення 198  
узагальнюючі слова 234  
фрагмент тексту 334  
фразеологічні архаїзми 105  
фразеологічні історизми 105  
фразеологічні неологізми 105  
функції мови 333  
художня непряма мова 285  
частковий повтор 308  
штампи 28

## ЗМІСТ

Передмова . . . . .	3
<b>Вступ. Огляд стилів . . . . .</b>	<b>5</b>
Офіційно-діловий стиль . . . . .	7
Науковий стиль . . . . .	8
Газетно-публіцистичний стиль . . . . .	9
Художній стиль . . . . .	11
Розмовний стиль . . . . .	12
<b>I. Лексичні засоби стилістики . . . . .</b>	<b>14</b>
Багатозначність . . . . .	20
Тропи . . . . .	22
Омоніми, Пароніми . . . . .	31
Синоніми . . . . .	37
Антоніми . . . . .	46
Іншомовні слова . . . . .	54
Неологізми . . . . .	60
Застаріла лексика . . . . .	65
Діалектизми . . . . .	73
Жаргонізми . . . . .	78
Професіоналізми . . . . .	82
Терміни . . . . .	86
Емоційно-експресивна лексика . . . . .	90
Розмовно-просторічна лексика . . . . .	96
<b>II. Фразеологічні засоби стилістики . . . . .</b>	<b>102</b>
<b>III. Стилiстичне використання засобів словотвору . . . . .</b>	<b>119</b>
<b>IV. Морфологічні засоби стилістики . . . . .</b>	<b>144</b>
Морфологічні засоби нехудожніх стилів . . . . .	144
Морфологічні засоби художнього мовлення . . . . .	150
Морфологічні засоби розмовного мовлення . . . . .	161
Морфологічні засоби фольклору . . . . .	176
<b>V. Синтаксичні засоби стилістики . . . . .</b>	<b>179</b>
Просте речення . . . . .	179
Односкладні та неповні речення . . . . .	197
Складне речення . . . . .	213
<b>VI. Стилiстичні можливості окремих синтаксичних категорій . . . . .</b>	<b>221</b>
Однорідні члени речення . . . . .	221
Відокремлення . . . . .	237
Прикладка . . . . .	242
Звертання . . . . .	250
Вставні і вставлені конструкції . . . . .	261

Період . . . . .	267
Пряма, непряма, невласне пряма мова . . . . .	280
Монолог- Діалог- Полілог . . . . .	290
<b>VII. Стилiстичнi фiгури . . . . .</b>	<b>301</b>
<b>VIII. Фоностилiстика . . . . .</b>	<b>323</b>
<b>IX. Композицiя та архiтектонiка тексту . . . . .</b>	<b>333</b>
Список рекомендованої лiтератури . . . . .	347
Показчик термiнiв . . . . .	348

УЧЕБНИК

*Алла Петровна Коваль*

ПРАКТИЧЕСКАЯ СТИЛИСТИКА  
СОВРЕМЕННОГО УКРАИНСКОГО ЯЗЫКА

*Издание третье,  
дополненное и переработанное*

*Допущено Министерством высшего и среднего  
специального образования УССР  
в качестве учебника для  
филологических факультетов университетов*

Издательство при Киевском государственном университете  
издательского объединения «Вища школа»,  
252001, Киев-1, Хрещатик, 10

Белоцерковская книжная фабрика, 256400, Белая Церковь, Карла  
Маркса, 4

(На украинском языке)

Редактор *Л. Л. Шербатенко*  
Обкладинка художника *Т. М. Зябліцевої*  
Художній редактор *В. М. Петраков*  
Технічний редактор *Т. М. Піхота*  
Коректор *Л. П. Тютюнник*

Информ. бланк № 11787

Здано до набору 20.10.86. Підп. до друку 27.03.87. БФ 27048. Формат  
84×108/32. Папір кн.-журн. Літ. гарн. Вис. друк. Ум. друк. арк.  
18,48. Обл.-вид. арк. 20,29. Ум. фарб.-відб. 18,48. Тираж 6000 пр.  
Вид. № 2323-к. Зам. № 449. Ціна 1 крб. 10 к.

Видавництво при Київському державному університеті,  
252001, Київ-1, Хрещатик, 10

Білоцерківська книжкова фабрика, 256400, Біла Церква,  
Карла Маркса, 4