

І. М. КОЧАН

ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТЕКСТУ

Навчальний посібник

2-ге видання, перероблене і доповнене

*Рекомендовано
Міністерством освіти і науки України*



Київ

"Знання"

2008

0
7
7
8
0
3
8
9
0
1
3
3
4
7
8
1
2
2
5
5

УДК 81>42(075.8)

ББК 81я73

К75

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

Рецензенти:

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

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

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

Кочан І. М.

К75

Лінгвістичний аналіз тексту: Навч. посіб. — 2-ге вид., перероб. і доп. — К.: Знання, 2008. — 423 с.

ISBN 978-966-346-591-3

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

Для студентів, викладачів, учителів, учнів.

УДК 81>42(075.8)

ББК 81я73

ISBN 978-966-346-591-3

© І. М. Кочан, 2008

© Видавництво “Знання”, 2008

ЗМІСТ

ПЕРЕДНЄ СЛОВО	10
----------------------------	-----------

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

1.1. Джерела науки	17
1.2. Перші спроби опису та систематизації дисципліни	18
1.3. Структура навчальної програми	20
1.4. Розвиток лінгвістичного аналізу тексту як наукової та навчальної дисципліни на межі століть	23
Контрольні запитання	28
Список рекомендованої літератури	29

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

2.1. Тракткування тексту в науковій літературі	31
2.2. Категорії тексту	33
2.2.1. Цілісність	33
2.2.2. Зв'язність	34
2.2.3. Повтори	37
2.2.4. Членування	38
2.2.5. Лінійність. Інформативність	41
2.2.6. Завершеність	42
2.2.7. Інші категорії	42
2.3. Контекст і підтекст	45
2.3.1. Контекст	45

2.3.2. Підтекст	46
2.4. Класифікація текстів	49
Контрольні запитання	54
Список рекомендованої літератури	55

Розділ 3. РІВЕНЬ ЦІЛІСНОГО ТЕКСТУ 56

3.1. Модель тексту	56
3.2. Заголовок	57
3.2.1. Заголовок у художньому творі	61
3.2.2. Газетні заголовки	63
3.2.3. Заголовки наукових праць	64
3.3. Інтродуктивний блок	66
3.3.1. Вступ	66
3.3.2. Передмова	67
3.4. Інформативний блок	68
3.5. Завершальний блок	69
3.6. Комунікативно-мовленнєві форми	70
Контрольні запитання	72
Список рекомендованої літератури	73

Розділ 4. ОКРЕМІ ЕЛЕМЕНТИ ТЕКСТУ 74

4.1. Слова-концепти	74
4.2. Символічні значення	79
4.2.1. Символ як універсальне загальнофілософське поняття	80
4.2.2. Національні символи	80
4.2.3. Індивідуально-авторські символи	82
4.3. Власні імена	85
4.3.1. Літературні оніми	86
4.3.2. Імена в поетичному мовленні	88
4.3.3. Біблійні персонажі	90
4.4. Українські прізвища і прізвиська	93
4.5. Власні імена в українській драматургії	97
Контрольні запитання	101
Список рекомендованої літератури	102

Розділ 5. ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ 103

5.1. Тропи	104
5.1.1. Епітети	105
5.1.2. Порівняння	108
5.1.3. Метафори	110
5.2. Художній текст і твір	114
5.2.1. Поетичне мовлення	115
5.2.2. Прозове мовлення	117
5.2.3. Драматургічне мовлення	117
5.3. Специфіка аналізу мови художнього твору ...	119
5.3.1. Фарба і слово	120
5.3.2. Запах і слово	122
5.3.3. Смак і слово	127
5.3.4. Слово і музика	127
Контрольні запитання	129
Список рекомендованої літератури	130

Розділ 6. ФОНОГРАФІЧНИЙ РІВЕНЬ АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

6.1. Алітерація й асонанс	133
6.2. Анафора й епіфора	139
6.3. Ритм	145
6.4. Вигуки	147
6.5. Звуконаслідування	149
6.6. Графон	152
6.7. Графічні засоби	155
6.8. Семантика великої літери	159
6.9. Інтонаційно-пунктуаційні засоби виражальності	162
Контрольні запитання	165
Список рекомендованої літератури	166

Розділ 7. МОРФЕМНО-СЛОВОТВІРНИЙ РІВЕНЬ АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

7.1. Стилiстичні функції суфіксів	167
7.1.1. Суфікси пестливості	167
7.1.2. Суфікси зменшуваності	168
7.1.3. Згрубіло-збільшувані суфікси	170
7.1.4. Інші функції суфіксів	171

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

Роздiл 8. ЛЕКСИЧНИЙ РIВЕНЬ АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

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

Роздiл 9. ФРАЗЕОЛОГІЗМИ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

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

Роздiл 10. МОРФОЛОГІЧНИЙ РІВЕНЬ АНАЛІЗУ ТЕКСТУ

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

10.2. Прикметники у художньому тексті	253
10.2.1. Стягнені та нестягнені форми прикметників ...	253
10.2.2. Кольористика	255
10.3. Числівники в художньому тексті	265
10.4. Дієслівні форми в художньому тексті	270
10.5. Займенники у художньому тексті	276
10.6. Повтор частин мови в тексті	279
Контрольні запитання	284
Список рекомендованої літератури	285

Розділ 11. СИНТАКСИЧНИЙ АНАЛІЗ ТЕКСТУ

286

11.1. Синтаксичні зачини та їх особливості	286
11.2. Односкладні називні речення та їх функції в художньому тексті	288
11.3. Парцельовані конструкції	291
11.4. Супердовгі конструкції	293
11.5. Полісиндетон і асиндетон	298
11.6. Синтаксичні стилістичні фігури	299
11.6.1. Період	300
11.6.2. Еліпсис	301
11.6.3. Інверсія	305
11.6.4. Паралелізм	306
11.6.5. Риторичні фігури	307
11.6.6. Ритм прози	308
Контрольні запитання	312
Список рекомендованої літератури	313

Розділ 12. ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ НАУКОВОГО ТЕКСТУ

314

12.1. Формування наукового стилю в українській мові	314
12.2. Наукові тексти та їх класифікація	315
12.2.1. Власне наукові тексти	316
12.2.2. Науково-навчальні тексти	318
12.2.3. Науково-популярні тексти	318
12.3. Специфічні мовні ознаки наукових текстів ...	319
12.3.1. Термінологія наукових текстів	319
12.3.2. Метафори в науковому тексті	320

12.4. Граматичні особливості наукових текстів	321
12.4.1. Морфологічні ознаки наукового стилю	321
12.4.2. Синтаксичні ознаки наукового стилю	322
12.5. Основні вимоги до оформлення наукового тексту	324
12.5.1. Загальні вимоги	324
12.5.2. Модель наукового тексту. Мовні формули й оформлення	326
Контрольні запитання	329
Список рекомендованої літератури	330

Розділ 13. ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ТЕКСТІВ 331

13.1. Витоки публіцистичного стилю	332
13.2. Мова газети. Газетні заголовки	333
13.3. Синтагматика тексту	336
13.4. Парадигматика публіцистичного тексту	337
13.4.1. Синоніми у мові ЗМІ	338
13.4.2. Поняттєві та стилістичні синоніми у мові ЗМІ	339
13.5. Нові форми позначення реалій	340
13.6. Фразеологія у мові сучасних ЗМІ	342
13.7. Синтаксичні конструкції в мові ЗМІ	343
13.7.1. Фігури накопичення	344
13.7.2. Фігури уникнення	347
13.7.3. Фігури переміщення	348
Контрольні запитання	350
Список рекомендованої літератури	351

Розділ 14. ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ РЕКЛАМНИХ ТЕКСТІВ 352

14.1. Графіка реклами	353
14.2. Мова реклами	360
14.2.1. Фонетичні засоби в рекламних текстах	360
14.2.2. Лексичні особливості реклами	362
14.2.3. Термінологія у сучасній українській рекламі	365

14.2.4. Граматичні особливості реклами	367
14.3. Фактори, що впливають на відбір рекламного тексту	374
Контрольні запитання	376
Список рекомендованої літератури	377
 Розділ 15. ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТЕКСТІВ ОФІЦІЙНО-ДІЛОВОГО СТИЛЮ	 378
15.1. З історії становлення офіційно-ділового стилю української мови	378
15.2. Графіка текстів офіційно-ділового стилю	381
15.3. Мова ділових документів	382
Контрольні запитання	385
Список рекомендованої літератури	386
 Розділ 16. МЕТОДИКА ПРОВЕДЕННЯ ЛІНГВІСТИЧНОГО АНАЛІЗУ ТЕКСТУ	 387
16.1. Художній текст	387
16.1.1. Прийоми дослідження мови художнього тексту	388
16.1.2. Врахування жанрових особливостей літературного твору	389
16.2. Вимоги до аналізу нехудожніх текстів	391
Контрольні запитання	392
Список рекомендованої літератури	393
 СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	 394
 ДОДАТКИ	 406
Додаток 1. Зразки лінгвістичного аналізу художнього тексту	406
Додаток 2. Зразки лінгвістичного аналізу нехудожнього тексту	417

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

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

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

Як зазначено в енциклопедії "Українська мова", *лінгвістичний аналіз тексту* — це аналіз будь-якого тексту як продукту мовно-розумової діяльності людини із застосуванням лінгвістичних методів і прийомів з метою виявлення його структурно-смислової єдності, комунікативної спрямованості та інтерпретації упорядкування мовних засобів для вираження смислу¹.

¹ Українська мова: Енциклопедія. — К., 2000. — С. 291.

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

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

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

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

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

Особливо детально досліджували у 60—70-х роках мову письменників¹: *І. Вишенського* (Ю. Карпенко, М. Онишкевич, І. Ощипко, С. Пінчук); *Марка Вовчка* (Д. Ганич, Н. Оксимець, Г. Поштаренко, І. Проценко, Н. Титаренко тощо); *Л. Глібова* (В. Мариниченко); *П. Грабовського* (Ю. Редько, Ф. Смагленко, Н. Яценко); *Є. Гребінки* (А. Деркач); *П. Гулака-Артемовського* (А. Деркач); *А. Духновича* (Г. Шелюто); *Г. Квітки-Основ'яненка* (Т. Величко, З. Веселовська, О. Скорик); *О. Кобилянської* (Д. Коваль, М. Леонова, М. Маріуца); *З. Копистенського* (Т. Молодід); *І. Котляревського* (К. Баценко, В. Ващенко, В. Галкін, П. Дудик, П. Калениченко, Л. Кулинська, М. Павлюк, П. Плющ, Є. Присовський, М. Северін); *М. Коцюбинського* (І. Білодід, М. Богдан, О. Гончар, Д. Гринчишин, К. Дорошенко, С. Єрмакова, Л. Іванов, Н. Калиниченко, О. Корчик, Д. Кроть, М. Ладухін, В. Масальський, І. Ощипко, Л. Паламарчук, О. Пивоваров, М. Пилинський, П. Рева, О. Скоропада); *І. Манжури* (П. Лещенко); *Л. Мартовича* (А. Григорук, В. Лесин); *Панаса Мирного* (І. Грицютенко, Н. Крижанівська, М. Матрохін, Н. Тоцька); *І. Нечуя-Левицького* (Д. Білецький, М. Богдан, І. Грицютенко, Ф. Жилко, Л. Кулинська, М. Леонова); *С. Руданського* (В. Герасименко); *А. Свидницького* (М. Хращевський); *Г. Сковороди* (Д. Багалій, П. Бузук, Г. Гнатюк, Є. Кудрицький, П. Моргун); *М. Старицького* (В. Коптілов); *В. Стефаника* (Б. Кобилянський, М. Тофан); *А. Тесленка* (В. Коряк, С. Криворучко, А. Сизько); *І. Тобілевича (Карпенка-Карого)* (Д. Баранник, П. Плющ, Г. Удовиченко); *Лесі Українки* (Г. Аврахов, І. Білодід, М. Бойко, Л. Бондарчук, П. Гаврилов, Н. Давиденко, І. Дацюк, В. Заханевич, А. Кабайда, Л. Кулинська, К. Ленець, Л. Лисиченко, І. Олійник, С. Плямовата, В. Покальчук, А. Ружинський, Т. Степанець, П. Тимошенко); *Ю. Федьковича* (О. Романець, М. Ставінський); *Івана Франка* (Ф. Арват, І. Білодід, В. Бондар, А. Бодник, І. Булашенко, А. Бурячок, В. Ващенко, Д. Ганич, В. Голяк, А. Григорук, І. Грицютенко, Є. Дмитровський, Ф. Жилко, М. Жовтобрюх, Я. Закревська, О. Захарків, І. Керницький, А. Коваль, Н. Корнієнко, М. Леонова, Ф. Медведєв, П. Моргун, В. Моренець, І. Олійник, І. Ощип-

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

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

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

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

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

Підґрунтя для неї заклали видатні українські науковці О. Потебня, Л. Булаховський та ін. Зокрема О. Потебня наголошував на тому, що естетико-стилістичний аналіз словесно-художніх творів є першим щаблем загального вивчення літературної мови¹. Л. Булаховський стверджував, що мовні портрети окремих письменників, їхня індивідуально-художня манера письма влітаються у мовний контекст усієї епохи. Творча специфіка того чи іншого автора зумовлена не лише рівнем розвитку літературної мови, а й певною жанрово-мовною своєрідністю, соціально-мовними смаками. На думку вченого, вирішальна роль у створенні художнього образу зокрема і того ідейно-образного цілого, яким є художній твір, належить мові².

Як відомо, кожна наука має три періоди:

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

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

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

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

¹ Потебня О. О. Естетика і поетика слова. — К., 1985. — С. 12.

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

У 80-х з'являється праця І. Лепешева "Лінгвістичний аналіз літературного твору" (Мн., 1981). В Іркутську виходить збірник наукових праць "Лингвистический анализ текста", в Барнаулі — книжка "Лингвистические средства текстообразования" (1985). У цей час побачили світ перші посібники з лінгвістичного аналізу тексту, зокрема: Н. Купина "Лингвистический анализ художественного текста" (М., 1980); Н. Кутіної "Структурно-смысловой анализ художественного текста" (М., 1984); М. Шанського "Лингвистический анализ художественного текста" (Ленінград, 1984).

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

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

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

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

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

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

Розділ 1

ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТЕКСТУ ЯК НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА

1.1. Джерела науки

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

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

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

¹ Потебня О. Естетика і поетика слова. — К., 1985. — С. 25.

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

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

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

1.2. Перші спроби опису та систематизації дисципліни

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

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

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

основі розвинути та закріпити в них початкові практичні навички такого аналізу¹.

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

На той час точилися суперечки, чи вважати лінгвістичний аналіз тексту окремою лінгвістичною дисципліною, чи ні. В історії розвитку науки про мову мало уваги приділено питанням теорії і практики лінгвістичного аналізу. Однак окремі думки з цього приводу простежуємо у Л. Булаховського, В. Ващенка. На думку професора І. Ковалика, сумнівів тут бути не може, це є окрема наукова галузь, яка вивчає лінгвістичні одиниці, спираючись на зв’язки або відношення між ними, встановлені у межах однієї мови в певний період її розвитку, тобто на певному синхронному зрізі³. Лінгвістичний аналіз тексту дає нам змогу правильно зрозуміти зміст твору, визначити його жанрово-хронологічну приналежність, виявити індивідуально-художні особливості мовленнєвої практики кожного письменника.

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

² Там само.

³ Там само.

1.3. Структура навчальної програми

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

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

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

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

Оскільки художні тексти можуть бути об'єктами різних філологічних дисциплін — *літературознавства, лінгвістики, текстології* (герменевтики), — то особливістю цього курсу, як зазначено у програмі, є дослідження *віршових і прозових* текстів у певній системі, починаючи від *графем, звуків, фонем, акцентем, лексем, семем, дериватем, парадигмем, синтаксем, стилістем, експресем* тощо¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Етимологічний аналіз розкриває біографію слова, тобто встановлює походження і первісне значення (етимон) слова і його зміни та структуру слова¹.

Особливості лінгвістичного аналізу художнього тексту по-

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

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

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

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

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

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

Головні положення програми стали основою майбутньої книжки “Методика проведення лінгвістичного аналізу тексту”, яку професор І. Ковалик у співавторстві з професорами Л. Мацько та М. Плющ видав у 1984 р.¹

У першій частині посібника, що містить суто теоретичний

¹ Ковалик Т. І., Мацько Л. І., Плющ М. Я. Методика лінгвістичного аналізу тексту. — К., 1984. — С. 4.

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

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

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

1. Передмова.
2. Предмет і завдання лінгвістичного аналізу тексту.
3. Методи і прийоми лінгвістичного аналізу тексту: Семантико-стилістичний метод. Лінгвістичний експеримент та його прийоми. Зіставно-стилістичний метод.
4. Аналіз творів різних стилів і жанрів.
5. Прикладний лінгвістичний аналіз мистецьких (художніх) творів.
6. Художні тексти, завдання й література для самостійної роботи¹.

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

¹ Малажай Г. М. Лінгвістычны аналіз тэксту. — Мн., 1992.

з них у структурі твору¹. Лінгвістичний аналіз тексту — необхідна умова глибокого літературознавчого й стилістичного дослідження тексту. Завдання лінгвістичного аналізу, на думку автора, — виявити не зовсім легкі для швидкого сприйняття мовні особливості, висвітлити, як зміст тексту впливає на особливості використання мовних засобів. До мовних труднощів, які потребують лінгвістичного витлумачення, належать архаїзми, діалектизми, перифрази, деформовані фразеологізми, оказіональні слова, реалізовані у двох чи більше значеннях полісемантичної одиниці, каламбурне використання антонімів, контекстуальні синоніми, варіанти слів. Об'єктом лінгвістичного аналізу можуть бути і граматичні, і фонетичні мовні факти, якщо цього вимагає розуміння літературного твору чи його частин². Безумовно, в основі цього підходу міститься інтерпретація тексту з позицій літературознавчо-мовного характеру. Щоправда, автор посібника застерігає: єдиної схеми лінгвістичного аналізу тексту немає і бути не може. Бо в одному випадку необхідно розтлумачити незрозумілі слова, а в іншому — визначити, які семантичні й стилістичні особливості слів використав автор для розв'язання творчого завдання, ще в іншому — показати особливості сполучуваності слів у контексті, зумовлені особливостями твору чи авторським задумом.

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

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

¹ Малажай Г. М. Лінгвістичний аналіз тексту. — С. 10.

² Там само. — С. 12.

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

Основна увага в посібнику зосереджена на аналізі лише художнього тексту.

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

1. Вступ. Читач — чинник історико-літературного процесу, інтерпретатор.
2. ЛАХТ у світлі сучасної науки про мову художнього твору.
3. Образ автора — категорія комплексного дослідження мови художнього тексту.
4. Лінгвістичний аналіз прозового тексту.
5. Лінгвістичний аналіз поетичного тексту.
6. Лінгвістичний аналіз драматичного тексту¹.

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

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

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

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

Як зазначено в енциклопедії “Українська мова”, відмінність між лінгвістичним аналізом художнього і нехудожнього тексту полягає в тому, що для з’ясування смислу першого необхідно виявити підтекст, систему авторських прийомів вираження смислу, з’ясувати естетику образності. Для текстів нехудожніх достатньо знати граматику мови¹.

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

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

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

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

¹ Українська мова: Енциклопедія. — С. 291.

Контрольні запитання

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

Список рекомендованої літератури

Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Эстетика художественного творчества. — М., 1986.

Загнітко А. П. Лінгвістика тексту. — Донецьк, 2006.

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

Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту. — Т., 2005.

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

Потебня О. Эстетика і поетика слова. — К., 1985.

Проблеми і методика лінгвістичного аналізу тексту. — Х., 1994.

Розділ 2

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

Саме поняття тексту не зовсім чітко окреслене в сучасній науці. Під нього можна підвести найрізноманітніші висловлювання, часто не сумірні ні за обсягом, ні за побудовою, ні за способом викладу — від гасла чи прислів'я до монографії або багатотомної епопеї. З одного боку, текст — це будь-яке висловлювання, що складається з одного чи кількох речень, з іншого — таке мовне утворення як повість, роман, епопея. На цій підставі іноді висловлюється сумнів, чи слід вважати текст мовною одиницею. Термін *текст* застосовують для позначення не лише цілісного висловлювання, а й відносно закінченого за змістом уривка. Вживають це слово і в інших, нетермінологічних значеннях, наприклад, “текст вправи”, “текст до кадрів фільму”, що створює певні незручності в розумінні¹.

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

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

2.1. Тракткування тексту в науковій літературі

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

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

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

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

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

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

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

¹ Лосева Л. Как строится текст. — М., 1980. — С. 17.

² Кутіна Н. Структурно-смысловой анализ художественного текста. — Свердловск, 1980. — С. 9.

³ Мейєнова М. Теоретическая поэтика. — Вроцлав, 1974. — С. 27.

⁴ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 365.

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

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

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

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

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

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

2.2. Категорії тексту

Основними ознаками тексту, за І. Коваликом, є:

- цілісність;
- зв'язність;
- членування;
- лінійність;
- інформативність;
- структурно-сміслова завершеність тощо.

2.2.1. Цілісність

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

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

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

Термін *континуум* означає безперервне утворення чогонебудь, тобто нерозчленований потік руху в часі й у просторі. Однак рух можна проаналізувати лише в тому випадку, якщо припинити його і побачити в розкладених частинах дискретні характеристики, які у взаємодії утворюють уявлення про рух. Отже, *континуум* як категорію *тексту* можна уявити собі як *послідовність фактів, що розгортаються у часі й просторі*, причому розгортання подій відбувається неоднаково у текстах різних типів¹.

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

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

2.2.2. Зв'язність

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

А. Мамалига¹ у структурі публіцистичного тексту виділяє такі види зв'язку: *ланцюжковий, паралельний, інтегративний, корелятивний, тематичний* тощо.

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

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

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

"На олімпійських іграх в Сеулі Україна отримала *першу перемогу*. Її спортсменка Оксана Баюл достойно виборола *найвищу нагороду — золоту медаль*" (3 газети).

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

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

"Вперше фінал зимового спортивного свята відбувся в одній області — Івано-Франківській. *І це не випадково. Адже Франківщина — це край масової фізичної культури*" (3 газети).

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

"*Сім футів під кілем*" побажали вчора моряки Латвії своїм колегам річникам". "Новий теплохід "Борис Пускаускас" *відкрив трасу* Рига-Таллін-Рига" (3 газети).

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

А. Мамалига¹ виділяє в межах *тотожного* повтору так званий *корелятивний*, під яким розуміє наявність у поєднаних реченнях співвідносних форм елементів. Корелятивний зв'язок спостерігається у тих випадках, коли друге речення під впливом дії компресії неповне (його кваліфікують як відокремлений зворот, відокремлене речення, парцельована частина), наприклад:

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

Такий вид повтору притаманний здебільшого публіцистичному мовленню.

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

Засоби когезії у тексті можна класифікувати за різними ознаками:

- логічними;
- асоціативними;
- образними;

¹ Ріпун В. В., Мамалига А. І., Феллер М. Д. Нариси про текст: Теоретичні питання комунікації тексту. — С. 103.

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

До *логічних* засобів зчеплення відносяться:

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

Асоціативне зчеплення здійснюється за допомогою:

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

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

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

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

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

Професор В. Мельничайко розглядає зв'язність всередині складного синтаксичного цілого (ССЦ), чи надфразної єдності (НЄ), і виділяє *послідовну (ланцюгову)* і *паралельну*. Послідовний зв'язок полягає в тому, що певний елемент попереднього речення стає вихідним пунктом у наступному. Паралельний зв'язок полягає в цілковитій рівнозначності певних елементів у контексті мовної одиниці. Ця рівнозначність знаходить формальний вияв у структурній подібності¹.

До основних граматичних засобів зв'язності належить видо-

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

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

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

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

2.2.3. Повтори

Повтори — це також багаторазове відтворення різних лінгвістичних одиниць: фонем, морфем, лексем, слів, словосполучень, речень. Причому повтори — не лише засіб, а й необхідна умова (хоч і недостатня) зв'язності тексту. Вони беруть участь у горизонтальній і вертикальній зв'язності, сприяючи внутрішній цілісності. Повтор, на думку дослідників¹, виконує дві основні функції: *структурно-організуючу* (функцію зв'язку) і *стилістичну* (емоційно-експресивну функцію). Залежно від реалізації засобів виділяють *різні види повторів*:

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

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

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

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

Їх розглянемо пізніше, під час аналізу рівневих зрізів.

2.2.4. Членування

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

Членування тексту здійснюється за багатьма ознаками:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Абзаци виділяють з уваги на три основні причини:

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

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

А. Критенко¹, дослідник творчості Т. Шевченка, розглянув архітектонічну симетрію поезії "Ой три шляхи широкі", яка полягає в тому, що твір чітко ділиться на дві частини. *Перша частина* життєстверджувальна (*три шляхи зійшлися до купи*;

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

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

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

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

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

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

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

Членування у газетних текстах підпорядковується здебільшого:

- прагматичній установці;
- виокремленню місця дії, самого текстового матеріалу на шпальтах повідомлення¹.

2.2.5. Лінійність. Інформативність

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

¹ *Ванітко А. П.* Структурні компоненти тексту. Членування текстових величин // Український синтаксис. — Ч. 2. — С. 157—158.

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

2.2.6. Завершеність

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

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

2.2.7. Інші категорії

Однак, крім перелічених категорій тексту, окремі науковці виділяють ще категорії *модальності, інтерсуб'єктивності, ефективності, переконливості, істинності, впливу, апелятивності, інтертекстуальності* тощо¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.3. Контекст і підтекст

До основних текстових понять належать також контекст і підтекст.

2.3.1. Контекст

Контекст — це змістово закінчений відтинок усного та писемного мовлення, достатній для визначення смислу слова, виразу чи речення, що входять до його складу, для встановлення граматичних словоформ, характеристики синтаксичних структур і для з'ясування стилістичного або лінгвістичного функціонування слів (словоформ) виразу чи вислову¹. Інколи під контекстом розуміють і словесне оточення, і конституцію мовлення, і жанр висловлювання. Професор І. Ковалик поділяє контекст на *горизонтальний та вертикальний*.

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

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

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

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

2.3.2. Підтекст

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

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

¹ Кацнельсон С. Д. Типология языка и языковое мышление. — Ленинград, 1972. — С. 186.

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

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

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

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

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

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

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

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

Способи вираження прихованого смислу різноманітні:

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

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

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

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

2.4. Класифікація текстів

Тексти класифікуються за різними параметрами:

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

Останні шість видів — елементи апарату видання.

1. За джерелом походження:

- *натуральні тексти;*
- *препаровані.*

2. За типом трансформацій вихідного натурального тексту:

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

3. За основними прагматичними функціями:

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

4. За формою мовленнєвої презентації:

- *усні;*
- *письмові.*

5. За формою спілкування:

- *монологічні;*
- *діалогічні.*

6. За сферою спілкування (стиль мовлення):

- *розмовні (побутово-розмовний стиль);*
- *офіційно-ділові;*
- *наукові;*
- *публіцистичні;*
- *художні;*
- *змішаного типу:*
 - *науково-ділові;*
 - *побутово-ділові;*
 - *науково-публіцистичні;*
 - *художньо-публіцистичні.*

7. За стилями та жанрами:

- *наукові: тексти підручників; наукові статті; монографії; доповіді; повідомлення; виступи; реферати; анотації; огляди;*
- *офіційно-ділові: заява; характеристика; пояснювальна записка; анкета; автобіографія; рекомендація тощо;*
- *інформаційно-публіцистичні: передова стаття; інформаційний огляд; коментарії; нарис; фейлетон;*
- *художні: вірші; поеми; пісні; казки; оповідання; повісті; романи; п'єси.*

Існує думка, що функціональний стиль — це сума елементів мови, які особливостями свого співвідношення (мотивованого екстралінгвально) позначають якийсь вид реалій мовної дійсності. Тому різниця між стилем і текстом відсутня. Однак це не зовсім так. Може бути мова про тексти різних функціональних стилів:

1. За способом викладу:

- *описові;*
- *розповідні;*
- *пояснювальні;*
- *модально-полемічні;*
- *тексти-роздуми;*

- *тексти-доведення*;
- *тексти-висновки*;
- *тексти-визначення*;
- *змішані або комбіновані тексти*;

2. За експресивністю мовлення (загальний тип мовленнєвої ситуації):

- *художні*;
- *публіцистичні*;
- *розмовні*;
- *наукові*;
- *нейтральні*;
- *експресивно-стилістично забарвлені*.

3. За емоційністю мовлення:

- *неофіційні тексти*;
- *офіційні*;
- *нейтральні*.

4. За прагматичними функціями:

- *інформативні*;
- *наукові: стаття; монографія; огляд; повідомлення; анотація; лекція*;
- *газетно-інформаційні: хроніка; інформаційний випуск*;
- *офіційно-ділові: анкета; автобіографія; протокол*;
- *інструктивні (офіційно-ділові): правила; інструкції; схеми; оголошення; рекомендації; розпорядок*;
- *оцінні: всі жанри художньої літератури і публіцистики*;
- *інформативно-оцінні (наукові): рецензія; відгук; виступ; доповідь; повідомлення*;
- *публіцистичні (газетно-інформаційні): нарис; фейлетон; огляд; коментар; інтерв'ю; репортаж тощо*;
- *офіційно-ділові: характеристика; рекомендації; пояснювальна записка; офіційне поздоровлення; вітання, промови*;
- *оцінно-інструктивні (офіційно-ділові): відгуки; рекомендації; побажання¹*.

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

5. За функціонально-смісловими типами мовлення розрізняють тексти¹:

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

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

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

— аргументативні: *міркування; доведення; умовивід*;

— інструктивні: *плани, інструкції*;

— визначення (дефініції): статичні; динамічні тощо.

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

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

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

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

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

Контрольні запитання

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

Список рекомендованої літератури

Валгина Н. С. Теория текста. — М., 2003.

Гальперин И. Р. О понятии "текст" // Лингвистика текста: Материалы науч. конф. — М., 1974. — Ч. 1.

Загнітко А. П. Особливості конструювання тексту // Український синтаксис: У 2 ч. — К., 1996. — Ч. 2.

Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту. — Т., 2005.

Мацько Л. І. Інформативність і образність як основні ознаки тексту // Проблеми й методика лінгвістичного аналізу тексту. — Х., 1999.

Непийвода Н. Ф. Членування тексту як один із способів організації змісту повідомлення // Стиль і текст: Зб. наук. праць. — 2000. — Вип. 1.

Подтекст как лингвистическое явление. — <http://www.ruthenia.ru/annalystxt/Podtxt.htm>.

Різун В. В., Мамалига А. І., Феллер М. Д. Нариси про текст: Теоретичні питання комунікації тексту. — К., 1998.

Сильман Т. И. Подтекст как лингвистическое явление // Научные доклады высшей школы: Филол. науки. — 1969. — № 1.

Сильман Т. И. Подтекст — это глубина текста // Вопр. л-ры. — 1969. — № 1.

Текст. Контекст. Подтекст. — М., 1968.

Розділ 3

РІВЕНЬ ЦІЛІСНОГО ТЕКСТУ

3.1. Модель тексту

Будь-який текст будується за певною структурою. Зазвичай ця структура тричленна: *вступна частина, основна та заключна*. Модель тексту — це певна послідовність К-блоків¹, до яких належать: *вступний* (інтродуктивний), *основний* (тематичний) і *завершальний* (інферативний), об'єднані відповідними відношеннями.

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

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

¹ К-блок — конструктивний блок, блок моделі.

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

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

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

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

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

3.2. Заголовок

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

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

Заголовок та його еквіваленти виконують дві найважливіші функції: творення тексту та встановлення контакту з читачем¹.

Заголовок — це структура, що передує текстові, стоїть над ним і перед ним. Тому заголовок сприймається як мовний знак, який перебуває поза текстом і має певну самостійність. Водночас заголовок — повноправний компонент тексту, входить у його структуру й утворює цілісність тексту. Заголовок, на думку О. Траченко та Є. Бортняк², проходить *три етапи*: на першому сприймається узуальне значення мовних знаків, які складають заголовок. Це значення попередньо готує читача до сприйняття та розуміння тексту, що є першим кроком “нульового циклу” його аналізу. На другому етапі сприймається смисл заголовка, що становить основу побудови “читацької моделі” тексту або попередньої гіпотези. Третій етап — завершальний. Це сприйняття смислу заголовка на його виході з тексту.

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

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

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

² Траченко О., Бортняк Є. Заголовок художнього твору як проблема вертикального контексту // Іноземна філологія. — 1987. — № 88. — С. 35—40.

У творі заголовок виступає своєрідною тезою самого корпусу тексту, зміст якого завершено щодо змісту заголовка¹. Як специфічний смисловий і психосоціолінгвістичний вузол, ядро ідеї твору, заголовок є ключем до змісту. Він імпліцитно чи експліцитно “виражає основний задум, ідею, концепт творця”², “окреслює ту домінанту, яка становить “прагматичний фокус усього твору”³.

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

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

Розглядаючи проблему заголовка в психологічному плані, І. Арнольд наголошує на необхідності використання його як такої точки, що контролює увагу адресата і сприяє попередній готовності сприйняти текст. Отже, мобілізуючи увагу, уяву адресата, коригуючи і скеровуючи його до сприйняття тексту, заголовок виконує психологічну функцію⁴.

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

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

¹ Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М., 1981. — С. 5, 25.

² Там само. — С. 133.

³ Выготский Л. С. Психология искусства. — М., 1968. — С. 204.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Дотепер ще відкритим залишається питання про зв’язок заголовка з текстом. Лише у працях О. Коробової та Г. Хазангерова зазначається, що заголовок можна розглядати сам по собі, до тексту (автосемантично) і на тлі тексту (синсемантично). А. Домашев зазначає, що заголовок відбиває тему твору, зв’язок з його ідеєю тощо¹. Загалом проблема взаємодії заголовка з текстом так і не отримала належного висвітлення.

3.2.1. Заголовок у художньому творі

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

¹ Подано за: Лазарева Э. А. Заголовок в газете. — Свердловск, 1989. — С. 4–5.

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

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

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

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

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

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

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

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

Тому, за його теорією, письменник, який бажає привернути увагу читачів, повинен дати книзі яку-небудь інтригуючу назву. Свій єдиний роман О’Генрі назвав “Королі і капуста”, чесно попередивши, що тут читач знайде все, крім королів і капустист¹.

3.2.2. Газетні заголовки

Читач газети насамперед звертає увагу на назви публікацій. Переглядаючи газетні колонки, ми за заголовками сприймаємо початкову інформацію, про що там написано. Це перший сигнал, який спонукає нас читати матеріал чи не читати його зовсім. Дослідження психологів засвідчують: близько 80 % читачів спочатку переглядають лише заголовки. Проблеми заголовка в газеті присвячено чимало праць. Найповніше опрацьовано питання про виразність газетного заголовка як самостійної мовної одиниці. Детально висвітлено способи, як привернути увагу читачів до публікації².

Заголовки у газетах:

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

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

¹ Блисковский З. Д. Муки заголовка. — М., 1981. — С. 100.

² Лазарева Э. Заголовок в газете. — М., 1968.

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

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

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

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

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

Рекламний заголовок — у полі зору І. Анніної¹. Дослідниця стверджує, що мова реклами — це різновид публіцистичного стилю, і заголовки в ній виконують функцію переконання, орієнтують у виборі товару чи послуг.

3.2.3. Заголовки наукових праць

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

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

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

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

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

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

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

"Назва наукової праці містить основну ідею твору, подану в певному коді, і є не лише смисловим, а й психолінгвістичним ядром цієї ідеї, яка розкривається у творі"¹.

Поза текстом заголовки втрачає всі свої функції.

¹ Кошечая И. Г. Название как кодированная идея текста // Иностр. яз. шк. — 1982. — № 2. — С. 8—10.

3.3. Інтродуктивний блок

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

3.3.1. Вступ

Вступ — обов'язковий складник текстів різних стилів.

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

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

— *тезовість* — стислий опис тих положень, які далі розгортаються в основному тексті;

— *анотація* — перелік проблем, яких торкатимуться в основному тексті;

— *прагматичність* — опис цільового спрямування твору;

— *концептуальність* — певні теоретичні, методологічні й інші положення, які лягли в основу твору;

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

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

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

3.3.2. Передмова

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

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

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

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

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

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

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

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

3.4. Інформативний блок

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

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

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

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

3.5. Завершальний блок

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

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

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

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

3.6. Комунікативно-мовленнєві форми

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Контрольні запитання

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

Список рекомендованої літератури

Блисковський З. Д. Муки заголовка. — М., 1981.

Грицюк Л. Номінативна багатоплановість змістових елементів заголовка // Мовознавство. — 1988. — № 3.

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

Лазарева Э. А. Заголовок в газете. — Свердловск, 1989.

Мороховский А. Н. Некоторые основные понятия стилистики и лингвистики текста // Лингвистика текста и методика преподавания иностранных языков. — К., 1981. — С. 6—13.

Траченко О. М. Парадигма заголовків // Іноземна філологія. — 1990. — № 97.

Траченко О., Бортняк Є. Заголовок художнього твору як проблема вертикального контексту // Іноземна філологія. — 1987. — № 88.

Розділ 4

ОКРЕМІ ЕЛЕМЕНТИ ТЕКСТУ

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

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

4.1. Слова-концепти

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

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

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

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

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

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

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

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

Концепти розглядають як певне абстрагування невидимого світу духовних цінностей.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- принципом словникової (культурної) розробленості;
- принципом частотності вживання;
- принцип високої словотвірної розробленості;
- принципом поширеності в межах фразеологічних одиниць мови;
- принципом облігаторності аксіологічної маркованості;
- їх ключовим характером для духовності певного лінгвокультурного ареалу¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2. Символічні значення

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

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

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

4.2.1. Символ як універсальне загальнофілософське поняття

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

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

4.2.2. Національні символи

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

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

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

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

Порівняння українських слів-символів з російськими засвідчує їх неоднорідність за ступенем національної специфічності. В українському та російському фольклорі існує велика кількість однакових символічних образів. Наявність ідентичної символіки пояснюється тим, що генетично ця символіка належить до давньоруського чи до спільнослов'янського періоду¹. Вихідною реальією тут є слова-зооніми. Наприклад: *ластівка* — дружина, сестра, мати; *орел* — гордий, сміливий, доблесний воїн, козак; *сокіл* — сильний, розумний, красивий чоловік, славний козак та ін. *Кінь* символізує неусвідомлену силу; *віл* — важку працю, невибагливість, буденність; *баран* — затятість, впертість; *миша* — бідність тощо.

Однак є символи, які мають дещо відмінні значення у кожній із мов. Зокрема, *кукушка* в російському фольклорі символізує провісницю, провидицю, а *зозуля* в українському — символ безпритульності, самотності, матері, дружини, сестри, жінки. Хоча у різних художніх жанрах, символ може змінювати значення. Як стверджує Ірина Грицик, для всіх видів балад *зозуля* є вістівницею смерті².

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

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

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

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

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

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

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

4.2.3. Індивідуально-авторські символи

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

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

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

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

Важко уявити поезію без символіки. За період тривалого історичного розвитку віршового мовлення склалося чимало традиційних образів-символів суспільного та духовно-емоційного життя людини. Слово-символ має здатність зберігати у згорненому вигляді великі сюжети, зафіксовані в пам'яті людей. У семантичному плані це виражається в частковому збереженні вже відомої семантики слова-символу і накладання на неї "оновленого" змісту. Тут виявляється певна смислова і структурна самостійність значень, закріплених у свідомості людини. Тому символи, що характеризуються сталим функціонуванням, набувають здатності входити до контексту, зберігаючи сформоване раніше значення. Деякі з них становлять творче надбання поезії загалом. Скажімо, існує стійка образна аналогія між *дорогою* і *життям*, *порами року* та *віком людини* і под². До таких традиційних поетичних формул належить і образ *ріки* як символу життя, й органічно пов'язаний з ним образ *моря* житейського, що широко використовується у мовній практиці поетів. Смислове наповнення цих словесних символів слугує надійним засобом втілення авторських роздумів над філософськими проблемами буття, тонкої гами естетичних почуттів. Поетів завжди хвилювала думка проплинність, невблаганний рух вперед людського життя, яке має свій початок і свій кінець:

Мені відкрилась істина печальна:
Життя зникає, як *ріка* Почайна.
(Л. Костенко)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

У І. Драча своєрідна система символів¹. Образ *сонця* у нього тісно пов'язаний з образами *серця* і *слова*. Яскраві сонячні барви знайшли відображення у назвах його збірок і творів: “Сонячний Фенікс”, “Соняшник”, “Протуберанці серця”, “Сонце і слово”. Із сонцем поет пов'язує все найсвітліше і найдорожче, все те, що стає для нього джерелом натхнення. Воно символізує процес художньої творчості: (“пірнаю глибоко в *сонце*”; “пишу про клекіт *сонця* спомин”; “смак *сонця* на чолі”). Авторські символи вживають також інші поети та прозаїки.

4.3. Власні імена

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

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

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

¹ *Калашник В.* Символіка образно-смысловых единств у поетичній мові І. Драча // *Культура слова*. — 1988. — Вип. 34. — С. 11—15.

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

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

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

4.3.1. Літературні оніми

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

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

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

Почнемо від фольклорних творів. Власні імена посідають чільне місце у казках. Антропоніми казки можна поділити на декілька груп¹:

¹ Черемиська О. С., Масло О. В. Національні особливості антропонімів українських народних казок // Лінгвістичні дослідження: 36. наук. праць Харків. нац. пед. ун-ту. — 2005. — Вип. 15. — С. 154.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3.2. Імена в поетичному мовленні

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

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

(А. Малишко)

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

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

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

(А. Малишко)

У пору давню,
В часину дивну
Знав я дівчину
Приходченкіну.
Скажи, студентко,
Надійко, Надю,
Чи це не в пісні, не у баладі
Звучить так чудно і так чарівно:
Дочка *Приходька* —
Приходченкіна!
Ти ж наша ладо,
Краса-царівно,
Надійко-Надю,
Приходченкіно!
Приходченкіно...
З тих літ приходьте,
Хоч ви вже, певно,
Н. В. *Приходько...*

(І. Муратов)

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

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

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

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

4.3.3. Біблійні персонажі

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

У художньому тексті власне ім'я є важливим компонентом тексту й одним зі способів номінації художнього образу, оскільки створюють каркас для дії, сюжету, виступають як текстотвірний фактор. Жанр твору, його тема, стиль викладу програмує і своєрідність використання антропонімії. Власні імена як елементи лексичної системи слугують для створення художнього образу, розкриття авторського світобачення, відображення мовних і літературних традицій¹.

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

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

цього імені — секретар-референт установи, який виконує роботу писарчука, наголошуючи за будь-якої можливості на своєму вмінні гарно, каліграфічно писати, за що, власне, і був прийнятий на роботу до “Фініндіпошу”. Сам носій цього імені не любив його і користувався ним лише у випадку необхідності. Він вимовляв це ім’я так, щоб воно звучало як титул: *я — граф*. Такий своєрідний фонетичний перегук оніма та його пароніма створює глибоку іронію, посилює сарказм у ситуації, де носій цілеспрямовано наголошує останній склад, аби хоч якось наблизитися до рангу аристократа¹.

4.4. Українські прізвища і прізвиська

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

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

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

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

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

Засобом виразності й образності у художній мові є характерологічні прізвища, утворені як складні слова. Комічним і сатиричним ефектом, що викликали назви-прізвища, вдало користувалися українські письменники-класики, наприклад: *Пустолобов*, *Чорнодушка* (Г. Квітка-Основ'яненко); *Гнучкошеєнко* (Т. Шевченко); *Мордохай*, *Сорокатисячников* (І. Карпенко-Карий); *Тягнивус*, *Голохвостов*, *Загнибіда* (М. Старицький); *Закрутько-Одвертинський*, *Кандалупенко*, *Тупу-Табунець-Буланенький* (М. Кропивницький) та ін¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Гумористичний твір характеризується “значущими” іменами та прізвиськами. У *сатиричних* творах імена часто шаржуються. Твори *романтичного* спрямування містять імена, принципово не схожі на буденні, які нерідко вказують на просторово-часову віддаленість від сучасності. У *реалістичних* творах використовуються імена, що входять до активного фонду мови¹. Тобто антропоніми відіграють важливу роль орієнтира в часі та просторі. Будь-який художній твір містить імена героїв, типових для відповідної соціальної групи певної епохи. *Солоха, Мотря, Карпо, Приська, Лаврін* — імена літературних персонажів ХІХ ст., а *Зізі, Єлька, Вірунька, Ген* — імена наших сучасників, героїв повістей та романів ХХ—ХХІ ст.

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

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

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

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

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

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

4.5. Власні імена в українській драматургії

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В українській літературі існувала давня традиція наділяти персонажів п’єс оцінно-характеристичними прізвищами. Уже в “Наталці Полтавці” І. Котляревський вводить власні імена, що характеризують її носіїв. Так, даючи засідателеві, про якого згадає виборний, прізвище *Щипавка*, письменник тим самим підкреслює схильність його до хабарів. Тобто, існує *внутрішня* характеристика персонажа. Аналогічно: *Калитка* (“Сто тисяч” І. Карпенко-Карого), утворене від апелятива, що позначає торбинку для грошей, гаманець, адже змістом усього життя Калитки є гроші, багатство. Не менш вдале прізвище *Пузир* (“Хазяїн” І. Карпенко-Карого), яким автор, з одного боку, вказує на безмірний потяг цього типового глитаю до збагачення, а з іншого — наголошує, що в майбутньому такі типи зійдуть зі сцени життя — тріснуть, мов той пузир¹.

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

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

Писар. *Севастьян Савватович!*

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

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

Данило. ...Насилу вас притирило, *Нівсих Нівтихович!*

Паламар. Неситій Євтихійович. Так бо і в святих обозначено: *Несихій і Євтихій!*

Данило. Так воно все рівно.

Паламар. О ні, не все рівно. От, наприклад, вас звать Данилом Хви-
лимоновичем, а я ж не кажу на вас *Барило Лимонович?*"

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

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

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

Контрольні запитання

1. Назвіть елементи текстів, властиві окремим стилям. Які елементи притаманні художньому, науковому, офіційно-діловому стилю?

2. Проаналізуйте слова-концепти в науковій і мовній картинах світу.

3. Які існують підходи до лінгвокультурного потрактування концепту?

4. Яка структура лінгвокультурного концепту? Перелічіть його складові.

5. Як Ви розумієте концептуальну систему? Які концептуальні системи Вам відомі?

6. Розкажіть про двоїсту природу концепту.

7. Перелічіть найсуттєвіші концепти, характерні для українців.

8. Що таке символ? Які є символи? Наведіть приклади загальнофілософських символів, національно-культурних, індивідуально-авторських.

9. Наведіть приклади різного трактування символів в українській та російській культурах.

10. Яку функцію відіграють власні імена в художніх творах?

11. Охарактеризуйте антопоніми у фольклорних, поетичних, прозових, драматичних творах.

Список рекомендованої літератури

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Язык и картина мира. — М., 1988.

Розділ 5

ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

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

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

Мову всіх інших стилів не можна вивчати ізольовано, у відриві від художнього стилю ще й тому, що сам художній стиль заперечував їх загальну рівновагу в нормативному сенсі¹.

Для художнього стилю сучасної української мови характерна розгалужена *система зображальних мовних засобів*, або, іншими словами, надзвичайна різноманітність використання словесних засобів у специфічній образно-естетичній функції. *Художній стиль* має особливості: *прозову мову, поетичну, мову драматургії*, що породжує три основні структури текстів, або три підстили. Кожний із них поділяється на численні жанри. Хоч частково ці жанри перехрещуються, проте зберігають зовнішню форму основного підстилю².

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

² Там само.

Список рекомендованої літератури

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Язык и картина мира. — М., 1988.

Розділ 5

ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

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

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

Мову всіх інших стилів не можна вивчати ізольовано, у відриві від художнього стилю ще й тому, що сам художній стиль заперечував їх загальну рівновагу в нормативному сенсі¹.

Для художнього стилю сучасної української мови характерна розгалужена *система зображальних мовних засобів*, або, іншими словами, надзвичайна різноманітність використання словесних засобів у специфічній образно-естетичній функції. *Художній стиль* має особливості: *прозову мову, поетичну, мову драматургії*, що породжує три основні структури текстів, або три підстили. Кожний із них поділяється на численні жанри. Хоч частково ці жанри перехрещуються, проте зберігають зовнішню форму основного підстилю².

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

² Там само.

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

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

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

5.1. Тропи

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

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

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

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

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

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

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

5.1.1. Епітети

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

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

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

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

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

— метафоричні епітети:

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

— метонімічні епітети:

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

— гіперболічні епітети:

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

— епітети-літоти:

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

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

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

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

(Т. Шевченко)

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

— далечінь:

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

— сутінки:

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

— і навіть нещастя:

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

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

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

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

5.1.2. Порівняння

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

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

У порівнянні названо три елементи:

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

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

зв'язках. Реалізується цей художній засіб за допомогою різних граматичних структур, що не завжди вкладається в схему граматичної класифікації порівнянь. З іншого боку, не всі порівняння як граматичні явища містять у собі те емоційно-змістове навантаження, без якого немислиме порівняння як стилістичний прийом. Граматичне вираження порівнянь¹:

— форма орудного відмінка:

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

— порівняльні звороти і речення:

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

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

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

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

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

¹ Павленко Є. І. Порівняння як граматична і стилістична категорія // Монографія. — 1970. — № 3. — С. 78.

5.1.3. Метафори

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

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

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

кожна метафора є завершенням, підсумком художнього пізнання об'єкта на якомусь етапі¹.

Художні метафори слід відрізняти від мовних (табл. 2)².

Таблиця 2. Різниця між художніми та мовними метафорами

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Кашкет мовчить і где на сина.

А син осикою тремтить.

(Д. Фальківський)

Однак можливі й кількісні заміни:

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

(Т. Шевченко)

5.2. Художній текст і твір

У науковій літературі ці поняття розрізняють. Ще у 1965 р. на сторінках журналу “Русская литература” відбулася дискусія з цього питання, внаслідок якої дискусанти дійшли висновку, що текст і твір — це не одне і те саме. *Твір — продукт мовної діяльності людини, найчастіше закріплений у тексті.* Твір створюється за законами мовної діяльності людини, текст — за правилами користування знаковими системами, що використовують для фіксації творів. Не все, що є у творі, може бути виражене писаними чи друкованими знаками. *Твір і текст мають різний генезис, різну історію, різні правила оформлення,* хоч вони взаємно впливають одне на одного: так, текстова форма сприяла і сприяє розвиткові монологічного мовлення і виникненню великих творів¹.

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

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

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

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

5.2.1. Поетичне мовлення

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

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

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

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

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

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

¹ Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності: стилістика та культура мови. — К., 1999. — С. 323.

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

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

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

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

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

¹ Цицерон *Марк Тулій*. Три трактата об ораторском искусстве. — М., 1972. — С. 23.

² Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970. — С. 17.

5.2.2. Прозове мовлення

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

- співвідношення мови автора і мови персонажів;
- взаємодія діалогічного і монологічного мовлення;
- вибір певного ритмомелодійного, синтаксичного ладу, пов'язаного із чергуванням динамічних і статичних відрізків тексту, від чого залежить почуттєве сприймання художнього тексту читачем¹.

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

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

5.2.3. Драматургічне мовлення

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

¹ Грижич Г. М. Оповідь у сучасній новелі // Мовознавство. — 1971. — № 2. — С. 66.

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

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

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

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

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

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

Не останню роль у тексті драми відіграють авторські ре-
марки.

¹ Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності: стилістика та культура мови. — С. 303.

5.3. Специфіка аналізу мови художнього твору

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

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

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

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

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

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

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

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

5.3.1. Фарба і слово

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

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

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

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

кати в нашій уяві крикливі кольори, глухі та лагідні тони музики пов'язуються з м'якими, заспокійливими барвами¹.

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

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

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

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

Чому ж саме *чорний* використовується найчастіше? Напевне, тому, що однією з характерних особливостей новел В. Стефаніка є трагізм подій і переживань персонажів: розорення, злидні, голод, убивства, сварки — все це зумовлене важким становищем сільської бідноти, яку захищав новеліст².

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

¹ Крищенко А. Колір і барва в поезії Тараса Шевченка // Мовознавство. — 1967. — № 4. — С. 63—65.

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

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

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

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

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

5.3.2. Запах і слово

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

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

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

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

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

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

Професор Л. Ставицька, яка провела гендерне опитування, констатує, що всі слова на позначення запахів можна згрупувати відповідно до запропонованої французькими вченими класифікації¹:

1. Запахи природи (квітів, фруктів, овочів тощо; запахи водного простору): “Від красивої свіжої жінки яблуком пахне” (Ф. Достоевський); “У неї такі тугі зітхання, як яблука з антонівки...” (М. Хвильовий).

2. Запахи цивілізації (парфумів, урбаністичного середовища (хімії, предметного світу, туалетів): “...мені подобався запах метро й повітря, яке обвіває вам обличчя, коли наближається потяг” (С. Пиркало).

3. Людських запахів (чоловічих і жіночих).

4. Запахи їжі, напоїв.

5. Інші запахи.

6. Абстрактні запахи.

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

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

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

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

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

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

Все тоне у безумній черемшині.
Весна *пахне молодістю і життям*.
Гірко й ніжно пахне пух зелений.
Біті груші в млистій прохолоді
Пахнуть духом щедрої землі.

¹ Рильський М. Як парость виноградної лози. — К., 1973. — С. 174.

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

І пахла житом колосковим

Дівоча лагідна долонь.

(А. Малишко)

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

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

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

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

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

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

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

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

крапки, а залишає місце для роздумів. У кожного густий холодний запах м'яти народжує власні образи¹.

Серед дієслів, семантика яких вказує на сприймання запаху, розрізняють²:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

“Рух розвитку почуттів, — зазначав О. Потебня, — стає для нас помітним тільки тоді, коли враження їх послужили кожне по-своєму для створення світу. Тим досконаліші наші чуттєві сприйняття, чим прекраснішим здається нам цей світ і чим більше ми відокремлюємо його від себе”¹. Потрібне було неабияке абстрагування образно-чуттєвого сприйняття світу, щоб збагатити одоративну лексику *запах, пахне, пахощі, арома* метафоричною семантикою, найяскравішим виявом якої постає поетичний фразеологізм раннього Тичини *запах всесвіту*, що фіксує захоплення красою світу на рівні філософії віталізму².

5.3.3. Смак і слово

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

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

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

5.3.4. Слово і музика

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

¹ Потебня О. О. Естетика і поетика слова. — К., 1985. — С. 214—215.

² Див.: Ставицька Л. О. Стиллова норма українського символізму // Монографія. — 1998. — № 6. — С. 35—40.

³ Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — Т. 31. — С. 95.

Список рекомендованої літератури

Баранник Д. Х. Вивчення мови драматичного твору в середній школі // Укр. мова і л-ра в шк. — 1959. — № 4.

Бацій І. С. Краса і сила слова: Бесіди про мову художнього твору. — К., 1983.

Бублейник Л. В. Організація лексичних засобів у поетичному мовленні // Укр. мова і л-ра в шк. — 1978. — № 10.

Гіршман М. М. Проблеми цілісного аналізу художньої прози: Ритмічна організація прозаїчного художнього цілого. — Донецьк, 1973.

Давидова А. П. Прозаїчні елементи у мові сучасної української радянської поезії та їх роль у художньому вираженні // Лексична і граматична деривація в українській мові: Зб. наук. праць. — К., 1983.

Дзівак О. М. З історії назв кольорів // Укр. мова і л-ра в шк. — 1973. — № 9.

Дятчук В. В. Як передається в мові відчуття запаху // Культура слова. — 1978. — Вип. 15.

Ковальов В. П. Метафори у творах М. Коцюбинського // Укр. мова і л-ра в шк. — 1979. — № 11.

Ковальчук О. Г. Ритми прози // Культура слова. — 1979. — Вип. 17.

Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. Деякі принципи літературного аналізу художньої мови. — К., 1965.

Кочерган М. П. Слово і контекст. — Л., 1980.

Кравець Лариса. До питання системи тропів // Укр. мова і л-ра в шк. — 1999. — № 4.

Критенко А. П. Колір і барви в поезіях Т. Г. Шевченка // Мовознавство. — 1967. — № 4.

Курилович Е. Поэтический язык с лингвистической точки зрения // Очерки по лингвистике. — М., 1962.

Лисенко Л. До аналізу мови поетичного твору // Рад. літературознавство. — 1987. — № 5.

Моренець В. В. Характер зв'язків у художньому тексті // Укр. мовознавство. — 1984. — Вип. 12.

Онищенко В. В. Єдність художнього тексту // Укр. мовознавство. — 1983. — Вип. 11.

Рудяков Н. А. Стилiстичний аналіз художнього твору. — К., 1977.

Степанов Г. В. Лингвистический и литературоведческий подходы к анализу текста // Г. В. Степанов. Язык. Литература. Поэтика. — Ленинград, 1988.

Януш Я. В. Мова української класичної драматургії. — К., 1987.

Розділ 6

ФОНОГРАФІЧНИЙ РІВЕНЬ АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

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

Ще з часів Платона та Арістотеля звучання слова привертало увагу мислителів і теоретиків. Звукам надавали особливого значення: *i* сприймали як щось вузьке; *a* — велике; *л* — рівне, гладке, *p* — швидке, енергійне. Набагато пізніше теорія звукових асоціацій кваліфікувала звуки *y, p, d* як *страшні*; *i, m, n, l* як *радісні* тощо. Велику увагу звуковим асоціаціям приділяли декаденти. Так, Рене Гіль і Жан Рембо вважали, що кожен голосний у французькій мові має свій колір. Звукові *a* відповідає чорний колір, *i* — червоний; *y* — зелений; *o* — блакитний; *e* — білий¹.

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

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

¹ Ulmann S. The Principles of Semantics. — Oxford-Glasgow, 1963. — P. 274.

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

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

6.1. Алітерація й асонанс

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

У праці І. Франка "Із секретів поетичної творчості" подано глибокий аналіз *зв'язку музики і поезії*, ілюстрований прикладами з творів Т. Шевченка. Звуковий образ створюється завдяки ритмічній повторюваності однакових звуків-тембрів. У Шевченковій поезії *звукові (слухові) образи* об'єднуються в цілі *звукові картини*. За допомогою ритмічної повторюваності свистячих і шиплячих приголосних майстерно змальовується берег, порослий осокою, що шелестить од вітру. Цей зразок Шевченкової алітерації став уже класичним²:

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

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

¹ Див.: Журавлев А. П. Звук и смысл. — М., 1991.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Гон там.

Далі — Гонта...

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

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

Я ж не винен, що Анжела
То сіпне мене, то йорзне,
То нагрузне: Лі-
То злякає: Ко-
Анжеліко, Анжеліко,
Хіба ж можна несерйозно?
Можна отако?
В тебе стан тугий, Анжело,
І припухлості, і плечі,
Лікоть і линке...
Ну, то що ж таке?
Анжеліко, Анжеліко,
Хіба ж можна такі речі?
Можна отаке?
Я ж ходжу собі, Анжело.
І нікого, й нікогисько! —
Тільки ти як га —
Баба ти Яга.
Анжеліко, Анжеліко,
Ой, баловане хлопчисько,
Що з тобою? Га?
Ну, нехай би вже, Анжело,
Ти за ділом, — а то ж хвора,
Ще й на мене зла,
(передражнюй: ла!)
Анжеліко, Анжеліко,
Ну, чого прийшла ти вчора —
Тисло обняла?

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

Для мовостилію Л. Костенко також показове використання повторів дзвінких приголосних — як вивіреного засобу забезпечення карбованості, ритмічності та фонетичної чіткості, “твердості” поетичної мови, що суттєво підсилює зміст відповідного контексту¹:

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

Бо що було, а що і загуло.

Біда біду, як кажуть, перебуде,

Не може бути, щоб якимось не було,

вже як не є, а якимось воно буде...

Аби одбути, все уже одбути, —

і щоб не бути, щоб уже не бути...

Не залишена поза увагою авторки також фоносемантика глухих приголосних. Так, у поетичній синтагмі “Су^ха порепа^на доро^га повзе, як спраглий крокодил...” часті провтори *п* та *к* створюють ілюзію спраги, знесиленості.

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

Хай не розбудить смутку телефон,

нехай печаль не зрушиться листами.

Хай буде легко. Це був тільки сон,

Що ледь торкнувся пам'яті вустами...

(Л. Костенко)

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

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

Сунуться, сунуться хмари —

думи сумні...

Які вогні в височині!

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

Свій зір *туди* зведи.
Вони зрідні
тобі й мені...
Поглянь *туди! Туди!*
(П. Воронько)

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

В двері стукала, селом вешталась:
— Люди добрі, дайте *решето!*
Ой просію ж я біле *борошно*,
Бо в полях ще дуже *порожньо*...
(Л. Костенко)

Асонанси зрідка трапляються і у В. Сосюри:

Зеленіють *жита*, і любов одцвіта,
І волошки у полі синіють.
Од диких *мого тихий мак одцвіта*,
Ніби ім'я печальне — *Марія*...

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

Осінній день, осінній день, осінній!
О синій день, о синій день, о синій!
Осання осені, о сум! Осання.
Невже це осінь, о осінь, о! — та сама.
(Л. Костенко)

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

Аналогічно у М. Рильського:

В снігу, у сиву сніжну невідомість
Мерехтані, оздобні линуть сани,
І в них, як сонце, блиснув із-під вій
Лукавий і журливий. — Хто згадає? —
Гарячий чи холодний? — хто збагне,
Останній, може, перший усміх.

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

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

*Дріт колючий свистів і бряжчало залізо.
Ойкнув хтось і осів. Захлинувся, затих.
Ворон, косо злетівши, крилом перерізає
Сіру пряжу сльоти.*

(В. Бондар)

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

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

6.2. Анафора й епіфора

Стилістично звуковим прийомом організації поетичного мовлення, здавна поширеним у літературі, є *звукова анафора, або єдинопочаток*. Наприклад:

*Зелениться ніжна м'ята, рута, материнка, —
Знов я чую, мов співає давня українка.*
(А. Кримський)

*І чорнозем тужавіє соками знову,
І проснуться під сонцем озимії сходи,
І розстануть в полях сніговії покрови,
І оновлення вічне у квітні забродить.*
(Н. Кащук)

Звукова анафора виражена буквосполученням (наприклад, у поезії Т. Шевченка), може бути всередині вірша чи строфи: Мати *“чорніше чорної землі іде, з хреста неначе знята...”*; *“Розтрощить трон, порве порфіру”*, або у двох віршованих рядках підряд:

*Гусли загули...
Гуляє князь, гуляють гості,
Ревуть палати на помості...
(Т. Шевченко)*

Особливо майстерно використовував поет анафоричні алітерації у побудові строфи чи цілого вірша. Вони й створюють милозвучність або музикальність вірша:

Якби були б батько, мати
Та були б багаті,
Було б кому полюбити,
Було б кому взяти...

А Володимир Кобилляньський створив цілий вірш не лише зі звуковою анафорою кожного слова, а й з анафоричною алітерацією.

Сипле, сипле сад самотній
Сірий смуток — срібний сніг, —
Сумно стогне сонний струмінь,
Серце слуха смертний сміх.
Серед саду смерть сміється.
Сад осінній смуток снить.
Сонно сиплються сніжинки,
Струмінь стомлено сичить.
Стихли струни, стихли співи,
Срібні співи серенад, —
Срібно стеляться сніжинки —
Спить самотній сад.

У цьому вірші існує нерозгорнута тема, тема-натяк, пейзажний мотив суму. Автор кількома штрихами навіює читачеві певний настрій. Якщо виписати за порядком вживання всі іменники, то з'явиться замкнуте асоціативне коло найосновніших образів. Асоціативний ланцюжок розпочинається і закінчується словом *сад*: *сад — смуток — сніг — струмінь — серце — сміх — сад — смерть — смуток — сніжинки — сад*. Можемо говорити тут і про *рондо*¹ — своєрідне обрамлення вірша: перший і останній рядок закінчується словосполученням *сад самотній*.

Простежуємо зразки з наскрізною звуковою анафорою і у сучасних поетів. Порівняймо:

Травнева тиша тоне, тоне...
Танок тополь... Терновий тин...
Там тоне Таня... Тонкостанно...
Там тільки ти, Танюшик, ти.
То таїна така тройзільна —
Тур тятиву тугу трима...
То течія травневохвильна,

¹ *Рондо* — повторення певних рядків або слів (буквосполучень, звуків), які починають вірш (строфу) і закінчують його.

Терпкий трояндовий туман...

То тепловійний тиховирій...

То Трахнемирів, Трахнемирів...

(А. Мойсєєнко)

Повторюваність фонем має певну художню функцію: упорядкованість фонем переноситься на слова, які відповідно згруповуються у певний спосіб. Крім семантичних зв'язків, що організовують текст, додається надорганізація, яка поєднує не пов'язані між собою в мові слова в нові смислові групи.

Олег... Олег... Мов подих. Легінь мій...

О, легіт дотику жадань!

О, легіон думок і мрій!

О, лейтмотив гірких питань!

Олежик, княжий дух чеснот.

О, лезо! Що здіймає кров!

Олег... Моя терпка любов!

Лелечий лет в страшний цейтнот...

Олива й олово чекань,

Оледеніння всіх турбот!

О, легендарний мій "Токай",

П'яни мене! П'яни стократ!

(Г. Хмільовська)

Можливий повтор однакових приголосних на початку кожного слова і в прозі. Так, Панас Столярчук записав етюд Богдана Косіва "Перший поцілунок", кожне слово якого починається зі звука і літери *П*, що викликає протилежну асоціацію — асоціацію посмішки:

"Популярному перемишльському поетові Павлові Петровичу Подільчаку поштою прийшло повідомлення:

"Приїздіть, Павле Петровичу, — писав поважний правитель Підгорецького повіту Полікарп Пантелеймонович Паськевич, — погостуйте, повеселіться".

Павло Петрович поспішив — прибув першим потягом. Підгорецький палац Паськевичів привітно прийняв прибулого поета. Потім приїхали поважні персони — приятелі Паськевичів. Посадовили Павла Петровича поряд панночки — премилої Поліни Полікарпівни. Поговорили про погоду, політику. Павло Петрович прочитав пречудово підібрані поезії. Поліна Полікарпівна програла прекрасні полонези, прелюдії. Поспівали пісень, потанцювали падеспам, польку. Прийшла пора — попросили пообідати. Поставили повні підноси пляшок "Портвейну", "Пшеничної", "Плиски", підігрітого пуншу, "Пильзенського лива". Принесли печених поросят, приправлених перцем півників, пахучі паляниці, печінковий паштет, пухкі пампушки під печеричною підливкою, пироги, підсмажені плячки. Потім

подали пресолодкі пряники, персикове повидло, помаранчі, повні парцелянові полумиски полуниць, порічок.

Почувши приємну повноту, Павло Петрович подумав про ланночку. Поліна Полікарпівна попросила пана прогулятись Підгорецьким парком, помилуватись природою, послухати пташині переспіви. Пропозиція повністо підійшла прихмелілому поетові. Походили, погуляли....

...Порослий папороттю предавній парк подарував приємну прохолоду. Повітря п'янило принадними пахощами. Побродивши парком, помилювавшись природою, пара присіла під порослим п'яним плющем парканом. Посиділи, помріяли, позіхали, пошепталися, пригорнулися, почувся перший поцілунок: прощавай ларубоче привілля! Пора поетові приймакувати" (Провідник. — 1997. — № 1—2).

Або:

Зоря

Зранку зайнялася зоря, засяяла золотом, збудоражила зір... Замилувалася зовнішністю землі: забарвленої, завітчаної, залитої зорею. Зображення знайоме змалку, зате завжди здивовує, захоплює. Здається, знаходили зовсім загадкове, здатне збентежити, зацікавити, завоювати зір. Залюбки заглиблюєшся в забуття, зачаровуєшся. Зоря, здається, задоволена знайомством, зрадіє зворушливим звуком: зозуля закує — змусить замріятись, замислитись... Заслухаєшся, задивишся, зупинити б зорю, змалювати б, записати звуки...

А звечора з'явиться зоря на заході, зарожевіє, заллється і запалає... Зачарує і згодом згасне...

А зранку займеться знову... (Вивчаймо українську мову і літературу. — 2006. — № 6(82).

Дніпрове диво

Догоряє день... Дрімає діброва... Деся далеко джюркотить джерельце. Діамантами дивують долини. "Дінь-дінь", — доспівають дуети дзвінки дрозди, дрібні дупелі; дудонять довгодзьобі дятли. Духмяні дрібноцвіті, дики дудники, душиці доповнюють дніпрове диво... Довкілля дарує душі добрі, довірливі думки... (Там само).

Протилежна анафорі — звукова **епіфора** — повторення кінцевих звуків або буквосполучень у закінченнях слів віршованого рядка:

Через **перепони** попри всі **закони**

Ти, мово **дідівська, живуца.**

(М. Чернявський)

Добридень же, **тату, в хату!**

І *тихим, добрим, кротким* словом
Благовістив їм слово нове.
(Т. Шевченко)

Якщо епіфорою озвучене перше і останнє слово, тоді утворюється звукове кільце: "*Царів, кривавих шинкарів...*"

У масовій сцені під час бенкету гайдамаків у Лисянці кобзар грає і приспівує про *вдовицю-молодицю, як вона журилася*. Ця пісенька складається з 24 рядків. Кожні вісім рядків побудовані так, що через один звучить повна епіфора:

...Я *оддам, я продам*
Кумові хатину,
Я *куплю, я зроблю*
Яточку під тином.
Торгувать, шинкувать
Буду чарочками,
Танцювать та гулять
Таки з парубками...

Особливої звучності набуває вірш Шевченка з суцільною епіфорою:

Там десь *милий, чорнобривий*
Співає, гуляє,
А я *плачу, літа трачу,*
Його виглядаю...

Надзвичайна музикальність властива поезії Шевченка, коли він одночасно використовує кільцеві й епіфоричні буквосполучення, що чергуються у віршованому рядку або у строфі.

... Веселий *рай,*
Пошли їм, Господи, *подай!*
Подай їй долю на сім світі!
І більш нічого не *давай.*

Майстерне вживання евфонічних засобів визначає індивідуальність письменника, манеру звукової інструментовки вірша в українській поезії¹.

До різновиду звукової епіфори належить *рима*, що разом з віршовим розміром теж є важливим фонетичним засобом художнього стилю, зокрема поетичного мовлення. *Рима* — це

¹ Колодяжний А. С. Звукова інструментовка поезій Т. Г. Шевченка // Укр. мова і л-ра в шк. — 1965. — № 2. — С. 11—15.

звуковий повтор, побудований на співзвучності кінцевих слів або їх частин.

Рима може бути:

— чоловіча (з наголосом на останньому складі):

А все ж ти ждеш. Бо часом **приліта**
Прозора птиця і тебе **зове**.
Крилом тобі засвідчує уста.
(Б. Рубчак)

— жіноча (на передостанньому):

Кожна птиця має свій **го́лос**,
Кожне поле має свій **ко́лос**.
(Л. Костенко)

— дактилічна (з наголосом на третьому складі від кінця):

Боліло правдою. Плакало **віршами**,
Чистими ранами революції **зя́гла**.
Училась мовчати. На бантині **вішались...**
(Л. Костенко)

У сучасній поезії простежуємо приклади однакової рими, яка пронизує наскрізь усю поезію:

Голубих вітрів
золотих **вітрів**
Я не в казці стрів,
ой, не в казці **стрів...**
Через терни йшов,
роздоріжжями **брів**, —
Сяйво карих віч,
смуга чорних **брів**.
Голубих вітрів,
золотих **вітрів**
Я боявсь, мов **див**,
ой, мов дивних **див...**
Всі стежки стоптав,
всі шляхи **сходив** —
Й мов солодкий дим
з тих далеких **днів** —
Сяйво карих віч,
смуга чорних **брів...**
(А. Мойсеєнко)

6.3. Ритм

Закономірне чергування звуків, їх повторюваність створюють *ритм* віршованої мови, її музикальність. *Ритм* — основний організуючий елемент змістово-фактуального та емоційного матеріалу в поетичному тексті. Деякі вчені-літературознавці вважають, що ритм — це ознака ідіостилю письменника, а нерідко й окремого твору. Ритм створює настрій, породжує різні відчуття, підсилює семантику тексту. В танцювальному ритмі написані Шевченкові “Утоптала стежечку”, “Якби мені черевики” та інші. Порівняймо:

Утоптала стежечку
Через яр.
Через гору, серденько,
На базар.
Продавала бублики
Козакам,
Вторгувала, серденько,
П'ятака...

Ритм може породжувати піднесення, безоглядність, спокій, впевненість, навіювати ліризм, солодку втому, розслабленість.

Ритм властивий також і прозі.

Питання ритму прози малодосліджене в українській стилістиці. Пояснити це можна тим, що порівняно з мовою поезії, проза, на перший погляд, повністю вкладається в загальномовні норми. Ритм прози при такому підході ототожнюється з “природним ритмом” мови¹.

О. Пешковський зазначав, що між цими ритмами існує певна відмінність, а саме:

1) Ритм тонічного вірша ґрунтується на врегулюванні кількості ненаголошених складів у такті й лише як допоміжним засобом користується врегулюванням кількості самих тактів у фонетичних реченнях.

¹ Див.: Сологуб Н. М. Синтаксична організація і ритмічність прози Олеса Гончара // Мовознавство. — 1998. — № 1. — С. 35—40.

2) Ритм художньої прози, навпаки, ґрунтується на врегулюванні кількості тактів у фонетичних реченнях і, можливо, користується ним як допоміжним засобом, частковим врегулюванням кількості ненаголошених складів у такті, але в усякому разі без доведення цього врегулювання до якихось певних схем¹.

Учений також наголошував, що прозова мова тяжіє до більших ритмів, ніж віршована. Дослідник розглядає ритміко-інтонаційну композицію не лише віршів у прозі чи ритмізованих частин, абзаців у прозовому творі, а й цілого великого твору, такого, наприклад, як “Війна і мир” Л. Толстого. А в окремій статті “Принципи і прийоми стилістичної оцінки художньої прози” він висловив думку про ритмомелодичний портрет самого письменника. “Ми всі безпосередньо відчуваємо, що мелодія — це той фокус, у якому схреплюються і ритм, і синтаксис, і словник, і весь так званий зміст...”²

Отже, ритмомелодичні явища в прозі — це відносно закономірне чергування однотипних або різнотипних мовних одиниць, тип симетрії, що повторюється в будові (в порядку розміщення слів і словосполучень) речення і створює певну ритмомелодичну лінію, обрану письменником для підсилення семантично-емоційної сторони твору.

Виразна ритмомелодика прозового твору захоплює читача так само, як і ритмомелодика вірша, і налаштовує його читати прозовий текст у такому ритмі, в такій тональності, яку обрав письменник — творець цієї ритмомелодичної системи.

В українській прозі виразний нахил до використання різноманітності ритмів як художнього засобу спостерігаємо у Ю. Яновського (особливо у “Вершниках”), О. Довженка, О. Гончара, М. Стельмаха, П. Загребельного, Г. Тютюнника та інших майстрів слова.

Ритміка прози може характеризуватися:

¹ Пешковский А. М. Стихи и проза с лингвистической точки зрения // Методика родного языка, лингвистика, стилистика, поэтика. — Ленинград, 1925. — С. 165.

² Там само.

- композиційно-ритмомелодичним оформленням твору;
- ритмомелодикою повторів;
- ритмомелодикою великих синтаксичних сполук — надфразних єдностей;
- ритмомелодичною лінією авторської розповіді;
- ритмікою внутрішніх монологів;
- яскравою тональністю діалогів;
- ритмомелодикою інтимних сцен тощо.

Наприклад, у творі О. Гончара “Собор” ритмомелодичні засоби посіли чільне місце. Філософська заглибленість внутрішніх монологів студента-металурга Баглая посилюється ритмікою риторичних звертань, розмірено-епічним повтором інтонаційно-смыслових частин симетричної композиції речення:

“Справді, що встиг зробити? Що міг збагнути у своєму двадцятирічному світі? Де ж поема твого життя? Не такий уже й довгий вік мистецтва, витвореного людиною. Тридцять чи сорок тисяч років тому невідомий митець при відблисках вогню зробив у своїй печері перші контури мамонтів, на яких він удень полював. ...Після того була Нефертіті, був Парфенон, була Монна Ліза... І зрештою, бачиш сучасний модерний витвір, де безладною купою переплелися людські вуха, очі, носи, а на зміну гармонії виступає хаос, на зміну фарбам Рафаеля приходять консервна бляшанка і мавпа з епохи Виродження. Самозаперечення? Дух людський вичерпав себе? Чи це тільки криза минуща, після якої ще буде в мистецтві і юність, гармонія нових ліній, нових слів?”

Ритмічність цього уривку досягнута ритмомелодикою повтору: слів, синтаксичних конструкцій, риторичних запитань; композиційним оформленням, мелодикою внутрішнього монологу — роздуму.

Ритміка частин, розділів твору перебуває у цілковитій гармонії зі змістом зображуваного.

6.4. Вигуки

Як звукові образи часто виступають *вигуки*. За їх допомогою виражаються почуття, емоції, позитивні та негативні оцінки. Вигуки практично не трапляються у науковому, офіційно-діловому мовленні, а лише в розмовно-побутовому, художньому.

Вони не називають емоцій, волевиявлень, а лише сигналізують про них. Багатьом вигукам властива полісемія.

Вигук *а* виражає *здогад, здивування*:

“А, от ти хто! Я від старих людей про Мавок чув не раз, але ще зроду їх не бачив сам” (*Леся Українка*). “Та це й не від дружини лист, до речі. Син пише. — А-а, син... Це той, що в армії?” (*О. Гончар*).

Анафора вигуку *а*, зокрема його протяжної форми, створює емоційне вираження *жаху, розпуки*:

“А вулиця стогнала.

— А-а-а... — неслося десь здалеку, як на розірваній греблі.

— А-а-а... — котилося ближче щось дике, і чулися в ньому і брязкіт скла, і окремі крики, повні розпуки та жаху; і тупіт ніг великої юрби... Скавав по вулиці звощик, і гнався за ним тупіт коліс, як божевільний. Осінній вітер мчав жовті хмари й сам тікав з міста.

— А-а-а...а-а-а...” (*М. Коцюбинський*).

Емоційний вигук *ах* вживається для позначення різноманітних почуттів, у тому числі й прямо протилежних: радість — горе, захоплення — роздратування; переляк — гнів, здивування — байдужість, але спільною ознакою для них є *несподіваність* її виникнення. Цей вигук поширений у поезії:

Ах, нікого я так не люблю,

Як вітра вітровіння...

(*П. Тичина*)

Вигуки у прозових творах вживаються переважно у мовленні дійових осіб. Вигук *ах* — один з небагатьох, що можуть зустрічатися в авторському мовленні, зокрема в ліричних відступах, надаючи їм емоційної інтенсивності і створюючи своєрідну поетизацію прозового тексту:

“Ах, як не хотілося йому падати, як не хотілося кидати автомата. Та автомат уже випав з рук, і вже нічим було підняти його з брудної землі” (*О. Довженко*). “Розвалювалася темрява, з-під неї виходили земля, вибігала вода і вилітав жайворонок. Ах, як йому, провісникові весни, хотілося скоріше побачити сонце і поєднати в доброму звучанні землю й небо” (*М. Стельмах*).

У мові персонажів вигук *ах* використовується як стилістичний засіб, з допомогою якого підкреслюється надмірна або вдавана чутливість, манірність, сентиментальність характеру тощо.

“Приходить Ліда Аполонівна, манірно стулила губки, обвела лорнетом весь клас. Розкриває журнал. Ми причаїлися, мовчимо! Розкрила і: **“Ах-ах!”** Бунт в гімназії! **Ах... ах..!”** — і впала на стілець” (О. Десняк).

Вигук *ех* підкреслює почуття жалю, співчуття мовця до того, що стало предметом мовлення, або до співрозмовника. Сполучення його із займенником *ти* / *ви* надає висловлюванню відтінку легкої іронії, зверхності, зневаги:

“А *ти* не піддавайся. Заповідь: Не журись! — хіба забув? *Ех ти*, відмінник!” (О. Гончар)¹.

Звуковий повтор вигуків у мовленні персонажа не виконує зображальної функції, а засвідчує, зазвичай, високу напругу емоцій мовця:

“— Обережно! — скрикнув Микола, вскочивши в машину й виринаючи з тільняшки, яку натягав на круті плечі. — Гляньте, що у вас під колесами! — в голосі його чувся подив і моторошна відраза.

— *У-у-у-ух тui*

Перед машиною звивистою вервечкою повзали змії” (О. Сосоненко).

6.5. Звуконаслідування

Звуконаслідування як фактор художньої експресії зумовлене фонетикою, оскільки здійснюється її засобами: звуками людської мови, які письменник пристосовує для імітації нечленороздільних звучань або таких стійких виявів неживої природи, як *грім, постріли* тощо, або звуків живих істот — тварин чи навіть людей (якщо ці звуки мимовільні або семантично не усвідомлені). Вони посилюють реалістичність твору, бо дають змогу читачеві не лише уявити, а й немовби чути те, що змальовує письменник. У художній літературі часто імітуються звуки неживої природи:

“Тік-так... тік-так... тік-так...” — звично відбивали лік часу старі ходики” (І. Рябокляч); “Штурман засіпав за шкертик — гудок став переривчастий: **“Гууу -гууу -гу-гу! Гу! Гууу!”** (М. Трублаїні); “І люблю, коли березовий сік крапає із жолобка, він так гарно вистукує: **“тьоп-тьоп”** (М. Стельмах); **“Др-р-р!”** (Пауза). **“Др-р-р!”** (Пауза)... **Др-р-р-р!** Це дзвонить телефон” (Остап Вишня).

¹ Див.: Мацько Л. Стилістичні функції емоційних вигуків // Культура слова. — 1982. — Вип. 21. — С. 20—23.

Звуки неживої природи можуть імітуватися. Зокрема І. Нечуй-Левицький у “Старих гультяях” створює кумедну картину — розповідь п’яненьких про пожежу:

“Збіглися люди і кинулися рятувати Гриця та бабів ...Баба трохи опам’яталася, сіла на землі, поправила очіпок, позатикала коси під хустку й тільки витріщила очі на пожежу.

— А воно тільки: *пф! пф!* та й загуло: *гу-гу-гу!* А потім знов: *пф! пф! пф!* — плела баба, обертаючись до діда Гриця.

— Ні, ні, ні! Не так! Ні, ні! — говорив п’яненький дід Грицай, тріпаючи руками, — перше: *пш, пш! пш, пш!*, а потім вже — *пфу, пф! пфу, пф!*

— Ні, ні, ні! Ти мені не кажи! Я бачила. Спершу *пф! Пф-ф!* Ніби запихало, а потім вже *гу-гу-гу! гу-гу-гу!*

— Ой мотузе мій! Ой покої твої! — обізвалася баба Оришка.

— Так, так, серце моє! *Гу-гу-гу! Гу-гу-гу! гу-гу-гу!*.. Та й гуде, та й гуде. Ой, Боже наш милосердний, — плела одна п’яна баба”.

Рідше передаються звуки живої природи — голоси птахів, звірів та інші “живі” звуки фізичного характеру:

“Півень клює огірки та тільки: *со-ко-ко-ко-ко!*” (І. Нечуй-Левицький); “Од ставків зозуля десь на осиці ранкові зраділа: *“Ку-ку! Ку-ку!”*” (А. Головка).

Можливі різноманітні випадки ускладненого використання таких звуконаслідувальних слів. Л. Мартович багаторазовим повторенням звуконаслідування підкреслює *тривалість* дощу:

“А дощ не переставав. Рівненько, все однаково: *цяп-цяп, цяп-цяп!* Не спішиться, має час: *цяп-цяп! Цяп-цяп!* Не вмучиться, не спочине й на хвилинку: *цяп-цяп! Цяп-цяп!* Не слухає ні просьби, ні прокльонів: *цяп-цяп, цяп-цяп!* І далі...”

М. Коцюбинський у новелі “Intermezzo” неодноразовим відтворенням гуркоту потягу, що перебиває балаканину у вагоні, створює яскраво реалістичну картинку:

“Одна знайома дама п’ятнадцять літ слабувала на серце... *трах-та-раха-тах... Трах-та-рах-тах... Трах-та-рах-тах...* дивізія наша стояла тоді... *трах-та-рах-тах... трах-та-рах-тах...* Ви куди їдете?.. Прощу білети... *трах-та-рах-тах... трах-та-рах-тах... трах-та-рах-тах...*”

М. Стельмах у “Щедрому вечорі” створює своєрідний діалог автора-оповідача з тваринами:

“Я дивлюсь на птицю й питаю її: “Правда, сьогодні гарний день? Так чи не так?” — *“Так-так-так”*, — радісно погоджується качка і підіймає вгору потрісканий од старості дзьоб. Від цієї розмови навіть Обмінній (кобилі)

стає весело, вона, мотнувши головою, ошкірює зуби й каже: *"Gu-gu-gul"* — *"Gu-gu-gul"* — обзивається у третьому дворі її молодша подруга".

Звукові вияви тварин можуть відтворюватися людиною:

"Бичок покійно стояв, струшував шкурою й, знай, поривався лизати Івасеві руку. *"Бе-е-е!"* — зично скрикнув, підкравшись іззаду, Грицько" (*Панас Мирний*).

Звуконаслідуванням відтворюється і *сміх*. За словами професора Л. Мацько, такі комплекси можна розподілити на дві групи: перша виражає сміх рефлекторний, сміх як прояв першої сигнальної системи; а друга передає сміх як засіб вираження якихось настроїв чи переживань¹.

Перша група — звуконаслідування, які виражають безпосередню, природну реакцію мовця чи співрозмовника на смішне в дійсності.

Як засобом характеристики манери сміху письменники користуються своєрідними звукосполученнями. Наприклад:

"Ких-ких-ких..." — зареготався народ" (*Г. Квітка-Основ'яненко*); "Охріма як вітром здуло. Біс його й знає, де подівся.

— *А-ха-ха-ха-ха-ха!* — *Гик-гик-гик!* — *Бгу-бгу-бгу!* — сміявся навіть Павло, викидаючи з грудей важкий, як вальки глини, сміх" (*Г. Тютюнник*).

У багатьох авторів в українській літературі традиційні звуконаслідування сміху з приголосним *г*, наприклад, у О. Кобилянської:

"Га-га-га!" Стидайся, Саво!" — сміявся зневажливим, гірким сміхом".

Але спостерігаються такі звуконаслідування і зі звуком *х*. Зазвичай, сполучення *ха-ха* вживаються без будь-якого спеціального психологічного чи соціально значимого навантаження, насамперед — для передачі веселого, радісного настрою:

"— *Ха-ха-ха...* От козак-розкозак! — реготався Остап.

— *Ха-ха-ха!* — невгавав Остап" (*М. Коцюбинський*).

Значно ширше відображається за допомогою названих звукових комплексів сміх як осмислена й усвідомлена реакція мовця, його ставлення до особи, факту чи явища дійсності. Наприклад:

¹ *Мацько Л. І.* Як на письмі передається сміх // *Культура слова.* — 1982. — Вип. 23. — С. 13—16.

“— *Xu!* Панночка в світі, — не раз пробував їй дошкуляти Данько” (О. Гончар).

Сполучення з іншими голосними — *хе-хе, хі-хі, хо-хо* — часто пов’язують з особливостями настроїв, характерів людини, її якимось специфічним ставленням до того чи іншого явища дійсності:

“— Оце вигадав! Щоб жінка та чоловіка біла, та це ж беззакон, безпардон! Зроду такого не було... *хе-хе-хе*, — непевно якимось сміявся Іван, немов хотів підбадьорити себе” (М. Коцюбинський).

Цим звукосполученням передають сміх тихий, вимушений, вдаваний. Властиве воно і для характеристики негативних персонажів, ним позначають не сміх, а смішок людей боязких, лицемірних, хитрих, підступних і підлих:

— *Хе*, — говорить Лис зрадливий, —
Хто занадто боязливий,
Хай такий покине труд!

(І. Франко)

Звуковими комплексами *гу, хи* часто передають наївний, безпосередній дитячий сміх:

“— То як же ти скажеш, Василю? — вдавався вже до його батько. — Тебе будемо женити, чи, може, почекаємо, поки Петро школу скінчить?”

— *Гу!* — засміявся Василько, соромливо закриваючись рукавом” (С. Васильченко).

Отже, вигуки й вигуківі слова, зокрема звуконаслідувальні, посідають чільне місце у створенні звукових образів, картин, сприяють достовірності, реалістичності зображуваного.

6.6. Графон

Фонетична характеристика персонажа може актуалізуватися за допомогою *графона*. Це фіксація індивідуальних особливостей вимови:

“— Це він для Вас непорочність? — Тритузний мало не зареготав. — Та за таким уже тюрма плаче, а Ви тут розвели: чистота... *хвеномен*... дисгармонія.” (О. Гончар).

“— Он яка молодіж тепер пішла, — сказала сама собі тьотя Настя. — Ні встиду, ні совісті. *Хранцузи*. *Анахтеми хвашистські*, на живих людей *бон-*

бами жбурляються, щоб у ваших матерів черева посохли!" (Л. Первомайський).

За формою звучання та за функційним навантаженням графони поділяються на:

- просторічні;
- діалектні;
- okazіональні.

Діалектне і просторічне мовлення надзвичайно багате словесно-звуковими формами, серед яких вирізняємо:

— асимілятивне спотворення: *хранцюзький* (французький); *герсет* (корсет); *капаратив* (кооператив) тощо;

— дисимілятивне спотворення: *дохтур* (доктор); *фантал* (фонтан); *балабайка* (балалайка) тощо;

— випущення звуків на початку чи в середині слова: *роплан* (аероплан); *сторія* (історія); *Сус* (Ісус); *кахвети* (конфети); *здрасте* (здрастуйте);

— явище епентези: *чамайдан* (чемодан); *здоровля* (здоров'я);

— протетичні звуки: *якономка*; *єріанський*; *єнерал*;

— спотворення за аналогією до паронімічного звукового комплексу: *комфуз* (комунгосп); *тухляк* (тюфяк); *мажмазель* (мадемаузель);

— пом'якшення твердих приголосних: *мольоко*; *принць* тощо.

Оказіональні особливості виявляються у передачі різних вад мовлення, пов'язаних з анатомо-фізіологічними особливостями мовного апарата персонажа, а також із ситуативними недоліками, що виникають внаслідок певних умов говоріння.

До анатомо-фізіологічних вад мовлення належать насамперед вікові особливості вимови дітей, наприклад:

— "Може, хочеш іще?"

— Ні, *не* *хоцу*. А *сцо* то таке?" (І. Франко);

— "*Дластуйте*, дядю! *Дластуйте*, дядю *Алтеме!*" (А. Головка).

У спотворенні звукового комплексу криється емоційність, конотативність, що сприяють реальному зображенню світу:

— *Ов! Ов! Ов!* — дивувався білий гусак.

— Не віриш, дурню? — крикнув на нього Гриць і швякнув його прутком.

— *А сьо-сьо-сьо? А сьо-сьо-сьо?* — дзоботили, громадячись коло нього, інші гуси" (І. Франко).

Відомо, що членування усного мовлення підпорядковується смислові. Відповідно незнання графічної форми слова призводить до неправильного членування мовленнєвого потоку. Пригадаймо знамениту "ревету" з поезії Шевченка "Реве та стогне Дніпр широкий..."

6.7. Графічні засоби

Спеціальне графіко-зображальне оформлення тексту є прийомом *стилістичної графіки*¹. Зазначимо, що багато засобів зорової виразності друкованого художнього тексту оголошується поза компетенцією лінгвістики. Декотрі дослідники стилістичної графіки вважають за необхідне спеціально застерегти, що такі засоби зорової виразності літературного тексту, як різноманітні шрифти, види набору, засобів сегментації тексту на абзаци, параграфи, розміщення рядків, так звані еквіваленти тексту, не є лінгвістичними факторами.

З такими твердженнями не можна погодитися. На семасіологізацію зорових ознак мовних одиниць вказували ще свого часу І. Бодуен де Куртене, Г. Винокур та ін. А В. Істрін дійшов висновку, що постійно зростаюча роль писемного мовлення в сучасному суспільстві й інтенсифікація його використання все частіше приводять нас до встановлення прямих зв'язків між образом писемного знака і його значенням.

Елементи зовнішнього текстоформування здійснюють смислорозрізнявальну функцію і є паралінгвістичними засобами писемної друкованої мови.

У лінгвістичній літературі існує кілька спроб класифікувати графічні засоби писемної мови. Німецький учений Х. Плетта розподілив зовнішні стилістичні засоби на *графофонологічні*,

¹ Ківільша О. Є. До лінгвостилістичного аналізу експресивної графіки // Культура слова. — 1985. — Вип. 28. — С. 67—71.

графоморфологічні, графосинтаксичні та графотекстуальні.

До першої групи він відносить *знак наголосу*, до другої — *дефіс*, до третьої — *пунктограми*, до четвертої — *розділ і абзац*.

Зокрема наголос — не лише ознака нормативності мовлення. Як відомо, в українській мові є чимало слів з дублетним (подвійним) наголосом. Їх зіставлення в одному поетичному рядку чи строфі посилює виразність думки, зосереджує увагу слухача (читача) на повторюваному слові. Наприклад:

*Цвіте́ терен,
Терен цвіте́.
Листя опадає...
(Народна пісня)*

Зіставлення літературного і діалектного наголосів привертає увагу до дієслова *цвісти*.

Вдало обіграв такий прийом і Д. Павличко у популярній поезії “Два кольори”. Порівняймо:

*Два ко́льори мої, два ко́льори́.
Оба на полотні, в душі моїй оба...*

Чи у Ліни Костенко:

Я про́шу, я про́шу...

Серед дослідників існує дуже поширена думка про те, що графічні компоненти комунікації є носіями лише стилістичної інформації і надають текстові стилістичних, емоційних та експресивних відтінків.

До графічних одиниць як у поезії, так і прозі найперше відносимо виділення шрифтом слова, словосполучення, частин речення чи й цілого речення. Таке авторське виділення виступає яскравою підказкою читачеві, якої не можна не помітити. На матеріалі прози О. Кобилянської натрапляємо на випадки акцентуалізації шрифтом авторської думки.

Курсив, наприклад, виділяє у писемному тексті те, що в усному виділяє інтонація. Наприклад:

*А хто від правди ступить на півметра, —
душа у того сіра й напівмертва.
(Л. Костенко)*

Зміна шрифту і щільність рядка графем відбиває зміну інтонації і логічного наголосу, тобто виконує функції передачі емоційного стану мовця у момент мовлення, передає його застереження або ж посилює авторську думку, привертає увагу до виділених щільністю рядка слів. Порівняймо:

— Тільки хай не летить над Бермудами, — задумливо сказала Тамара, не зводячи погляду з фотокартки молодих усміхнених льотчиків на стіні.

Сиділа в шубі нарозхрист, у позі недбалій, мовби перебувала зараз у якомусь сомнабулічному стані.

— Річ у тім, що над Бермудами... **зупиняється час**. Він там просто зникає..." (О. Гончар).

Дефісація, або подвоєння (потроєння) букв, передає сильне збудження персонажа, протяжність його мовлення, а залежно від того, що повторюється, також набуває своєрідних відтінків. Наприклад:

— **Е-е**, батьку, так ми з вами й не договоримось, і не помиримось. Розійдемося самі по собі... як оті чотири кобили, що гуляють наввипередки й одна одну не доженуть..." (Є. Гуцало).

Дефісація у наведеному прикладі передає жаль, сумнів, незадоволення.

Змінена строфа зумовлює злам ритмомелодики — внутрішньої організації поетичного твору. Це є ознакою певних внутрішніх змін: пульсації почуттів, підсвідомого, змістово-фактуального матеріалу. Яскраві приклади зміни строфи простежуємо у творах Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки. Наприклад:

Великая славо! Зглянься на людей!
 Одпочинь од кари у світлому раї!
 За що пропадають? За що ти караеш
 Своїх і покорних, і добрих дітей?
 За що закрив їх добрі очі
 І вольний розум окував
 Кайданами лихої ночі!..
 Прозрійте, люди, день настав!
 (Т. Шевченко)

Використання **іншомовної графіки** теж слугує своєрідним прийомом привернення уваги читача, котрий: а) володіє цією графікою; б) розуміє те, що запропонував автор.

Так, у деяких творах І. Франко (наприклад, “Моя стріча з Олексою”) вільно вводить нетранслітеровані фрази іноземною мовою, щоб якнайточніше передати мовлення тогочасних галичан. Це вкраплення польських фраз, латинських, німецьких тощо:

“... вийшовши з тюрми, я почувся свободним, як птах у воздусі (як той німець каже: *vogelfrei* (нім. — вільна птаха)”;

— Е, *niema nadziei!* (пол. — немає надії) — була стала відповідь пана доктора, до котрої він ще звичайно долучував:

— *Niech ich tu wszystkich jasne pioruny!* (пол. — Хай їх тут усіх ясні громи!) або: *Przeklęte chłopstwo, — samo sobie winno — umiera, a wódkę pije!* (пол. — Проклята мужичня, — сама собі винна — вмирає, а горілку п'є)”.

Проте зорова виразність друкованого тексту не вичерпується лише засобами зображення. Засоби вираження — це також елементи стильових і стилістичних опозицій.

Залежно від зовнішнього оформлення можна визначити тип або жанр текстового повідомлення, приналежність його до того чи іншого функціонального стилю. Наприклад, розташування віршів драбинкою, графічне оформлення заяв, довідок, реклами, плаката.

Іноді використання графічної моделі тексту може бути пов'язане з виконанням стилістичних завдань (оформлення прози як вірша або навпаки). Стилiстична графіка повинна враховувати зміст інформації та її мету. Недооцінювання текстового змісту під час аналізу експресивних одиниць призводить до ігнорування його суспільного значення і матеріальної форми.

Особливі способи виділення мають також поетичні тексти. Зірки і хрести, трикутники і піраміди, серця і вази, башти і пальми — це найвідоміші форми фігурних віршів, або ізовіршів¹. Фігурні вірші висвітлювалися в піїтиках Києво-Могилянської академії, їх використовували у творчості Іван Величковський, Симеон Полоцький та інші, а відтак — авангардисти Г. Апполінер, М. Семанко. Наприклад:

¹ Див.: Крупа М. Лігвістичний аналіз художнього тексту. — Т., 2005. — С. 117.

Я
ХРЕСТ
нестиму свій без вороття
як перст
єднання
смерті
і
життя.

(Я. Крат)

Лінгвостилістичний аналіз експресивної графіки повинен охоплювати і ту частину графічних стилістичних засобів, яка в усному мовленні передається інтонацією та паузами, оскільки лише в цьому випадку можна забезпечити адекватне сприйняття друкованого твору.

6.8. Семантика великої літери¹

Художнє мовлення підпорядковується внутрішнім законам стилістичної експресії. Велика буква, а значить і написання слова з великої літери, може виконувати в тексті спеціальну настанову — підкреслювати центральну позицію певної назви в контексті, концентрувати увагу на тому чи іншому понятті-образі. Персоніфікація певного образу зумовлює його логічне довершення і перехід назви у розряд власних імен, причому персоніфікованість у більшості випадків має не зовсім звичний вияв. Витворений образ завжди співзвучний чомусь конкретному, вимірному і виступає ключовим, центральним:

"Братерство, Честь, Гідність, Мудрість — ось що визначає людину як таку" (З журналу).

Нерідко такі загальні назви, написані з великої літери, стають контекстуальними синонімами. Наприклад:

"І цей Ізотоп... Генерали величають його генієм, а для мене він майстер з потворно скомбінованих генів" (О. Гончар).

¹ Див.: Загнітко А. П. Семантика великої літери // Лінгвістичні студії: Темат. зб. наук. праць Донецьк. держ. ун-ту. — 1994. — Вип. 1. — С. 150—153.

Використовуючи один із компонентів атома як власну назву (Ізотоп), автор передає своє ставлення до цієї людини — ви-нахідника механізму, основним призначенням якого є нищення людства.

Вживання великої літери в художньому тексті підпорядковане, з одного боку, принципам семантичного переосмислення, а з іншого — прагненням до відповідного наголошення певних елементів, їх інтонаційного виділення, донесення того чи іншого змісту до читача невикривленим. Народжуючись у мовленні, речення не лише обростає певними смисловими відтінками, що передають ставлення мовця до зображуваного факту, а й часто змінюється за обсягом, ускладнюється або спрощується — відбувається зосередження змісту на одному зі слів:

“Поки мені хочеться запропонувати читачеві своєрідний монтаж документів і фактів, свідчень очевидців — невдовзі після аварії мені випало неодноразово побувати в *Зоні* і в районах, прилеглих до неї” (Ю. Щербак).

Подколи використання великої літери в поетичному тексті передає авторські уявлення. В поезіях правопис віршових рядків у межах строфи, як текстового і відносного смислового цілого, підпорядкований семантичним законам і має на меті вирізнення кожної думки, її виокремлення. В останній час спостерігається вичленовування експресивно наголошеного і логічно важливого предмета зі структури поетичного рядка внаслідок його написання з великої літери:

Проклятим будеш,
Родом і Плодом поганьбленим будеш,
коли зламаєшся, як **Перо**,
коли злякаєшся, як **Пензель**,
коли вирвешся од страху,
як **Диригентський** жезл...
(І. Драч)

Проходила по полю —
Зелено зеленіє...
Назустріч **Учні Сина**:
Возрадуйся, Маріє.
(П. Тичина)

У наведених рядках слова з авторським використанням великої літери концентрують на собі експресію строфи, переда-

ють ставлення митця до логічно наголошеного предмета думки, що цілком відповідає загальноприйнятим поняттям і духовно-му сприйняттю Бога, його тлумачення у загальнолюдському, загальнофілософському, історіософічному і загальнокультурному вимірах.

Зрідка велика літера може вирізняти авторську іронію, негативне ставлення до вчинків окремих людей, дії яких несумісні з принципами загальнолюдських ідеалів. Порівняймо:

Все зекономив? Совість? Честь?
Зумів забалагурити
самі **Верховні Вуха**,
Колегіальний ум мільйонів —
а лестоці лиш персональні слуха.
(І. Дроч)

"І лише потім всі дізналися про рішення вивезти, відправити в Крим своїх дітей (своїх внуків та їхніх бабусь) **Високе керівництво** прийняло негайно..." (Ю. Щербак).

Поширення великої букви як емоційно-стилістичного і семантико-стилістичного засобу в сучасній українській мові відображає активні процеси взаємодії мовних рівнів, сприяє витворенню площини тотожності семантичних і формально-граматичних мотивацій правопису слів з великої літери. Названі випадки написання слів з великої літери є вторинними щодо первинного розмежування власних і загальних назв. Семантико-стилістичне вживання великої букви підпорядковане декільком факторам, серед яких найбільш значущим виступає співвіднесеність змісту висловлення з позамовною дійсністю, позиція графічно вирізняюваного образу в загальній системі художнього твору, емоційне наголошення слова автором.

6.9. Інтонаційно-пунктуаційні засоби виразливості

Інтонаційно-мелодичний лад мови, що є найбільш прямим і безпосереднім виявом ставлення до предмета повідомлення, — суттєвий фактор експресії, проте відтворення його в художній мові, особливо прозовій, утруднене.

Певною мірою інтонаційний бік мовлення передається в художніх текстах за допомогою пунктуаційних знаків, які зумовлюють ритмомелодичне членування мовлення персонажів і автора-оповідача.

Дуже часто всередині речення спостерігаються *три крапки* — при розірваній, перерваній мові внаслідок хвилювання або зворушення того, хто говорить. Наприклад:

“Ой, лишенько... бабусю... Ой... горенько тяжке... — з плачем ледве вимовляла дівчинка. — Я з хутора... розбишаки були... всіх побили... порізали... постріляли... батька... й... матір... діда... дядків... дядину... маленького братика... всіх... усіх... Одна я залилася... одну мене не знайшли... втекла...” (Панас Мирний).

Розчленування тексту трьома крапками може також відбивати напружену, насторожену увагу:

Мій поплавець, що наче би заляк,
Здригнувся раз... Удруге... півхвилини
Чекання... Ваші штучки, рибо-лине!
Стис удилище... Сіпнув... Ого, це так!
(М. Рильський)

Іноді ця пунктограма передає роздуми, зокрема ліричні:

“От що робить сильний з немичним! Пани з кріпаками... Вони й моїм батьком таке виробляли... одібрали його в мене... я його не знаю, не бачив... покрили мою голову соромом, докорами... Прокляті!” (Панас Мирний).

Крапками може передаватись і перервність мови стомленої бігом людини:

“— Сержанте! — виштовхував з себе по слову за кожним пострібом. — Слухай... Як же це?... Хто міг... У таку погоду... Ну, в суху... Я б його... пришив одним... пострілом... Десь... колись... щось... не заперечую... Але тут?...” (П. Загребельний).

У драматургії паузи, про які свідчать крапки, нерідко супроводжуються й авторськими ремарками-коментарями, наприклад: *велика пауза, встає* тощо. Подібні коментарі спостерігаються і в белетристиці:

"Все... воно мені... так коли... я там... — говорила розірвано і боязко" (О. Кобилянська).

Поширені у художньому писемному мовленні випадки налізування та комбінування *знаків оклику й питання*, чим передаються різні ступені й відтінки вияву емоцій:

Всі здригнули:

Іван Гус буллу розірвав!

Чи довго ще на сім світі катам панувати??

(Т. Шевченко)

У художніх текстах використовують і розділові знаки, вживані самотійно, без тексту. Вони вказують на відсутність репліки у діалозі і водночас імітують значуще мовчання одного із співбесідників, начебто натякаючи на інтонацію, наприклад, на вираження "німого запитання":

"— Просимо дорогих шефів на зустріч Нового року! —???" (Остап Вишня).