

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ
ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Григор'єв Олександр Миколайович

УДК 811.161.2:398.831

**ІДЮСТИЛЬ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО
(НА МАТЕРІАЛІ ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ТЕКСТІВ)**

Спеціальність 10.02.01 – українська мова

Дисертація
на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

КИЇВ 2016

ЗМІСТ

Вступ	5
Розділ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІДІОСТИЛЮ В КОНТЕКСТІ КОНЦЕПЦІЇ МОВНОЇ ОСОБИСТОСТІ	10
1.1. Ідіостиль та ідіолект з погляду сучасної лінгвістики	10
1.2. Мовна картина світу і мовна особистість	16
1.3. Феномен мовного концепту та його функціональна роль у дослідженні ідіостилю	26
1.4. Текстові категорії та специфіка художнього тексту	35
1.5. Система текстової образності як маркер ідіостилю	40
Висновки до розділу 1	49
Розділ 2. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ІДІОСТИЛЮ: КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ПІДХІД, ТЕОРІЯ МЕТАФОРИ, РИТОРИЧНИЙ АНАЛІЗ	53
2.1. Концептуальний аналіз та його застосування при лінгвістичному дослідженні авторського тексту	53
2.2. Метафорична вербалізація та її ідіостилістичне дослідження	62
2.3. Риторичний канон як методика ідіостилістики	75
Висновки до розділу 2	82
Розділ 3. ПОЗАМОВНІ ТА МОВНІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ ІДІОСТИЛЮ ПУБЛІЦИСТИКИ М. ХВИЛЬОВОГО	86
3.1. Позамовний контекст становлення публіцистичного стилю М. Хвильового	86

3.2. Провідні адресатно орієнтовані концептуальні моделі в публіцистичних текстах М. Хвильового	100
3.3. Індивідуально-авторська аксіологія як компонент ідіостилю М. Хвильового	113
Висновки до розділу 3	125

Розділ 4. РИТОРИКО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПУБЛІЦИСТИЧНОГО МОВЛЕННЯ М. ХВИЛЬОВОГО	128
4.1. Риторичні фігури	128
4.1.1. Риторичне запитання	131
4.1.2. Риторичне звертання	135
4.1.3. Апокриза (питання-відповідь) як показник діалогізму	136
4.1.4. Риторичний вигук	138
4.1.5. Етопея	139
4.1.6. Фігура замовчування (апосіопеза)	140
4.1.7. Парантеза	148
4.1.8. Парцеляція	150
4.2. Риторико-стилістичні фігури повтору	151
4.2.1. Анафора	153
4.2.2. Анепіфора	155
4.2.3. Епанафора	156
4.2.4. Ампліфікація	157
4.2.5. Синонімічна варіація	159
4.2.6. Посилюваний повтор	161
4.2.7. Гомойарктон	163
4.2.8. Рефрен	163
4.2.9. Полісиндетон	164
4.2.10. Гемінація	166
4.2.11. Епанод	168

4.2.12. Епімона	169
4.2.13. Плеоназм, тавтологія	170
4.3. Період	171
Висновки до розділу 4	175
Висновки	177
Список використаних джерел	181
Додаток 1. Риторико-стилістичні тропи та фігури в художніх текстах М. Хвильового	212
Додаток 2. Короткий словник концептуально значимої ідеологічної та метафоричної лексики памфлетів М. Хвильового	237
Додаток 3. Короткий словник ідіофразем М. Хвильового	244

Вступ

Актуальність теми зумовлена передусім потребою вивчення попередніх етапів українського текстотворення як вербалізації пошуків етнічної, політико-ідеологічної, культурологічно-цивілізаційної ідентичності українців, формування й захисту мовно-культурного простору України. Особливо важливе вивчення досвіду 1-ї третини ХХ ст. як періоду інтенсивного українського мовотворення на тлі державо- й культуротворення. Мовна особистість М. Хвильового як письменника, громадського й політичного діяча привертає увагу в аспектах специфіки вербалізації суперечностей між українською етносвідомістю і тогочасними політичними тенденціями, ідеологічними орієнтирами на Європу або Росію, динаміки й діалектики мовотворчих процесів в українській літературі тієї епохи. Необхідне осмислення мовного досвіду М. Хвильового як одного з творців мови української літературної критики та публіцистики в цілому (у контексті тогочасних активних процесів інтелектуалізації української мови), концептосфери його текстів з погляду сучасного державо-, культуро- і мовотворення, на тлі тенденцій національного відродження і глобалізації, у контексті сучасної лінгвостилістики та медіалінгвістики. Вивчення специфіки ідіостилю, мовної особистості (МО), концептуальної й мовної картин світу (ККС і МКС) автора дозволяє з'ясувати його внесок в український мовотворчий процес і вплив на становлення концептуалізованих і вербалізованих у публіцистиці цінностей і морально-етичних відносин епохи.

Сучасна українська лінгвостилістика репрезентована дослідженнями С.Я. Єрмоленко, Л.І. Мацько, Л.І. Шевченко та їхніх наукових шкіл. Наукова школа Л.І. Шевченко розвиває також теорію інтелектуалізації мови й медіастилістику (Д.В. Дергач, Д.Ю. Сизонов), необхідні для створення теоретичної бази вивчення авторської художньої мови. Лінгвостилістика орієнтована на комплексне вивчення ідіостилю з позицій антропоцентричної

мовознавчої парадигми (Ю.Д. Апресян, М.Я. Блох, С.Г. Воркачов, С.А. Жаботинська, В.І. Карасик, А.В. Кравченко, О.С. Кубрякова, В.Я. Мізецька, О.І. Ніка, М.В. Нікітін, З.Д. Попова, К.В. Рахіліна, О.О. Селіванова, Й.А. Стернін та ін.). Ідіостилістика пов'язана з МКС та МО автора (М.Ф. Алефіренко, Ю.Д. Апресян, А. Вежбицька, І.О. Голубовська, С.Я. Єрмоленко, А.А. Залізник, О. Йокояма, М.О. Кронгауз, О.В. Падучева, М.М. Полюжин та ін.).

Розгляд індивідуальної мовної манери М. Хвильового спонукає до висвітлення проблеми зв'язку між мовою і світоглядною орієнтацією автора, що відбувається в моделюванні особливого лінгвального світу, активізації мови і творенні на цій основі нових слів. Під таким кутом зору творчість М. Хвильового ще не була предметом спеціального дослідження. Його здійснення дозволить істотно скоригувати уявлення про особливості світосприйняття і світорозуміння письменника, визначити основні характеристики твореної ним мовної реальності, прояснити концептуальні засади його творів, висвітлити провідні засади й засоби його мовотворчості.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі сучасної української мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка як складова частина комплексної теми №11 БФ 044 – 01 «Мови та літератури народів світу: взаємодія та самобутність».

Мета і завдання дослідження. Метою дослідження є визначення доміантних особливостей ідіостилю публіцистичних текстів М. Хвильового шляхом реконструкції концептуального простору його памфлетів та опису МКС автора як МО.

Досягнення мети передбачає розв'язання таких завдань:

– розробити теоретико-методологічну базу дослідження ідіостилю в аспекті теорії ККС, МКС і МО;

- визначити мовні та позамовні чинники формування й розвитку МО автора;
- відтворити систему концептів та концептуальних опозицій памфлетних текстів М. Хвильового, описати МКС його публіцистики;
- змодельовати систему тропів та фігур публіцистичного мовлення М. Хвильового.

Об’єктом дослідження є мова публіцистичних текстів М. Хвильового.

Предмет дослідження – ідіостиль М. Хвильового як віддзеркалення МКС і МО, зокрема у тропях і фігурах як текстових маркерах, засобах раціонального структурування й емоційного увиразнення тексту.

Матеріал дослідження – 3 цикли памфлетів М. Хвильового (17 текстів загальним обсягом понад 35 тис. слововживань).

Для досягнення мети дослідження застосовано комплекс **методів** контекстуального (при інтерпретації метафорики), концептуального (для визначення специфіки вербалізації концептів), когнітивного (при моделюванні ККС і МКС автора), семантико-стилістичного (при аналізі тропів та фігур) та лінгвокультурологічного аналізу (при дослідженні співвідношення мовних та позамовних чинників творення МО).

Наукова новизна дисертації – в тому, що в ній:

уперше здійснене комплексне дослідження ідіостилю публіцистики М. Хвильового як утілення МО автора й індивідуальної вербалізації МКС етносу, змодельовано мовне відображення ККС автора, зокрема концептуальної дихотомії, в полемічних текстах на різних мовних рівнях (словотвір, лексична специфіка, оніми, фразеологія, тропи та фігури, синтаксис);

уточнено лінгвістичні інтерпретації полемічного тексту, памфлету, положення теорії МКС у застосуванні до ідіостилю й публіцистичних текстів;

дістали подальший розвиток теорії МКС і МО, ідеї антропоцентризму лінгвістики (у застосуванні до авторської мовотворчості), ефективності міждисциплінарного контексту лінгвістичного дослідження, діалектики

внутрішньо-, зовнішньо- та позамовних чинників розвитку мови, зокрема ідіостилю й МО.

Теоретичне значення праці – в розробленні системного апарату лінгвістичного дослідження ідіостилистики полемічних текстів як віддзеркалення сегменту МКС та ідіоспецифіки МО, інтерпретації вербалізаторів концептів полемічних текстів М. Хвильового як маркерів авторського ідіостилю, дослідженні системи тропів та фігур як засобів реалізації впливової функції мови та репрезентації відповідного етапу розвитку медіастилю української мови.

Практична цінність праці полягає в можливості використання результатів у 1) розробленні стратегій розвитку й захисту етнокультурної ідентичності українського мовного й медійного простору, 2) викладанні курсів та підготовуванні посібників і підручників з сучасної української літературної мови, історії української літературної мови, лінгвістичного аналізу художнього тексту, стилістики, медіалінгвістики, лінгвокультурології. Результати дослідження впроваджені в роботу Інституту журналістики, Інституту міжнародних відносин Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Педагогічного університету ім. Б. Грінченка, Київської міської державної адміністрації.

Особистий внесок автора. Усі результати отримані дисертантом одноосібно.

Апробація результатів дослідження здійснена на 23 конференціях, серед яких 21 міжнародних і 5 всеукраїнських, а саме: I–XXI Міжнародних науково-практичних конференціях із проблем функціонування і розвитку української мови «Мова. Суспільство. Журналістика» (Київ, 1994–2015); Міжнародній науковій конференції «Мова як світ світів: граматики і поетика української мови» (Київ, 2014); на Міжнародній науковій конференції «Мова як світ світів: граматики і поетика української мови» (Київ, 2015), XXIII–XXV Міжнародних наукових конференціях «Мова і культура» ім. С. Бураго (Київ,

2014–2016); Міжнародній науковій конференції «Тоталітаризми – майбутнє чи реальна небезпека?» (Познань, Польща, 2001); Міжнародній науковій конференції «Вибори як кінцевий стан демократії?» (Познань, Польща, 2006); Міжнародній науковій конференції «Європа XXI сторіччя. Поміж ідеалізмом та реалізмом» (Слубіце, Польща, 2006); Міжнародній науковій конференції «Медії. Церква. Капітал. Поміж демократією та авторитаризмом» (Познань, Польща, 2006); Міжнародній науковій конференції «Ukraina irredenta. Література і культура України XX століття» (Краків, Польща, 2006); Міжнародній науковій конференції «Місце Степана Смаль-Стоцького в європейській славистиці» (Краків, Польща, 2009); Міжнародній науковій конференції «Європа XXI сторіччя. Сучасний стан і перспективи розвитку» (Познань, Польща, 2009); Міжнародній науковій конференції «Європа XXI сторіччя: Європа й Європейський Союз до кризи. Діалоги, розв'язання і сценарії на майбутнє» (Слубіце, Польща, 2012).

Публікації. Результати дослідження висвітлено у 9 статтях, із яких 4 опубліковані у фахових наукових виданнях України й одна – у науковому зарубіжному виданні.

Обсяг та структура роботи. Дисертація складається зі вступу, 4-х розділів, висновків та списку використаної літератури на 314 позицій та 3-х додатків: Додаток 1 «Риторико-стилістичні тропи та фігури в художніх текстах М. Хвильового», Додаток 2 «Короткий словник концептуально значимої ідеологічної та метафоричної лексики памфлетів М. Хвильового», Додаток 3 «Короткий словник ідіофразем М. Хвильового». Загальний обсяг дисертації – 249 с., з них 180 с. основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІДЮСТИЛЮ В КОНТЕКСТІ КОНЦЕПЦІЇ МОВНОЇ ОСОБИСТОСТІ

1.1. Ідіостиль та ідіолект з погляду сучасної лінгвістики

На сучасному етапі розвитку лінгвістичної науки, для якої властива **антропологічна** спрямованість, особливої актуальності набуває вивчення лінгвістичних особливостей поетичної творчості в аспекті ідіостилю письменника. В.В. Виноградов стверджував, що основною категорією у сфері лінгвістичного вивчення художньої літератури звичайно визнають поняття *індивідуального стилю* (тобто своєрідної, історично обумовленої, складної, але такої, що представляє структурну єдність, системи засобів і форм словесного вираження в її розвитку) [40, 169]. На думку Г.О. Винокура, постановка питання про індивідуальний стиль і утворює межу між лінгвістикою та іншими науками, зацікавленими у свідченнях мови [54, 256].

На позначення сукупності мовних особливостей творчості письменника, окрім терміна *ідіостиль* (та його варіанту *індивідуальний стиль*), уживають також термін *ідіолект*. Чіткого розмежування між цими термінами донедавна встановлено не було, а тому дослідники послуговувалися ними як узаємозамінними. Це унаочнює визначення, подане С.Я. Єрмоленко: *індивідуальний стиль*, або *ідіолект*, – сукупність мовно-виразових засобів, які виконують естетичну функцію і вирізняють мову окремого письменника з-поміж інших [73, 431]. Якщо ідіолект як загальнолінгвістичний термін давно прищепився у мовознавстві, і його значення як сукупності індивідуальних особливостей, притаманних мовленню певного індивіда [13, 165], є більш-менш сталим, то поняття ідіостилю визначено недостатньо. Змішання цих понять спостерігаємо й у словниках. «Большой энциклопедический словарь: Языкознание» визначає поняття «ідіолект» як сукупність формальних і

стилістичних особливостей, притаманних мовленню окремого носія певної мови. Там само подано вузьке і широке тлумачення цього терміна: якщо у вузькому розумінні ідіолект – це тільки специфічні мовленнєві особливості певного носія мови, то в широкому – це взагалі реалізація певної мови в устах індивіда, тобто сукупність текстів, породжуваних мовцем і досліджуваних лінгвістом з метою вивчення системи мови [44, 171]. Терміни *ідіолект* / *ідіостиль* «Литературный энциклопедический словарь» визначає майже як синоніми. Автор словникової статті “Ідіолект” В.П. Григор’єв дає таке визначення: ідіолект – індивідуальна мова, мовні навички індивідуума в певний період часу. Говорячи про художній або поетичний ідіолект, у сучасній поезії мають на увазі найважливішу складову індивідуального стилю, тобто ідіостиль [138, 114]. В.П. Григор’єв зауважує, що будь-який ідіостиль як факт сучасної літератури є водночас і ідіолектом, а тому настанова на опис поетичного ідіолекту має бути настановою саме на ідіостиль, на його специфічні проблеми [71, 4-6]. Указуючи на різнорівневі співвідношення, що існують у межах ідіостиль, дослідник зазначає, що на глибинну семантичну і категоріальну зв’язаність елементів ідіостиль накладається й особлива “сутність” явної і неявної рефлексії поета над мовою [71, 5].

Особливої уваги розмежуванню понять «ідіолект» / «ідіостиль», а також їх співвідношенню з поняттями “поетична мова”, “художній текст”, “поетичний світ” тощо приділяють представники російської школи лінгвістичної поезики (В.П.Григор’єв, С.Т. Золян, Л.А. Новиков, С.Ю. Преображенський, О.Г. Резина, О.І.Северська). Одні з них вважають, що поняття “ідіостиль” логічно ширше за поняття “ідіолект” і трактують його як уся сукупність мовних виразових засобів автора, тоді як компонентами ідіолекту стають важливіші риси ідіостиль [71, 56]. На думку інших, ідіолект – один із можливих станів системи поетичної мови, що складається внаслідок засвоєння її структури. Ідіостиль же є водночас і стилем мови, і стилем мовлення, який диференціюється на підставі структурних або конструктивних протиставлень і співвідношень між окремим

системами вираження [236, 147]. Автори цієї тези вважають, що сутність співвідношення *поетичної мови* та *ідіолекту / ідіостилю* в індивідуальній художній системі може бути сформульована за допомогою орієнтації на “системно-діахронічний опис” (В.П. Григор’єв), який передбачає аналіз основ ідіограматики з урахуванням параметру еволюції (у напрямках від поетичної мови до ідіолекту і від ідіолекту до ідіостилю) [236, 147].

С.Т. Золян та О.Г. Ревзина надають перевагу терміну *поетичний ідіолект* [104,147–148]. Поетичний ідіолект розуміють як один зі станів системи поетичної мови, актуалізований у творчості певного поета, аналогічно до того, як “звичайний” ідіолект є одним з можливих станів системи літературної мови [104, 138]. О.Г. Ревзина зазначає, що термін *поетичний ідіолект* у широкому сенсі включає в себе й ідіостиль, і поетичний світ. Поетичний ідіолект у вузькому сенсі – це система індивідуально-естетичного використання властивих певному періоду розвитку художньої літератури засобів словесного вираження [53, 85]. Дослідниця вважає природним протиставити поетичний ідіолект у вузькому сенсі та поетичний ідіостиль як мову та мовлення (система – текст) [229, 134].

Ми поділяємо думку дослідників, які вважають, що ідіолект можна розглядати як фазу формування ідіостилю. Причому перший, на відміну від другого, не можна назвати ані сталим, ані стабільним, ані замкненим, оскільки системні зв’язки всередині його доводиться розглядати лише як певною мірою реалізовані інтенції. Тоді як ідіостилю притаманна більша системність, ієрархічна організованість та впорядкованість елементів [202, 57]. Таке розуміння сумісне з розмежуванням цих понять, запропонованим Н.О. Фатєєвою. Згідно з її визначенням, під ідіолектом певного автора розуміють усю сукупність створених ним текстів у вихідній хронологічній послідовності (або послідовності, санкціонованій самим автором, якщо тексти зазнали перероблення), а під ідіостилем вона пропонує розуміти ту сукупність

глибинних текстопороджувальних доміант і констант певного автора, які обумовили появу цих текстів саме в такій послідовності [278, 17].

Як зауважує С.Т. Золян, проблема поетичного ідіолекту і принципів його опису належить до традиційних для мовознавства. Вперше поставлена ще В. Гумбольдтом, вона дістала інтенсивне розроблення у передовсім у працях В.В. Виноградова, який неодноразово звертався до проблем “індивідуально-творчого говоріння під кутом естетичного”, “індивідуального стилю” та “індивідуально-художнього стилю” [104, 138]. Розвиток ідей цілісного опису ідіюстилів різних поетів, а також теоретичне висвітлення проблем поетичної творчості в аспекті ідіюстилю можна знайти як у працях російських формалістів (Р.О. Якобсон, Б.М. Ейхенбаум, В.М. Жирмунський, Ю.М. Тинянов), так і в дослідженнях учених структурно-семіотичного напрямку (Ю.М. Лотман, Ю.І. Левін, В.В. Іванов, М.Л. Гаспаров). Внесок у розв’язання зазначених проблем зробив М.М. Бахтін.

Представники лінгвопоетичного напрямку при описі ідіюстилів користуються поняттями доміант і функції, що були сформульовані Ю.М. Тиняновим. Він відзначав, що співвіднесеність кожного елементу літературного твору як системи з іншими і, таким чином, з усією системою я називаю конструктивною функцією цього елементу [273, 272]. Через те, що система не є рівноправною взаємодією всіх елементів, а передбачає висування групи елементів (“доміанта”) і деформацію решти, твір входить до літератури, набуває своєї літературної функції саме цією доміантою [273, 277]. Р.О. Якобсон визначав доміанту як зосереджувальний складник художнього твору: вона керує, визначає і трансформує решту компонентів”, вона “забезпечує інтегрованість структури [301, 56]. Я. Мукаржовський називав доміантою той компонент твору, що урухомлює всі інші компоненти і визначає зв’язок між ними [188, 329]. Т.С. Золян пропонує розуміти доміанту як чинник тексту і характеристику стилю, що змінює звичайні функціональні відношення між елементами тексту і одиницями мови [104, 139]. Визначаючи

сукупність мовних засобів, що актуалізують певну домінанту як функціональну галузь цієї домінанти, науковець зауважує, що поетичний ідіолект може бути описаний як система пов'язаних між собою домінант і їхніх функціональних галузей [104, 139]. Загалом такий підхід дослідник називає *функціонально-домінантним*. Прикладами реалізації цього підходу слугують численні праці таких представників лінгвопоетичного напрямку, як В.П. Григор'єв, Л.В. Зубова, Н.Н. Іванова, І.І. Ковтунова, Н.О. Кожевникова, О.В. Красильникова, О.А. Некрасова, Л.О. Новиков, С.Ю. Преображенський, О.Г. Ревзіна, О.І. Сєверська, Н.О. Фатєєва та ін. [105].

Проблемі дослідження ідіюстилю письменника через мову його творів в українській науці присвячено праці В.А. Дроздовського, Н.С. Дужик, С.Я. Єрмоленко, Ю.С. Лазебника, А.К. Мойсієнка, М.Я. Плющ, Н.М. Сологуб, Л.О. Ставицької, І.І. Степанченко, Н.В. Слухай та інших.

Останнім часом у зв'язку з формуванням нової, антропоцентричної, парадигми в мовознавстві ідея системності, донедавна притаманна лінгвістичним дослідженням структурно-семантичного напрямку, поступилася місцем ідеї суб'єкта, який зі своїми комунікативними, пізнавальними та експресивними потребами переміщується до центру мовних процесів [151, 3]. Зміна наукової парадигми не могла не вплинути й на лінгвопоетичні дослідження, наявні сьогодні в різних напрямках лінгвістики: когнітивному, психолінгвістичному, комунікативно-стилістичному тощо.

Одним із актуальних сьогодні слід уважати когнітивний напрям сучасної лінгвістичної поетики, сформований на базі когнітивної лінгвістики – мовознавчого напрямку, де функціонування мови розглядається як різновид когнітивної, тобто пізнавальної діяльності, а когнітивні механізми й структури людської свідомості досліджуються через мовні явища [132, 24]. Аксиомою когнітивної лінгвістики є положення про те, що всі людські когнітивні структури (сприйняття, мислення, мова, пам'ять) нерозривно пов'язані між собою [152, 7; 204, 59]. Об'єктом когнітивної лінгвістики є вербалізована

інформація, тобто той концептуальний простір людського мислення, з яким співвідносяться одиниці мови і мовлення [91, 3]. На думку В.З. Дем'янка, до сфери інтересів когнітивної лінгвістики належать “ментальні” основи розуміння і продукування мовлення з погляду того, яким чином структури мовного знання “репрезентовані” і беруть участь у переробці інформації [75, 21].

Об'єктами реконструкції в лінгвопоетичних дослідженнях когнітивного спрямування можуть бути поетична модель світу, представлена у творах поета, концептуальна й мовна картини світу поета, концептуальне моделювання образної системи митця, мовна особистість автора тощо (праці Ю.С. Лазебника, Л.П. Іванової, Л.М. Синельникової, Л.І. Белехової, Д.М. Колесник, Л.В. Дмитренко та ін.).

Під впливом когнітивної лінгвістики та психології останнім часом стало звичайним звернення дослідників до питань психологічного сприйняття й декодування поетичних текстів, літературної компетенції відправника і адресата тексту (І.В. Арнольд, А.К. Мойсієнко, В.А. Пищальникова, В.П. Белянін та ін.). Центр уваги в таких дослідженнях перенесено на виявлення ролі читача у визначенні стилістичних ефектів. З цих позицій індивідуальний стиль описують як такий, що відповідає певним типам мисленнєвої діяльності, різної у різних читачів, при сприйнятті художнього твору [176, 65]. У психолінгвістичному аспекті дослідження ідіостилю прийнято віднаходити “домінантні особистісні смисли”, способи репрезентації яких складають логіко-семантичну основу ідіостилю. Віднаходження закономірних співвідношень логіко-семантичної основи ідіостилю з певними засобами її мовної репрезентації, що передбачає індивідуальні трансформації мовних виражень, дає змогу представити ідіостиль як формально-змістову логіко-психолінгвістичну категорію [216, 28]. Ідіостиль при цьому підході визначають як систему логіко-семантичних способів репрезентації домінантних

особистісних смислів і концептуальної системи автора, об'єктивовану в естетичній мовленнєвій діяльності [216, 67].

У межах комунікативної стилістики тексту як одного з напрямів функціональної стилістики (Н.С. Болотнова, І.І. Бабенко та ін.) ідіюстилю досліджують з погляду того, як саме конкретна мовна особистість автора організує діалог з читачем, спрямовуючи його мовленнєво-мисленнєву діяльність певним шляхом відповідно до комунікативної стратегії тексту й інтенції творця. Комунікативно-діяльнісний підхід до вивчення ідіюстилю, запропонований у межах комунікативної стилістики, спирається на визначення тексту як “форми комунікації, що передбачає особливу організацію спілкування як спільної мовленнєво-мисленнєвої діяльності автора й адресата”. Щодо самого ідіюстилю, то його розглядають як складний, багатовимірний і багаторівневий прояв особистості автора, “що стоїть за текстом”: його лексикону, семантикону, граматикону, тезаурусу, концептосфери, мотивів, що визначають своєрідність семантики, текстової організації [42].

Отже, для більшості сучасних лінгвопоетичних досліджень, виконуваних із застосуванням різних підходів та в межах різних напрямів лінгвістичного дослідження поетичних ідіюстилів, актуальним є звертання до проблем, пов'язаних з такими поняттями, як мовна картина світу і мовна особистість.

1.2. Мовна картина світу і мовна особистість

Сутність і змістовність сприйняття дійсності людиною залежить як від об'єкта сприйняття, так і від суб'єктивних можливостей того, хто сприймає. Здійснюючи на основі сприйняття аналіз і синтез реальності, людина пізнає не лише окремі предмети і явища, а й виявляє всі їхні зв'язки, керуючись своїм практичним і теоретичним досвідом [47, 124].

Дійсність знаходить своє відображення в мові. За допомогою мови автор змальовує навколишній світ і пропускає його крізь призму об'єктивних оцінок [45; 74; 84; 129; 137; 149; 234]. Поступово в лінгвістиці закріплюється поняття *мовна картина світу* (МКС). Засновником теорії про мову як спосіб бачення й інтерпретації світу вважається В. фон Гумбольдт. Логічний розвиток ідеї В. фон Гумбольдта знайшли в гіпотезі лінгвістичної відносності Е.Сепіра – Б.Л.Уорфа, які стверджували, що мовні структури впливають на світогляд і уявлення про організацію світу [98, 116]. У сучасних дослідженнях картину світу тлумачать як складний феномен, що має різні видові похідні поняття: концептуальна картина світу, мовна картина світу, індивідуальна картина світу, міфологічна картина світу, національно-мовна картина світу та ін.

В.Мізецька, вивчаючи згадане питання, зазначає, що поряд із поняттям *мовна картина світу* існує також визначення *художня картина світу*. Якщо перший термін стосується особливостей репрезентації дійсності в різних етносів, то другий віддзеркалює особливості мовної репрезентації дійсності в межах художнього тексту [183, 80].

К. Рахіліна під МКС розуміє відтворення образу дійсності, яку людина має на увазі. МКС не копіює, а відображає дійсність, деякі якості об'єктів при відображенні губляться, а залишаються лише значущі. При чому значущі саме для людини. В акцентуванні важливих для індивіду об'єктів та понять полягає антропоцентричність картини світу [228, 109-113].

Є. Бартмінський у книжці “Мовний образ світу: нариси з етнології” (2005) присвячує зазначеному питанню цілий розділ, акцентуючи на лінгвістичному аспекті цього поняття, пов'язуючи його з поняттям лексичної одиниці. За словами автора, МКС – це певний комплекс суджень, більш-менш закріплених у мові, що відображається в значеннях слів чи імпліційовані цими значеннями, які свідчать про ознаки чи способи існування об'єктів позамовного світу [27, 305].

На думку багатьох дослідників, слово як самодостатня вартість у художньому тексті віддзеркалює особливості індивідуальної мовотворчості, зміст слова, засвідчений у загальномовних словниках, а також реалізований у текстах, об'єднує різні типи концептуалізації понять як елементів мовної картини світу. Творення нових концептів у мовній картині світу приводить у взаємодію і пізнавальні процеси, і емпіричний досвід, і культурні досягнення колективу, і його мовну концепцію, щоб позначити мовною формою об'єкти, які не піддаються чуттєвому сприйняттю, і зробити наявною невидиму картину світу – створити її мовну картину, яка сприймається за допомогою вербально-образних асоціацій слів і виразів, які є її складовими.

Сучасні наукові праці, присвячені дослідженню ідіостилю художника слова через мову його творів, також розглядають і тісно пов'язані між собою проблеми мовної картини світу й мовної особистості письменника. Як зазначає А.К. Мойсієнко, сьогодні простежується своєрідна ієрархічність понять: *мовна картина світу, національна мовна картина світу, автономна картина світу мовної особистості*, нарешті – *мовна картина світу окремого твору, героя*. Усі ці “картини”, на думку дослідника, є продуктом пізнання людини на різних рівнях соціально-культурного досвіду [184, 163]. Мову художніх творів крізь призму мовної картини світу автора як мовної особистості останнім часом досліджували С.Я. Єрмоленко, Л.П. Іванова, Ю.С. Лазебник, Л.А. Лисиченко, О.О. Маленко, Т.С. Мейзерська, А.К. Мойсієнко, Н.В. Слухай, Ж.П. Соколовська, Н.М. Сологуб, О.Д. Турган та ін.

Кожна мова членує світ по-своєму, тобто має власний спосіб його концептуалізації. В. фон Гумбольдт наголошував, що відмінності між мовами є дещо більшим, ніж просто знаковими відмінностями, різні мови за своєю суттю, за своїм впливом на пізнання і почуття є насправді різними світобаченнями [72, 370]. Мова є важливішим способом формування й існування знань людини про світ. Відображуючи в процесі діяльності об'єктивний світ, людина фіксує у слові результати пізнання. Сукупність цих

знань, закарбованих у мовній формі, являє собою те, що в різних концепціях називається або як *мовний проміжний світ*, або як *мовна репрезентація світу*, або як *мовна модель світу*, або як *мовна картина світу* [175, 64].

Поняття картини світу як центральне поняття концепції людини [222, 18] належить до фундаментальних понять, що відображають специфіку людини та її буття, взаємовідношення її зі світом, умови її існування [174, 72]. В.П. Руднев визначає картину світу як систему інтуїтивних уявлень про реальність [233, 127]. На думку В.І. Постовалової, картина світу – це цілісний глобальний образ світу, який є результатом усієї духовної активності людини і виникає в людини в перебігу всіх її контактів зі світом [222, 19-20]. У формуванні картини світу беруть участь усі сторони психічної діяльності людини, починаючи від відчуттів, сприйняття, уявлень і закінчуючи вищими формами – мисленням і самосвідомістю людини [222, 20], вона слугує універсальним орієнтиром людської діяльності, що визначає загальний перебіг усіх процесів у суспільстві, все його соціокультурне життя [222, 27]. Однак слід пам'ятати, що картина світу не є дзеркальним відображенням світу, вона є саме картиною, тобто інтерпретацією, актом світорозуміння, і що залежить вона від призми, крізь яку здійснено світобачення [216, 55]. Окремі суб'єкти, які відрізняються один від одного, здійснюють акти світорозуміння, у яких неповторно, унікально відтворюють навколишній світ у силу своїх природних здібностей, схильностей, зв'язків з культурою своєї доби. “Кажучи напевно, існує стільки картин світу, скільки є “призм” світобачення” [222, 32].

Основою вербальної мовної картини світу є загальна картина світу, представлена мовою [276, 114]. Інтерес до мовної картини світу помітний ще в працях В. фон Гумбольдта, який писав, що “різні мови є для націй органами їхнього оригінального мислення і сприйняття” [175, 66]. Пізніше ця проблема знайшла відображення у працях таких його послідовників, як Л. Вітгенштейн, Л. Вайсбергер, Й. Трір, Е. Сепір і Б. Уорф. У російській науці дослідження проблематики мовної картини світу започаткували філософи Г.А. Брутян і

Р.І. Павільоніс, розвинули лінгвісти Ю.М. Караулов, Г.В. Колшанський, Н.Г. Комлев, Г.В. Рамішвілі та ін. На сучасному етапі проблемі мовної картини світу та основам її моделювання присвячували праці Ю.Д. Апресян, О.С. Кубрякова, Б.О. Серебренніков, І.О. Голубовська, О.О. Корнілов, О.В. Урисон, Н.Ю. Шведова та ін.

Більшість дослідників розрізняють дві основні картини світу: концептуальну й мовну. Концептуальна картина світу, або концептуальна система – це безперервно конструйована система інформації (думок і знань), якою володіє індивід про дійсний або можливий світ [204, 280]. Якщо концептуальна картина світу пов'язана з цілокупністю знань про світ, то мовна картина світу – засіб експлікації цих знань [159, 129; 151, 103]. Розмірковуючи над питанням, яким чином картина світу людини пов'язана з мовними свідченнями, О.С. Кубрякова зазначає, що сума значень і уявлень про світ, упорядкована в голові людини, організується найперше в деяку концептуальну систему. Субстрат такої системи – концепти, образи, уявлення, певні схеми дії і поведінки тощо, деякі ідеальні сутності, не завжди пов'язані безпосередньо з вербальним кодом [144, 141], а через те мовну картину світу, на думку дослідниці, можна визначити як частину концептуального світу, що має бути прив'язана до мови і відбита крізь мовні форми [144, 142].

Питання про співвідношення двох картин світу неодноразово ставало предметом вивчення. Загальноприйнятим у сучасній лінгвістиці є положення про те, що концептуальна картина світу ширша й багатша за мовну картину світу, оскільки може включати й невербальні форми. Хоча з іншого боку, мовна картина світу відображає вплив мови на формування концептів – одиниць концептуальної системи людини [144, 145-146]. Вчені вважають за необхідне розрізнявати поняття *концептуальної системи* як упорядкованого поєднання концептів у свідомості людини та *ментального лексикону* як системи вербалізованих знань (внутрішній лексикон, внутрішнє слово, мовна пам'ять, тезаурус). Концептосфера і ментальний лексикон перебувають у відношенні

“ціле – частина”, оскільки концептосистема – це єдиний рівень представлення знань, що поєднує мовну, сенсорну й моторну інформацію [132, 71].

Ю.Д. Апресян підкреслює донауковий характер мовної картини світу, називаючи її наївною картиною світу, оскільки вона істотно відрізняється від наукової картини світу [9, 39]. Мовна картина світу часто викривляє об’єктивні знання про світ. З розвитком науки наукова картина світу постійно змінюється, тоді як мовна картина світу ще довго зберігає минулі уявлення і помилки. Науковець зазначає, що в наївній картині світу можна виділити наївну геометрію, наївну фізику часу і простору, наївну етику, психологію тощо [10, 39].

Отже, мовна картина світу формує тип ставлення людини до світу, визначає норми її поведінки [175, 65], оскільки кожна природна мова, як пише Ю.Д. Апресян, відображає певний спосіб сприйняття й організації (“концептуалізації”) світу. При цьому значення, виражені в мові, формують єдину систему поглядів, своєрідну “колективну філософію”, яка нав’язується як обов’язкова усім носіям мови. Притаманний мові спосіб концептуалізації дійсності є почасти універсальним, почасти національно специфічним, адже носії різних мов можуть бачити світ дещо по-різному, крізь призму своїх мов [9, 38-39]. Проте слід пам’ятати, що йдеться не про створення якоїсь неповторної, відмінної від тієї, що існує об’єктивно, картини світу, а лише про специфічне забарвлення цього світу, обумовлену національною значущістю предметів, явищ, процесів, вибірковим ставленням до них, яке породжується специфікою діяльності, способу життя і національної культури цього народу [175, 66].

Інтерес до вивчення особливостей національних мовних картин світу спостерігаємо в роботах А. Вежбіцької, В.Г. Гака, О.О. Корнилова, В.А. Маслової, С.Є. Нікітіної, О.В. Урисон, І.О. Голубовської, В.І. Кононенка, І.В. Кононенко та ін. З метою надання більшої визначеності науковим міркуванням навколо поняття картини світу О.О. Корнилов пропонує уточнити

термінологію і в системі наявних картин світу виділяє: наукову картину світу (НКС), національну наукову картину світу (ННКС), мовну картину світу (МКС), національну мовну картину світу (НМКС), індивідуальну національну мовну картину світу (ІНМКС) [129, 112-113]. Для цілей нашого дослідження інтерес представляють два останні різновиди мовних картин світу, тому спинимося на них докладніше. Національну мовну картину світу дослідник визначає як результат відображення об'єктивного світу буденною (мовною) свідомістю конкретної мовної спільноти, конкретного етносу [129, 112]. І.О. Голубовська під цим поняттям розуміє виражене засобами певної мови світосприйняття і світорозуміння етносу, вербалізовану інтерпретацію мовним соціумом навколишнього світу і себе в цьому світі [68, 6]. Якщо НМКС – категорія, що фіксує колективний досвід усієї мовної спільноти, то кожний окремий її представник володіє лише частиною цього колективного досвіду [129, 113]. Мову можна порівняти зі своєрідною когнітивно-етнічною вакциною, а сам процес засвоєння цієї мови – з когнітивно-етнічною імунізацією, через яку проходить кожний новий член етнічного співтовариства. Найважливішим наслідком такої імунізації є надання мовній особистості властивої певному етносу когнітивної орієнтації, залучення її до безперервної культурної традиції відповідного народу [185, 47-48]. Проте індивідуальні словники членів однієї мовної спільноти відмінні як кількісно, так і якісно, вони відрізняються не тільки складом слів, а й індивідуальністю семантичного наповнення тих самих слів [129, 114]. Це пояснюють тим, що індивідуальна мовна картина світу зумовлена як суспільними чинниками – суспільний статус, освіта, ерудиція, рід діяльності тощо, так й індивідуальними фізичними (конституція, вік, стать) та психічними особливостями (психічний тип, темперамент, наявність-брак нахилу до художньо-естетичної діяльності та ін.) [159, 136].

Найбільш яскраво індивідуальна мовна картина світу знаходить прояв у художній творчості, де відбивається поетична картина світу письменника,

позначена його індивідуальністю [159, 138]. Запроваджуючи поняття “індивідуально-поетичної моделі світу”, Ю.С. Лазебник зауважує, що точками відліку у визначенні її статусу є мовна й концептуальна картини світу [151, 102-103]. Глибинною віхою в метамоделюванні індивідуально-творчої картини світу, – зазначає вчений, – є спроба експлікації констант світосприймання мовної особистості, закодованих у його текстах [151, 105].

Індивідуальні характеристики визначають місце адресанта в соціальній та культурній стратифікації мовленнєвої спільноти, систему психологічних реакцій на зовнішні подразники (до яких належить і мовлення), обсяг та структуру вербально-когнітивної бази, місце в перетині координат розповсюдження тих чи інших форм існування мови тощо. Поняття мовної особистості є методологічно цінним для дослідження ідіостилю, оскільки, як указує Ю.М. Караулов, це – та наскрізна ідея, яка, як демонструє досвід її аналізу та опису, перетинає й усі аспекти вивчення мови й одночасно руйнує кордони між дисциплінами, що досліджують людину, бо неможливо вивчати людину поза її мовою [114, 3]. Саме мовна особистість переводить мовленнєві характеристики комунікантів та комунікативні якості їхнього мовлення в план оцінок, думок та установок адресанта й адресата – у цьому її широкий когнітивний сенс. Саме мовна особистість є носієм, джерелом та показником прагматичного компонента комунікативного акту, оскільки демонструє «ставлення до знаків тих, хто їх використовує», тобто своє власне. Крім того, саме мовна особистість – це той «високочуттєвий прилад», за допомогою якого мовознавці досліджують функціонування мовних знаків у мовленні: тут зосереджено весь цикл лінгвістичних проблем як у чистому вигляді, так і в кооперативному із представниками інших наукових дисциплін, що, як і мовознавство, досліджують людиномірність буття.

Неконгруентність відношень між комунікантами стимулює ідіостилістичні особливості між мовними особистостями не лише через їх

об'єктивні розбіжності, а й завдяки їхнім індивідуальним упередженням та схильностям мовного плану.

Асиметрія комунікації накладає певні обмеження на розуміння: воно досягається лише в тому разі, якщо складники структури комунікативного акту адекватно оцінюються усіма комунікантами. Але й тут можна говорити не про однозначність розуміння, а про існування множини, континууму «правильних розумінь», в особливості, якщо йдеться про художній мовленнєвий утвір; про сукупність близьких та зближених світів смислів, у межах яких міра адекватності досить висока. Така відносність розуміння – давній об'єкт уваги філософів: «Розуміння завжди відносне, оскільки умови самої його можливості – категоріальні схеми освоєння світу, відображені у мові сучасної культури, - виявляються одночасно й його межами. Тому не може бути раз і назавжди встановленої “системи відліку” або однозначних критеріїв в інтерпретації текстів, що прийшли з різних епох та культур. Розуміння не є деякий готовий результат, а скоріше, процес взаємовисвітлення контекстів» [130, 300–301]. До того ж, розуміння іноді не залежить від смислової структури повідомлення і в цьому може переводитись у галузь соціальної психології як проблема особистості комуніканта та її ролі в розумінні мовленнєвого утвору, оскільки особистість комуніканта перш за все мовна, тобто має такі мовленнєві характеристики, котрі досить повно розкривають її соціальний та класовий статус, фах та освіту, культурний рівень, етнічну належність та психологічний стан до патології, тератологій та девіацій.

Таким чином, мовленнєвий утвір (висловлювання, повідомлення, текст, дискурс), крім свого актуального значення, надає нам і уявлення про людину, що його породжує. При цьому адресат, що сприймає мовленнєвий утвір, не абстрагується від мовленнєвих характеристик свого партнера з комунікативного акту.

Проблематика дослідження мовної особистості у вітчизняній та зарубіжній лінгвістиці представлена працями В.В. Виноградова, Р.О. Будагова,

Г.О. Винокура, Е. Косеріу, Е. Новака, Ю.М. Караулова, С.Є. Нікітіної та ін. У російській лінгвістиці дослідження мовної особистості започаткував В.В. Виноградов. Пізніше Г.І. Богін створив модель мовної особистості, у якій людину розглядали з погляду її готовності робити мовленнєві вчинки, створювати й сприймати твори мовлення [175, 118].

Ю.М. Караулов розробив теорію мовної особистості, у структурі якої виділив три рівні: вербально-семантичний, когнітивний і прагматичний. Перший з них (нульовий рівень) передбачає для носія мови нормальне володіння природною мовою, а для дослідника – традиційний опис формальних засобів вираження певних значень. Одиницями когнітивного рівня є поняття, ідеї, концепти, які складаються в кожній мовній індивідуальності в більш чи менш упорядковану, більш чи менш систематизовану картину світу, яка відображає ієрархію цінностей. Когнітивний рівень охоплює інтелектуальну сферу особистості і дає досліднику вихід через мову, через процеси говоріння і розуміння – до знання, свідомості, процесів пізнання людини. Прагматичний рівень включає цілі, мотиви, інтереси, установки та інтенціональності особистості [116, 5]. Виділені в структурі мовної особистості рівні вчений співвідносить з лексиконом, тезаурусом і прагматиконом особистості [114, 238].

У своєму дослідженні автор теорії мовної особистості виходить з того, що адекватний аналіз мови можливий лише на конкретному національно-мовному матеріалі. Національне пронизує всі виділені ним рівні мовної особистості. Між мовною особистістю і національним характером Ю.М. Караулов відзначає глибинну аналогію, яка полягає в тому, що носієм національного виступає інваріантна частина структури мовної особистості, яка є продуктом довготривалого історичного розвитку певного етносу і об'єктом передачі досвіду від покоління до покоління [189, 73].

Мовна особистість, на думку Ю.М. Караулова, “починається по той бік буденної мови, коли в гру вступають інтелектуальні сили”, а тому перший

рівень (після нульового) її вивчення передбачає виявлення, встановлення ієрархії значень і цінностей у її картині світу, в її тезаурусі [114, 36]. Отже, когнітивний рівень мовної особистості безпосередньо пов'язаний із змістом концептуальної картини світу людини. Стосовно співвідношення концептуальної та поетичної моделей світу Ю.С. Лазебник зазначає, що остання як продукт індивідуально-творчого мислення виявляється в принципах класифікації і групування понять і у способах встановлення залежностей між ними: мовна особистість формується у сфері естетично орієнтованої композиції елементів концептуальної моделі – там, де можлива репрезентація ступеню незвичайного бачення звичайного світу. Модель світу поета – це його індивідуальний тезаурус: відображений у свідомості лексикон, у принципах структурування якого зафіксована релевантна для поета ієрархія смислів і цінностей [151, 104].

Отже, в нашому дослідженні виходимо з того, що поетичний світ письменника репрезентований його індивідуальною мовною картиною світу, яка є частиною національної мовної картини світу. Обсяг мовної картини світу окремого індивіда – представника певної національної мови – залежить від того, наскільки багатий його концептуальний світ. З іншого боку, як зауважує Д.С. Лихачов, багатство самої мови визначається не тільки багатством її словникового запасу та граматичними можливостями, а й багатством концептуального світу, концептуальної сфери, носіями якої є мова людини і її нації. Концептуальна сфера, в якій живе будь-яка національна мова, постійно збагачується, якщо є достойна її література і культурний досвід [161, 8-9].

1.3. Феномен мовного концепту та його функціональна роль у дослідженні ідіостилю

Когнітивна лінгвістика, що спочатку реалізовувалася лише як сукупність різнопорядкових досліджень, поєднаних пізнавальними установками й

вихідною гіпотезою про пояснювальний потенціал аналізу розумових категорій через звернення до категорій природної мови, поступово знаходить свій предмет, внутрішню структуру й категоріальний апарат. На сьогодні можна з упевненістю казати, що когнітивна лінгвістика включає до кола своїх безпосередніх інтересів такі напрями, як: 1) аналіз процесів генерації та перцепції мовлення; 2) дослідження принципів та процесів мовної категоризації; 3) типологія поняттєвих структур у їх відповідності до мовних; 4) розгляд взаємозв'язку тілесного базису людської свідомості й мови; 5) дослідження когнітивно-семантичних категорій та суперкатегорій; 6) аналіз форм номінації та дескрипції у зв'язку з дією когнітивного апарату людини; 7) дослідження метафоричних і метонімічних відношень у мові.

Уважаємо за доцільне зупинитися на понятті *концепт*, який є основною одиницею концептуальної картини світу, що лежить в основі мовної картини світу людини, а також одиницею когнітивного рівня мовної особистості.

Об'єднавчим чинником двох розглянутих вище категорій – мовної картини світу й мовної особистості письменника – є поняття *концепт*. О.С. Кубрякова визначає концепти як різносубстратні одиниці оперативної свідомості, що ними є уявлення, образи, поняття [144, 142]. Отже, концепт передусім є ключовим поняттям когнітивної лінгвістики, проте це поняття поки що не має однозначного визначення і в лінгвістичних роботах когнітологічного спрямування дістає різні дефініції [68, 108; 132, 25]. У словнику когнітивних термінів знаходимо визначення концепту: “Концепт (в когнітивній лінгвістиці) – термін, що слугує для пояснення одиниць ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості і тієї інформаційної структури, яка відображає знання і досвід людини; оперативна змістовна одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку (*lingua mentalis*), усієї картини світу, відображеної в людській психіці” [147, 90]. На думку М.П. Кочергана, під поняттям концепту розуміють ментальний прообраз (нерозчленоване уявлення про об'єкт), ідею поняття і навіть саме поняття. Він має двоїсту сутність –

психічну та мовну. З одного боку, це ідеальний образ, чи, точніше, прообраз, що уособлює культурно зумовлені уявлення мовця про світ, з іншого – він має певне ім'я у мові [132, 25].

Концепт є фрагментом знання, досвіду особистості, частиною концептуальної системи, тобто системи знань, способів їхньої обробки, переробки й використання. Концепти народжуються в актах пізнання, відбивають і узагальнюють людський досвід і осмислену в різних типах діяльності дійсність [142, 37; 238, 76]. Як одиниця пізнання світу, концепт може мати різний ступінь інформативної насиченості. А. Вежбіцька розрізняє концепт-мінімум, концепт-максимум і енциклопедичний додаток залежно від ступеня пізнання об'єкта. Концепт-мінімум – це неповне знання смислу слова (мовцеві відома реалія, але далеко не все, що її стосується; у життєвій практиці вона для нього не є важливою або ж він з нею ніколи не стикався). Концепт-максимум охоплює всебічне (повне) знання мовцем смислу слова (реалія йому відома в усіх аспектах), зокрема енциклопедичний додаток, професійні знання про реалію [132, 25; 237, 97]. В.М. Телія вважає, що концепт – це все те, що ми знаємо про об'єкт [259, 97].

Донедавна в логіці й філософії концепт і поняття ототожнювали. У сучасній науці це категорії різного порядку: якщо розуміння концепту виходить із включення до нього уявлень, образів, зокрема понять [144, 143], то поняття є синтезом логічних, гносеологічних та когнітивних аспектів [238, 97]. О.А. Ворожбитова зазначає, що запровадити термін “концепт” замість терміна “поняття” знадобилося для того, щоб закріпити в ньому наші уявлення про ментальні структури, в яких відображені наші знання, зокрема про мову: в понятті “концепт” інтегровані різні традиційні теорії значення (логічні, психологічні, поведінкові тощо) і відповідно такі складові психічної діяльності людини, як поняття, уявлення, сприйняття, відчуття, метафоричні образи, культурно-історичні асоціації тощо [59, 54]. О.О. Селіванова прирівнює концепт до “ментально-психонетичного комплексу [238, 112-114] – певним

чином організованої, різнооб'єктної одиниці свідомості, яка включає вербальні й невербальні знання про об'єкт, його оцінку, що корелюють з образами, почуттями, відчуттями, інтуїцією, трансценденцією і колективним несвідомим” [238, 248].

І.В. Привалова зауважує, що можна виділити три ракурси в понятті “концепт”: лінгвокогнітивний, лінгвокультурологічний та психолінгвістичний. Якщо представники лінгвокогнітивного напрямку визначають концепт як глобальну мисленнєву одиницю, ідеальну сутність, яка формується у свідомості людини, то в дослідженнях лінгвокультурологічного спрямування концепт розглядають як культурне явище [224, 47-48].

Представники лінгвокультурологічного напрямку (А. Вежбіцька, Д.С. Лихачов, І.О. Голубовська, О.О. Корнилов, В.А. Маслова, С.Г. Проскурін, Ю.С. Степанов, В.М. Телія та ін.) пропонують різні визначення концепту, однак визначаючи його “культурний зміст”. А. Вежбіцька розуміє концепт як об'єкт зі світу “Ідеальне”, що має ім'я і відображає певні культурно-зумовлені уявлення людини про світ “Дійсність” [Цит. за: 280, 90], І.О. Голубовська – як комплекс культурно детермінованих уявлень про предмет [68, 108], Ю.С. Степанов – як згусток культури у свідомості людини: те, у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини, і те, за допомогою чого людина – пересічна, звичайна людина – сама входить у культуру, а в деяких випадках і впливає на неї [250, 40]. У плані-перспективі “Мова в культурі народу” Інституту мовознавства ім. О.О. Потебні НАН України, концепт визначений як структура, що стоїть за мовним значенням і відбиває певні культурно зумовлені уявлення людини про світ [85, 4].

Для цілей нашого дослідження релевантним є визначення, в якому акцентовано етнічний компонент розглядуваного поняття, а саме: концепт є одиницею колективного знання/свідомості, яка має мовне вираження і позначена етнокультурною специфікою [58, 70]. Визнання ролі етнокультурного чинника в розумінні концепту є важливим фактом, оскільки,

як показали дослідження лінгвокультурологічного напрямку, зокрема праці А. Вежбіцької, деякі загальнолюдські (коли не універсальні) концепти по-різному згруповані й по-різному вербалізовані у різних мовах залежно від власно лінгвістичних, прагматичних і культурологічних факторів [224, 47]. В.В. Красних, зазначаючи, що концепт тісно пов'язаний з асоціативним простором (полем) імені, у ньому виявляючись, пропонує визначення “національного концепту”, згідно з яким це найзагальніша, максимально абстрагована, але конкретно репрезентована (мовній) свідомості, така, що зазнала когнітивної обробки, ідея “предмета” в сукупності всіх валентних зв'язків, позначених національно-культурною маркованістю [137, 267-268].

За психолінгвістичним підходом важливим є те, що концепт трактують як структуру, здатна до модифікацій. У ньому закладена можливість бути складовою процесів породження значення, інтегрованих у динамічні процеси мислення, які активно стимулюють нові зв'язки, асоціації, нову ментальну (само)організацію [224, 48]. Виходячи з того, що суб'єкт є водночас представником певного етносу та індивідом, розрізняють інваріантні й індивідуальні концепти. Індивідуальний концепт визначається як базове перцептивно-когнітивне-афективне утворення динамічного характеру, яке спонтанно функціонує в пізнавальній та комунікативній діяльності індивіда і підлягає закономірностям психічного життя людини [224, 48].

Вичерпну класифікацію концептів подає О.О. Селіванова, яка зауважує, що вибір типу концепту залежить від параметрів класифікації. Видається, що серед усіх параметрів найбільш важливими є параметри об'єкта і суб'єкта концептуалізації, обсягу та якості інформації концепту. На підставі параметра об'єкта концептуалізації виокремлюють антропоконцепти, натурфакти, артефакти, культурні, ідеологічні, емоційні та концепти-архетипи. Параметр суб'єкта концептуалізації дає змогу виділити загальні (універсальні), етноконцепти, групові й ідіоконцепти. За обсягом інформації концепти класифікують на нульові при його відсутності, еталонні (у пересічних носіїв

мови), специфіковані, енциклопедичні; за якістю інформації – на поняттєво-логічні, образно-художні, парадоксальні [238, 258]. Отже, індивідуальний концепт, або ідіоконцепт, у термінах О.О. Селіванової, може бути нульовим при його відсутності в особистості, загальним (знання в загальних рисах), еталонним (повніша сфера імплікаціоналу), специфікованим (рівень знань вище еталонних), енциклопедичним (за наявності глибоких професійних, наукових знань), парадоксальним (у випадку виникнення нестандартних, зокрема хибних, суджень про об'єкт) і, нарешті, образно-художнім, що є у творчій свідомості поета, художника, письменника, музиканта тощо [238, 127-128]. Індивідуальні образно-художні концепти проявляються передусім у результатах естетичної мовленнєвої діяльності, тобто в художніх текстах, де фігурують як одиниці індивідуальної свідомості автора і складові його концептуальної системи [224, 48].

Про відмінність художніх та логічних концептів писав С. Аскольдов, який і запровадив до російського наукового обігу 1928 р. термін *концепт*, трактований ним як мисленнєве утворення, що заміщує нам у процесі думки невизначену кількість предметів того самого роду [16, 269]. Головна відмінність між художніми й логічними концептами, на його думку, полягає в тому, що до логічних концептів, або концептів пізнання, не домішуються почуття, бажання, взагалі ірраціональне. Художній концепт, на відміну від логічного, не може мати чітких логічних меж. Відрізняючись своєю психологічною складністю, він є комплексом пізнавального і ірраціонального, який сполучає в собі поняття, уявлення, почуття, емоції, іноді навіть вольові прояви. Між цими двома видами концептів є ще одна суттєва відмінність: концепт пізнання завжди стосується якоїсь множинної предметності, ідеальної або реальної; тоді як зв'язок елементів художнього концепту спирається на цілком сторонню для логіки і реальної прагматики художню асоціативність. Природа художніх концептів лише частково збігається з природою концептів пізнання. В них теж є заміщувальна сила, однак те, що вони означають, більше

за наявний у них зміст і перебуває поза межами самих концептів. Саме асоціативна позамежовість надає їм художньої цінності. Сила поетичних концептів значною мірою залежить від особливого підбору слів і образів, що спрямовують художню асоціативність [16, 274].

Міркування філософа розвиває Д.С. Лихачов, який зазначає, що концепт, по-перше, існує для кожного основного (словникового) значення слова окремо, а по-друге, є результатом зіткнення словникового значення слова з особистим і народним досвідом людини. Концепт тим багатший, чим багатший національний, становий, класовий, професійний, родинний і особистий досвід людини, що користується концептом. Концептосфера національної мови тим багатша, чим багатша вся культура нації – її література, фольклор, наука, образотворче мистецтво, вона співвідносна з усім історичним досвідом нації і, особливо, релігією [161, 4-5].

Сьогодні дослідженню різноманітних концептів, залежно від об'єкту концептуалізації, приділяють велику увагу. Як зазначає М.П. Кочерган, концепти, як правило, досліджують на основі сполучуваності, переважно предикативної, рідше – атрибутивної, комплементарної, а інколи враховуються різноманітні широкі мовні контексти (фольклорні, художні, публіцистичні та інші твори) [132, 25-26]. Дослідження концептів у різних галузях лінгвістичної науки здійснюють із застосуванням різних методик, але всі вони об'єднані під егідою одного методу – *концептуального аналізу*.

Огляд літератури, присвяченої концептуальному аналізу, переконує в тому, що нині його переважно використовують у лексикології й фразеології, де об'єктом аналізу є такі складні ментальні утворення, як пам'ять, душа, совість, правда, любов, гріх, зло, добро, істина тощо, предикатна або будь-яка інша лексика [281, 4-5; 143, 47], тоді як в галузі лінгвістичного аналізу художнього тексту, що становить більший інтерес для цілей нашого дослідження, цей метод поки що перебуває на стадії становлення [18, 56]. Перш ніж розглянути різновиди концептуального аналізу й можливості його застосування при

вивченні ідіостилю письменника, спинимосся на підходах, які пропонує лінгвістична наука для дослідження художнього тексту, оскільки інакше, ніж через текст, дослідження ідіостилю письменника не можна уявити.

Наведені вище визначення концепту дозволяють виділити такі його інваріантні ознаки, частіше за інші відзначаювані сучасними дослідниками: 1) це мінімальна одиниця людського досвіду в його ідеальному представленні, яка вербалізується за допомогою слова й має впорядковану внутрішню структуру; 2) це основна одиниця обробки, зберігання й передачі знань; 3) це динамічне ментальне утворення з рухливими межами; 4) це основна одиниця людської свідомості, що має здатність представляти світ у голові людини, утворюючи його концептуальну картину.

Більшість дослідників (Т.В. Радзієвська, Р.М. Фрумкіна, Д.С. Лихачов й ін.) вважають, що основні одиниці передачі й зберігання знання про реальний і уявлюваний світи – концепти – повинні бути досить гнучкими, рухливими. Концептуальна система конструюється, модифікується й уточнюється людиною безупинно. Це пояснюється такою властивістю концепту, як здатність до динаміки у свідомості. Концепти, виявляючись частиною системи, зазнають впливу інших концептів і самі видозмінюються. Змінюється згодом і кількість концептів, і обсяг їх змісту [204, 102-120].

Багатомірність поняття «*концепт*» дозволила йому стати міждисциплінарним методологічним інструментом сучасних гуманітарних наук. Висловлюючись метафорично, О. С. Кубрякова визначає концепт як «парасольковий» об'єкт, що «покриває» предметні галузі декількох наукових когнітивних напрямків [145]. Так, у когнітивній науці виявлені, зафіксовані й описані певні ментальні утворення, які контролюють і регулюють способи сприйняття, розуміння й інтерпретації людиною одиниць і подій зовнішнього світу. Ці ментальні структури називали по-різному: «когнітивні контролюючі принципи», «конструкти», «концепти», «когнітивні схеми», «фрейми», «прототипи» і поєднували загальною думкою про те, що внутрішня природа

ментальних структур впливає на прояви інтелектуальної активності людей, особистісні властивості й характеристики поведінки людини. Ментальні структури вибудовуються, накопичуються, видозмінюються в досвіді суб'єкта через його взаємодію з предметним світом, світом інших людей і світом людської культури загалом [285]. Проте варто сказати, що мовна картина світу лише почасти відбиває концептосферу й лише фрагментарно дозволяє судити про неї, хоча зручнішого доступу до концептосфери, ніж через мову, як виявляється, немає [220, 14].

Концепт, таким чином, є складним, багатомірним динамічним феноменом, що відбиває процеси концептуалізації й категоризації, які є базовими розумовими операціями. Протягом життя людина здійснює когнітивні операції розподілу речей, предметів, подій на певні групи, класи, а також аналізує й осмислює різні ситуації. У результаті цього відбувається накопичення життєвого досвіду, який концептуалізується в людській свідомості. У рамках логічного або логіко-філософського напрямку Н. Д. Арутюнова трактує концепт як поняття практичної (повсякденної) філософії, що є результатом взаємодії таких чинників, як національна традиція, фольклор, релігія, ідеологія, життєвий досвід, образи мистецтва, почуття й система цінностей. Концепти утворюють «свого роду культурний шар, що є посередником між людиною й світом» [14, 3]. Подібний підхід виявляється й у лінгвокультурологічному аналізі різних концептів [7]. У рамках цього напрямку концепт інтерпретується як глобальна розумова одиниця, що представляє квант структурованого знання [219]. І незважаючи на різноманітні підходи до розуміння цього складного феномена, багато дослідників мають подібні думки про те, що концепт може бути представлений у вигляді певної структури, складного багатошарового об'єкта опису.

1.4. Текстові категорії та специфіка художнього тексту

В аспекті цілісного вивчення ідіостилю митця актуальним і природним видається дослідження мови творів письменника через текст “як цілісної мовної єдності, де переплітаються картина світу народу, мовою якого пише письменник, і індивідуальна картина світу письменника, його світобачення” [249, 13]. Текст є передусім об’єктом такої галузі мовознавства, як лінгвістика тексту. Традиційно її визначають як напрям досліджень мови, об’єктом яких є правила побудови зв’язного тексту та його змістові категорії, що відтворюються за цими правилами [44, 267]. Різні дослідники по-різному визначають кількість і сутність основних категорій тексту, проте його головними властивостями переважно визнають зв’язність і цілісність [44, 507]. І.Р. Гальперін запропонував систему текстотвірних категорій, зокрема: інформативність, членованість, когезія, континуум, автосемантия відрізків тексту, ретроспекція і проспекція, модальність, інтеграція та завершеність тексту [63, 139]. Пізніше кількість категорій значно збільшилася, проте загальновизнаним залишається те, що основу всіх універсальних текстових категорій, які притягають і згруповують навколо себе всі інші категорії, складають цілісність і зв’язність [18, 41].

Узагалі встановлення різновидів текстових категорій є дискусійною проблемою лінгвістики тексту, оскільки численні класифікації категорій тексту побудовані на різних стратегіях його визначення. О.О. Селіванова зазначає, що огляд наявних у лінгвістиці типів текстових категорій веде до висновку про їхню загальну невпорядкованість, зумовлену відмінністю підходів до текстового аналізу [238, 116-117]. У монографії, присвяченій основам лінгвістичної теорії тексту та комунікації, дослідниця порушує питання про надання *діалогічності* статусу головної текстово-дискурсивної категорії [237, 194-198].

У лінгвістиці тексту головним методом дослідження вважають контекстуально-інтерпретаційний метод, сутність якого полягає в дослідженні тексту в різних типах контекстів на підставі інтерпретації дослідником текстових категорій і компонентів. Цей метод складає основу так званого лінгвістичного аналізу тексту (зокрема художнього), методика якого поки що не ґрунтується “на єдиному, прийнятому всіма фахівцями поняттєво-термінологічному апараті і не являє собою чіткої скоординованої системи прийомів, методів і етапів навчання” [237, 261-262].

Зрозуміло, що текст як системно-структурне утворення повинен мати власні текстові одиниці, пов’язані певними відношеннями й організовані за певними рівнями. Вивчення структури будь-якого тексту висуває на перший план проблему визначення елементів тексту, які використовуватимуться надалі як одиниці дослідження, та їх головних ознак, що відрізняють їх від інших елементів. Розроблена К.М. Тищенком у метатеорії мовознавства система визначень основних елементів тексту (ними визнані графема, морфема, словоформа, словосполучення, речення і фраза, синтаксичний комплекс, пасаж (уривок), частина тексту, текст цілого твору та ансамбль творів) заснована на редукції всіх ознак цих елементів до однієї головної характеристики або “вищого елементарного структурного зв’язку”, який і відрізняє цей елемент від усіх інших. Так, характерним вищим структурним зв’язком графеми при такому підході визнається тільки її семонегативність, тобто “здатність артикулеми (фонема або графема) розрізняти зміст двох подібних радикалів (мінімальної пари)”; вище структурне відношення морфеми – семопозитивність тобто “пряма пов’язаність мінімального відрізка вираження з планом змісту”; словоформи – цільнооформленість (“єдність лексичної і графічної базем”); словосполучення (синтагми) – конгруентність (“граматична узгодженість складників синтагми”); речення і фрази – предикативність як єдиний мовленнєвий засіб виділення ознаки в явищі, який передбачає граматичну пов’язаність підмета і присудка (а також логічну пов’язаність суб’єкта і

предиката та актуалізаційну пов'язаність теми і реми); синтаксичного комплексу – конективність (“логічна пов'язаність речень-суджень одного комплексу (абзацу) через конектеми”); пасажу (уривку) – когерентність (“семантико-логічна пов'язаність пасажу через когертеми”); частини тексту – його тектонічність (“наявність у частині твору своєї власної тектоніки та відносно завершеного часткового сюжету”); тексту цілого твору – композиційність (“наявність у творі композиційно-сюжетної завершеності”), а ансамблю творів – програмність (“наявність об'єднавчої програми в циклі творів одного автора”) [264, 203-205].

Проте традиційним підходом до лінгвістичного аналізу тексту, зокрема числі художнього, залишається лінгвістична характеристика всіх мовних одиниць, наявних у структурі аналізованих текстів, починаючи від найнижчих – фонем – і кінчаючи синтаксемами [119, 4]. Більшість дослідників при аналізі художнього тексту виходять із необхідності мовної стратифікації тексту з відповідним виділенням у ньому фонетичного, морфологічного, лексичного і синтаксичного рівнів [18, 36; 108, 294; 119, 4; 150, 7-16; 177, 11-15]. Одиницями аналізу при такому підході традиційно вважають фонему, морфему, лексему та синтаксему або висловлення.

Л.Г. Бабенко зазначає, що загалом усі підходи, що існують до лінгвістичного аналізу тексту, можна згрупувати у чотири напрямки: лінгвоцентричний (аспект співвіднесеності “мова – текст”); текстоцентричний (текст як автономне структурно-смісловне ціле поза співвіднесеністю з учасниками літературної комунікації); антропоцентричний (аспект співвіднесеності “автор – текст – читач”); когнітивний (аспект співвіднесеності “автор – текст – позатекстова діяльність”) [18, 15].

Якщо при лінгвоцентричному підході предметом аналізу стають рівні і одиниці тексту, розглянуті нами вище, то текстоцентричний підхід розглядає текст як результат і продукт творчої діяльності. Предметом аналізу при цьому підході є семантика і граматики тексту, що обумовлено поглядом на текст як

структурно-семантичне ціле. Однак не ці напрями визначають сучасний стан розвитку лінгвістики тексту як науки. Загальною стратегією сучасної лінгвістики тексту є перехід від вивчення текстової інтегрованої структури до аналізу тексту як комунікативної системи, детермінованої такими її складовими, як особистість мовця (автора) у сукупності його психологічних, ментальних, соціально-культурних, етнічних та ін. властивостей; адресат та його рівень сприймання, екстралінгвістичні характеристики двох типів ситуації: того, про що йде мова у тексті, та того, що опосередковує його творення у соціокультурному контексті дійсності [240, 106]. Тому саме антропоцентричний та когнітивні напрями лінгвістики тексту сьогодні є пріоритетними.

Антропоцентричний напрям дослідження тексту базується на інтерпретації тексту в аспекті його породження (позиція автора) і сприйняття (позиція читача). Антропоцентризм як найістотнішу рису тексту розглядали в своїх працях літературознавці В.Б. Шкловський, М.М. Бахтін, Ю.М. Лотман, Д.С. Лихачов, Б.О. Корман, П.В. Соколов, В.П. Григор'єв та ін. [240, 106] На сучасному етапі розвитку лінгвістики тексту в контексті антропоцентризму все більшого значення набуває дослідження структури мовної особистості автора. На думку З.Я. Тураєвої, структура мовної особистості та її маніфестація визначають класичну проблематику співвідношення мови і мислення, мови і дійсності, мистецтва і дійсності, мови та соціальної взаємодії. Отже, текст як втілення мовної особистості є інтегративним феноменом лінгвістичної парадигми [271, 109].

Когнітивний напрям вивчення тексту розвинувся внаслідок виникнення когнітивної зміни наукової парадигми на порозі ХХІ ст., коли лінгвістика тексту стала потребувати нових методик аналізу об'єкта як форми репрезентації знань у мові, як концептуального модельного відображення дійсності, як модифікату сфери свідомості автора (художньої, естетичної, етичної, наукової, аксіологічної, прагматичної) та як моделі впливу на

свідомість, інтелект, пам'ять, поведінку, погляди інтерпретаторів [241, 107]. У світлі когнітивної парадигми художній текст осмислюється як складний знак, що виражає знання письменника про дійсність, втілені в його творі у вигляді індивідуально-авторської картини світу [18, 24].

Таким чином, можна зробити висновок, що розглянуті в попередньому підрозділі питання, а саме – мовної картини світу та мовної особистості письменника, – перебувають у центрі сучасних досліджень з лінгвістики тексту і лінгвістичного аналізу художнього тексту зокрема. Це підтверджує Н.С. Болотнова, на думку якої, є підстави розглядати текст як мовленнєвий продукт функціонування мовної системи, що характеризується подвійною системністю, основу якої складає не тільки орієнтація на узус, але й відображення мовної картини світу автора як мовної особистості, що має свій лексикон, семантикон і прагматикон [Цит. за: 18, 37]. Як зауважує Ю.М. Лотман, текст є відображенням структури свідомості автора і його світобачення, але водночас перед нами розкривається і структура свідомості автора, і створена цією свідомістю структура світу (модель світу і модель авторської особистості) [Цит. за: 241, 264-265].

Уперше концептуальний рівень семантичної структури тексту виділив І.Р. Гальперін, який зазначав, що варто розрізняти три типи інформації в тексті: змістово-фактуальну, яка містить події, факти, процеси, що відбуваються в реальному світі й виражені вербально в тексті; змістово-концептуальну, яка являє собою індивідуально-авторське розуміння відношень між явищами, їх причинно-наслідкових зв'язків, вартості в соціальному, економічному, політичному, культурному житті народу, а також задум автора, його інтенцію; змістово-підтекстову інформацію – імпліцитний зміст тексту, що ґрунтується на здатності одиниць мови породжувати асоціативні та конотативні значення [63, 27-29].

В.А. Кухаренко вважає концепт головною категорією художнього тексту і розуміє його як сформульовану ідею твору. На його думку, є твори без

сюжету, без легко вичленованої теми, але твору без концепту немає. Тому обов'язкова наявність концепту – концептуальність художнього тексту – можна вважати його основною категорією. Усе, що вводиться в текст і функціонує в ньому, зокрема й текстові категорії, – все служить одній меті: формуванню концепту [150, 80]. Отже, концептом у цьому сенсі можна вважати деякий конденсат втілення авторського задуму, який інтерпретує реципієнт. На думку В.В. Красних, будучи своєрідною “точкою вибуху”, що викликає текст до життя, концепт служить, з одного боку, відправним моментом при породженні тексту, а з іншого – кінцевою метою при його сприйнятті [138, 55]. З погляду змісту під концептом розуміють глибинний смисл, згорнуту змістову структуру тексту, яка є втіленням інтенції – і через неї – мотиву діяльності автора, що обумовили породження тексту [138, 57]. На “формування” концепту тексту впливають два чинники: ситуація, яка є своєрідним “джерелом-подразником” для мотиву й інтенції автора, та його індивідуальний когнітивний простір [138, 62].

О.О. Селіванова, визначаючи концепт як конденсоване втілення змісту тексту, що виходить з авторського задуму та інтерпретоване адресатом [238, 324], розглядає його як підкатегорію інформативності, яка, своєю чергою, має єдину спрямованість – на розкриття концепту твору. Концепт може бути експліцитним, вираженим за допомогою вербальних засобів (у заголовку, епіграфі, передмові, післямові тощо), та імпліцитним. Тексти, на думку Л.В. Щерби, – це сукупність усього, що говорять і розуміють у певній конкретній ситуації в ту чи іншу епоху життя певної суспільної групи [237, 24–29].

1.5. Система текстової образності як маркер ідіостилю

Найістотніші ознаки ідіостилю виявляються на образному рівні публіцистичного мовлення. Виходячи з того, що образно-художні концепти є

одинацями концептуальної системи митця, які знаходять вираження в його мовній картині світу, у другому розділі роботи ми вдалися до аналізу найяскравішого компоненту образної системи публіцистики М. Хвильового – його метафорики. У цьому ж пункті міститься огляд деяких актуальних для сучасного етапу розвитку науки лінгвістичних підходів до вивчення метафори, елементи яких були покладені в основу дослідження образної системи митця.

Метафора як феномен художнього тексту (передусім поетичного) ніколи не була обділена увагою дослідників. Попри все розмаїття визначень метафори, майже всі вони сягають Аристотелевого: “Метафора – перенесення слова зі зміною значення або з роду на вид, або з виду на рід, або з виду на вид, або за аналогією” [Цит. за: 184, 121]. Нині метафора постає як складніше й важливіше явище, ніж видавалося раніше. І якщо раніше її розглядали здебільшого як стилістичний засіб або художній прийом, то останнім часом увагу вчених зосереджено на дослідженні онтології метафори [174, 88-89]. Зростання інтересу до метафори, яке спостерігається впродовж останніх десятиріч, обумовлене, на думку В.М. Телії, зміною наукової парадигми гуманітарного знання, в центрі уваги якого опинилася діяльність людини, що забезпечує їй орієнтацію у світі, його практичне освоєння, пізнання й розуміння процесів, що відбуваються в зовнішньому і внутрішньому для неї світі [258, 3].

Експансія метафори в різні види текстів і дискурсу призвела до посилення інтересу до неї з боку когнітивних наук, зокрема, когнітивної лінгвістики, оскільки останнім часом стало очевидним, що народження метафори пов'язане з концептуальною системою носіїв мови, їхніми стандартними уявленнями про світ, із системою оцінок, які вербалізуються в мові [173, 89]. Результати досліджень останніх років дозволяють припустити, що метафора бере активну участь у формуванні особистісної моделі світу, відіграє вкрай важливу роль в інтеграції вербальної та чуттєво-образної систем людини, а також є ключовим елементом категоризації мови, мислення й сприйняття [214, 135].

У сучасній філософській і лінгвістичній літературі існують і конкурують між собою два основних уявлення щодо природи і функцій метафори у пізнанні. Одне з них, яке можна назвати традиційним, сягає глибокої давнини, часів Аристотеля й інших грецьких авторів перших філософських концепцій метафори. Традиційна модель виходить із принципової роздільності мови й думки у поясненні природи метафори. Інша модель, багато в чому протилежна першій, почала формуватися у другій половині ХХ ст. завдяки фундаментальним працям у галузі лінгвістичної філософії та теорії пізнання таких філософів, як М. Блек, А. Ричардс, М. Бірдслі, Дж. Лакофф, М. Джонсон, П. Рікьор, Х. Ортега-і-Гассет та ін. У розумінні сутності метафори ця модель виходить із єдності слова й думки. Згідно з нею, метафоричний процес є не тільки мовним явищем, він відбувається також і в мисленні. Прибічники цієї моделі стверджують, що метафоричною є природа самої думки, яка отримує в мові лише зовнішнє вираження. Отже, в сучасній філософії метафору розглядають уже не як виключно лінгвістично-літературний засіб, а й у тісному зв'язку з філософськими питаннями семантики, гносеології й навіть онтології. Стався помітний зсув проблематики метафори з периферії до центру філософських інтересів, усвідомлення метафори як однієї з фундаментальних і всезагальних форм людського мислення [155,16-17].

Остання модель яскраво й послідовно була представлена вже в працях Ф. Ніцше, де проводилася думка про зв'язок метафори з важливішими положеннями теорії пізнання. Ніцше стверджував, що метафори не є просто лінгвістичним феноменом, а являють собою процес, у якому ми стикаємося зі світом, оскільки людина відчуває дійсність метафорично: те, що вона знає, вона знає метафорично. Картина світу людини, побудована з антропоморфних понять, на думку філософа, не може бути нічим іншим, як “помноженим відбитком одного прообразу – людини” [155, 21; 14].

Отже, Ф. Ніцше поставив серйозне питання про роль метафори в пізнанні й побудові картини світу, однак цілеспрямоване і послідовне дослідження метафори в рамках нетрадиційної моделі повністю реалізовано лише у ХХ ст.

Одним із найважливіших принципів нетрадиційної моделі виступає положення про метафоричний характер мислення. Прибічники цієї моделі вказують на похідність метафор (і взагалі фігур) у мові від процесів, що відбуваються в мисленні. Як зазначає А. Ричардс, метафорична сама думка, вона розвивається через порівняння, і звідси виникають метафори в мові [231, 47]. Серед важливіших положень цієї моделі – опис дії метафори в свідомості, у мисленні. Традиційні описи метафори, що трактують її як поверхнєве мовне явище, на думку Е. Маккормака, не мають пояснювальної сили і не можуть бути визнані задовільними. Такі теорії говорять нам про те, як створювати метафори і як користуватися ними, однак не пояснюють фундаментальну природу метафори як компоненту людського пізнання.

Деякі прибічники нетрадиційного підходу до вивчення метафори дотримуються погляду, що метафора є взаємодією ідей (М. Бірдслі, М. Блек, А. Ричардс та ін.). Так, А. Ричардс вказує, що метафора є взаємодією “двох думок про дві різні речі” всередині одного слова або виразу, значення якого і є результатом цієї взаємодії [231, 46]. М. Блек, поділяючи думку А. Ричардса, зазначає, що таємниця метафори криється у “взаємодії” двох думок, що “б’ють в одну точку” [36, 163]. Ці погляди отримали формалізацію в межах інтеракціоністської теорії (an interaction theory of metaphor), яка набула широкого резонансу в логіко-філософських напрямках аналізу мови саме через те, що вона дозволяє спостерігати метафору в дії [255, 184].

У межах цієї концепції були запропоновані різні способи опису процесу метафоризації. А. Ричардс вважає, що метафора виникає внаслідок взаємодії двох компонентів: “змісту” (tenor), тобто ідеї, що мислиться, і “оболонки” (vehicle) – ідеї, що залучається для вираження певного змісту [231,

46]. В.М. Телія, перекладаючи *tenor* як “основа”, а *vehicle* як “носій”, зазначає, що перший компонент, тобто той, що формує уявлення про новий об’єкт, створює референцію, а другий – допоміжний об’єкт метафори як певне мовне вираження з його “буквальним” значенням – завдає спосіб, яким мислиться новий об’єкт [256, 184].

За М. Блеком, метафорична взаємодія є своєрідною інтелектуальною проекцією, коли ми описуємо один об’єкт крізь призму іншого. Згідно з його версією цієї концепції, метафоризація протікає як процес, у якому взаємодіють два об’єкти (або дві сутності) і дві операції, за допомогою яких відбувається ця взаємодія. Одна з цих сутностей – це об’єкт, позначуваний метафорично (*primary, principle object*), інша сутність – допоміжний об’єкт (*secondary, subsidiary object*), співвіднесений з позначуванням уже готового мовного найменування [36, 163]. Цю сутність і використовують як фільтр при формуванні уявлення про перший об’єкт. Отже, метафора постає як призма (фокус) або екран, де система характеристик одного об’єкта проектується на інший об’єкт. Унаслідок такої взаємодії сукупних характеристик двох об’єктів створюється нова перспектива бачення предмету [155, 22; 214, 135-136].

Одним із досягнень теоретиків нового підходу до вивчення метафори є демонстрація когнітивного значення метафори. Здатність метафори структурувати події та моделювати процеси реальності була продемонстрована у теорії Дж. Лакоффа і М. Джонсона, основним постулатом якої є те, що “метафора пронизує все наше повсякденне життя, причому не тільки мову, а й мислення та діяльність. Наша буденна поняттєва система, в межах якої ми думаємо й діємо, за своєю суттю метафорична” [153, 25]. Автори цієї теорії запроваджують до наукового обігу поняття концептуальної метафори, яку розглядають як явище, принципово відмінне від мовної метафори. Метафора, що існує в мові й мовленні, ґрунтується саме на концептуальній метафорі, яка постає як результат процесу, що розгортається на мисленнєвому, концептуальному рівні. В основі процесів метафоризації лежать процедури

обробки структур знань – фреймів і сценаріїв, які відбивають узагальнений досвід взаємодії людини з навколишнім світом. Метафоризація заснована на взаємодії двох структур знань – когнітивної структури “джерела” (source domain) і когнітивної структури “мети” (target domain). У процесі метафоризації деякі аспекти мети структуруються за зразком джерела, інакше кажучи, відбувається метафорична проекція (metaphorical mapping) [24, 9]. Метафора постає як розуміння й переживання сутності (thing) одного виду в термінах сутності іншого виду [153, 27]. Це стає можливим завдяки здатності мислення встановлювати аналогії між гетерогенними сутностями різної природи, внаслідок чого людина концептуалізує одну ментальну сутність у термінах іншої. Тим самим метафора стає результатом когнітивного процесу, який зіставляє два або більше референти, звичайно не пов’язані між собою, що призводить до семантичної концептуальної аномалії, симптомом якої є певне емоційне напруження.

Основна причина присутності метафори в поняттєвій або концептуальній системі людини, на думку Дж. Лакоффа, полягає в тому, що більшість життєво важливих для людини і її діяльності концептів (таких, як час, стан, емоції, ідеї) є або абстрактними, або недостатньо структурованими, внаслідок чого виникає потреба використовувати для їхньої концептуалізації чіткіше організовані, доступні для розуміння концепти (наприклад, просторові орієнтири, об’єкти тощо). Саме ця потреба осмислення й переживання явищ одного роду в термінах явищ іншого роду і веде до поширення метафори в концептуальних структурах мислення.

Основні положення зарубіжних теоретиків метафори активно розробляють у своїх працях російські дослідники метафори – Н.Д. Арутюнова, Ю.Д. Апресян, А.М. Баранов, В.Г. Гак, С.С. Гусєв, М.М. Кожина, О.С. Кубрякова, В.В. Петров, О.В. Рахіліна, В.М. Телія та ін. Так, на велику евристичну силу метафори вказує Ю.Д. Апресян [8, 35]. В.Г. Гак зазначає, що метафора виникає завдяки глибинним особливостям людського мислення,

причому вона виникає не тому, що потрібна, а тому, що без неї неможливо обійтись, вона властива людському мисленню й мові як така [60, 11-12]. В.М. Телія, поділяючи думку С.С. Гусєва, зауважує, що метафора може слугувати засобом отримання нового знання про світ у ході його омовлення шляхом використання вже наявних у мові найменувань [255, 179; 257 46]. Дослідниця вказує на те, що метафора є одним з найпродуктивніших і поширених засобів створення мовної картини світу. На її думку, проблема мовної картини світу, яка здатна “нав’язувати” мовцям специфічний погляд на світ згідно з національно-культурними традиціями та самою здатністю мови називати невидимий світ у той чи інший спосіб, якнайтісніше пов’язана з проблемою метафори як одним зі способів її створення [256, 175-179].

На думку Н.Д. Арутюнової, метафора органічно пов’язана з поетичним баченням світу, вона – і знаряддя, і плід поетичної думки. У ній міститься імпліцитне протиставлення узвичаєного бачення світу, що відповідає класифікаційним (таксономічним) предикатам, незвичному, такому, що викриває індивідуальну сутність предмета. Метафора заперечує належність об’єкта до того класу, до якого він насправді належить, і стверджує включення його у категорію, до якої він не може бути віднесений на раціональній підставі... Джерело метафори – свідомо помилка в таксономії об’єктів. У метафорі протиставлені об’єктивна, відсторонена від людини дійсність та світ людини, що руйнує ієрархію класів та здатна не тільки вловлювати, а й створювати схожість між предметами [11, 16-18].

В.М. Телія виділяє такі типи метафор: індикативний, когнітивний, оцінково-експресивний та образно-естетичний. На відміну від індикативної метафори, яка служить для найменування того, що існує у світі й “шукає вербального вираження і закріплення останнього як імені”, та когнітивної метафори, метою якої є створення нового концепту й формування нового поняття, образна метафора виконує естетичну функцію. Пізнавальна цінність образної метафори полягає в знаходженні нових властивостей у знайомих

об'єктів. Однак виявлені нові характеристики не вносять змін в усталені поняття, бо завдання образної метафори інше. Функціонуючи в художніх текстах і реалізуючи свої креативно-образні потенції, вона завжди створює той чи інший експресивний ефект, оскільки ніколи не може бути нейтральною за емоційним впливом [257, 193].

Отже, на відміну від мовних метафор, в основі яких лежать об'єктивовані асоціативні зв'язки, які в конотативних ознаках відображають інформацію про побутово-практичний досвід певного мовного колективу або його культурно-історичне знання, мовленнєві або оригінальні метафори “виходять” із конкретного авторського тексту. Конотації, що супроводжують оригінальні метафори, відбивають не колективне, а індивідуальне бачення світу, тому вони суб'єктивні й випадкові відносно загального знання. Створюючи індивідуально-авторську, або оригінальну метафору, автор починає з порушення традиційної системи; за допомогою метафоричних засобів він будує свою модель бачення як навколишнього світу загалом, так і окремих його явищ [211, 14]. Як зауважує Ю.М. Лотман, художні метафори, на відміну від мовних, стосуються індивідуальної творчості й завжди є результатом творчого акту. Причому граничною в цьому разі виступає метафора принципово новаторська, яка оцінюється носіями традиційного смислу як незаконна і така, що ображає їхнє відчуття розуму, метафора-шок [164, 36].

Одним із досягнень сучасної теорії метафори є визнання її когнітивного значення. Метафора пронизує все наше повсякденне життя, причому не тільки мову, а й мислення і діяльність. До наукового обігу було введено поняття концептуальної метафори, яка постає як результат процесу, що розгортається на мисленнєвому, концептуальному рівні. Саме на концептуальній метафорі ґрунтується метафора, що існує в мові й мовленні. В основі процесів метафоризації лежать процедури обробки структур знань – фреймів і сценаріїв, які відбивають узагальнений досвід взаємодії людини з навколишнім світом. Метафоризація заснована на взаємодії двох структур знань – когнітивної

структури “джерела” (source domain) і когнітивної структури “мети” (target domain). У процесі метафоризації деякі аспекти мети структуруються за зразком джерела, і метафора постає як розуміння й переживання сутності одного виду в термінах сутності іншого виду.

В основу аналізу образної метафори М. Хвильового у розділі покладено основні положення когнітивної теорії метафори, методичку Н.В. Павлович та деякі положення дескрипторної теорії метафори. У дослідженнях когнітивного спрямування для аналізу поетичного образу використовують єдину модель формального опису концептуальної метафори, яка передбачає вихід з власне мовного на глибинний концептуальний рівень, де представлені ті знання, що формують семантику мовної метафори. Визначення домінантних парадигм (або моделей) образів публіциста уможлиблює не тільки краще розуміння його мовної картини світу, а й через мову дає вихід до когнітивного рівня митця як мовної особистості.

Найістотніші ознаки будь-якого ідіостилю знаходять вияв на його образному рівні, оскільки, з одного боку, образно-художні концепти є одиницями концептуальної системи поета, яка відображається в його поетичній творчості, а з іншого боку, – метафора, за В.М. Телія, є одним із засобів створення мовної картини світу.

Висновки до розділу 1

Поняття картини світу належить до фундаментальних понять, що відображають специфіку людини та її буття. Це цілісний глобальний образ світу, який є результатом усієї духовної активності людини і виникає в ході всіх контактів особистості зі світом. Більшість дослідників розрізняють дві основні картини світу: концептуальну та мовну. Якщо концептуальна картина світу пов'язана з цілокупністю знань про світ, то мовна картина світу – це засіб експлікації цих знань. Загальноприйнятим у сучасній лінгвістиці є положення про те, що концептуальна картина світу ширша й багатша за мовну картину світу, оскільки може включати й невербальні форми. Одиницями концептуальної картини світу є концепти, образи, уявлення, певні схеми дії і поведінки, деякі ідеальні сутності, не завжди пов'язані з вербальним кодом. Тому мовну картину світу можна визначити як частину концептуального світу, що має “прив'язку” до мови і відображена крізь мовні форми. Для цілей цього дослідження інтерес становить індивідуальна мовна картина світу, представлена у творчості письменника, яка в контексті нашого дослідження може бути названа художньою картиною світу.

Проблематика дослідження мовної особистості бере початок у російській лінгвістиці, у працях В.В. Виноградова. Ю.М. Караулов розробив теорію мовної особистості, у структурі якої виділив три рівні: вербально-семантичний, пов'язаний з нормальним володінням мовою; когнітивний, одиницями якого є поняття, ідеї, концепти, що складаються в певну “картину світу”, та прагматичний, що включає цілі, мотиви, інтереси, настанови й інтенціональності особистості.

Сполучною ланкою понять мовної картини світу і мовної особистості виступає концепт, адже, з одного боку, він є основною одиницею концептуальної картини світу, що лежить в основі мовної картини світу людини, а з другого – одиницею когнітивного рівня мовної особистості.

Концепти, як правило, досліджують на основі сполучуваності, переважно предикативної, рідше – атрибутивної, комплементарної, часом враховують різноманітні широкі мовні контексти. Дослідження концептів у різних галузях лінгвістичної науки здійснюють із застосуванням різних методик, але всі вони інтегровані під егідою одного методу – концептуального аналізу. Концептуальний аналіз є продовженням семантичного аналізу, проте, коли останній спрямований на експлікацію семантичної структури, уточнення денотативних, сигніфікативних і конотативних значень, що її реалізують, то концептуальний аналіз постає як пошук підведених під один знак спільних концептів, що визначають буття знаку як певної когнітивної структури. Якщо семантичний аналіз пов'язаний з роз'ясненням слова, то концептуальний аналіз веде до знань про світ.

Дослідники констатують, що нині існує кілька різновидів концептуального аналізу, причому всі вони переважно використовуються в лексикології і фразеології. Попри те, що в галузі лінгвістичного аналізу художнього тексту концептуальний аналіз поки що перебуває на стадії становлення, він може бути здійснений шляхом визначення й інтерпретації базових концептів художнього твору. При цьому матеріалом може служити як один твір, так і сукупність творів одного автора. Опис концептосфери сукупності текстів одного автора має на меті встановлення характерних властивостей певного концепту (його атрибутів, предикатів, образних асоціацій тощо), а тому передбачає узагальнення всіх контекстів, в яких використовуються ключові слова – лексичні репрезентанти і носії концептуального смислу.

Категорія ідіостилю в сучасній лінгвістиці не має однозначної інтерпретації, здатної задовольнити різноаспектні дослідження мовної особистості. На нашу думку, ідіостиль слід трактувати передусім з діяльнісних, лінгвокреативних позицій, тобто як індивідуально-авторську модифікацію системних властивостей мови та як втілення творчої індивідуальності її носія.

Відповідно, показниками ідіостилю є домінантні дискурсивні прийоми як результат мовленнєво-мисленнєвої діяльності, що, своєю чергою, вимагає звернення до категоріального апарату та відповідних методик, розроблених у руслі таких впливових на сьогодні мовознавчих напрямів, як теорія мовних/концептуальних картин світу, концепція мовних особистості й когнітивна лінгвістика з елементами концептуального аналізу.

Ідіостиль як частина індивідуальної мовної/концептуальної картини світу адресанта може бути детально досліджений з точки зору когнітивної лінгвістики, оскільки мова художніх текстів автора є різновидом його когнітивної діяльності, що також спирається на знання та досвід (відповідні позамовні та екстрамовні чинники). У такому разі застосовується поняттєвий апарат концепції мовної особистості, що передбачає: 1) багатосторонній підхід до дескрипції та експланаторності ідіостилю мовної особистості, зокрема з лінгвопоетичних, функціонально-стилістичних, комунікативно-стилістичних, психолінгвістичних позицій, що повністю відповідає методологічному принципу додатковості в сучасній науковій парадигмі; 2) переважну орієнтацію на художній дискурс як об'єкт моделювання ідіостилю, оскільки саме цей тип мовленнєво-мисленнєвої діяльності відзначений підвищеною рефлексією над мовою; 3) виявлення домінантних мовних засобів втілення ідіостилю в тексті/дискурсі мовної особистості як особливостей авторської індивідуальної дискурсивної манери.

Тобто, незважаючи на інтенсивність досліджень, так чи інакше пов'язаних із ідіостилістикою, в україністиці відчуваємо необхідність розробки зразків ідіостилістичного аналізу, у яких ідіостиль маємо розуміти передусім як чинник формування й утілення мовно-креативної індивідуальності мовної особистості. Розуміння ідіостилю як способу індивідуально-творчого розвитку можливостей мовної системи збігається з уявленнями про антропоцентричну й антропокреативну функцію мови (В. фон Гумбольдт, О.О. Потебня, І.О. Бодуен

де Куртене, Г. Гійом, Е. Бенвеніст, Р. Якобсон) у історико-лінгвістичній перспективі.

РОЗДІЛ 2

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ІДІОСТИЛЮ: КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ПІДХІД, ТЕОРІЯ МЕТАФОРИ, РИТОРИЧНИЙ АНАЛІЗ

2.1. Концептуальний аналіз та його застосування при лінгвістичному дослідженні авторського тексту

Одним із методологічних принципів аналізу та класифікації семантики є побудова так званих концептуальних парадигм. Н. Д. Арутюнова називає такі концептуальні парадигми «приватними мовами» [11, 3]. Ці «приватні мови» відзначені специфічним для них синтаксисом, власним – обмеженим і стійким – лексиконом, який ґрунтується на образах і аналогії, своєрідною фразеологією, своєю риторикою й своїми клішованими формами, своєю співвіднесеністю із предметами для кожного концепту, вираженого словесно або синтаксично. Специфіка аналізу «приватних мов», відповідно, передбачає: 1) установлення набору атрибутів, що вказують на належність до того або іншого концептуального поля; 2) формулювання визначень, обумовлених місцем концепту в системі етнічних чи культурних цінностей; 3) дослідження функціональної ролі концепту в етнокультурному житті соціуму, причому останній напрямок вважається таким, що надає основний матеріал у концептуальному аналізі [14, 4].

Аналіз, спрямований на виявлення концептуальної інформації художнього твору, може бути здійснений шляхом визначення та інтерпретації базових концептів (або концепту) твору. Способи віднаходження концептів і репрезентації їх змісту становлять суть концептуального аналізу в аспекті його застосування при лінгвістичному дослідженні художнього твору [18, 56-57]. Але спочатку треба з'ясувати, в чому полягає сутність концептуального аналізу взагалі.

На думку І.О. Голубовської, концептуальний аналіз як такий виходить із припущення про цілісність представленості образу предмета чи явища в усіх його множинних зв'язках з іншими предметами і явищами у свідомості людини [68, 109]. Концептуальний аналіз – це головний метод логічного аналізу мови й когнітивної лінгвістики, що передбачає моделювання (із застосуванням різних метамов або природної мови) й опис концептів – інформаційних структур свідомості, що являють собою структуровану сукупність знань про об'єкт концептуалізації, вербальних і невербальних, набутих шляхом взаємодії різних пізнавальних механізмів [240, 261-262].

М.М. Болдирєв стверджує, що об'єктом концептуального аналізу є смисли, що передаються окремими словами, словосполученнями, типовими пропозиціями і їхніми реалізаціями у вигляді конкретних висловлювань, а також окремими текстами і навіть цілими творами. Зіставлення всіх доступних мовних засобів репрезентації концепту в системі мови і в мовленні і дозволяє виявити основний зміст концепту, а також принципи організації мовного матеріалу, оскільки в основі формування значень окремих мовних одиниць, їх різноманітних класифікацій, а також в основі формування мовних категорій лежать ті чи ті концепти [40, 31].

Концептуальний аналіз є продовженням семантичного аналізу, наслідком розповсюдження, експансії семантичних досліджень у 1980-х рр. на сфері інших наук: логіки, психології, етнології, філософії тощо, а також встановлення відмінності між значенням і смислом [238, 120]. На думку О.О. Селіванової, об'єктом концептуального аналізу, на відміну від семантичного аналізу, є не значення слова, а знання, інформація про об'єкт, представлена в будь-якому вигляді: наївна, наукова, досвідна, хибна. Значення і смисл є складовими концепту, зв'язаного знаком у системі мови і мовленнєвої діяльності [238, 123]. Щодо різниці між семантичним і концептуальним аналізом О.С. Кубрякова зауважує, що, незважаючи на те, що семантичний аналіз окремого слова виявляє точки дотику з його концептуальним аналізом, їх кінцеві цілі не

тотожні. Якщо перший спрямований на експлікацію семантичної структури, уточнення денотативних, сигніфікативних і конотативних значень, що її реалізують, то концептуальний аналіз постає як пошук тих спільних концептів, що підведені під один знак і визначають буття знаку як певної когнітивної структури. Семантичний аналіз пов'язаний з роз'ясненням слова, концептуальний аналіз іде до знань про світ [144, 85].

Можна констатувати, що нині існує кілька різновидів концептуального аналізу. Р.М. Фрумкіна зауважує, що читання праць різних авторів, які в явній формі стверджують, що вони зайняті концептуальним аналізом, засвідчує, що концептуальний аналіз – це зовсім не чітко визначений метод (техніка, набір процедур). Доречніше сказати, що відповідні праці мають певну спільну мету, але не більше. Щодо шляхів досягнення цієї мети, то вони виявляються надто різними [281, 96]. З метою з'ясування репертуару різноманітних методів, застосовуваних у сучасних дослідженнях з концептуального аналізу, автор вдалася до спроби систематизації зазначених робіт, внаслідок чого виділила кілька типів концептуального аналізу [281, 167].

Спільним для всіх концептуальних досліджень є пошук деякої структури, проміжної мови (*lingua mentalis*), за допомогою якої може бути описаний концепт [237, 124]. А. Вежбіцька запропонувала як засіб опису деякий універсальний субкод – семантичні примітиви – елементарні, далі не подільні смисли, універсуми людської свідомості. На думку І.О. Голубовської, семантичні примітиви можна визначити як набір лексичних універсалій, застосування яких при описі різноманітних мов і культур робить можливим їх зіставний аналіз [68, 113]. Однак ця концепція одразу викликала багато заперечень і дискусій, і дотепер набір семантичних примітивів А. Вежбіцької викликає у лінгвістів сумніви і скепсис [240, 79-80]. Дослідники, які не погоджуються з придатністю семантичних примітивів як апарату для міжкультурних і міжмовних семантичних досліджень, висувають свої варіанти метамови опису (Ю.Д. Апресян, І.О. Мельчук, О.К. Жолковський,

В.Ф.Петренко, Р.М. Фрумкіна, О.В. Урисон та ін.). Зокрема, на роль проміжної мови пропонують логічну, семантичну, сублогічну метамову культури, метамову фреймів і сценаріїв тощо [238, 124].

Отже, головною проблемою різних підходів до концептуального аналізу є пошук проміжної метамови опису концептів. Аналізуючи спроби вчених віднайти універсальний тип *lingua mentalis*, який відповідав би всім вимогам опису, О.О.Селіванова доходить висновку, що ідеальної системи формалізованої мови концептуального аналізу досі не існує [237, 127]. Проте, навіть за відсутності метамови, основні підходи до здійснення концептуального аналізу можна звести до таких: 1) використання дистрибутивного і контекстуального аналізу, за допомогою яких інтерпретують зміст певного поняття шляхом опису контекстного оточення й інтерпретації різних метафоричних перенесень ключового знака концепту та його дистрибуції; 2) пропозиційне моделювання концептів, коли пропозицію розглядають як прообраз певної ситуації (з властивими їй відношеннями), що містить два логічні блоки: диктум – об'єктивну семантичну константу, представлену предикатом, та модус – суб'єктивну змінну, що передає відтінки почуттів і волі, оцінку повідомлення; 3) фреймовий підхід, де фрейм – структура репрезентації знань, у якій відображено набуту досвідним шляхом інформацію про деяку стереотипну ситуацію, про текст, що її описує, а також інструкцію з її використання; 4) прототипний підхід, який уможливорює опис групи концептів, організованої навколо прототипу – найкращого зразка класу або його інваріанта; 5) сітковий підхід, який також ґрунтується на пропозиційному моделюванні і застосовувався переважно в комп'ютерній лінгвістиці [241, 263-264].

Концептуальний аналіз ґрунтується на методиках дистрибутивного, контекстуального, компонентного аналізу, етимологічній реконструкції внутрішньої форми знаків концептів, архетипному аналізу, асоціативному експерименті, польовому моделюванні, зіставному аналізу тощо [241, 264].

Сутність концептуального аналізу в аспекті його застосування до художнього твору полягає у визначенні та репрезентації змісту основних його концептів. Концептуальний простір тексту інтегрує значущі в тексті поняття, які слугують реалізації авторських цілей і задуму: культурні концепти (добро, зло, істина, краса тощо), ідеологічні концепти (справедливість, патріотизм, перемога тощо), антропоцентричні концепти, концепти-натурфакти (природні явища), концепти-артефакти (штучно створені об'єкти, фіксовані як художня деталь, символ), концепти-архетипи (его, світло, п'ятьма тощо). Ці концепти моделюють, виходячи з вербального коду тексту і глобальної контекстуалізації: знань про особистість адресанта, його творчість, діяльність, метод, стиль, епоху, його ставлення до описуваних подій і явищ тощо [238, 247-248].

Опис концептосфери сукупності текстів одного автора має на меті встановлення характерних властивостей певного концепту (його атрибутів, предикатів, образних асоціацій тощо), а тому передбачає узагальнення всіх контекстів, у яких використовуються ключові слова – лексичні репрезентанти і носії концептуального смислу. Незважаючи на те, що власною формою концепту здебільшого вважають слово, яке в мові й окремому тексті отримує статус *імені концепту*, а сам концепт уявляють як парадигматичну структуру, що виводиться з синтагматичних відношень імені, фіксованих у тексті [289, 39], ми виходимо з того, що концепт, як правило, співвідноситься більш ніж з однією лексичною одиницею, а тому він зрештою співвідноситься з планом вираження лексико-семантичної парадигми [58, 68]. Варто взяти до уваги, що в художньому тексті, як зазначає Л.М. Чуриліна, взаємодіють дві концептуальні системи: концептосфера мовної особистості (в ролі якої виступає або певний суб'єкт “уявного” світу, або, що надто притаманно поезії, – автор як суб'єкт, “що стоїть за текстом”), яка формується сукупністю індивідуальних концептів, та концептосфера тексту, що складається із сукупності взаємозв'язаних між собою і репрезентованих у тексті концептів. Текстові слова-стимули (імена концептів) стягують до себе всю сукупність контекстних асоціатів, які

утворюють “супровідну множинність концепту” (Р. Шенк). Текстові лексичні об’єднання (лексико-тематичні групи), що розгортаються навколо слів-стимулів, організовані в текстові асоціативно-семантичні поля і об’єктивують певну ділянку текстової картини світу – індивідуальних знань, які закодовані в тексті і відображають результати пізнання світу людиною [292].

У подальшому дослідженні ми виходимо з того, що:

- 1) концепти багатокomпонентні і являють собою поля знань, уявлень, понять, асоціацій, які мають ядро і периферію;
- 2) концепт публіцистичного тексту формується переважно на синтагматичній основі, на відміну від опису концептів у словнику, де передусім враховано парадигматичні зв’язки слів;
- 3) методика експлікації концептуалізованої галузі (або концептуального поля) публіцистичного тексту заснована на семантичному виводі її компонентів із сукупності мовних одиниць, що розкривають одну тему;
- 4) концептуальний простір тексту формується на вищому рівні абстракції – на основі злиття, зближення, стягування спільних ознак концептів, репрезентованих на поверхневому рівні словами й реченнями однієї семантичної галузі;
- 5) ключовий концепт являє собою ядро індивідуально-авторської мовної картини світу, втіленої в окремому тексті або сукупності текстів одного автора [18, 58].

Формування нової гуманітарної парадигми і розвиток когнітивної лінгвістики дещо доповнює і модифікує цей перелік за рахунок таких рис, як:

- 1) мережевий (просторовий), а не мозаїчний (площинний) характер поля;
- 2) наявність базових фреймових відношень предметності, акціональності, посесивності, таксономії і компаративності між вузлами фреймової сітки, до яких С. О. Жаботинська відносить: ПРЕДМЕТ (агенс, пацієнс, об’єкт, інструмент, реципієнт, мета, причина, результат, бенфіціант; вид - рід, роль; об’єкт порівняння), СТІЛЬКИ, ТАКЕ, ТАК, ТАМ, ТОДІ, Є, ДІЯ, ЯК, НІБИ, що,

відповідним чином орієнтує на дослідження семантико-синтаксичних аспектів об'єктивації концептів;

3) здатність мережі «наводити» поверх себе домени – зв'язні сегменти концептуалізації, смислові «струми», що виникають у фреймовій мережі залежно від виду осмислюваної людиною концептосфери (поля);

4) значення слова отримує визначеність, виходячи не зі значення протиставлених йому лексем, а з його участі у формуванні одного з базових фреймів домену, а також виходячи з його «наповненості» вузлами мережі.

Будь-який концепт убирає в себе узагальнений зміст безлічі форм вираження в природній мові, а також у тих сферах людського життя, які детерміновані мовою і немислимі без неї, це результат поєднання словникового значення слова з особистим і етнічним досвідом людини [173, 48]. У зв'язку з цим у концепту спостерігається складна структура. Існують різні точки зору на цю проблему. Так, за Ю.Степановим, концепт має “шарувату” будову, його шари є результатом, “осадам” культурного життя різних епох. Він складається з історично різних пластів, відмінних і за часом утворення, і за походженням, і за семантикою. Особлива структура концепту включає:

- основну (актуальну) ознаку;
- додаткову (пасивну) ознаку;
- внутрішню форму (зазвичай неусвідомлювану) [250, 21].

Приймаючи за основу будову концепту за Ю.С.Степановим, слід урахувати і точку зору В.І.Карасика на шари концепту, що виділяються Ю.С.Степановим. Він пропонує розглядати їх як окремі концепти різного об'єму, а не як компоненти єдиного концепту. Активний шар (“основна, актуальна ознака, відома кожному носієві культури і значуща для нього”) входить у загальнонаціональний концепт; пасивні шари (“додаткові ознаки, актуальні для окремих груп носіїв культури”) належать концептосферам окремої субкультури; внутрішня форма концепту (“не усвідомлювана в повсякденному житті, відома лише фахівцям, але така, що визначає зовнішню,

знакову форму вираження концептів”) для більшості носіїв культури є не частиною концепту, а одним із тих культурних елементів, що детермінують його [111, 3]. Існують і інші точки зору на структуру концепту. Проте дослідники сходяться в одному: у широкому сенсі структуру концепту можна представити у вигляді круга, в центрі якого лежить основне поняття – ядро концепту, а на периферії знаходиться все те, що привнесене культурою, традиціями, народним і особистим досвідом.

Методи інтерпретації концепту різні. Дотепер дослідниками розроблено декілька методик опису і вивчення концептів: це і теорія профілізації, запропонована Е. Бартмінським, і теорія вертикальних синтаксичних полів, розроблена С. Прохоровою, і теорія концептуального аналізу для виявлення глибинних, експліцитно не виражених характеристик імені (гештальтів), запропонована Л. Чернейко і В. Долинським, і теорія вертикального контексту О. Ахманової та І. Гюббенет. У нашій роботі ми спираємося на метод метафоричного аналізу, запропонований Дж. Лакоффом і М. Джонсоном [153], а також Дж. Лакоффом та М. Тернером [308]. Вони трактують метафору як базову когнітивну операцію, що забезпечує перенесення образних схем із однієї сфери концептуалізації в іншу.

При переході з рівня мовної семантики на рівень концептуалізації в лінгвістичному аналізі використовується система дослідницьких процедур, спрямованих на розкриття змісту й структури концептів, значеннєвого потенціалу концептів у певній мові / культурі, причому так чи інакше основними джерелами дослідження концептів мови / культури будуть виступати: 1) словниковий матеріал; 2) текстовий матеріал (дані про функціонування слів-репрезентантів концепту в текстах); 3) експериментальний матеріал (дані соціолінгвістичних та психолінгвістичних експериментів).

Так, у низці досліджень, присвячених вивченню того або іншого концепту, у центрі уваги перебуває основна лексична реалізація концепту – так зване ключове слово. Критеріями визначення ключового слова звичайно

вважають багатозначність і висока частотність уживання (І.О. Голубовська). В інших дослідженнях розглядають групи слів, що репрезентують концепт (це може бути синонімічний ряд, лексико-семантичне поле, група однокореневих слів тощо); побудова таких груп звичайно ведеться також, відштовхуючись від ключового слова.

Мовні одиниці, що об'єктивують концепти, досліджуються з використанням одного чи декількох представлених нижче методик. По-перше, це методика лексикографічного аналізу, здійснювана за допомогою даних різних словників: етимологічних, тлумачних, синонімічних, фразеологічних тощо, пор. опис концепту як спеціальні процедури тлумачення значення його імені й найближчих позначень. По-друге, це методика асоціативного експерименту, що найчастіше є додатковим засобом під час опису концептів за лексикографічними методиками: під час проведення опитування / анкетування виявляється асоціативний компонент концепту різного ступеня індивідуалізації / усупільнення. По-третє, це метод гіпотетичного моделювання, який припускає визначення домінантної ідеї щодо аналізованого концепту й перевірку цієї гіпотези на мовному матеріалі. По-четверте, це дискурсивний опис концепту і, нарешті, метод побудови моделі концептосфери, орієнтований не на опис окремого концепту, а на моделювання фрагмента концептуальної картини світу. Аналіз концептосфери допускає вивчення мовних одиниць, що репрезентують досліджувані концепти як ментальні сутності.

Відповідно, є безліч семантичних параметрів, за якими може здійснюватися дослідження концепту: аналізується поняттєвий, образний, ціннісний, поведінковий, етимологічний, культурний «складники» концепту, зважаючи на його різнорівневу об'єктивацію в мові. Вибір того або іншого методу при описі концептів та їхньої мовної об'єктивації обумовлений тим, яку мету ставить перед собою дослідник.

2.2. Метафорична вербалізація та її ідіостилістичне дослідження

Під час осмислення людиною певного фрагменту картини світу в мові закріплюються як універсальні, так і унікальні когнітивні моделі, що допускають його інтерпретацію як типологічно значимого. Відповідно, концептуалізація будь-якого аспекту картини світу носить множинний і варіативний характер.

За словами вітчизняних та зарубіжних учених, в основі породження нової інформації лежать поглиблення й розширення процесу пізнання [201, 68-81], здійснювані за допомогою операцій, на які вказали ще Ч. С. Пірс і Р. Якобсон. Ідеться про селекцію (метафора) і комбінації (метонімія) знаків. Історичний розвиток семіотики як науки передбачає можливість розгляду цих мовних засобів як комплексних знаків: так, ще в античній номенклатурі тропів, а пізніше й у теоріях засновників семіотики [26, 337-338; 187, 86-87; 301, 122-125] були визначені та описані організаційні можливості переносних значень як універсальних способів семантичного розвитку.

Зацікавлення метафорою спостерігаємо вже в Аристотеля, а сьогодні дослідження метафори давно вийшли за межі філологічних дисциплін: використання метафори як будь-якого способу непрямого або образного вираження смислів розглядається не тільки на матеріалі художніх текстів, живопису, театру, кінематографу [314, 113-126], а й у економіці [312, 137-142], медицині [303, 143-154], політології [302, 155-202] тощо. Значна кількість робіт, присвячених дослідженню метафори, що з'явилася останніми десятиліттями, підтверджує слова Р. Хофмана, що «метафора винятково практична... Вона може бути застосована як знаряддя пояснення й опису в будь-якій сфері...» [Цит. за: 14, 6.]. Універсальність метафори дає підстави говорити про неї як про елемент пізнання, впроваджений у свідомість, а можливо, й у підсвідомість носія мови, а не просто як про авторську окрасу в тексті.

Метафоричні моделі не є винятково художнім прийомом, проте саме в мистецтві слова служать найпродуктивнішим джерелом мовлення. Уявлення про метафоричні моделі як субстратний шар художньої мови спирається на тезу про те, що творче мислення взагалі має аналоговий характер: його мета – виявити глибинну спільність свідомо різнорідних об'єктів за принципом “начебто”, що дозволяє переступати в уподібненнях через кордони природного категорійного розчленовування дійсності [200].

Підкреслимо, що в принципі “ніби”, на якому побудоване метафоротворення, закладена ідея моделювання як прийому пізнання складних сутностей, зокрема об'єктів, недоступних безпосередньому спостереженню [200, 68].

Основною метою вживання метафоричного концепту в художньому тексті є вираження безконечного різноманіття відтінків смислу, семантичних нюансів, індивідуальних сприйнять. Вже залучення концепту до центру уваги обумовлене його великою імпліцитною енергією – смисловою місткістю і сугестією, що дозволяє розраховувати на те, що імпліцитні сенси будуть сприйняті з тією ж обов'язковістю, що й експліцитні.

Мовна форма виявляється величиною похідною, підпорядкованою потребам адекватного вираження нового вмісту. Саме тому факт заповнення або незаповнення того або іншого слота метафоричного фрейму малозмістовний сам по собі – набагато важливіше те, які сенси при цьому реалізуються. Зростання імпліцитної енергії базової метафоричної моделі і тимчасова віддаленість відправника й одержувача підвищує роль прагматичних умов її сприйняття – інтерпретації читачем і, відповідно, визначає здатність вступати в резонанс. Якщо резонансу не відбувається, то глибинні (імпліцитні) авторські сенси залишаються несприйнятими.

В епоху модернізму у ХХ ст. творчі пошуки були спрямовані на те, аби зробити мистецтво не імітацією реальності і не її альтернативою, а

інтенсифікацією реальності [304]. Принципи мімезису як базової художньої стратегії класичної епохи здавали свої панівні позиції й заступалися цілою низкою мистецьких новотворів. Модернізм зачіпав глибинні основи соціуму, соціальної психології, науки, формуючи нові уявлення про буття людини й суспільства, нову мову, мову своєї епохи. Це виявлялося в численних експериментах, освоєнні величезної сфери новітніх явищ життя, що революціонізували мовну ситуацію в Україні початку ХХ ст. й спричинили у ній фундаментальні зміни. Одна з них – вихід на авансцену культурного процесу метафоричного типу художнього (і не лише художнього) мислення, яке прийшло на зміну панівному в попередні епохи метонімічному. Метафора як стратегія мислення, мовлення і творення художнього образу стає домінантою мовної ситуації модернізму.

Представники структуральної поетики і когнітивного напрямку сучасної лінгвістики погоджуються, що твір “як ідейно-художній комплекс, як повідомлення, здійснене за допомогою мовного матеріалу, по-перше, охоплює певні явища дійсності (об’єктивний момент) і, по-друге, виражає ставлення до неї письменника (суб’єктивний момент). У силу цього в ньому переплітаються комунікативний та експресивний моменти” [217, 22]. Такої ж позиції дотримуються Ц. Тодоров [266, 73], О. Морозова [186, 161], М. Бахтін [28, 169], Г. В’язовський [47, 45], Г. Золотухін [103, 45].

Варто зазначити, що когнітивну теорію метафори лише формально можна вважати підкатегорією когнітивної лінгвістики, у дійсності ж вона претендує на власну експланаторність мови, мислення, когнітивної діяльності як такої. У зв’язку з цим теорію когнітивної метафори також називають «ядром когнітивної лінгвістики другого покоління» [134]. Уявлення про метафору як про мовне явище, що відбиває базовий когнітивний процес аналогії, привертає увагу багатьох прихильників когнітивного підходу, які дотримуються думки, що основну роль у повсякденних семантичних висновках особистості відіграє аналогія, а не формалізовані процедури на кшталт дедукції й індукції. А

оскільки в основі аналогії лежить процес переносу знань із однієї галузі знань в іншу, то метафора є відображенням важливих аналогових процесів [182, 5].

Саме на розумінні метафори як «знаряддя думки, за допомогою якого вдається досягати найвіддаленіших ділянок концептуального поля» [201, 72], базується антропологічний підхід до вивчення цього мовного явища, найбільш повно представлений у праці Дж. Лакоффа й М. Джонсона «Метафори, якими ми живемо», яка є спробою передусім визначити місце мови в пізнанні людиною світу. Метафора – не просто явище мови або мовлення, а повсякденна концептуальна реальність, яка реалізується в мові у вигляді численних метафоричних виразів [288, 73]. Людина не просто вживає метафоричні вирази замість деяких еквівалентних їм буквальних виразів (субституціональний погляд на метафору) [36, 158], а найчастіше осмислює більш абстрактну сферу (*target domain*) через поняття більш конкретної сфери (*source domain*) [309, 3]. Концептуальна метафора виступає як засіб пізнання, а її основна функція полягає в тому, щоб висвітлити складні абстрактні моделі [48, 3–16; 136; 290]. Тобто метафора розглядається не тільки як образний засіб, що пов'язує два чи більше значення слова, а як основна ментальна / когнітивна операція над поняттями, що поєднує дві сфери [291], засіб концептуалізації, що дозволяє осмислити ту або іншу галузь дійсності через поняттєві структури, що споконвічно склалися на основі досвіду, отриманого в інших галузях. Згідно з теорією концептуальної метафори «переносу» зазнає не ізольоване ім'я (із притаманним йому прямим номінативним значенням), а цілісна концептуальна структура (схема, фрейм, сценарій), яка активується певним словом (фокусом метафори) у свідомості носія мови завдяки конвенціональному зв'язку певного слова з певною концептуальною структурою. При цьому відбувається проекція однієї концептуальної області на іншу, своєрідна експансія концептів галузі-джерела, у результаті якої відбувається захоплення й освоєння ними нової галузі – галузі-мети.

Зміст концептуальної метафори – метафоричний образ. Вона поєднує ряд одиниць вторинної номінації в особливому ієрархічному зв'язку й особливих ієрархічних відношеннях у результаті діяльності асоціативного мислення, за якого зв'язки встановлюються через певний загальний елемент, і відбиває способи осмислення позамовної дійсності. Суть метафори полягає у баченні одного об'єкта з боку іншого. Причому як галузь-мета, так і галузь-джерело складаються із двох елементів: концептуальної й відбиття навколишнього світу, сприйманого органами почуттів крізь призму концептуальної галузі, яку впорядковує індивід [19, 7-8; 180, 185; 147, 158; 308, 288, 435].

З погляду семіотики й когнітивної лінгвістики, метафора й метонімія – це різні моделі, за якими свідомість людини, ґрунтуючись на вихідному змісті знаку, формує нове уявлення про події, що відбуваються в навколишньому світі. Тим часом сучасні дослідники метафори й метонімії відзначають їхню подібність і взаємодоповнюваність. Так, Н. Б. Мечковська, порівнюючи метафору й метонімію, говорить про більш повільний, «повзучий» характер останньої: «Це настільки плавні кроки свідомості, що порівняно з метафорою вони немовби менш помітні» [180, 187]. О. В. Падучева, називаючи метафоричні переноси й метонімічні зрушення двома великими класами, до яких належить основна частина семантичної деривації, відзначає, що метафора часто виникає як наслідок метонімії: «*Метонимия чревата метафорой*» [209, 194]. Цв. Тодоров, характеризуючи систему відношень між тропами, наголошує, що терміни «метафора» та «метонімія», взаємно виключаючи один одного, водночас «обопільно включені в якесь більш широке ціле» [267, 374]. В.М. Телія розглядає троп у тропі (*вправляти мізки*), а також взаємодію тропів із символами й квазіеталонами (*нести хрест, розбити серце*) і випадки, коли метафора сполучена з метонімією, заснована на метонімії (*давати сто очків вперед*) [256, 199]. Метафора разом із метонімією є основою для символу (*змія, що плазує по землі, – символ землі – метонімія; символ підземного божества – метафора*) [175, 101], що в дискурсі вони мають спільні функції (наприклад,

маніпулятивні) [221, 308-309]. С.Г. Тер-Мінасова, характеризуючи креативні можливості переносного значення, називає його «зозуленням-приймаком», що може витиснути первинне значення слова [263, 10].

Ми дотримуємося точки зору тих лінгвістів, які поєднують одним терміном «метафоризація» власне метафору, а також метонімію й синекдоху як різновид останньої, й розуміють перенос значення за подібністю або за суміжністю як «метафору в широкому сенсі» [24; 141; 2], що відповідає етимологічному значенню терміна (грецьк. *metaphora* ‘перенесення’).

Через те, що всі типи метафоризації засновані на асоціативних зв’язках людського досвіду, метафора за самою своєю природою є антропометричною. Антропометричність, будучи одним із найбільш продуктивних механізмів формування мовної картини світу, постає як усвідомлення людиною себе як “міри всіх речей”. Цей принцип лежить в основі будь-якого уподібнення і своє найяскравіше вираження знаходить в аналізі образно-естетичної метафори. Запровадження до моделі метафори параметра антропометричності зобов’язує розглядати метафоричний процес як діяльність певної *мовної особистості*, яка вимірює себе і світ у діапазоні *особистісного тезаурусу*, під яким Ю.М. Караулов розуміє здатність носія певної мови створювати тексти на основі індивідуальних знань про світ, зафіксованих у значеннях слів та їхніх асоціативних комплексах, відповідно до національно-психічного складу розуму та особистої зацікавленості в інтерпретації позначених фактів [257, 41].

Отже, для метафори як тропа найважливішим є саме те, що головну функцію в процесі метафоризації виконує певна мовна особистість, яка здійснює свій власний вибір допоміжних для метафори засобів та по-своєму інтерпретує новий зміст у межах старого знання [174, 11; 257, 41]. Вибір того чи іншого образу-мотиву метафори пов’язаний не лише з суб’єктивною інтенцією творця метафори, а й з тим чи іншим його світорозумінням і зіставленням із системою стереотипних образів та еталонів, що належать його

картині світу [256, 189]. Образна метафора, як зазначає В.М. Телія, – це мовний матеріал, яким “малює світ” автор тексту [256, 198].

Метафора діє на категоріальному зсуві, який є одним із ресурсів поетичного мовлення. Метафорі притаманне встановлення далеких зв’язків, що обумовлені індивідуальним досвідом і суб’єктивною свідомістю автора. Чим віддаленіші один від одного розряди зіставляваних об’єктів, тим більшим є метафоричний контраст або “метафоричний сюрприз” від їхнього контакту. В цьому разі має місце явище *синергії* (Дж. Ептер), яке полягає у здатності метафори створювати психологічне “напруження” між буквальним значенням і значенням переосмисленим за рахунок такого контрасту, що може викликати емоційний ефект, схожий за силою відчуття на шок від електричного розряду. Синергія притаманна метафорам, у яких когнітивне “оброблення” відбувається на дуже складній подібності, що виходить з майже “неймовірних”, абсолютно нестандартних відповідностей [257, 35].

Відповідно до вибору традиційного або нетрадиційного підходів до розуміння сутності та механізмів створення метафори існують різні способи опису образної метафори. Традиційні описи виходять з розуміння метафори як винятково мовного явища, заснованого на порівнянні. Правомочність кваліфікації метафори як згорнутого порівняння, зауважує В.М. Телія, спираючись на Аристотеля, який зазначав, що метафора може бути розгорнута в порівняння [257, 40]. Б.В. Томашевський виокремлював три елементи: предмет (те, що порівнюють), образ (те, з чим порівнюють) та ознака, на підставі якої предмет і образ порівнюють [269, 209].

Деякі дослідники замість термінів *предмет* і *образ* порівняння користуються іншими термінами: метафоризатор і метафоризоване, компарант і компаратор, права й ліва частини образу, об’єкт і суб’єкт тощо. Зокрема, під час опису структури порівнянь користуються поняттям *об’єктно-суб’єктного корелята*, згідно з яким слово, що виражає предмет чи явище, пояснювані через зіставлення з чим-небудь, пропонують називати суб’єктом порівняння, а всю

граматичну єдність – частину конструкції, до якої входить і суб'єкт порівняння, – суб'єктною частиною; а слово, що називає предмет чи явище, вживані для порівняння, іменують об'єктом порівняння, відповідну ж частину конструкції – об'єктною частиною [190, 10; 184, 105].

Проте між порівнянням і метафорою існує досить істотна відмінність, яка полягає в тому, що порівняння, на відміну від метафори, не створює нового і цілого інформаційного об'єкта, адже не здійснює смислового синтезу, що призводить до утворення нового концепту [257, 39]. Саме властивість механізмів метафори зіставляти, а потім синтезувати сутності, що співвідносяться з різними логічними порядками, зумовлює її продуктивність як засобу створення нових найменувань. Метафора як процес завжди багатша за просте порівняння. І не випадково погляд на метафору як на порівняння зараз змінюється поясненням її як метафоричного процесу на основі аналогії [256, 182-183]. Метафоризація починається з припущення про подібність (або схожість) поняття, що формується стосовно однієї реалії, і певного, у чомусь схожого з ним, “конкретного” образно-асоціативного уявлення про іншу реалію. Це припущення є модусом метафори, якому надає статус принципу фіктивності, суть якого виражена у формі “як начебто” (*als ob*). Цей модус дає можливість уподібнити сутності, незіставні з погляду логіки і несхожі в онтологічному відношенні. На думку В.М. Телії, без припущення, що *X є начебто Y*, неможлива ніяка метафора. З цього припущення й починається той рух думки, який шукає подібності, розбудовуючи її спочатку в аналогію, а потім уже синтезуючи нове поняття, яке на основі метафори отримує форму мовного значення [256, 186-187].

У дослідженнях когнітивного спрямування, присвячених метафорі та вербальному поетичному образу взагалі, в основу аналізу покладено єдину модель формального опису концептуального простору індивідуально-авторської метафори, в якій положення теорії інтеракції та асоціативно-польової теорії поєднано з положеннями теорії фреймів [124, 7]. Головною

особливістю запропонованого апарату аналізу є вихід з власне мовного на глибинний концептуальний рівень, де представлені ті знання (інформація), що формують семантику мовної метафори. Для вивчення літературного образу використовують структуру: X (tenor) is like Y (vehicle) in respect to Z (ground), де в зону X входять поняття-референти, що зосереджують на собі увагу митця та знаходять образне вираження; зона Y – це набір понять-корелятивів, за допомогою яких відбувається створення образу; зона Z – є зоною встановлення подібності, *tertium comparationis*, тобто ознаки, за якою співвідносяться поняття у літературному образі. Іншими словами, у схемі, яка може бути представлена як $X \rightarrow Y$, X є думкою про світ, концептом, що потребує образної актуалізації, Y є сутністю, за посередництвом якої відбувається образне визначення думки, Z є підставою для ототожнення [124, 8-10; 77, 5-6].

Схему $X \rightarrow Y$, проте з дещо відмінним визначенням її складових, знаходимо в методиці Н.В. Павлович, центральним положенням якої є думка про те, що зрозуміти образ – означає дізнатися його парадигму [208, 12]. Згідно з цією методикою, кожний образ належить до групи схожих з ним образів, тобто реалізує деякий інваріант, або парадигму образу. Її можна позначити як $X \rightarrow Y$, де X – лівий елемент, або основа зіставлення, Y – правий елемент парадигми, або образ зіставлення [208, 48-50]. Склавши список найпродуктивніших елементів структури поетичного образу, тобто найчастотніших, або “улюблених” поетом, понять лівих елементів та понять, з якими відбувається порівняння (тобто правих елементів образів), можна виявити “картину образного світу” поета [206, 125]. Той самий образ може належати до різних парадигм [208, 223]. Крім цього, кожна парадигма образів прагне бути зворотною, тобто мати дзеркального двійника, у якого правий і лівий члени такі самі, тільки помінялися місцями [21, 141]. У такому разі стрілка у схемі спрямована в обидва боки: $X \leftrightarrow Y$.

Автори дескрипторної теорії метафори запропонували свою модель формалізованого опису метафор, яку можна застосовувати для дослідження

значної кількості контекстів використання метафор, тобто для дослідження метафорики дискурсу загалом, а не для аналізу окремих ізольованих прикладів [23, 11-16]. Вихідним положенням такого опису є те, що метафорична проекція являє собою функцію відображення елементів ділянки джерела в елементи ділянки мети. Два смислових комплекси, які взаємодіють у процесі метафоризації і співвідносяться з ділянкою джерела та ділянкою мети, пропонувано називати сигніфікативними і денотативними дескрипторами. Метафору описують як сукупність кортежів сигніфікативних та денотативних дескрипторів, що становлять, відповідно, ділянка джерела і ділянка мети метафоричної проекції [25, 12]. Тематично пов'язані поля сигніфікативних дескрипторів формують *метафоричні моделі* (М-моделі). Наприклад, сигніфікативні дескриптори, що мають семантику воєнних дій, утворюють М-модель ВІЙНИ; дескриптори, тематично зв'язані з родинними відносинами, формують модель РОДИННИХ ВІДНОСИН. Серед інших моделей, які були визнані продуктивними для політичного дискурсу, який і був матеріалом дослідження авторів теорії, – М-моделі ФАУНИ, ПРОСТОРУ, МЕХАНІЗМУ, ПЕРСОНІФІКАЦІЇ, ОРГАНІЗМУ, МЕДИЦИНИ, ГРИ, ТЕАТРУ тощо [24, 79]. Очевидно, що продуктивність тих чи інших метафоричних моделей може варіювати залежно від типу дискурсу.

Цілісність художнього твору може досягатися декількома засобами. Найголовнішим із них є тематична й емоційна єдність тексту, властива для міметичного мистецтва. Проте у творах із множинністю тем і образів, що складно співвідносяться один із одним, центр тяжіння переноситься на інші засоби – синтаксичні, смислові, фонетичні.

Прагнення до цілісності, єдності твору виразилося в об'єднанні двох структурних типів художнього тексту – “горизонтального”, що характеризується поступовою емоційною напругою, і “вертикального”, коли напруга виростає з глибоких і складних внутрішніх смислових зв'язків. Глибинна перспектива досягається створенням подвійних значень образів і

окремих слів, причому обидва вони виявляються можливими в контексті. Так метафора (як один зі способів накладення одного сприйняття на інше) стає центральним елементом естетики модернізму [313].

Різноманіття підходів до аналізу метафори в сучасній науці дозволяє дати цьому явищу найбільш загальне визначення – *образне порівняння*. Проте розуміння цього визначення може бути різним.

Основні три погляди на лінгвістичну природу метафори такі (за І. Толочиним [268]):

- як спосіб існування значення слова (лексикологічне явище – метафора – реалізується в структурі мовного значення слова);
- як явище синтаксичної семантики (розглядається на рівні синтаксичної сполучуваності слів);
- як спосіб передачі змісту в комунікативному акті (функціонально-комунікативне явище, що реалізується у висловлюванні/тексті).

Питання функціонування метафори в системі мовної комунікації залишається відкритим. В.К. Харченко пропонує наступну ієрархію функцій метафори: номінативна, інформативна, мнемонічна, стилеутворювальна, текстоутворювальна, жанроутворювальна, евристична, пояснювальна, емоційно-оцінна, етична, автосугестивна, кодувальна, конспірувальна, ігрова, ритуальна [282].

У найзагальнішому значенні метафора – це різновид вторинної лексичної номінації, що передбачає продукування значення на основі зіставлення двох предметів за спільною ознакою, виникнення якої гарантується єдністю всіх сторін практико-перетворювальної діяльності людини, а отже, єдністю процесів, що здійснюються в її свідомості [55]. Метафора складається з двох елементів, один із яких метафоризований (предикат), інший – той, що зазнає метафоризації [20].

Вторинна лексична номінація є результатом природного розвитку мови, зумовленим пізнавальною і комунікативною діяльністю людини під час

соціально-історичної практики [55]. Виникнення нових соціальних стосунків призводить до перетворення інформації, сконцентрованої в словесному знаку. Отже, вторинна лексична номінація може відображати ідеологічне життя тієї або іншої епохи, розстановку, орієнтованість, принципи взаємодії ідей. Часто в метафорі стикаються різні світогляди, картини світу, відбувається боротьба певних соціальних тенденцій.

Літературний і публіцистичний тексти завжди містять у “знятому” вигляді інформацію про життя епохи. Поетична мова є своєрідною концентрацією мовних процесів загалом і вторинних номінацій зокрема. Тут більшою мірою, ніж у буденній мові, лінгвістичний стереотип піддається експериментальним перетворенням, і вторинна номінація має не епізодичний характер, а є однією з основних чинників [55]. Такий експеримент реалізується у створенні індивідуальної авторської метафори.

Індивідуальні метафори виникають при порушенні сталих метафоричних парадигм і реалізуються відповідно до принципу інваріантності. В обох елементах метафори виділяються ідентичні властивості на підставі матричних структур образних уявлень, закріплених нашою онтологічною свідомістю [268]. Через те в сучасних наукових дослідженнях настільки популярним став когнітивний підхід до аналізу природи і функціонування метафори в поетичному тексті.

Відповідно до розмежування між мовою і мовленням індивідуально-авторську метафору можна віднести швидше до елементів мовлення, оскільки мовлення з його метафоричними елементами народжується в творчому акті на основі вже наявної мовної єдності [55]. Художник, створюючи метафору, починає з порушення традиційної системи, семантичних співвідношень, канону. За допомогою мовних засобів він створює свою метафоричну модель бачення як навколишнього світу в цілому, так і окремих його явищ.

Конструктивними елементами метафори є значення слів, отже, вона залежить від мовних традицій значень, прийнятих у певній етнічній групі. Тут

необхідна наявність одного постійного співвідношення між словом, лексичним поняттям і об'єктом. Проте при нашаровуванні на це співвідношення інших (асоціативних) зв'язків слово набуває декількох значень. Поза контекстом, поза системою граматичних зв'язків пропозиції слова мають переносні значення лише потенційно – це лише лексичні одиниці, що мають значення, узяті з минулих уживань і реєстровані словником.

Віддзеркалення об'єктивної реальності, як раціональне, так і тілесно-образне, виявляється у формі уявлень, думок, понять. При цьому авторь вимушений проектувати значення слова на свідомість читача, урахуваючи його знакову, денотативну і лексико-понятійну суть. Саме останній, семантичний вимір слова є найбільш важливим у творчому процесі створення і сприйняття метафори [268]. Тому теорію семантичних полів вважають перспективною для вивчення метафори як смислоутворювального начала.

Узявши за основу методикау Н.В. Павлович і деякі положення дескрипторної теорії метафори, ми описали метафорику Миколи Хвильового, яка становить найбільш яскравий компонент образної системи його публіцистики і мовної картини світу письменника.

Метафора розглянута нами не лише як засіб створення образності, а й із погляду тих когнітивних структур, які лежать в основі метафоризації. Існує думка, що концептуальний аналіз найкраще підходить для дослідження метафори як основного тропа художнього тексту. Перші дослідження поезії з когнітивної точки зору [308] обґрунтували необхідність вивчення концептуальної метафори і метафоричних концептуальних систем у віршованому тексті, підкресливши, що мова поезії, так само, як і мова повсякденна, належить до сфер функціонування концептуальної метафори, оскільки концептуальні метафори є частиною загального концептуального апарату.

Концептуальний аналіз є одним із найбільш актуальних напрямів у дослідженні метафори як основного тропа поетичного тексту. У ньому концепт

визначається як конструкт ідіостилю, як базовий компонент усієї художньої структури [148, 214-215]. Це виявляється в тому, що в поетичному тексті концептуальне значення виступає як основа, що потенційно містить варіанти асоціативного розгортання сенсу.

2.3. Риторичний канон як методика ідіостилістики

За умови однакової тематики творчість письменників різниться акцентами, способами вербалізації зображуваних тем, зосередженням уваги на тих чи інших словесно-виразових деталях. Хоча письменник і користується загальноживаною мовою, проте його індивідуальне світосприйняття, психологія мовотворчості зумовлюють витворення особливого мовного світу.

МКС загалом залежить від стильових та жанрових показників. Слід зазначити, що МКС у творі віддзеркалює також й індивідуальне бачення художником дійсності, що зумовлюється багатьма психофізіологічними, ідейно-світоглядними причинами, життєвим досвідом, творчою обдарованістю тощо. Індивідуального характеру набувають і методи опису картини світу. Бо кожний письменник добирає мовні засоби відповідно до змісту і задуму твору, відповідно до своїх лінгвістичних поглядів і стилістичних планів.

Сучасний прагматичний бум торкнувся, окрім нових лінгвістичних напрямів, і традиційних галузей гуманітарного знання, однією з яких є риторика – наука про закономірності й засоби управління людською свідомістю та поведінкою за допомогою мови. Здійснюються спроби не тільки реінтерпретувати традиційні категорії риторичного канону, але й привести в синтетичну систему всю риторичну доктрину. У першому випадку риторичні дослідження пов'язуються з іменами Х. Перельмана, Т. Ольбрехт-Тітеки, Ж. Дюбуа, Дж. Ліча, Б. Франц-Берінгера, Г. Гайснера й ін. У другому – з побудовами М.Л. Гаспарова, Ю.М. Лотмана, Н.А. Безменової. Система

риторики, реконструйована в межах сучасної лінгвістики, є системою умовною, побудованою на логічному, а не на історичному принципі, а отже, системою телеономічною, відновлюваною для конкретних дослідницьких або практичних цілей.

Сучасний «риторичний ренесанс» як сукупність методичних прийомів селекції та дистрибуції мовних засобів відзначено такими рисами традиційного риторичного канону, що дозволяють використовувати їх і в сучасному лінгвістичному аналізі:

1. Нормативність (або канонічність) як емпірична прескриптивність відбору мовних засобів для реалізації авторських інтенцій.

2. Таксономічний характер системи як її побудова за принципом ієрархічно організованої калькуляції основних засобів переконання або орнаменталізації мовленнєвого витвору.

3. Функціональний характер системи як її здатність при «правильному» відборі фактів, цінностей, мовних і орнаментальних засобів здійснювати цілеспрямований мовленнєвий вплив як на окремого індивіда, так і на аудиторію загалом.

4. Комплексність системи як її застосовність у різних (якщо не в усіх) предметно-діяльнісних і ціннісно-орієнтованих мовленнєвих ситуаціях.

5. Монологічний характер системи як її орієнтація на побудову мовленнєвого витвору у формі згорнутого діалогу, для чого й слугують настільки дрібно й ретельно розроблені таксони й правила переходу до них.

6. Кумулятивність системи як її здатність до нагромадження й розміщення у своїй ієрархії нововідкритих таксонів через певну відкритість усієї системи загалом.

7. Відкритість системи як її тісний зв'язок з подібними ідіомовленнєвими системами (поетика, граматики), здатність поступового перетікання однієї системи в іншу, відсутність чітких і різких граней при переході в інші системи (не випадково в середні віки риторика поєднувалася із

граматикою й логікою в межах структури тривіума – першого щабля навчання семи вільних мистецтв; не випадково ж у двадцятому столітті на основі структури того ж тривіума виникла семіологія як цілісна наука про знаки, їхнє значення, розташування й уживання).

На нашу думку, саме ці риси зумовили сьогоднішнє відродження риторики і її широке використання в системах наукового знання, тісний зв'язок з теоретичними й практичними потребами дослідження й використання методів і засобів впливу (зокрема й мовленнєого впливу). Тим самим ми можемо спростувати тезу С.С. Аверинцева про те, що «воскресіння риторики ... можливе тільки в вузьких академічних межах. Про майбутній культурний синтез, коли ми, не звертаючись до риторичного минулого, зуміли б повноцінно, з практичним досвідом, оцінити його здорові резони, поки можна тільки мріяти» [1, 19].

Три рівні свідомості мовної особистості, виділені Ю.М. Карауловим, дозволяють визначити адресатно-орієнтовану типологію адресатів текстів М. Хвильового.

1. Нульовий, або вербально-семантичний рівень свідомості, включає до свого складу передусім лексикон мовної особистості адресанта. Маємо на увазі знання адресатом слів, їх значень і правил дистрибуції в надслівних єдностях – від словосполучення до цілого тексту. Природно мовний вплив на цей рівень визначається риторичними правилами елокуції (заданими прескриптивно) і паралінгвістичними компонентами друкованого (тобто креолізованого) тексту.

2. Перший, або лінгвокогнітивний рівень свідомості, моделює у формі мовного тезауруса систему знань адресанта в контексті МКС і ККС. На цьому рівні свідомості адресат реконструює на основі сприйнятих словесно виражених концептів образ описуваної в тексті ситуації за шкалою «реальність/ірреальність», тобто особистісно моделює образ, а також встановлює зв'язок між фактами, послідовно поданими в тексті, що розгортається лінійно (персеверація-антиципація). Саме на цьому рівні

свідомості важлива послідовність аргументації: лінійність мовлення змушує адресата будувати дерево ієрархічних залежностей між поняттями, а далі – і явищами дійсності – заново, деформуючи свою раніше існуючу систему відносин, закріплену в тезаурусі мовної особистості. Тут текст осмислюється, перетворюючись у мисленні адресата не в послідовність символічних знаків, а в цілісний і зв'язний іконічний знак.

3. Другий, або мотиваційний, або рівень діяльнісно-комунікативних потреб. На цьому рівні свідомості адресат, сприйнявши текст, дає оцінку йому й адресантові за шкалою «позитивно/негативно», виходячи із власних уявлень про мову й про світ, до того ж, якщо оцінка носить позитивний характер, то розуміння тексту в напрямку очікуваного ефекту полегшується, якщо ж негативний – становить певні труднощі.

У риторичному каноні – інвенція, диспозиція, елокуція – етапи ідіомовленнєвого циклу інтеграції думки в слово розвертаються лінійно й послідовно, як і створений в результаті їх використання текст, то його вплив на рівні свідомості мовної системи відбувається симультанно й недискретно, обмежуючись лише розгортанням тексту в часі. Мовний вплив, розподіляючись за всіма трьома рівнями, має свій стрижень, яким є той рівень, який найбільш розвинений у мовної особистості/цільової аудиторії. Звідси, слідом за Г.І. Богіним, можна виокремити й три глобальні типи адресатів/аудиторій.

1. Семантизуючий тип адресата/аудиторії, якому притаманна домінанта нульового рівня свідомості. Тому особливу увагу приділяють при впливові на нього саме вербально-семантичним засобам мовленнєвого впливу.

2. Когнітивний тип адресата/аудиторії, якому притаманна домінанта першого рівня свідомості. Когнітивний адресат здатний до диференціації мовної, концептуальної й реальної картин світу, а отже, до диференціації світу слів і світу фактів, до розрізнення вербальної й актуальної інформації, сконцентрованої в тексті. Тому вплив на адресата/аудиторію когнітивного типу

є успішним, якщо адресант оперує не словами, а фактами та їх послідовностями.

3. Розпредмечувальний тип адресата/аудиторії, для якого притаманна домінанта другого рівня свідомості. У таких адресатів наявне розуміння за принципом значущих переживань, тому вплив на них вважається найбільш складним і є успішним при апеляції в тексті до діяльнісно-настановній сторони мовної особистості.

Як бачимо, у такий постановці питання вдається зв'язати між собою й рівні мовної свідомості, і типи адресата/аудиторії, і, що симптоматично, традиційні варіанти середземноморської риторичної традиції й неориторичні напрями – з етапами ідіомовленневого циклу. Так, загальна риторика групи μ [82] звернена до нульового типу мовної свідомості й, відповідно, застосовна для впливу на семантизуючий тип аудиторії, а традиційно може бути зведена до розуміння риторики як мистецтва прикрашення мовлення (середньовічно-ренесансні концепції). Теорія діалектичної аргументації [29; 30] орієнтована на перший тип і, природно, може бути використана для переконання когнітивної аудиторії; паралеллю до неї слугує римсько-латинське розуміння риторики як мистецтва говорити добре. І, нарешті, розуміння риторики як теорії мовного впливу [279] апелює до другого рівня мовної свідомості особистості, тому воно може бути задіяне для впливу на розпредмечуваний тип аудиторії, сходячи до антично-елліністичного розуміння риторики як мистецтва переконувати.

Рівень мовної свідомості	Тип аудиторії	Напрями неориторики	Класичний тип риторики
Вербально-семантичний	Семантизуючий	Загальна риторика	Мистецтво мовленнєвих прикрас (Середньовіччя, Ренесанс)
Лінгво-когнітивний	Когнітивний	Теорія діалектичної аргументації	Мистецтво розмовляти добре
Мотиваційний	Розпредмечувальний	Теорія мовленнєвого	Мистецтво переконувати

		впливу	
--	--	--------	--

Таким чином, художньо-персуазивна парадигма одночасно ширша і вужча за відповідну мовну. Вужча – оскільки створюється за допомогою відбору лексем, що набувають вторинного значення, ширша ж тому, що творчий потенціал поетичної мови спрямований не лише на “запозичення” загальнонародних одиниць, а й на створення нових.

Отже, в художній мові (у публіцистиці зокрема) концептуальні метафори є інструментом мовного впливу на читача, спрямованим на зміну моделі світу за допомогою долучення його до мовної картини світу художника, її сприйняття й інтерпретації.

Услід за Н.А. Кузьміною, трактуємо художню картину світу як альтернативу світу дійсному, фізичному, це образ світу, змодельований крізь призму свідомості художника як результат його духовної активності [148, 227]. Матеріальним вираженням мистецького світу служать тексти автора – єдиний текстовий простір. Отже, твори одного автора, що взяті в сукупності й відображають дійсність відповідно до особливостей її сприйняття художником, можна вважати матеріалом для реконструкції мистецької картини світу.

Художня картина світу є дворівневою, вона об’єднує концептуальний і мовний шар, при цьому концептуальний рівень надзвичайно важливий, бо своєрідність мистецької картини світу полягає не стільки в мові, скільки у вибірковості бачення художника. З цього випливає, що художній світ, його “фактура” є певною сіткою, “концептуальним каркасом”, що складається з перетину різних концептуальних метафоричних моделей. Світ у свідомості “проціджується” крізь сітку цих моделей і відповідним чином трансформується, категоризується. При цьому істотний не лише сам набір моделей, а й зв’язки між ними.

Сукупність когнітивних моделей зі спільним лівим членом, тобто таких, що дають різні інтерпретації одного і того ж поняття, утворює фрагмент картини світу автора, який можна було б назвати когнітивно-мовною картою.

Когнітивно-мовна карта виступає як методологічний регулятив, необхідний для вирішення подальших пізнавальних завдань, які мають на увазі поступовий рух від когнітивного – до мовного, від узагальненого – до індивідуального, від форми – до змісту, від мови – до тексту, від високої експліцитної енергії моделі – до збільшення імпліцитної енергії її індивідуального варіанту в художньому тексті.

Ця світоглядна детермінованість художньої і мовної картини світу змушує для адекватного аналізу мовної своєрідності публіцистики М. Хвильового окреслити в найзагальніших рисах підвалини авторського художнього світобачення. Такий екскурс допоможе з'ясувати і специфічні особливості тогочасної культурної ситуації в Україні, і важливі риси читацької аудиторії, до якої звертався письменник.

Висновки до розділу 2

Людська свідомість, побутова і ритуальна поведінка, міфологія й міфопоетика стали своєрідною призмою, через яку мову почали розглядати як дзеркало, знаряддя, іпостась, аспект, компонент чи елемент, феномен, спосіб вираження культури або чинник культурної творчості.

Поява й бурхливий розвиток когнітивної лінгвістики, що нині є однією з найважливіших наук когнітивного циклу (оскільки саме мова відкриває доступ до прямо не спостережуваного ментального світу людини), стимулювала необхідність звернення до принципів та процесів мовної категоризації, аналіз відповідності поняттєвих та мовних структур, дослідження когнітивно-семантичних категорій та аналіз форм номінації та дескрипції (зокрема метафоричних відношень) у зв'язку з дією когнітивного апарату людини.

Центральне місце в когнітивній теорії посідає поняття концепту. Термін *концепт* часто вживають у лінгвокультурологічно й когнітивно орієнтованих працях останніх років, а також у низці інших лінгвістичних досліджень, присвячених висвітленню різних асоціативних, образних уявлень, що зафіксовані в мові й значною мірою визначають використання мовних одиниць для опису тих або інших об'єктів та явищ дійсності. Різні дослідники вкладають у цей термін різний зміст, відповідно, як концепти розглядають досить різнопорядкові явища, не обмежені чіткими параметрами, і різноманіття підходів до вивчення концептів виявляється у дослідженні різного матеріалу, необхідність залучення якого часто достатнім чином не обґрунтовують. Спільним у різних тлумаченнях терміна *концепт* є насамперед розуміння того, що це – одиниця пам'яті, знання, елемент картини світу, віддзеркалений у мові й мовленні, має антропоцентричну природу та взаємопов'язаний як із концептосферою людини, так і з культурним простором різних людських спільнот. Відзначимо, що для когнітивіста одному концепту відповідає одна

мовна одиниця і, навпаки, будь-якому слову відповідає свій концепт; для лінгвокультуролога концепт має схильність до поліапелятивності, тобто він може й має реалізовуватися за допомогою великої кількості одиниць мови і мовлення, а тому назвами концептів є обмежена кількість культурно значущих одиниць.

Загальноприйнятою є думка, що концепт може бути об'єктивований різними мовними формами і описаний за допомогою різних мовознавчих конструктів. Спільними для різноманітних теорій і підходів до структуризації концептів є такі вихідні тези: 1) концепт складається з системи компонентів (концептуальних ознак), які утворюють різні концептуальні шари; концептуальні ознаки в умовах вербалізації постають як мінімальні компоненти значення (семи), а концептуальні шари збігаються із семемами (семантемами); 2) периферійна сфера концепту може бути виражена за допомогою семантичних перенесень, зокрема, метафори, оскільки на периферії перебувають первинні, вторинні, обов'язкові, факультативні, експліцитні й імпліцитні конотації, психологічною основою яких є асоціації; 3) концепт – сукупне спеціальне знання з певної проблеми, сформоване в результаті процесів концептуалізації в дискурсі, які обумовлюють специфіку структури концепту; 4) концептуалізація знання може здійснюватися на різних рівнях пізнання.

При переході з рівня мовної семантики на рівень концептуалізації в лінгвістичному аналізі використовують систему дослідницьких прийомів, спрямованих на розкриття змісту й структури концептів, значеннєвого потенціалу концептів у певній мові / культурі, причому так чи інакше основними джерелами дослідження концептів мови / культури будуть виступати: 1) словниковий матеріал; 2) текстовий матеріал (відомості про функціонування слів-репрезентантів концепту в текстах); 3) експериментальний матеріал (свідчення соціолінгвістичних та психолінгвістичних експериментів).

Вищезазначений аналіз може виявити зв'язки, наявні в концептуальній системі носіїв мови, тобто взаємодію аналізованого концепту з іншими концептами. Тому основним методом дослідження концептів є концептуальний аналіз, що розуміють як систему способів, методик і прийомів, поєднаних загальною метою виявлення та опису окремих ознак концепту, зокрема: системний спосіб (синонімічне і квазісинонімічне порівняння), спосіб словникових дефініцій (аналіз та зіставлення словникових тлумачень), спосіб аналізу контекстів (реконструкція найбільш значущих семантичних ознак у структурі значення слова відповідно до правил семантичного узгодження), зіставний аналіз (виявлення типологічних подібностей та розбіжностей концептуалізації в різних мовах принаймні на рівні інтроспекції).

Художня картина світу є дворівневою, вона об'єднує концептуальний і мовний шари, при цьому концептуальний рівень надзвичайно важливий, бо своєрідність мистецької картини світу полягає не стільки в мові, скільки у вибірковості бачення художника. З цього випливає, що художній світ, його “фактура” є певною сіткою, “концептуальним каркасом”, що складається з перетину різних концептуальних метафоричних моделей. Світ у свідомості “проціджується” крізь сітку цих моделей і відповідним чином трансформується, категоризується. При цьому істотний не лише сам набір моделей, а й зв'язки між ними.

Сукупність когнітивних моделей зі спільним лівим членом, тобто таких, що дають різні інтерпретації того самого поняття, утворює фрагмент картини світу автора, який можна було б назвати когнітивно-мовною картою. Когнітивно-мовна карта є, таким чином, свого роду методологічним регулятивом, необхідним для вирішення подальших пізнавальних завдань, які мають на увазі поступовий рух від когнітивного – до мовного, від узагальненого – до індивідуального, від форми – до змісту, від мови – до тексту, від високої експліцитної енергії моделі – до збільшення імпліцитної енергії її індивідуального варіанту в художньому тексті.

Ця світоглядна детермінованість художньої і мовної картин світу змушує для адекватного аналізу мовної своєрідності публіцистики М. Хвильового окреслити в найзагальніших рисах підвалини авторського художнього світобачення. Такий екскурс допоможе з'ясувати і специфічні особливості тогочасної культурної ситуації в Україні, і важливі риси читацької аудиторії, до якої звертався письменник.

Розділ 3

ПОЗАМОВНІ ТА МОВНІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ ІДЮСТИЛЮ ПУБЛІЦИСТИКИ М. ХВИЛЬОВОГО

3.1. Позамовний контекст становлення публіцистичного стилю М. Хвильового

В основі мовної картини світу письменника лежить процес творення нових концептів, який залежить від пізнавальних процесів, життєвого досвіду, культури автора, а також від його майстерності позначити мовною формою об'єкти й увиразнити невидиму картину світу – створити його мовну картину, яка сприймається за допомогою вербально-образних асоціацій слів і виразів. Поряд із поняттям МКС дослідники вирізняють також *художню картину світу* – репрезентацію дійсності в межах художнього тексту. Остання залежить від жанрових показників, надаючи виразної специфіки публіцистичним творам. Слід зазначити, що МКС у творі віддзеркалює й індивідуальне бачення художником дійсності, що зумовлюється багатьма психофізіологічними, ідейно-світоглядними причинами, життєвим досвідом, творчою обдарованістю тощо. Індивідуального характеру набувають і методи опису картини світу.

Художня картина світу є дворівневою, вона об'єднує концептуальний і мовний шар, при цьому концептуальний рівень надзвичайно важливий, бо своєрідність мистецької картини світу полягає не лише в мові, а й у вибірковості бачення художника. Художній світ, його “фактура” є певною сіткою, “концептуальним каркасом”, що складається з перетину різних концептуальних метафоричних моделей. Об'єктивна дійсність у свідомості “проціджується” крізь сітку цих моделей і відповідним чином трансформується, категоризується. При цьому істотний не лише сам набір моделей, а й зв'язки між ними.

Світоглядна детермінованість художньої і мовної картини світу спричинила спеціальний розгляд у розділі становлення і розвитку публіцистичного стилю М.Хвильового в тогочасному літературному контексті. Для адекватного аналізу мовної своєрідності публіцистики М. Хвильового ми в найзагальніших рисах розглянули формування підвалин авторського художнього світобачення.

Українська культура 1920-х рр. стояла на роздоріжжі, перед нею відкривалося багато шляхів розвитку. Більшовики диктували необхідність “пролетарського”, соціального акценту, народники й просвітяни штовхали до “масовізму”, західники мали на меті орієнтацію на європейські зразки, багато інтелігентських культурних кіл мали проросійські уподобання.

Постать Миколи Хвильового у сучасній українській науці досліджена досить ґрунтовно, проте в аспекті передусім літературознавчому та історико-культурному. Як журналіст, памфлетист і медійник він потребує комплексного дослідження. Його журналістська (зокрема публіцистична) діяльність як медійника досі не проаналізована, передусім з лінгвістичного боку. Добре відомі його публіцистичні твори, які залишили значний слід в історії української культури ХХ ст., хрестоматійними стали проголошені ним гасла широкої літературної дискусії, проте внесок письменника в розвиток української публіцистики одержав лише загальну високу оцінку, не підкріплену аналітичними студіями. По суті, публіцистику М.Хвильового розглядали лише спорадично і принагідно, в основному як своєрідний “додаток” до його літературної творчості.

Тим часом М. Хвильовий виступив не лише законодавцем літературного смаку свого часу, його творчість стала одним із наріжних каменів становлення мови української публіцистики. Натомість той ідеологічний вектор, якого набувала в його памфлетах українська культурна еволюція, часом різко суперечив панівним принципам “пролетарської культури” й одержував виразно національні акценти.

М. Хвильовий був одним із активних засновників української художньої стилістики в найширшому розумінні цього поняття. Він виступив фундатором не лише винятково важливого для становлення модерної нації літературного жанрово-стильового і проблемно-тематичного її обрису, а й став одним із найпомітніших публіцистів свого часу. Зініційована ним літературна дискусія 1925-28 рр. охопила не тільки літературне життя, вона змусила визначитися в своїх позиціях культурні сили тогочасної України, формувала комунікативний еталон публіцистики, увиразнювала ідеологічний зміст культурного будівництва.

Хвильовий-митець виступав активним **міфотворцем**. Він формував нові міфологеми модерної нації, символічні образні конструкти, тобто художні **макроконцепти**, які революціонізували тогочасну культурну дійсність. До його авторських міфів слід віднести розгорнуту в творчості “теорію” романтики вітаїзму (революційної героїки, як її називав О. Білецький), образи “загірньої комуни”, “синьої далечині” тощо, які прочитувалися в доволі виразних межах тогочасної політичної риторики, проте з істотним **етнонаціональним** акцентом. Уже не літературними, а публіцистичними, власне медійними міфами Хвильового слід трактувати постаті *Енків, просвітян, молоді молоді* та ін. із його памфлетів.

Постать Хвильового для українського медійного простору 1920-х рр. була нетиповою. Письменник лише певний час відігравав роль **посередника**, як належить публіцистові. Дуже скоро памфлети вивели його за межі медійної сфери, перетворили на законодавця цієї (і не тільки цієї) сфери. “Медіа не беруть на себе функції політики, економіки, революції, вони лише відображають ці функції. Коли вони приймають на себе такі функції, порушуючи правила гри, журналісти і стають політиками, економістами чи революціонерами” [223, 149]. У цьому сенсі Хвильового в часи дискусії можна назвати публіцистом-революціонером.

Дискусія – ось питоме середовище його публіцистичної творчості. Вона стала тим ключовим явищем, яке буквально за три роки стимулювало такий поступ культуротворення, на який зазвичай ідуть десятиліття. Основними її ознаками були сенсаційність, провокативність, гострота (політична, ідеологічна, особистісна), дотепність і агресивність стилістики, різка антиномічність. Підкреслена дискусійність узагалі є ознакою українського медіапростору 1920-х рр. Це десятиліття можна назвати епохою гострих полемік. Тон задавали безкінечні партійні дискусії, які дедалі визначали загальну тональність публічних обговорень будь-яких проблем, зокрема й літературних. Основною формою цих обговорень закономірно був діалог із уявним чи реальним опонентом, причому порозуміння між ними не передбачалося, можливий був тільки один варіант, інший категорично заперечувався. Так у культурному просторі починає формуватися образ ворога, “внутрішнього шкідника”. Формула “Хто не з нами, той проти нас” перетворювала всіх незгодних на ворогів, а згодом інша формула “Якщо ворог не здається, його знищують” поставила всіх інакодумців на межу фізичної ліквідації.

Специфіка тогочасного комунікативного простору заслуговує на пильну увагу. Йому властиві такі ознаки, як 1) кризовість світосприймання, 2) гостра діалогічність, дискусійність, 3) нетерпимість до опонента, 4) суцільна мілітаризованість (у всіх тогочасних газетах, подібно до фронтових листків, фігурували зведення з різних “фронтів” – господарчого, освітянського, культурного, літературного).

Основною жанровою особливістю памфлетів Хвильового можна назвати їхню *дихотомічність*, тобто формулювання в них альтернативних запитань, відповідь на які могла бути лише одна, компроміси не припускалися. Суспільство й культура послідовно й методично розколювалися на дві антагоністичні половини, протиставлені у взаємному запереченні. Окремі соціокультурні й політичні групи в безкінечних політичних, мистецьких,

культурних, соціально-побутових тощо дискусіях мали відчутну тенденцію до поступового об'єднання в два основні антагоністичні табори. Це відбувалося не без драматичних локальних протистоянь і “місцевих” конфліктів, наслідком яких завжди було вирізнення й централізація єдиного основного конфлікту. Так стихійна полемічність культури першої половини 1920-х рр. набула в памфлетах М. Хвильового класичної оформленості в хрестоматійних антитезах.

Основні питання тогочасного культурного розвитку України були сформульовані в містких афористичних формулах, т.зв. гаслах літературної дискусії 1925-28 рр. Фундаментальною ознакою цих “гасел” була дихотомічність: “Європа чи Просвіта?”, “Масовізм чи олімпійство?” тощо. Навіть такі безальтернативні на позір “формули”, як “Геть від Москви!” і “Азіатський ренесанс” засновані на очевидній, зрозумілій для кожного читача антитезі.

Друга ознака публіцистики М. Хвильового – *закличність*, виголошення *гасел*, типових для тогочасної медійної риторики.

Памфлети Хвильового безпосередньо формували масову свідомість свого часу, причому парадоксальним чином письменник сам виступав проти “омасовлення” читача. Концептуально він підтримував ідею “олімпійського” мистецтва, ініціював організацію ВАПЛІТЕ, обстоював принципи найвищого професіоналізму тощо. З одного боку, категорично заперечував “просвітянство”, “плужанство”, “масовізм” у своїх памфлетах, хоча за широтою популярності й визнання серед читацького загалу був наймасовішим публіцистом. І його публіцистична та літературна творчість, і теоретичні погляди дають цінний матеріал для дослідження медіа як феномену масової свідомості, колективного несвідомого, масової чи популярної культури, кризової суспільної свідомості. Ці найзагальніші наукові рамки дослідження творчості Хвильового конкретизуються, з другого боку, в його літературну творчість, вивчену на сьогодні доволі докладно, і в публіцистику, розглянуту

сьогодні лише описово й принагідно, як один із жанрів його літературної творчості.

М. Хвильовий задавав комунікаційний формат української культури свого часу, створював рамки жанрово-стильового і проблемно-тематичного “мейнстріму” української літератури 1920-х рр. і не менш активно формував ядро новітньої української журналістики, закладав принципи побудови медійного простору, діалогу між пресою і читачем.

Із 1921 р. М. Хвильовий дебютує як поет. Він одразу входить у харківське письменницьке коло, яке формувалося навколо газети “Вісті ВУЦВК”, редактором якої був Василь Еллан-Блакитний. Саме 1921 р. з’являється окремим виданням поема “В електричний вік” та збірка поезій “Молодість”.

Вірші М. Хвильового публікують на сторінках журналу “Шляхи мистецтва”, “Арена”, альманаху “Поезії”. У збірнику “Жовтень” з’являється “Наш Універсал до робітництва і пролетарських мистців українських”, підписаний М. Йогансенем, В. Сосюрою й М. Хвильовим. Це була відозва, витримана в пролетарському дусі, суголосна самій атмосфері доби.

У 1920-х і на поч. 1930-х рр. М. Хвильовий був заступником редактора журналу “Радянська література”, вступив до спілки пролетарських письменників “Гарт”, пізніше стає одним із ініціаторів створення Вільної Академії Пролетарської Літератури (ВАПЛІТЕ), до якої входили Михайло Яловий (Юліан Шпол), Микола Куліш, Аркадій Любченко, Олесь Досвітній, Василь Вразливий, Олекса Слісаренко, Петро Панч, Юрій Яновський, Павло Тичина, Микола Бажан, Іван Дніпровський, Михайло Йогансен, Іван Сенченко, Юрій Смолич, Григорій Епик, Гордій Коцюба, Олександр Копиленко, Павло Іванів, Михайло Майський, яких підтримали Микола Зеров, Василь Стефаник, молодий Олександр Довженко, знаменитий уже тоді Лесь Курбас і багато інших. Крім того, М. Хвильовий очолив угруповання “Урбіно”, випускав журнали й альманахи “Вапліте”, “Пролітфронт”, “Літературний ярмарок”.

Організація ВАПЛІТЕ проголосила війну літературній халтурі на догоду тим подіям, до яких, уважно придивившись, Хвильовий недвозначно заявив: “Геть від Москви!”. А заявив він так тому, що під новітніми братніми обіймами так званої пролетарської Москви розгледів старі, як світ, колонізаторські обійми старої імперії. І сягали вони економічного, політичного, територіального і національного подальшого поневолення тієї України, сином якої себе вважав і Микола Хвильовий. Адже це він написав: “Я із жовтоблакиття перший”, вітаючи відродження української державності та незалежності.

Проте саме ці ідеї, як і роздуми про перспективи національного відродження, після журнальної публікації роману “Вальдшнепи” були піддані нищівній критиці. Шосте число журналу “Вапліте” (1927), де друкували другу частину “Вальдшнепів”, було сконфісковане, повного тексту роману досі не знайдено. Цей твір сприйнятий значною частиною тогочасної інтелігенції передусім як річ **публіцистична**, як єдина можливість для опального автора ще раз окреслити свою позицію.

Поза цією багатогранною політичною, організаторською діяльністю триває напружена робота за письменницьким столом. Про Хвильового-поета заговорила тодішня критика. Микола Хвильовий стає епіцентром літературного й громадського життя в Україні.

Цикли памфлетів М. Хвильового – **“Камо грядеши” (1925)** (“Куди йдеш”), **“Думки проти течії” (1926)**, **“Апологети писаризму” (1926)**, полемічний трактат **“Україна чи Малоросія?” (1926)** сконденсували все розмаїття думок та ідейно-естетичних шукань періоду літературної дискусії в Україні (1925 – 1928 рр.). Ці **публіцистичні** твори (а також його роман “Вальдшнепи”) викликали гостру реакцію вульгарно-соціологічної критики та партійних ортодоксів. Саме в цих памфлетах переконливо й багатогранно постає ідеологія, яку пропагує автор. Ідеологеми, як частини ідеології, емоційно

яскраво забарвлені, мають як позитивне, так і негативне маркування і можуть змінювати знак відповідно до мети, якої хоче досягнути автор.

Ідеологема – це відтворення вербальними засобами ідеологічних, політичних, соціальних установок, які повинен засвоїти читач і які формують у суспільстві певну стійку ідеологію, що допомагає цементувати довкола якоїсь ідеї соціум. Ідеологеми можна поділити на соціальні та особистісні. У першому випадку вони віддзеркалюють установки суспільства на конкретній ділянці його розвитку.

У публіцистичному дискурсі виділяють такі номінації, як “образ ворога” (внутрішнього чи зовнішнього), “образ друга”, “світле минуле/світле майбутнє”, “образ лідера”, “національна ідея” та інші. Так, наприклад, ілюструючи ідеологему “світле минуле/світле майбутнє”, автор із повагою описує минулі досягнення держави, але прогнозує кардинальні зміни на шляху її розвитку: “Інститут «вчених хохлів» – це був необхідний історичний етап в розвиткові української комуністичної думки. Тепер цей інститут віджив себе, і молодь, яка не втратила почуття своєї людської гідності, сьогодні хоче вийти на радісний творчий шлях радянського будівництва в супроводі справжнього товариського оточення”, “Наша економіка наздоганяє західноєвропейську прискореним темпом, отже, і в нашому житті настає період бурного оживлення” (“Україна чи Малоросія?”), “Але й ніколи не було такої безшабашної свистопляски в тій же українській літературі, як за наших днів”, “А в результаті “молода” молодь за кілька років не дала жадної путньої книжки, – це тепер, коли стільки можливостей, це тепер, коли йде доба відродження, коли ми стоїмо напередодні небувалого розквіту молоді літератури!”

Центральною для М. Хвильового – полеміста й публіциста – була проблема історичного буття України, української культури. Заперечуючи москвофільські тенденції частини тогочасних літераторів, М. Хвильовий проголошував орієнтацію на Європу, на стилі та напрями європейського мистецтва. *“Від російської літератури, від її стилів українська поезія мусить*

якомога швидше тікати. Поляки ніколи б не дали Міцкевича, коли б вони не покинули орієнтуватись на московське мистецтво. Справа в тому, що російська література тяжить над нами в віках як господар становища, який привчав нашу психіку до рабського наслідування... Наша орієнтація – на західноєвропейське мистецтво, на його стиль, на його прийоми” – ідеологема “національної ідеї”.

М. Хвильовий відчував відповідальність за її втілення, що виплило у формулювання ідеологем “месіанізму”: *“Наше завдання полягає не в тому, щоб дурити чи то нервувати молоде українське суспільство, диференційоване від своїх петлюрівських бурбонів, а в тому, щоб ясністю своєї позиції остаточно атрофувати в ньому почуття зоологічного націоналізму і – головне – розгорнути дальшу диференціацію”* (“Україна чи Малоросія?”), *“...ми мусимо негайно стати на боці активного молодого українського суспільства, що репрезентує не тільки селянина, але вже й робітника, і тим назавжди покінчити з контрреволюційною (по суті) думкою будувати на Україні російську культуру. Бо всі ці розмови про рівноправність мов є не що інше, як приховане наше бажання культивувати те, що вже не воскресне”* (“Україна чи Малоросія?”).

Хвильовий висунув гасло “Геть від Москви!”, в “Апологетах писаризму” радив українським митцям орієнтуватися не на російську комуністичну культуру, адже *“Москва сьогодні є центр всесоюзного міщанства”*.

Пропагуючи західноєвропейські орієнтири, вбачаючи єдиний шлях до української культурної ідентичності в запереченні російських впливів, М. Хвильовий став московським антагоністом, що не могло пройти непоміченим. “У той час, як західноєвропейські пролетарі з захопленням дивляться на прапор, що майорить у Москві, український комуніст Хвильовий не має сказати на користь “Москви” нічого іншого, окрім як закликати українських діячів “тікати від” Москви якнайшвидше. І це називається інтернаціоналізмом! Що сказати про інших українських інтелігентів

некомуністичного табору, коли комуністи починають говорити, і не тільки говорити, а й писати... мовою Хвильового?”[66, 348].

Розглянемо номінацію “образу ВОРОГА” в текстах М. Хвильового. Можна розрізнити “внутрішнього” та “зовнішнього ворога”. “Зовнішній ворог” – це Росія, а саме “Москва”, яка намагається впливати на молоду українську державу. *“Соціальні процеси, що їх викликано непом, логічно ведуть до конфлікту двох культур. Українське суспільство, зміцнівши, не помириться зі своїм, фактично, коли не юридично, декларованим гегемоном – російським конкурентом”* (“Україна чи Малоросія?”, с. 591).

“Внутрішній ворог” – це літературні опоненти М. Хвильового та його соратників, що “розшаркуються” перед Москвою, дрібна українська буржуазія, міщани, які “завжди жахалися оживлення”, “москвофільствуюча галицька інтелігенція” (“Україна чи Малоросія?”).

На думку письменника, дві основні сили вели боротьбу на культурному терені в умовах непу: це культура “столипінського отруба” та культура міського непмана. Першу він вважав особливо небезпечною. Загроза примітивізації української культури через проникнення до неї сільської “просвітянщини”, “яка з “гітарою під полою”... потягла по городу стрічки та лантухи з віршами” (“Камо грядеши”, с. 414), змушувала митця бити на сполох та закликати “з 10 вовчих ям 8 рити на бік глитайського степу” (“Думки проти течії”, с. 452).

Однак, викриваючи у своїх памфлетах загрозу культури “столипінського отруба” – *“гопаківсько-шароварської просвіти, що, намацавши несподівані для себе можливості (прискорену українізацію), робиться червоною і йде “селозувати” (невніш профанувати) міську пролетарську культуру”*, М. Хвильовий чітко протиставляв її тому “чорноземові митцю, до якого Тичина “посилав свої нерви” (“Камо грядеши”, с. 394). Письменник неодноразово акцентував увагу на думці, що *“треба бути обмеженою людиною, щоб скося*

поглядати на українське відродження і добачати в ньому тільки столипінський отруб” (“Україна чи Малоросія?”, с. 609).

Щодо “образу ДРУГА”, то силою, здатною протидіяти негативним впливам на процес творення української культури, М. Хвильовий бачив передову інтелігенцію міста. На відміну від тих, хто вважав пролетаріат головною силою в культурному процесі, М. Хвильовий твердив: “Робітничка класа на Україні була до цього часу настільки відірвана від української культури, що на сьогодні вона не може дати безпосередньо від себе своїх діячів для цієї ж таки культури” (“Думки проти течії”, с. 462). Звідси і його теза про “олімпійство” в літературі, боротьба проти примітивізму, масовості, намагання будувати в Україні “повновартісну кількаповерхову культуру” (“Камо грядеши”, с. 272).

Як комуніст М. Хвильовий стояв на класових позиціях у розв’язанні питань національно-культурного будівництва, але як патріот України, він вважав, що заради утвердження її національної культури комуністи можуть і повинні піти на співпрацю зі своїми політичними опонентами: “Коли наші погляди в цьому випадку зійдуться з “чаяннями” нашої ж таки дрібної буржуазії, то це зовсім не значить, що ми помиляємося” (“Думки проти течії”, с. 470).

М. Хвильовий заговорив про конкуренцію української та російської культур, він виступив проти “російського диригента”, закликав орієнтуватися на Європу і висунув теорію “відродження нації”. Цього було досить, щоб ідейні опоненти назвали його погляди “українською шовіністичною модифікацією націоналістичної теорії Лебеда” (“Думки проти течії”, с. 58).

В образі “зовнішнього ДРУГА” в творах письменника постає непереборна Європа: “І до чого ж не везе тій “психологічній Європі”. Скільки вже місяців ляскають по ній перами, а вона все жива і все вище д’горі підводить свою прекрасну голову” (“Україна чи Малоросія?”).

ЄВРОПА у М. Хвильового має такі характеристики: не провінціалізм, не народництво, не буржуазність, не капіталізм у культурі. Особливу увагу автор приділяє народництву. Він прагне творити пролетарську літературу, а народництво відкидає, засуджує, бачить у ньому потенційну небезпеку провінціалізму. ЄВРОПА автора – це *“досвід багатьох віків. Це – Європа грандіозної цивілізації, Європа – Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона, Маркса. Це та Європа, без якої не обійдуться перші фаланги азіатського ренесансу”*. М. Хвильовий закликає орієнтуватися на Європу не як європейець, а як людина з-поза меж Європи. Для нього ЄВРОПА – це психологічна категорія – *“певний тип культурного фактора і в історичному процесі, певний революційний метод”* [284, 894].

М. Хвильовий яскраво подає ідеологему “героїв епохи” – “молодих пролетарських письменників”, “талановиту літературну молодь”, які здатні змінити ситуацію на краще, та яких він поетизує: *“Нове мистецтво утворюють робітники й селяни. Тільки з умовою: вони мусять бути інтелектуально розвиненими, талановитими, геніальними людьми. Хто цього не розуміє, той – дурень. А хто це розуміє і мовчить – той спекулянт. Молодь мусять бути ще етично чистою”, “Отже, гряде могутній азіатський ренесанс в мистецтві, і його предтечами є ми, “олімпійці”*. Як свого часу Петрарка, Мікеланджело, Рафаель і т. д. з італійського закутка запалили Європу огнем відродження, так нові митці, з колись пригноблених азіатських країн, нові митці-комунари, що йдуть за нами, зійдуть на гору Гелікон, поставлять там світильник Ренесансу, і він, під дальній гул барикадних боїв, спалахне багряно-голубим п'ятикутником над темною європейською ніччю” (“Камо грядеши”). *“Волею історії вийде зовсім навпаки: російська література для свого відродження зможе знайти чарівний бальзам тільки під буйним живим деревом відродження молодих національних республік, в атмосфері весни колись пригноблених народів. Але це трапиться тоді, коли національні генії України, Білорусії, Грузії і т. д. побідним тріумфальним кроком будуть*

іти по Західній Європі під грім фанфар, які розбуркають віковий сон жидкобородого “богоискателя”, які навіки придушуть в нім почуття великодержавницького шовінізму й примусять його поважати сусіда” (“Україна чи Малоросія?”).

Відчуття перехідності своєї доби, неусталеності, фрагментарності не лише побуту, а й буття було розвинене в митця надзвичайно. І тому пристрасно, нервово, раз у раз кидаючись у крайнощі, він шукав можливостей передати незвичайну суспільно-психологічну атмосферу в слові.

Ідеологему автор твору утверджує за допомогою найменування – **номінації**, через яку він транслює свою певну ідею в підсвідомість адресата. Спираючись на твердження В. Костомарова, що конструктивним принципом мови є “чергування експресії та стандарту”, можна зробити висновок, що в публіцистичному тексті стратегія найменування реалізується через чергування стереотипних та авторських номінацій. До стереотипних належить концептуальна лексика, серійні метафори, політико-ідеологічні стандартизовані фразеологізми, до індивідуальних – авторські метафори, трансформовані фразеологізми, ярлики.

Теми, що їх порушував Микола Хвильовий у своїх памфлетах, охоплювали соціальний, економічний, культурний та політичний процеси в Україні. Кожна з цих тем ґрунтується на своїх лексемах, які в межах публіцистичного тексту шикуються в певний словесний ряд, але найбільш використовувані слова стають символами доби, за якими можна буде судити про специфіку конкретного періоду часу.

У критиці часом лунали нотки подиву з приводу того, що палкий романтик, яким увійшов М. Хвильовий у літературу, пізніше постав перед читачем пильним аналітиком і нещадним сатириком. Тим часом передумови такої еволюції можна побачити ще в ранніх творах. Його герої – вчорашні борці, революціонери почуваються не в своєму часі, на узбіччі життя, стають

зайвими людьми в суспільстві, за утвердження якого вони боролися як за втілення найсвітлішої своєї мрії.

Важливим для дослідження лінгвістичних аспектів публіцистичної творчості Хвильового є з'ясування кола читацької аудиторії тогочасної України. Сьогодні мало хто з дослідників враховує той факт, що Україна протягом десятиліття 1920-х рр. перетворилася з практично неписьменної держави на країну “поголівної грамотності”. Це означає вельми специфічну читацьку аудиторію, яка прийшла в імперію друкованого слова через лікнеп і мала при тому надзвичайно драматичний життєвий досвід. Світова війна, революція, голод, розруха, ентузіазм перших п'ятирічок – лише згадка про ці соціальні катаклізми – дає уявлення про те, що тогочасний читач був постаттю не зовсім ординарною. Мабуть, основною ознакою тогочасної медіааудиторії була *кризова свідомість*, здатна реагувати лише на потужні подразники. Ця аудиторія потребувала дискусії, конфлікту ідей, зіткнення інтересів – і це своєрідне “соціальне замовлення” було найкращим чином виконане: дискусія, розпочата М. Хвильовим, максимально відповідала *горизонту сподівань* тогочасної читацької аудиторії. Вона охопила всі прошарки українського суспільства – від робітників заводів до університетської професури, від робсількорів до партверхівки.

Розуміння здатності публіцистики досягати своєї мети також перебуває і в розв'язанні проблеми переконання з погляду лінгвістики, адже успіх комунікації залежить від розуміння комунікатором отриманого повідомлення. Тобто необхідно передусім здійснити максимально вичерпну калькуляцію мовних засобів, які використовує автор публіцистичного тексту для реалізації свого наміру вплинути на аудиторію та переконати у своїх поглядах.

Отже, проблема розуміння тексту посідає чільне місце в сучасних лінгвістичних дослідженнях, і для автора-публіциста головним є не лише етап продукування повідомлення, а й його адекватного розуміння, отже, в підсумку

– справити мовленнєвий вплив на адресата, залучити його до власного світобачення світу.

Науковці наголошують на виникненні нової галузі лінгвістики – **комунікативної стилістики**, і саме з цього погляду Н. Клушина також пропонує розглядати публіцистичну мову як цілеспрямовану соціальну дію, що має на меті впливати на читача.

3.2. Провідні адресатно орієнтовані концептуальні моделі в публіцистичних текстах М. Хвильового

Із погляду впливу на свідомість читача науковці розрізняють такі механізми, як **переконання, неправда та маніпулювання**. При цьому маніпулювання відрізняється від переконання тим, що має прихований та примусовий характер. Водночас у процесі переконання комунікат свідомо погоджується на те, щоб бути переконаним, і може напряду комунікувати з джерелом інформації. У публіцистичному тексті відокремити та чітко визначити ці два поняття неможливо, адже задля досягнення своєї мети автор використовує всі доступні йому засоби, не лише відкриті, а й приховані.

Отже, публіцистичний текст – це складна ієрархічна структура, у якій поєднуються два плани висловлювання лінгвістичних стратегій та тактик переконання: експліцитний – відкрите переконання, що впливає на розум читача, та імпліцитний, що впливає безпосередньо на підсвідомість адресата. Проте співвідношення відкритого переконання та маніпуляції саме й визначається етичністю та моральністю публіциста.

Найчастіше вживаними, наскрізними для памфлетів М. Хвильового, що були написані під час літературної дискусії, є лексеми – вербалізатори концептів, а також непоширені й поширені словосполуки, що, поєднуючись у вербальні ряди, складають каркас тексту, виокремлюють ідею, орієнтують

читача в запропонованій автором темі та не мають оцінного змісту: *пролетарська література, республіка Комуни, пролетарське мистецтво, вульгарний марксизм, ревізіонізм, класове суспільство, радянська інтелігенція, українізація, масовізм, масове мистецтво* (“Камо грядеши”), *російське міщанство, порожній псевдоінтернаціоналізм, класова диференціація, військовий комунізм, книжковий ринок, культура пролетаріату, культурний розвиток, національне відродження, національний радянський рух, молоді союзні республіки, незалежна, самостійна держава, соціалістичне будівництво, почуття національної гордості, українське відродження* (“Україна чи Малоросія?”). Ці терміноїди, а також авторські ключові слова лексеми – вербалізатори концептів – *азіатський ренесанс, романтика вітаїзму* створюють каркас тексту, формують ідею та допомагають читачеві розібратися в темі, що висвітлює автор.

На відміну від концептуальної лексики, яскраво виражена оцінна функція покладається **на метафори**, адже завдяки метафорам автор впливає на свідомість читача, реалізує свій комунікативний намір.

Однією із найвиразніших ознак публіцистичної творчості М. Хвильового є творення концептуальних метафор, трансформація концептуальної метафори на *ідеологему*. Така властивість публіцистичного ідіостилю письменника спричиняє необхідність застосування дещо іншого аналітичного інструментарію, ніж методика концептуального аналізу художнього тексту. Виняткова роль політичних, культурологічних, світоглядних параметрів метафоричних конструктів письменника, їхня структурна діалогічність, підкреслена оцінність та ін. індивідуально-авторські особливості змушують докладніше розглянути метафоричність публіцистичного ідіостилю М. Хвильового за двома напрямками: по-перше, як властивість художньо-публіцистичного мислення письменника, по-друге, як характерний прийом, троп, щедро використовуваний у його памфлетах і нарисах.

Передусім слід зазначити, що особливості функціонування метафори в поезії ХХ ст. пов'язані:

1. З розширенням кола джерел метафоротворчості [122].

Одне з важливих джерел образів і сюжетів літератури початку ХХ ст. – міфологія різних народів – антична, християнська, єгипетська, слов'янська, скандинавська, індійська і т. ін. Звернення до міфології привнесло в поетичну мову безліч власних імен, цитат, образів (Г. Х'ю відносить до міфів не стільки релігії, як сучасні світоглядні системи – марксизм і фрейдизм, зокрема твердження Фрейда про те, що асоціативна логіка поезії властива людському мисленню взагалі [306]. Мистецтво слова ХХ ст. нерозривно пов'язане з філософією. Цей зв'язок визначив не лише коло ідей (життя-свідомість, чоловік і жінка), а й деякі мовні особливості (філософська термінологія – *простір, час, людська свідомість* тощо). Популярними стали образи руху по колу, обертання (що походять від ідеї “вічного повернення” Ніцше).

2. З розвитком “ланцюгової” метафори [277].

Ланцюгова метафора – це комплекс концептів, що пов'язують ряди понять у метафоричні парадигми, поступове нанизування одного образу на інший, коли одна аналогія передбачає наступну, природно впливаючи з неї. Уже на початку ХХ ст. в літературі спостерігається поява суто контекстуальних, внутрішньо безпосередньо не вмотивованих метафор, що не характерні для ХІХ ст. Вони виникають на перетині барокової розгорнутої метафори (консейту), ускладненої метафори символізму і авангардистської ланцюгової метафори. Власне, метафорою цей тип образотворення можна вважати лише умовно, оскільки інтертекстуальна мотивація таких металогічних утворень надає їм властивостей, дотичних до природи метафори, метонімії, символу. Еволюція метафори в цьому напрямі відбувається паралельно з розвитком інтертексту. Останній особливо характерний для творчості М. Хвильового, у якого діалогічність, алюзії й багаторівневі асоціації є невід'ємною ознакою авторського стилю.

3. З відмовою мистецтва слова від широкого використання метафоричних штампів на користь індивідуальної авторської метафори [277]. “Одивнення” поетичного мовлення, коли на зміну “затертим”, “утомленим” метафорам приходять численні новотвори, стає однією з питомих ознак мистецтва модернізму. Ця властивість художнього мислення, на думку теоретиків ОПОЯЗу, притаманна взагалі періодам зміни художньої норми, проте на початку ХХ ст. цей процес охопив не лише формальний бік поетичного мовлення, а й наклав помітний відбиток на глибинні світоглядні підвалини художнього мислення.

Вибір певної метафори в публіцистичному тексті – це вибір певної стратегії переконання, за допомогою якої автор створює у свідомості адресата потрібний йому образ події або явища.

Публіцистичні метафори М. Хвильового яскраво забарвлені та емоційно насичені, і таким чином вони скоріше здатні вплинути на уявлення адресата про світ та події, що відбуваються.

Здатність створювати метафори – фундаментальна властивість людської свідомості, оскільки людина пізнає світ, зіставляючи нове з уже відомим, відкриваючи в них спільне і об’єднуючи спільним ім’ям. З метафорою пов’язані багато операцій із обробки знань – їх засвоєння, перетворення, зберігання і передача. Крім того, метафора служить одним із способів вираження оцінки, а нерідко набуває статусу аргументу в суперечці з опонентами.

Сучасна теорія метафори, представлена в американській лінгвістиці Дж. Лакофф [307], ґрунтується на когнітивному підході до вивчення метафори. Метафора більше не є винятково лінгвістичним явищем, а фактом мислення, що концептуалізує нашу картину світу.

Деякі сучасні дослідники зробили спробу розширити модель метафори, систематизувати метафоричні моделі та образи, у яких усвідомлено навколишній світ. Зазвичай ці образи стабільні та універсальні в межах однієї

культури та можуть адекватно сприйматися будь-якою людиною, що належить до цієї культури.

1. Мілітарна метафора. Базовою для публіцистичного дискурсу Миколи Хвильового є мілітарна метафора або метафорична модель “війни”: “Боротьба за книжковий ринок, за гегемонію на культурному фронті двох братських культур на Україні – російської й української – це є життєва правда” (“Україна чи Малоросія?”), “Пролетарське мистецтво буде святкувати чималу перемогу на фронті літературно-історичних сутичок” (“Камо грядеши”), “Боротьба на ідеологічному фронті проходить із великою завзятістю” (“Думки проти течії”), “Як і треба було чекати, цю тезу підхопили літературні спекулянти і зчинилась, зі слів одного критика, “революція”. На арену виступили огонь і дим – передумова кожної баталії. Отже, понюхаймо того диму і подивімось на вогонь... Як бачите, на вогонь “олімпійці” покладають великі надії, і не їхня вина, що смердючий дим утворив між “молодими” й “старими” штучну завісу” (“Камо грядеши”), “Сьогоднішня баталія для нас і для всього радянського суспільства має величезне значення: обеззброївши хоч наполовину українського “теоретика” напостівської естетики, пролетарське мистецтво буде святкувати чималу перемогу на фронті літературно-історичних сутичок”, “Вони йшли з запаленими очима, з глибокою вірою в свою перемогу... і на цьому таємничому фронті. Але, прийшовши туди, вони побачили: їм бракує зброї. У них не було широкої ерудиції, бо це були люди або зовсім без освіти, або з атестатом за “церковну школу”. Отже, виявилось: або тікай із цього фронту, або загинь у нерівній боротьбі” (“Камо грядеши”).

Особливо войовничого характеру військова лексика надає тезам про роль пролетарського мистецтва в так званому азійському ренесансі: “Пролетарське мистецтво наших днів – це “Марсельєза”, яка поведе авангард світового пролетаріату на барикадні бої”, “Отже, час романтики вітаїзму – доби горожанських війн. Отже, її художня природа – бойовий “ідеалізм” в лапках молодого класу – пролетаріату. Отже, її перспективи – роль одного з

фельдмаршалів у майбутніх барикадних боях” (“Камо грядеши”), “...справа йде про мистецький авторитет нашого літературного супротивника. Саме на цю фортецю “Олімп” і веде свого третю атаку. Сьогоднішня баталія для нас і для всього радянського суспільства має величезне значення: знезброївши хоч наполовину українського “теоретика” напостівської естетики, пролетарське мистецтво буде святкувати чималу перемогу на фронті літературно-історичних сутичок” (“Камо грядеши”).

2. Спортивна метафора. Наявна метафорична модель спорту: *“Отже, у тій невидимій боротьбі за впливи на мистецтво, яка мусить одбутися між куркулем і непманом (бо ж їхні інтереси не завжди сходяться), більше шансів на перемогу має перший”* (“Думки проти течії”), *“Нове гасло, що його скеровано проти російської літератури, ми розуміємо як гасло здорового суперництва (“соревнования”) для двох націй і не як націй, а як революційних факторів. Коли ми боротьбу двох спортсменських команд не розцінюємо як боротьбу революції й контрреволюції, коли наше мистецтво вдалим ходом відродженського ферзя хоче дати московському “богоискателю” мат в три ходи, то це треба тільки вітати”* (“Україна чи Малоросія?”); метафорична модель “гри”: *“Ми тільки даємо своїм вбогим опонентам ще один козир в руки, але козир більш певний”* (“Україна чи Малоросія?”); метафорична модель “театру”: *“...і от на сцену вилазить порожній псевдоінтернаціоналізм, що в ньому марксизм і не ночував ніколи”* (“Україна чи Малоросія?”).

3. Просторова метафора. У публіцистичній мові РОЗВИТОК метафорично бачиться як РУХ якимось ШЛЯХОМ. Просторові метафори відрізняються напрямками руху: *“Коли б наш рух можна було порівняти з молодогегельянством чи то з “модернізмом”, то й тоді ми стоїмо на правдивому шляху. Але, як ми побачимо далі, для нашого часу прийдеться взяти зовсім іншу паралель”, “Далі цього йти не можна. Треба шукати нової дороги. Велика російська література дійшла своєї межі і зупинилась на роздоріжжі”, “Азія знову виходить на широку історичну дорогу”* (“Україна чи Малоросія?”),

“Ми знаємо: важкий наш шлях і велику вагу беремо ми на себе. Зате – це радісний шлях духмяної боротьби, – шлях, що біжить у майбутнє за багряними кіньми нашої геніальної революції” (“Камо грядеши”), *“І коли ти переконаєшся, що ми в основному стоїмо на правдивому шляху, – неси наші мислі в найглухіші закутки республіки і всюди підтримуй нас. Тільки спільними зусиллями ми введемо нашу “хохландію” на великий історичний тракт”* (“Думки проти течії”), *“Розбити російський месіанізм – це значить не тільки відкрити семафор для експресу радісної творчості, що вітром свого руху починає справжню весну народів...”* (“Україна чи Малоросія?”).

4. Космічна метафора. Метафорична модель КОСМОСУ може зображувати кардинальну відмінність у розумінні людьми певних процесів (“Ну, як же, ви допіру злетіли з Марса, а в Малоросії – ви звикли принижати себе... чи то пак – нас” (“Україна чи Малоросія?”) або недосяжність певної мети (“Навпаки, коли світло з нього приходить до нас, як сузір’я “Великого Пса”, тільки за кілька великих років, то нам треба якомога швидше покинути орієнтацію на нього” (“Україна чи Малоросія?”).

5. Флористична метафора. Використання фігоморфних образів є традиційним для літератури. Вони базуються на метафорах, пов’язаних із архетипним сприйняттям світу, у них є своя власна галузь символів – родючість, швидке зростання, величний спокій. РОСЛИНИ та пов’язані з ними узагальнювальні поняття використовують як етнонаціональні символи. Роль рослин у публіцистичному дискурсі певною мірою можна порівняти з їхньою значущістю в міфопоетичних уявленнях.

М. Хвильовий долучається до зображення актуального історичного процесу – національного розвитку – в образі рослини: “Виноград національного відродження не мириться з тим, хоч і прекрасним, – але – в силу багатьох і відомих історичних непорозумінь – далеким сонцем” (“Україна чи Малоросія?”).

“Наше завдання – підготувати відповідний ґрунт і відповідну атмосферу, що в ній і виросте наш, хоч би маленький, Лопе де Вега” (“Думки проти течії”) – метафора, що позначає допомогу, створення умов для успішного розвитку, адже відомо, що для забезпечення урожаю культурні рослини необхідно висаджувати, поливати та підживлювати. Цей образ змальовує стійкість життєвих циклів, спричинюваність усяких подій, закономірність докладання зусиль для отримання результату.

б. Фауністична метафора. Використання зооморфних метафор продовжує міфологічну, фольклорну й літературну традицію, що живе в народній свідомості. За цією традицією властивості певних тварин переносяться на людей чи певні об’єкти та процеси.

Зооморфні метафори можуть мати як позитивне, так і негативне емоційне забарвлення, що переважно залежить від традиційного уявлення людини про образ певної тварини. Наприклад, кінь може символізувати інтелект, мудрість, розум, динамічну силу, спритність, швидкість думки: *“Зате – це радісний шлях духмяної боротьби, – шлях, що біжить у майбутнє за багряними кінями нашої геніальної революції”* (“Камо грядеши?”).

Символом надії, сподівання на зміни, воскресіння є ластівка, що, повертаючись із приходом весни, приносить нове життя: *“І нічого, тов. Пилипенко, “божитися” робсількором: це результат не “нового розуміння літератури”, а результат роботи нашої партії. Це – перша ластівка культурної, лікнепівської революції на селі й в заводі”* (“Камо грядеши?”).

У метафоричній моделі, що стосується світу тварин, дуже часто метафоризації підлягає партитивний концепт КРИЛА, але з погляду позитивної оцінки, а не негативної. Наприклад, у цьому випадку метафора стосується прогресу, сподівання на краще майбуття, перемогу в ідеологічній боротьбі: *“Отже, очевидно, боротьба тільки починається, і коли взяти до уваги, що в українській літературі марксизм почав розгортати поки що свої дитячі крильця...”, “Третій плюс – найбільший – це той, що наша література вже*

відчуває вітерці доброго повітря. В ньому ми й розгорнемо свої могутні відродженські крила” (“Україна чи Малоросія?”).

7. Хтонічна метафора. В останньому випадку також є метафора, що показує явища неживої природи, а саме вітер (концептуальне поле ПОВІТРЯ). У цьому разі метафори теж мають протилежний до пейоративної оцінки характер: *“Тільки вітер, тільки він, що несе на своїх крилах весну народів, розвіє туман російського месіанізму й жидкобородої обмеженості. Тільки вітер, тільки він виведе московську молодь на шлях здорового й радісного оптимізму”*. *“Наша епоха все-таки залишається великою епохою ренесансу, що розчиняє двері тому весняному повітрю, яке легеньким і радісним вітерцем біжить з Азії”* (“Україна чи Малоросія?”).

8. Соціальна метафора. Для ілюстрації позитивного ставлення до об’єкта автор використовує модель РОДИНИ як таку, що завжди викликає позитивні емоції, створює ефект близькості: *“Хай вони допоможуть нам поговорити з нашою мамою, що ім’я її – компартія”* (“Україна чи Малоросія?”).

9. Антропоморфна метафора. Для зображення негативних явищ використовується концептуальна партитивна метафора ХВОРОБИ: *“...треба відчувати свою епоху, треба знати, на що вона хворіє”, “Всі ці “прафи”, напостовці хворіють на очі, і ім’я їхній хворобі – пресбіопія (стареча далекозорість): їм здається, що вони бачать далеко, але це тільки ілюзія, бо даль вже не хвилює їх, вона для них темна, мертва пляма – і тільки. Зате вони нічого не бачать під своїм носом”, “І коли тепер ми підійдемо до “Гарту”, то треба визнати: і “Гарт” під впливом різних “октябристських” платформ почав плутатись у просвітянських справах. Це його сьогоднішня хвороба”* (“Камо грядеши”).

Особливої пейоративної оцінки надає партитивна метафора ПСИХІЧНИХ РОЗЛАДІВ: *“Ми гадаємо, що цю необережну “тезу” було кинуте в стані*

афекту...”, “Решта в ній якесь белькотіння ображеного невдачника і скажена піна на голови «олімпійців»...” (“Камо грядеши”).

У памфлеті “Україна чи Малоросія?” вихід або спосіб розв’язання проблеми метафорично показано за допомогою партитивної метафори ЛІКУВАННЯ: “Дозвольте ж і нам бути практиками, і ні на хвилину не забуваючи про свою кінцеву хворобу великодержавництва [пропуск], тими ліками, які прописала діловита історія”, “...тепер намагаються зробити з нього [з марксизму. – О.Г.] під прапором безграмотних фраз народницький сахарин”, “...ми в цьому вбачаємо не тільки казенний оптимізм, але й учуваємо нотки песимізму жидкобородого “богоискателя”, який... виробляє для маси золоті пілюлі заспокоєння”.

Оскільки хвороба може бути невиліковною, то для опису зникнення або припинення якоїсь дії використовують мортальну метафору, що активізує уявлення адресата про СМЕРТЬ та суміжні концепти: “Хвиля й Юринець наївно переконують себе, що Бєлінський уже ніколи не повернеться, що стара Росія вмерла...”, “Отже, ми й кажемо: треба покінчити з напівмертвою гуртовщиною як з антигромадським явищем” (“Думки проти течії”), “Бо всі ці розмови про рівноправність мов є не що інше, як приховане наше бажання культивувати те, що вже не воскресне” (“Україна чи Малоросія?”). В останньому прикладі метафора неможливості повернутися до життя після смерті вказує на незворотність процесу.

На противагу до концепту смерті, вігальний концепт БЕЗСМЕРТЯ символізує неможливість змінити ситуацію на протилежну, нездоланність: “Бо ж з такою убійчою логікою може вилазити в часописи тільки безсмертна, нахабна “Просвіта” (“Камо грядеши”).

Розглядаючи **сексуально-репродуктивну** метафоричну модель “інтимні стосунки”, можна виявити, що відповідно до неї вербалізатори, пов’язані в первинному значенні з сексуальною поняттєвою сферою, метафорично позначають соціальні процеси, взаємини дійових осіб та організацій, моральні й

ділові якості суб'єктів суспільної боротьби і т. п. Одна з причин використання цієї моделі – це її широкі можливості для формування емотивних змістів, пов'язаних із агресивністю, небезпекою, порушенням моральних норм і традицій, що дуже важливо в період загострення соціальних взаємин у суспільстві.

“Тоді, може, вони децю второпують про татунки статей? Перший татунок – то теоретичний онанізм...” (“Камо грядеши”) – метафоричний образ, що пов'язаний із сексуальним самозадоволенням та вказує на протиприродність чинного стану справ.

Наступна метафора вказує на втрату духовності, АГРЕСИВНІСТЬ, намагання діяти всупереч моральним нормам: *“Тут не може бути подвоєності, утвореної російським шовінізмом, який твалтує нашу психіку...”* (“Україна чи Малоросія?”).

Метафори на позначення відсутності здатності до сексуального життя дозволяють представити відповідний об'єкт як такий, що не має необхідних якостей, неповноцінний або вартий співчуття: *“Західне суспільство природно йде до стану духовної імпотенції”* (“Україна чи Малоросія?”).

Узагалі, негативна оцінка при використанні метафори формується за рахунок тих несприятливих для об'єкта метафоризації асоціацій, які супроводжують сприйняття створеного автором образу.

10. Ономастична метафора найбільшою мірою реалізує задум автора, адже є механізмом переконання завдяки вдало дібраній лексемі. Антропоніми допомагають створити як позитивний, так і негативний портрет героя публіцистичного твору, з цією ж метою використано і прізвиська, які компрометують та “принижують” здобутки опонента автора.

Так, наприклад, М. Хвильовий називає своїх опонентів *“наші наполеони”*: *“...Юринець і Хвиля почали свій тріумфальний похід під грім екстравагантної фанфаронади гаданого переможця, і в супроводі хоч і порожньої, але зате галасливої фразеології, кожний з них, уявивши себе по меншій мірі Наполеоном,*

раптом прийняв позу (звичайно, зовсім не по заслугі) претензійної, начебто об'єктивної третьої особи... З того ж самого “висока” наші наполеони показують і свою сміливість...” (“Україна чи Малоросія?”), “Навіть на московського Демосфена – Ларіна ми дивимось крізь пальці і гадаємо, що справа зовсім не в його філіппіках” [Юрій Ларін – діяч російського революційного руху, економіст, публіцист, один із головних московських опонентів М. Хвильового, який, даючи оцінку його поглядам, зазначав: “Фактично об'єктивно справа зводиться до підривної роботи проти радянської системи в цілому” – [66, 52], “Ми теж надзвичайно високо ставимо свого Дідро-Леніна [Георгій Валентинович Плеханов – теоретик та пропагандист марксизму, філософ, діяч російського та міжнародного соціалістичного руху]” (“Україна чи Малоросія?”).

Також наявні такі ономастичні метафори, як “наші Драгоманови” (“Україна чи Малоросія?”), “Заратустра з задрипанок” (“Камо грядеши”).

Ономастична метафора часто наближається до **ярлика**. Публіцистичний ярлик є негативною номінацією, що акумулює в собі негативний емоційний заряд і справляє вплив на сприйняття людини. У публіцистиці ярлик – не просто “шаблонна, стандартна (зазвичай негативна), дуже коротка характеристика, оцінка чого-небудь” [197, 954], несхвальний опис предмету, особистості, явища, а їх ідеологічна інтерпретація.

Так, для “заниження” образів своїх ідеологічних супротивників, М. Хвильовий використовує такі ярлики: “Божок сьогоднішньої московської літературної інтелігенції, липовий оптиміст, міщанин Пешков із Соренто” [М. Горький – письменник] (“Україна чи Малоросія?”), “шановний grosмейстер”, “маестро”, “ватажок масовізму”, “наш один із найкращих друзів” [С. Пилипенко – керівник організації “Плуг” – О.Г.], “туманопускатель”, “попівський ідеаліст” [Федір Іванович Шміт – один із перших радянських академіків, який розробив концепцію циклічності в теорії мистецтва – О.Г.] (“Апологети писаризму”).

Іронічного сенсу набувають позитивно забарвлені звернення до опонентів та їхні характеристики: *“шановний камраде”, “наші добрі друзі”, “...ми читаємо публіцистичні етюди славетних і бездоганних марксистів – Володимира Юринця із Держвидаву і Андрія Хвилі з Агітпропу”* (“Україна чи Малоросія?”)

Також поширеними є узагальнення: *“жидкобородий московський інтелігент”* (“Україна чи Малоросія?”), *“кожний міщанський шпінгалет із російських кіл”, “аудиторія, що виховала себе на гопаках”, “безграмотне міщанство”, “темні особи”, “людці”, “безграмотний «енко»”, “бездарний, симптоматичний “енко”* (“енко” – члени організації “Просвіта”), *“авангардні бійці стривоженої “Просвіти”, “літературні спекулянти і профанатори молодого мистецтва”*.

Автор називає ярлики, що “підносять” образ людини. Так, про свого однодумця М. Зерова – українського літературознавця, критика, лідера “неокласиків” – Хвильовий пише *“лорд Зеров”, “радянський інтелігент Зеров, озброєний вищою математикою мистецтва”*, при цьому поняття “інтелігент” має позитивне значення на відміну від пейоративної оцінки при застосуванні до супротивників.

Яскравими та емоційними є метафори М. Хвильового, які завжди непередбачувані, базовані на індивідуальних асоціаціях або пов’язані з іншими творами та іноді мають дещо ліричний відтінок або перебільшено агресивний: *“...як бачите, буде великою помилкою гадати, що генерація молодих пролетарських письменників розгубиться в час наступу бойової макулатури”*, *“Ми не маємо можливості вдаватись у детальну критику цього вінегрету, ми візьмемо їхній основний аргумент проти плехановської естетики, розберемо його і покажемо їхнє справжнє обличчя”*, *“І ми беремося за клинок романтичної шпаги”*, *“Ми відповідаємо за все сказане нами перед трибуналом Комуни”* (“Камо грядеши”), *“І от знову починається вакханалія теософії, порнографії,*

розчарування і самогубства. Письменник, коли він пересічність, – раб свого суспільства” (“Україна чи Малоросія?”).

Фразеологізовані публіцистичні стандарти, уживані в публіцистичному мовленні М. Хвильового, віддзеркалюють не тільки певну подію, але і її ідеологічну оцінку та культурно-історичний контекст.

Після Жовтневої революції сталися зміни в експресивному забарвленні, що супроводжують лексеми, які позначають класові поняття минулого, дореволюційного побуту, наприклад, “пани”, “капітал”, “буржуа” та ін. Соціалістична реконструкція держави, засилля марксистсько-ленінських ідей, розбудова радянської культури – все це відбилося на активному утворенні радянських неологізмів та запровадженні в ужиток слів, термінів та фразеології марксистської науки про суспільство: “Оскільки *пролетаріат* завоював собі *гегемонію*, остільки і його мистецтво повинно перемогти *куркулячі тенденції*” (“Думки проти течії”), “...Російський песимізм породжував і дику *бюрократичну машину*”, “Тут не може бути подвоєності, утвореної *російським шовінізмом*, який гвалтує нашу психіку...”, “*Пролетаріат* в альянсі з *дрібною буржуазією*...”, “Дозвольте нарешті припустити, що при умові рішучого розв’язання *національного питання* навіть із Хвилі може вийти славетний комуністичний діяч”, “Колись робили спроби використати *марксизм* для оформлення *ідеології великого капіталу*...” (“Україна чи Малоросія?”), “Революція ввійшла в полосу *мирного будівництва*” (“Думки проти течії”), “Ми, нарешті, гадаємо, що утилітарний підхід до мистецтва має на увазі не тільки прихильність до *громадського порядку*, але й до *громадського ідеалу*”, “На інших тезах – знову повторюємо і трохи конкретніш – деякі люди наживають собі *“общественні” капітальчики*...”, “Що вона хоче цим сказати – ми вже говорили: це *ідеологія нового рантьє*”, “...*ідеї комунізму бродять примарою* не стільки по Європі, скільки по Азії...”, “...*ідеї молодого класу*, який виходить на *історичну арену*” (“Камо грядеши”).

3.3. Індивідуально-авторська аксіологія як компонент ідіостилю М. Хвильового

Художня і мовна картина світу постає в нерозривному зв'язку з репрезентацією образу автора та авторської позиції. В.Й. Здоровега відзначав винятковість образу автора в публіцистиці. Він вважав, що “в більшості публіцистичних творів, де, як правило, відсутні характери персонажів, саме ліричний герой-оповідач є чи не головним образом. Він формується у читацькій свідомості поступово, від твору до твору. Він може далеко не в усьому збігатися з фізично існуючим автором. Оповідач мусить бути цікавим співрозмовником, знайомим-незнайомцем, якому вірить читач, глядач” [100, 26]. Саме такий самобутній образ автора був створений у публіцистиці Миколи Хвильового (як пізніше й в Олеся Гончара, Миколи Руденка, Івана Дзюби, Євгена Свєрстюка).

У сучасній лінгвістичній науці зростає інтерес до вивчення аксіологічного складника мовного значення й мовних змістів, що обумовлюється усвідомленням критеріальної значущості ціннісних категорій і концептів для буття й діяльності особистості в просторі культури, мови й мовлення [298].

Аксіологічна система породжується діяльнісними механізмами: а) когнітивним, б) семантичним, в) прагматичним. Когнітивні механізми є похідними від основної антиномії рефлексивного (механізм рефлексії, що співвідносить досвід мовної особистості з актуальною ситуацією мовленнєвої взаємодії) й конструктивного (механізм інтерпретації, що детермінує параметри зміни реального й можливого світів). Семантичний механізм представлений семантичною репрезентацією, а прагматичний – прагматичною інтерпретацією [38, 7-16]. У той же час учасники мовленнєвої взаємодії вирішують завдання узгодження інтерсуб'єктного переживання аксіологічних феноменів (прагматичний механізм) [138].

Варто зазначити, що в будь-якому суспільстві існує певна система цінностей, обумовлена історично та етнічно й яка віддзеркалює усвідомлення дійсності. До цієї системи входять моральні, етичні, естетичні, політичні, ідеологічні та інші поняття, й оцінювання відбувається з погляду відповідності цінностям або нормам поведінки. Оцінність у публіцистичному дискурсі має винятково авторський характер, адже комунікант висловлює своє позитивне або негативне ставлення до об'єкта, не прикриваючись будь-чий авторитетом [286]. Проблема цінностей в особливо гострій формі виникає в суспільстві, у якому девальвуються культурні традиції та ідеологічні установки якого дискредитуються.

Індивідуально-авторська аксіологія, коли факти, події або процеси не тільки оприявнюються, а й оцінюються з соціального, політичного або ідеологічного погляду, є ще однією складовою публіцистичного тексту М. Хвильового, на позначення якої іноді викривають термін *оцінність*. За словами Н.П. Шумарової, “оцінність взагалі є важливою категоріальною ознакою, що (...) пронизує стилістику, оскільки остання призначена кваліфікувати тексти/твори за параметрами “вдало – невдало”, “доцільно – недоцільно”, “доречно – недоречно”, “красиво – некрасиво”, “експресивно – неекспресивно” тощо. Така оцінка дається вже створеному усному чи написаному тексту/твору на підставі вироблених соціумом критеріїв, що засвідчує наявність у розумінні естетичної цінності соціального підґрунтя”.

Вирізняють кілька видів оцінності як універсальної характеристики публіцистичного дискурсу. На початковому етапі написання тексту оцінність виявляється у виборі фактів та явищ, які автор вважає актуальними та такими, що вимагають опису.

Для інтерпретації оцінки необхідно враховувати її структуру. О.М. Вольф та В.М. Телія запропонували структуру, яка включає експліцитний або імпліцитний суб'єкт оцінки, що визначає персону або соціум, оцінює об'єкт, сам елемент оцінювання, а також шкалу оцінок та оцінні стереотипи [57; 257].

Оцінка може бути двочленною: меліоративною (позитивною) та пейоративною (негативною) [57]; тричленною: меліоративною, пейоративною та синкретичною [227]; семичленною: дуже добре – достатньо добре – добре – середньо – доволі погано – погано – дуже погано [171].

Не менш істотним є характеристика оцінки з погляду раціональності та емоційності. В основі раціональної оцінки лежить логіка, пов'язана зі ставленням автора до об'єкта оцінювання з позиції “добре/погано” та з урахуванням цінностей та норм соціуму, тобто “раціональна оцінка спирається на соціальні стереотипи й висловлюється оцінним судженням” [22, 140].

Загалом, шкала цінностей – це одна з постійних величин публіцистики за визначенням Ю.В. Рождественського. Вона має рухому структуру й базується на протиставленні “свого” та “чужого”, коли автор чітко розподіляє об'єкти, події та героїв на “наших” і “їхніх”, причому останні мають здебільшого негативну характеристику, якщо автор задоволений тим, що відбувається по його бік “барикад”, і навпаки, позитивну характеристику, коли автор критикує ці процеси.

Отже, шкала цінностей є універсальним методом відбору та створення мовних засобів для висловлювання певної стилістичної манери викладу.

Автор, що не приховує у своєму тексті протиставлення “свого” “чужому”, буде використовувати агресивну тональність, водночас схвально описуючи “своє”, а автор, що намагається бути об'єктивним, буде дотримуватися збалансованої тональності, й протиставлення буде висловлене приховано: “Мужня цільність мусить бути ближчою нам від рідної розляпаної психіки” (“Україна чи Малоросія?”), “Ми, наприклад, одну Тичинівську “Бурю” або одну Йогансенову “Комуни” не проміняємо на всі вози віршів, що риплять до города по великому тракту. Ми, наприклад, одну щирю новелу не проміняємо на всі просвітянські лантухи оповідань” (“Камо грядеши”).

Агресивна тональність відчуватиметься за рахунок використання різких, негативних лексем, що створюють відповідний словесний ряд, який сприяє

створенню стилістичної тональності всього тексту, за допомогою якого автор реалізує стратегію переконання в тому, що описувані ним події або персоналії є негативними.

На лексико-стилістичному рівні агресивна тональність підкреслюється за допомогою різких пейоративних лексем, що характеризують опонентів або їхню діяльність. Подібні лексеми створюють відповідний словесний ряд.

Також інструментом цієї стратегії є розмовні лексеми, які за межами тексту не мають негативного забарвлення, а в відповідному контексті висловлюють негативну оцінність.

Крім мовленнєвої агресії, у текстах трапляється й підкреслена об'єктивність або беземоційність передачі фактів дійсності, однак така форма подачі дещо суперечить функції публіцистики, адже публіцистичний спосіб написання матеріалу передбачає передачу читачам певних ідей. При цьому варто зазначити, що думка не може бути передана нейтрально, без висловлення автором свого ставлення до неї.

Тому в публіцистичному стилі, місією якого є переконання, нейтральна стилістична тональність є проявом стилістичної невідповідності, тактикою прихованого переконання. Автор, обираючи подібну тактику, має на меті показати свою неупередженість, проте все одно komponує текст таким чином, що передбачає певну соціальну оцінку предмету мовлення. Ця тактика реалізується за допомогою використання алюзій, оксюморонів, елементів іронії.

Об'єктивність також реалізується за допомогою начебто справедливого співвідношення негативних та позитивних сторін у зображенні явища чи події. Таке порівняння покликане показати об'єктивність і неупередженість авторського погляду на світ, але має зовсім протилежну дію, бо сила впливу на свідомість адресата неявна, проте від того не менш ефективна через те, що не викликає відторгнення й заперечення на відміну від відкритого нав'язування своїх ідей автором: "Проте, з іншого боку, було б несправедливим відмовити як Юринцеві, так і навіть Хвилі в деяких і плюсах. Погоджуйтесь з нами, що

могутній вчора та скомпрометований нами сьогодні славнозвісний масовізм є шкідливе явище, вони тим самим відкривають нову сторінку в літературній дискусії. В своїй останній статті, підводячи підсумки нашої першої перемоги і намічаючи теми для дальшого обговорення, ми самі до цього й закликали” (“Україна чи Малоросія?”).

Стилістична тональність тексту допомагає розкрити ставлення автора до дійсності, його ідеали, переконання, його вольові та емоційні принципи, які передаються через риторико-композиційні прийоми побудови тексту, а саме тропи, фігури, ампліфікації тощо. Що стосується емоційної оцінки, то вона не базується на логіці, а виявляється як відчуття, почуття або емоція комуніканта.

Межу між раціональною та емоційною оцінками іноді важко визначити, а за змістом вони можуть бути як позитивними так і негативними. На характер емоційної оцінки значною мірою впливає контекст, завдяки чому одне і те ж слово може набувати іронічного оцінного значення, навіть геть протилежного.

Під час аналізу публіцистичного тексту оцінка осмислюється іноді досить широко, деякі науковці навіть стверджують, що будь-яке висловлювання є оцінювальним, оскільки робиться на основі свідомого вибору автором певного судження, що найбільше підходить для обґрунтування знання в цьому відрізку тексту [73, 33].

При імпліцитній оцінці автор не висловлює своїх думок та емоцій відкрито, а реалізує стратегію переконання за допомогою **метафор**, що мають оцінний характер, створюють у читача яскравий образ та примушують його сприймати отриману інформацію в потрібному ракурсі. Іноді оцінна метафора має узагальнювальний характер та задає тон усьому тексту, виставляючи описуваний процес у вигідному, частіше негативному, світлі.

Евфемізм – нейтральне за змістом та емоційним забарвленням слово або вираз, що його використовують для пом'якшення змісту інших, які мають різкий, грубий або інтимний характер. Як стилістичний засіб евфемізм близький до перифрази. Евфемістичні заміни покликані сприяти створенню

позитивного образу або нейтралізації негативного враження для затвердження потрібних ідей.

Серед інших механізмів прихованої оцінки – контекст, використання цитат та квазісинонімічна ситуація.

Особливу роль у будь-якому виразовому тексті відіграють порівняння. **Оцінка через порівняння** часто застосовується при відкритому висловлюванні авторської позиції, при цьому ускладнюється механізм впливу на адресата, оскільки порівняння в цьому випадку можна розглядати як аргумент на користь авторської оцінки¹.

Оцінка через порівняння – це зіставлення понять, явищ, подій та людей і з наступним відкритим або прихованим порівнянням. Різновидами оцінки через порівняння є оцінка в історичному контексті, випереджувальна, коли відбувається порівняння з уявною ситуацією в майбутньому, або непряма оцінка [109].

¹ У логіко-філософських працях слово “порівняння” описане саме як засіб пізнання дійсності. Як доступне визначення цього засобу можна навести формулювання І. Канта: “Перш ніж скласти об’єктивне судження, ми порівнюємо поняття [які містяться в ньому], щоб встановити тотожність (багатьох уявлень, підпорядкованих одному поняттю) для побудови загальних або відмінність для побудови приватних суджень, або ж щоб встановити згоду чи суперечності між ними, звідки виникають позитивні або негативні судження і т.п.” [110]. Інакше кажучи, коли ми порівнюємо два предмети, то в категорії порівняння маємо два базових значення: перше пов’язане з встановленням схожості, друге – зі встановленням відмінності. Порівняння в логіці – це процес встановлення подібності й відмінностей об’єктів і явищ дійсності, у лінгвістиці порівняння – це певний, сформований у конкретній культурі мовний засіб, у якому віддзеркалилися в ході історичного розвитку деякі результати пізнавальної діяльності людей. У психології порівняння є однією з ключових операцій, здійснюваних людиною при пізнанні навколишнього світу, себе самого та інших людей, а також у ситуаціях вирішення різноманітних, зокрема, когнітивно-комунікативних завдань. Порівняння лежить в основі будь-якого оцінного судження; розглядається як умова процесів суб’єктивного виміру, емпіричного узагальнення, категоризації та ідентифікації об’єктів і явищ служить засобом формування уявлень людини, елементарних понять, системи знань; відіграє важливу роль у процесах запам’ятовування, відтворення, збереження й забування засвоєної раніше інформації; є однією з важливих складових процесу пізнавального розвитку.

У загальному сенсі найчастіше під порівнянням розуміють сам процес порівнювання об'єктів. У риторичі порівняння – це троп, у якому відбувається уподібнення одного предмета або явища іншому за якоюсь загальною для них ознакою. Мета порівняння – виявити в об'єкті порівняння нові, важливі для суб'єкта висловлювання властивості. У порівнянні виділяють порівнюваний предмет (об'єкт порівняння), предмет, із яким відбувається зіставлення (засіб порівняння), і їхню загальну ознаку (підстава порівняння, порівняльна ознака). Однією з відмінних рис порівняння є згадування обох порівнюваних предметів, при цьому загальна ознака згадується далеко не завжди.

Розрізняють такі види порівнянь: порівняння у вигляді порівняльного звороту, утвореного за допомогою сполучників “як”, “ніби”, “наче” та ін.; безсполучникові порівняння – у вигляді пропозиції зі складеним іменним присудком; порівняння, утворені за допомогою іменника в орудному відмінку; заперечні порівняння; порівняння у формі питання.

Порівняння часто розглядають як особливу синтаксичну форму вираження метафори, коли остання з'єднана з висловлюваним нею предметом за допомогою граматичної зв'язки “як”, “начебто”, “наче” і т. п., при чому ці сполучники можуть бути вилучені.

У порівнянні, крім того, важливою є саме роздільність зіставляваних предметів, яка зовні виражається часткою “як” і т. п.; між порівнюваними предметами відчувається відстань, яка долається в метафорі. Метафора наче демонструє тотожність, а порівняння – різність. Тому образ, який залучають для порівняння, легко розгортається в самостійну картину, пов'язану часто лише в одній з ознак із тим предметом, який викликав порівняння.

У публіцистичному тексті порівняння зазвичай оформлюють як структурно і графічно виділені порівняльні звороти (речення) чи вводять лексеми “на зразок”, “на кшталт”, “так як”, “наче”, “неначе”, “схожий”, “нагадує”, “скидається”, “здається”, або ж за допомогою лексеми “порівняти”:

“Чи не нагадує вам ця цитата гоголівських “приятних” дам? Нагадує? А нам от вона нагадала статтю Луначарського з журналу “Октябрь”, де описано враження від наради пролетписьменників...” “Отже, такі недалекі розмови нагадують нам порожнє белькотіння (ти не ображайся, Валер’яне, “ми тебе не хочемо підозрівати в цьому”), і в наші ділові будні розраховано куркам на сміх... і емігрантам на розвагу”.

“Хоч наша лопанська столиця і не дуже до столиці подібна, але в даному випадкові ми маємо право зітхнути: – Ех, матушка провінція!” “Ви питаєте, яка Європа? Беріть яку хочете: “минулу – сучасну, буржуазну – пролетарську, вічну – мінливу”. Бо і справді: Гамлети, Дон-Жуани чи то Тартюфи були в минулому, але вони є і в сучасному, були вони буржуазні, але вони є і пролетарські, можете їх уважати “вічними”, але вони будуть і “мінливі”.” “В цьому сенсі ми нічого по маємо проти того, щоби Леніна порівняти з Петром Великим: як той, так і другий належали до одного типу громадської людини й саме ідеального, що його нам дала Європа. І імператор Римської імперії Август, і мислитель буржуазії Вольтер, і пролетарський теоретик Маркс – всі вони в цьому сенсі подібні один до одного”. “Висловлюючись м’яко, всі їхні виступи були трохи *туманні*... порівнюючи з петербурзькими осінніми туманами, і *трохи* короткозорі... порівнюючи з доброю курячою сліпотою” (“Думки проти течії”).

У памфлеті “Камо грядеши” знаходимо такі порівняння: “Але все це – маленькі дефекти в порівнянні з тими величезними ляпсусами, про які ми будемо зараз говорити”. “Отже, позитивний – це стара, давно відома марксистська естетика. Тут заслуга Воронського, в порівнянні з “олімпійцями”, тільки та, що він – син тієї нації, яка не плентається в хвості, і нічого не має спільного з “хохлами” і “малоросіянами”. Негативний бік – це й справді оригінальний твір самого Воронського”. “...Орел не ловить мух. Це прислів’я треба розуміти не в тому сенсі, що на городі бузина, а в Києві дядько, а в тому, що ми, “олімпійці”, ніколи б не полемізували з гр. “енком” (бо ж йому цього

тільки й треба!), коли б воістину “сурйозна” “Просвіта” найшла серед своїх лідерів більш письменних і менш безславних та нудних літераторів, коли б вона свою другу невдало компілятивну статтю не доручила колективній творчості кількох “енків”, а попрохала б написати одного із “аблокатів”, що вміють із так званого “пролеткультівського” барахла зробити принаймні веселу бутафорію на зразок левівської теоретичної беліберди”.

Складносурядні речення зі сполучниками “а”, “але”, “так”, “же”, “зате”, “а втім”, “проте”, “одначе”, “однак”, “тимчасом” і деякими іншими зазвичай виділяють як окремий тип:

“До цього часу ми гадали, що “Плуг” і “Гарт” різняться між собою територіями впливу, а за “енком” виходить “зовсім навпаки”: головна різниця – це ідеологія”. “...їм здається, що вони бачать далеко, але це тільки ілюзія, бо даль вже не хвилює їх, вона для них темна, мертва пляма – і тільки. Зате вони нічого не бачать під своїм носом”. “Бо це ж дуже показово, що цей же “Плуг” за кілька років своєї роботи не виділив із себе жодного художника... Зате він дав “масову літературу”, якої ніхто не читає”. “Ми знаємо: – важкий наш шлях і велику вагу беремо ми на себе. Зате – це радісний шлях духмяної боротьби, – шлях, що біжить у майбутнє за багряними кіньми нашої геніальної революції”. “...класова культура, цебто сума всього утвореного зусиллями господаря становища, мав консервативні тенденції: вона переконує клас в одвічності нескінченності його диктатури. Мистецтво ж, будучи чуйною сторожою, ідеологічною надбудовою, звільняється від цих тенденцій” (“Камо грядеши”).

У памфлеті “Україна чи Малоросія?” знаходимо порівняння, оформлені так: “Греція і сьогодні живе, але це вже не Греція далекої прекрасної культури. Рим і сьогодні жевріє, але жодний Муссоліні уже не підніме його на висоту колишньої грандіози”. “Ленін і Петро Великий – цілком справедливо – є представники і виразники різних класів, але хіба “декабристи” і компартія теж цілком ідентичні соціальні фактори?” “Не треба забувати, що коли феодалний легітимізм перемиг в Східній Європі завдяки відсталості буржуазії, то той же

легітимізм в якихось 50-60-х роках минулого століття зміцнювався й філософією заячого шопенгауерського міщанства”.

Крім поняття “порівняння”, розрізняють також поняття “зіставлення”, “відповідності” і “невідповідності”, які тісно пов’язані між собою. Зіставлення як певна розумова процедура є загальним змістовним компонентом для речень зі сполучниками “а”; “якщо ... то”, “в той час як”, “тим часом як”, “тоді як”, “по мірі того як”, “чим ... тим”, “наскільки ... настільки”, “як ... так і”. Зіставлення з метою знаходження відмінностей об’єднує речення з порівняльним сполучником “а” та речення зі сполучниками “якщо ... то”, “в той час як”, “тим часом як”, “тоді як”.

Авторська оцінка зазвичай підтримана **пейоративною лексикою**. На думку В.І. Карасика, класифікація людських недоліків, відображених у значенні пейоративів, може бути побудована на різних засадах. За ознакою соціальної небезпеки протиставляють шкідливі для суспільства і шкідливі для самої людини якості, за ознакою контрольованості ми порівнюємо вчинки, за які людина повинна або не повинна відповідати, за ознакою універсальності розмежовуються характеристики, які можуть бути притаманні великому класу або малій групі людей (“наші головотяпи”, “свистуни”, “провокатори”, “графомани” (“Україна чи Малоросія?”)), за ознакою визначення ми зіставляємо негативні якості первинного та вторинного порядку (“...дрібнобуржуазним дурачкам і егоїстам ми не віддамо країни” (“Апологети писаризму”)), за ознакою ініціативності контрастують пороки, що виділяються викривачами або відповідачами.

Словникові одиниці з негативно-оцінним значенням становлять набагато численнішу групу, ніж семантична підгрупа лексичних одиниць із позитивно-оцінним значенням [112].

Реалізації стратегії переконання слугує також використання М. Хвильовим численних росіянізмів, на що автор сам звертає увагу, зазначаючи, що в його “попередній статті забагато лайливих русизмів”, і

відповідає на це: “Хоч ми в інституті шляхетних дівчат і не вчилися, але розуміємо, що памфлет без “ядрьоних” “ізмів” – не памфлет” (“Камо грядеши”).

Росіянізми в українськомовному публіцистичному тексті доволі часто використовують, аби передати іронію щодо суспільних процесів або діяльності публічних осіб, погляди яких суперечать поглядам автора. У памфлетах М. Хвильового вони мають на меті знизити стиль тексту, адже, судячи з історичного контексту, в обставинах двомовності українського великого міста українська інтелігенція, говорячи українською, в побуті використовувала русизми як емоційно забарвлені жаргонізми. При цьому іронія переходить у сарказм, автор демонструє несприйняття ключових суспільних подій у країні, що може навіть розцінюватися як диверсія проти російської мови та дискредитація народу-носія цієї мови: “Російський пасивний песимізм виховував кадри “лишних людей”, попросту кажучи, паразитів, “мечтателей”, людей без “определенных занятий”... (“Україна чи Малоросія?”).

Для реалізації схеми оцінки, обов’язковими компонентами якої є суб’єкт, оцінка та об’єкт, використовують лексеми-вербалізатори концептів, евфемізми, порівняння, метафори, пейоративну лексику і фразеологію, зокрема росіянізми, а також елементи контексту.

Висновки до розділу 3

Постать М. Хвильового для українського медійного простору 1920-х рр. була нетиповою. Письменник лише певний час відігравав роль *посередника*, як належить публіцистові. Дуже скоро памфлети вивели його з медійної сфери, точніше – перетворили на законодавця цієї (і не тільки цієї) сфери. Для публіцистичного мовлення М. Хвильового властива підкреслена *діалогічність/дискусійність*, із такими специфічними, індивідуально-авторськими ознаками, як *сенсаційність*, *провокативність*, *гострота* (політична, ідеологічна, особистісна), *домепність і агресивність* стилістики, різка *антиномічність*. Із дискусійністю і читацьким запитом українського культурного простору 1920-х рр. резонували такі особливості мови памфлетів М. Хвильового, як виголошення *гасел*, типових для тогочасної медійної риторики, їхня *дихотомічність*, *закличність* (“Європа чи Просвіта?”, “Масовізм чи олімпійство?” тощо), проте вони засновані на очевидній, зрозумілій для кожного аудиторії антитезі.

У памфлетах М. Хвильового переконливо й багатогранно вербалізовано ідеологічне підґрунтя, яке він пропагує. Авторські ідеологеми як вербалізатори ідеології (“образ ворога” – внутрішнього чи зовнішнього, “образ друга”, “світле минуле/світле майбутнє”, “образ лідера”, “національна ідея”) емоційно яскраво забарвлені, мають як позитивне, так і негативне маркування й можуть змінювати знак відповідно до мети, якої хоче досягнути автор. Використання ідеологем в публіцистичному мовленні М. Хвильового стало ефективним засобом маніпуляції свідомістю мас, адже ідеологема має нечітке значення, легко запам’ятовується та створює ілюзію розуміння.

Ідіюстилю М. Хвильового притаманне широке використання лексем – вербалізаторів концептів, а також непоширених і поширених словосполук, що, поєднуючись у вербальні ряди, складають каркас тексту, виокремлюють ідею, орієнтують читача в запропонованій автором темі та не мають оцінного змісту.

Для ідіюстилістики М. Хвильового притаманні основні різновиди вторинної номінації, серед яких особливо репрезентативними для публіцистики автора є концептуальні метафоричні моделі, що виконують функцію персуазиву, спрямованого на зміну картини світу адресата на потрібну адресантові. Одним із критеріїв, за яким можна визначити роль метафоричної моделі, є використання різних риторико-стилістичних фігур, а саме антитези, інверсії, парцеляції, повторів, синтаксичного паралелізму.

Основними метафоричними моделями, застосованих у памфлетах М. Хвильового, є: 1) мілітарна метафора; 2) спортивна метафора; 3) просторова метафора; 4) космічна метафора; 5) флористична метафора; 6) фауністична метафора; 7) хтонічна метафора; 8) соціальна метафора; 9) антропоморфна метафора; 10) ономастична метафора. Остання є доволі продуктивним прийомом мовленнєвого впливу, наближуючись до ярлика переважно з негативною номінацією.

Характерною ознакою публіцистичних текстів М. Хвильового є вживання фразеологізованих стандартів, до яких належать сталі словосполучення термінологічного характеру, що мають додаткові риси, відтінки, що супроводжують основний зміст поняття та слугують для висловлення емоційного та оцінного ставлення, відбиваючи не тільки певну подію, але і її авторську ідеологічну оцінку та суспільний культурно-історичний контекст.

Аксіологічна шкала публіцистичних творів М. Хвильового продиктована орієнтацією на установки адресата/аудиторії з власною шкалою цінностей та певними морально-етичними принципами з метою їх модифікації у необхідному адресантові напрямку, останній, керуючись цим, добирає відповідні аксіологічно та естимаційно забарвлені мовні засоби. Агресивна

тональність, притаманна *позиції* М. Хвильового, на лексико-стилістичному рівні підкреслюється за допомогою різких пейоративних лексем, що характеризують опонентів або їхню діяльність. Для реалізації схеми оцінки, обов'язковими компонентами якої є суб'єкт, оцінка та об'єкт, письменник майстерно використовує відповідним чином стилістично забарвлені *лексеми та морфеми, порівняння, метафори, евфемізми, елементи контексту*.

Реалізації стратегії переконання слугує також використання М. Хвильовим численних росіянізмів, які автор уживає, щоб передати іронію щодо суспільних процесів або діяльності публічних осіб, погляди яких суперечать поглядам автора, а також знизити стилістичний реєстр тексту.

РОЗДІЛ 4

РИТОРИКО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПУБЛІЦИСТИЧНОГО МОВЛЕННЯ М. ХВИЛЬОВОГО

4.1. Риторичні фігури

Риторичне посилення мови, наприклад, через використання тропів і фігур – один із найважливіших стилістичних прийомів і водночас засіб підвищення естетичного рівня тексту. У публіцистиці трапляються практично всі фігури мови, однак значно переважають запитання різноманітних типів, повтори, створювані засобами різних мовних рівнів, аплікації та структурно-графічні виділення, до яких належить сегментація, парцеляція та епіфраз. За допомогою цих фігур автор привертає увагу читача до одного з компонентів висловлювання, який у загальному потоці мовлення міг би залишитися непоміченим [70].

Традиційно стилістичні фігури розглядали в межах риторики, яку визначали як науку про здатність мови до переконання. Риторичні фігури беруть участь в аргументовану, відкритому переконанні за допомогою, по-перше, прояснення думки через адекватну їй композицію та, по-друге, прояснення почуття оратора.

У будь-якому разі, риторичні фігури організовують, структурують текст і цим сприяють цілком відкритому акцентуванню головних положень переконливої мови, а також є своєрідною ілюстрацією протікання почуттів автора та індикатором його щирості. Отже, фігура як діаграма виявляє емоційний нерв мови й цим працює на затребувану риторикою прикмету – ясність мови, що підтримується й функцією фігур як елементів композиційної побудови твору. Все це дозволяє розглядати фігури як засоби переконання.

За допомогою певних стилістичних прийомів (тропи, перифрази, антиномічні лексеми тощо) у публіцистиці також виявляється іронія, яка охоплює весь текст, формуючи його двоплановість. Іронія як засіб оцінювання дійсності – одна з головних рис публіцистичного тексту, що втілює в собі переносне значення, засноване на контрасті.

Крім ціннісної та ідеологічної позиції публіциста, стилістична тональність розкриває психологічні установки автора, його емоційні принципи. Усе це передається через риторико-композиційні засоби побудови тексту (тропи, фігури, ампліфікації), які впливають на психоемоційну сферу особистості адресата. Найбільш відповідними для передачі агресивної тональності критичного публіцистичного тексту є такі фігури, як риторичне питання, градація, антитеза, оцінна перифраза, уподібнення, повтор.

Функція впливу [53, 6] або експресивності є однією з головних функцій публіцистики. Це особливо стосується таких публіцистичних жанрів, які за своїми стилістичними особливостями наближаються до художніх творів, зокрема: памфлет, фейлетон, нарис, репортаж та ін. “Перед публіцистом завжди стоїть потреба пошуку оптимальних засобів впливу, зокрема пошуків експресії” [218, 13]. Такими важливими засобами експресивності вислову, своєрідними експресивами є риторичні фігури, а саме: риторичне питання, вигуки, звертання, апокриза, апосіопеза, епіфора, анафора та інші.

За однією з класифікацій [62], фігури поділяють на три типи:

I. Фігури, пов’язані з відхиленням від певних логіко-граматичних норм оформлення фрази: інверсія, анаколүф, еліпсис, асиндетон (безсполучниковість).

II. Фігури, пов’язані з відхиленням від певних логіко-змістових норм оформлення фрази. В межах цього типу можна виділити три групи фігур: повтор, зіставлення, протиставлення слів та більших або менших мовних величин.

1. Фігури повтору: а) звукові: алітерація, асонанс, повтор звуків наприкінці віршованих рядків — рима; б) словесні повтори слів, словосполучень: полісиндетон, плеоназм, тавтологія; в) фразові повтори: синтаксичний паралелізм, анафора, епіфора, анепіфора (кільце), епанафора (стик).

2. Фігури зіставлення: ампліфікація, градація, паронімазія.

3. Фігури протиставлення: антитеза, оксиморон.

III. Фігури, пов'язані з відхиленням від комунікативно-логічних норм оформлення фрази (риторичні): звертання, питання, заперечення, оклики.

Уже в назві цих стилістичних фігур міститься певне пояснення їх суті та головної стилістичної ролі. Риторика (ρητορικη) – слово грецького походження, що означає науку про мистецтво красномовства. Одним із найважливіших завдань, які стояли перед оратором, було якомога сильніше вплинути на слухача своєю промовою. Оскільки публіцистика “виросла” з ораторського мистецтва, то й дотепер зберігає основні риси та завдання, зокрема глибокого впливу на читача (слухача).

Оскільки для памфлета характерне різке викриття певного актуального соціально-політичного явища (в цьому випадку й загальномистецького), то й риторичні фігури в творі за своїм змістом злободенні, спрямовані на розкриття нагальних проблем громадського життя, на відміну від риторичних фігур у художніх творах, де вони зазвичай направлені на розкриття глибоких філософських чи психологічних суперечностей. Для порівняння – два риторичні питання з художніх творів М. Хвильового, з новели “Редактор Карк”: *“Чому одну людину шкода, а до тисячі мертвих байдуже?”* [283, 137] та оповідання “Сентиментальна історія”: *“Я хочу пізнати твою душу, о матері! Невже ти як панцерник, і сила моєї художньої інтуїції не найде дороги до твоєї темної душі?”* [283, 532]. І з памфлета “Про Сатану в бочці...”, де письменник, змальовуючи важке становище української літературної критики,

в якій немає достойного матеріалу для досліджень, вигукує: *“І справді: про що писати?”*

4.1.1. Риторичне запитання

Риторичне запитання, або еротема чи інтеррогація – стилістична фігура, питальне речення, яке не вимагає відповіді “бо саме у собі містить самозрозумілу відповідь, переважно негативну, рідко позитивну, а часом неможливість ніякої відповіді” [117, 281], “відзначається великим зарядом експресії” [218, 240], що зумовлює його основну стилістичну функцію в тексті – надання йому експресивності та створення відповідної емоційної тональності, привертає увагу читача (слухача), спонукає до роздумів тощо.

Питання, звернені до читача, примушують його, по-перше, постійно відчувати присутність автора у творі – живої особи, яка розмовляє, сміється, обурюється; по-друге, бути активним учасником суперечки: *“Чи не нагадує вам ця цитата гоголівських “приятних дам”? Нагадує?”*

Питання, звернені до опонента, на відміну від питань до читача, відрізняються дещо фамільярним характером. М. Хвильовий дошкуляє, висміює супротивника: *“А чи не чув ти, друже, про Джека Лондона і його “волошки”? І потім! Хіба тільки й світу індустріального, що Нью-Йорк?”* Тут характерна фамільярна форма звертання до В. Поліщука на “ти” (хоч упродовж памфлету-діалогу “Ахтанабіль” сучасності...” звертався до опонента іронічно, підкреслено ввічливо), і висміювання неуктва, неосвіченості опонента. Або питання до С. Пилипенка: *“Відкіля ви взяли, дорогий Сергію Володимировичу, таке визначення “ленінградської організації”? Чи не Шмідт, бува, спровокував вас? Невже ви не читаете звітів останнього партз’їзду?”* Тут ввічливе звертання “дорогий Сергію Володимировичу” надає питанням виразного іронічно-сатиричного звучання. Подібні питання-звертання в памфлетах трапляються часто.

Риторичними запитаннями М. Хвильовий звертається здебільшого до предметів, явищ або абстрактних понять: *“Глибокі борозни літ... І це тоска... Куди схованюсь від могил твоїх?”* (“На глухім шляху”) [283, 175], або до особи, яка не може відповісти, як, наприклад, у новелі “Арабески” до іспанського новеліста Мартіна Сієрри: *“Про що розповім тобі? Чи розкажу тобі, як співають наші дівчата біля шведських могил?...”* [283, 301].

Тут створюється не комунікація, а лише лірична тональність, атмосфера задушевності: *“Але хіба ти думав, що все ж ніколи не повернеться, і тільки раптом (під парасолями лапастої верби) перед очима твоїми вітром промчатся спогади? Хіба ти думав?”* [284, 231]; *“Як вам подобається цей революційний уривок із автобіографії Валер’яна Поліщука? Як вам це подобається?”* [284, 129].

Виділяються в памфлетах і своєрідні риторичні питання-вигуки. Хоч усі риторичні питання експресивні, емоційні, але в цих питаннях навіть важко визначити природу речення: окличне воно чи питальне. Хоча графічно в М. Хвильового після них стоїть знак питання, варто було б додати і знак оклику – ?! Такі питання не вимагають відповіді, а експресивно висловлюють думку автора та загострюють увагу читача на певних моментах викладу: *“Що це таке? Де й коли ми живемо? Хто це пише? В той час, коли по всіх галузях нашого будівництва ми беремо ставку на якість, цей безпримірний муж намагається повернути нас до 17-го року? Хто це? Учень 3-ї групи радянської школи чи і справді критик?”* [284, 97]; *“І це пише та людина, яка в свій час подавала надії стати не останнім пересічним поетом?”* [284, 136].

Яскравим риторико-стилістичним прийомом, який максимально підсилює експресивність, напруженість викладу, є нагромадження риторичних питань: *“Хіба це знамените L’art pour (мистецтво для мистецтва) не проробило з часів Аріосто певної революції? Хіба античний пароль – “краса” – з означенням класових сил не шукав іншої гармонії, де б звучали громадські мотиви? Хіба той же Пушкін... не був тому яскравим прикладом? Хіба за*

“Русланом і Людмилою”, цим “Orlando furioso”, ми не бачимо ще Пушкіна-громадянина?”; “Хіба наші сьгоднішні розмови про масове мистецтво не є ознакою позадняцтва? Хіба нам і досі не доводиться витягувати ганебну постать Гаркуна і ставити поруч із Європою, хоч би і для контрасту?” Іноді для підсилення емоційності поряд із риторичними питаннями вживаються риторичні вигуки та звертання: *“І справді, як усе це дешево, як усе це відстало, як усе це нарешилі, безграмотно! Невже наші літмасовики думають, що демагогією про “Свободну торгівлю” вони збудують нове мистецтво? Невже це секрет, що Зеров, говорячи про конкуренцію, просто передав слова тов. Бухаріна? Ну навіщо так недалеко й так скандально підходити до серйозної справи!”* Таким питанням здебільшого притаманний відтінок фамільярності, насмішкватості, що створює враження “юнацької задерикуватості памфлетів” Хвильового [296, 147]. Наприклад, питання-звертання до опонента – С. Пилипенка: *“...Хіба-таки можна поета ставити вище агронома? Чи, може, маестро уявляє собі поезію «лавочкою»?”* Запитання такого іронічного характеру здебільшого звернені до опонента або є реакцією автора на чийсь думку, із якою він не погоджується.

Залежно від місця розташування риторичних запитань у тексті варіюється їхня стилістична роль.

1. Риторичне питання на початку певного контексту силою експресії привертає увагу читача до тих положень, про які йтиметься далі: *“Але що ж нам заважає перевести дерусифікацію робітництва?”* Ці питання з подальшими відповідями утворюють структурно більшу фігуру – апокризу.

2. У середині контексту риторичні питання переважно або створюють апокризу, або, якщо містять відповідь у собі, акцентують увагу читача на конкретній, окремій думці автора, оцінюють певне явище або є вибухом емоцій.

3. У кінці – риторичні запитання зазвичай відіграють роль своєрідного висновку, підсумовуючи все сказане вище з оцінною функцією: *“Який це організований шлях? Де це Щупак чув про нього? Чи не від дами “приятной во*

всех отношений?” У такому разі ще раз стверджується авторська думка, ставиться остання крапка. Так, з'ясовуючи причини стану дореволюційної української літератури, порівняно з російською, наголошує на особливій атмосфері дикунства та епігонства в Україні. І, звернувшись до Ольги Кобилянської, закінчує думку: *“Чи може ж вона, можливо, пересічний талант, поставивши перед собою велике завдання, вийти переможцем?”*

І. Качуровський виокремлює, крім риторичного запитання, ще й альтернативне, зауважуючи, що: “з еротею не слід плутати альтернативне питання, коли є вибір: так чи ні” [117, 116]. Хоча воно дуже споріднене з риторичним питанням, але має свої структурні та семантичні особливості і, відповідно, дещо відмінну роль у тексті.

Своєю патетикою альтернативні питання тяжіють до “риторичності”, проте не безнадією на відповідь. Структурно вони побудовані за антитетичним принципом – містять певну альтернативу (про що свідчить сама назва). До їхнього складу належать, зазвичай, антонімічні поняття з розділовим сполучником між ними, що, відповідно, зумовлює розділову інтонацію цих питань. Отже, це стилістична фігура, яка містить у собі ознаки риторичного питання (питальна інтонація, патетика, експресивність) та антитези (принцип творення).

У своїх памфлетах М. Хвильовий за допомогою альтернативних питань протиставляє концептуальні суперечності суспільно-політичного та загальнокультурного порядку. Так, у творі “Про “сатану” в бочці..” є два питання: *“Європа чи «Просвіта»?”* та синонімічне до нього *“Зеров чи Гаркун-Задунайський?”*, які проходять лейтмотивом у всій збірці *“Камо грядеши?”* Подібне запитання *“Україна чи Малоросія?”* винесене в назву. Ці запитання виражають головну ідею, проблему творів, зокрема, всієї публіцистики М. Хвильового.

Не всі альтернативні питання містять у собі таку глибоку антитезу. Є менш концептуальні за змістом. Наприклад: *“Чи треба митцеві знати, що*

таке мистецтво, чи не треба?” Антитеза значно сприяє розпалюванню агресивної тональності тексту й є не просто риторичним прийомом. Це текстова категорія, яка бере участь у побудові критичного тексту відповідно зі шкалою цінностей “своє/чуже”. Антитеза здатна пробудити в адресата необхідну відповідь, показуючи одне положення в вигідному або нейтральному для публіциста світлі, а інше – у вкрай негативному, що не завжди є об’єктивним поглядом на події.

4.1.2. Риторичне звертання

Риторичне звертання або апострофа – стилістична фігура звертання, яка не вимагає відповіді й може бути спрямована до різних предметів, явищ, абстрактних понять, до читачів тощо. Стилiстичні функції риторичних звертань такі ж, як і в риторичних питань: налагодження контакту з аудиторією, висловлення оцінки, досягнення певного емоційного забарвлення вислову тощо: *“Моя люба соціалістична Україно!”* Дуже часто звертання є “естетичним або риторичним центром, убирає в себе максимум думки і почуття автора” [215, 497].

Усі риторичні звертання в памфлетах М. Хвильового несуть оцінку певного явища й спрямовані до читача або опонента. Наприклад, звертання у формі питання до читача: *“Так що ви скажете на цей коментарій? Чи переконав вас В. Поліщук, що він своїм слинявим віршем “віддає шану велетням історії?”* Звертання до опонента відзначаються іронічністю та фамільярністю: *“Товаришу Валеріяне! Писав ти колись добрі пересічні вірші, але тебе збентежив Филипченко і... манія величя. Покинь їх, друже!”*

Є кілька звертань, які формально звернені до абстрактних понять, неодухотворених речей, але фактично спрямовані до опонента й мають у собі заряд їдкої іронії: *“Дай Боже! І допоможи ще йому, Боже, побороти в собі себелюбство, і постав перед ним, Боже, якусь церобківську плювательницю: хай плює на здоров’ячко!”* Узагалі, використання релігійної лексики в контексті розв’язного, навмисно підкресленого просторічного характеру мовлення,

змішування елементів високого стилю з розмовно-просторічними – оригінальний стилістичний прийом М. Хвильового, який створює комічний ефект. Так, наприклад, у памфлеті “Ахтанабіль” сучасності” дещо безцеремонне звертання-настанову до В. Поліщука автор закінчує словом “Амін”.

4.1.3. Апокриза (питання-відповідь) як показник діалогізму

Синтаксична модель “питання-відповідь” (стилістична фігура, сенс якої полягає в тому, що автор – персонаж, ліричний герой – ставить питання й одразу ж на нього відповідає, створює своєрідний діалогізований монолог) є особливо продуктивною для публіцистичного стилю, де виконує не лише стилістичні, а й композиційні функції, зокрема:

- за допомогою апокризи автор встановлює контакт із читачем, адже ця стилістична фігура містить у собі неодмінний елемент комунікативності (фатична функція з елементами фасцінації);
- популяризує виклад (адресатна орієнтованість, поетична функція);
- логічно упорядковує текст (архітектонічна функція);
- пожвавлює виклад, надає йому необхідної напруги та емоційності (емфатична функція).

Апокриза створює враження гри. Це особливо характерно для памфлетів М. Хвильового, у яких за допомогою схеми “питання-відповідь” монологічне мовлення не лише діалогізується, а й полілогізується. Фактично памфлети М. Хвильового мають форму монологу, але монологу, зверненого до читача та опонента, розрахованого на втягнення їх у процес розмови. Це “монолог, у якому закладена потенція активного впливу на іншу особу, яка відкриває необмежені можливості для використання в ньому елементів діалогічної чи прямої мови” [295, 13]. Діалогізація – один з головних принципів побудови публіцистичних творів М. Хвильового: “Що таке пізнання? Пізнання є соціальна категорія, що за її допомогою людство через революційні класи йде

вперед, в майбутнє". ("Апологети писаризму"); *"Що ж таке Європа? Європа – це досвід багатьох віків. Це не та Європа, що її Шпенглер оголосив "на закаті", не та, що гине, до якої вся наша ненависть. Це – Європа грандіозної цивілізації, Європа – Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона, Маркса і т.д."* ("Камо грядеши").

За допомогою питально-відповідних єдностей передається певна послідовність: у памфлеті "Камо грядеши?", критикуючи Воронського, М. Хвильовий наголошує на "трьох гріхах воронщини" і за допомогою апокризи послідовно їх розкриває: з'ясувавши "перший гріх воронщини", запитує: *"А який же другий гріх Воронського? Другий гріх витікає з першого: це пропаганда абсолютного реалізму"*... далі йде пояснення. І потім: *"Який же третій? Третій витікає з попутницького оточення. – Це – "мужиковствование" і "склоненіє"... в кожному рядкові "Росії"...*

Загалом усі питання та відповіді в памфлетах, які стосуються протилежних поглядів у дискусіях, позначенні іронічністю та дещо презирливим тоном. *"Хоч одну статтю написав він (Коряк) про твори сучасних революційних письменників? Жодної!"*

Особливий елемент гри містить апокриза, у якій питанням автор звертається до самого себе. Головний акцент у цій конструкції падає на відповідь, а питання – засіб привернути увагу: *"Так як же ми дивимось на пролетарське мистецтво?"* і далі йде розгорнута відповідь на це запитання. Або: *"І коли тепер ми запитуємо себе, який напрямок мусить характеризувати і характеризує наш період переходової доби, то відповідаємо: – романтика вітаїзму"*.

Стилістична фігура питання-відповідь повинна налагоджувати контакт зі слухачем (читачем), "втягувати" його в розмову (полеміку). Тому практично всі апокризи мають комунікативний характер. Особливо це стосується таких, які містять безпосереднє звертання до читача: *"Але чому ж ми поспішаємо з виданням цієї брошури? Тому, шановний читачу, що життя не чекає нас"*. Або

зі спонукальною конструкцією: *“Або візьміть того поета, що подавав колись надії і що звали його Ярошенком. Хто ж він тепер? “Царинник Мина з України...”* або до опонента (В. Поліщука): *“Тобі не подобається “азіатський ренесанс”?* Добре!... Тебе посилала Наркомосвіта в Європу? Прекрасно!” М. Хвильовий часто перевтілюється або на читача, або на опонента, запитує чи відповідає від його імені. При цьому використовує ще одну стилістичну фігуру – етопею – вдавано чужу мову. Хоча характер подібних діалогів публіцистичний, як і всього твору, проте вони надають памфлетам художності, у твір автор вводить своєрідні образи-персонажі : *«– Тому-то ми й говоримо: “дозволити”. Вся трагедія в тому, що П.Тичина – національний поет, і його твори не піддаються халтурним перекладачам...»*

Отже, апокриза та діалогізм у художніх творах виконують такі стилістичні функції: фатичну, поетичну, експресивну.

4.1.4. Риторичний вигук

Риторичний вигук, або екскламація чи ексфонесис – стилістична фігура, псевдоемоція, графічно оформлена знаком оклику, яка має на меті привернути увагу читача й спонукати його розділити авторське обурення, здивування, захоплення, “емфатичний вияв почуттів автора, ліричного героя або персонажа. Найчастіше одне слово або короткий вираз із особливим емоційним навантаженням, це вигук, ні до кого не спрямований” [117, 109].

Зазвичай, це коротке окличне речення, здебільшого вокативне, інколи виражене імперативом в інфінітивній чи особовій формі. Найчастіше риторичні вигуки є реакцією на якийсь вислів опонента, вони містять у собі негативну оцінку. Для підсилення емоційного впливу на читача використовуються посилення на Бога: *“Ах, Боже мій! Яка галімаття! Яка Схоластика! Яке “парикмахерство!”; “Ах, Боже мій, це ж безпардонний ідеалізм!”; “Воістину, демагогія!” “Воістину плавати! Воістину іронія!”*. Дещо грубі вияви емоцій на кшталт: *“Фу, чорт!”* або *“Єй-чорту, як все це обридло!”* наближають памфлети до розмовного стилю.

Окремо можна виділити вигуки-гасла – речення з імперативом у особовій формі: *“Дайош” справжнє розуміння марксизму!*” або іронічне *“...дайош тов. Петнікова – і “нікотрих гвоздьов!”* Особливу стилістичну функцію тут відіграє використання суржику.

4.1.5. Етопея

Етопея – стилістична фігура, що полягає в запровадженні “удавано чужої прямої мови” [117, 111] у викладі автора. Відрізняється від цитування вигаданістю. Питання або відповіді, поставлені у формі етопеї, роблять текст образнішим та виразнішим, відіграючи композиційну (архітектонічну) функцію: *“– Так що ж то за причина всіх причин” – питає нас знервований тов. Пилипенко. – А “причина всіх причин” є не що інше як літературний масовізм”* [284, 118]; *“...Доктор із Вюртемберга безсмертний, поки існують сильні, здорові люди”, запитує: – Ага, так от про що ви говорите! А чи нема тут у вас ідеалізму? – Подивимось...”* [284, 107], *“Але тут нам закинуть ядовитою іронією одного з “енків”: – Який же ти революціонер, коли вколось “я”? Відповідаємо із задоволенням...”* [284, 58].

Завдяки етопеї створюється враження “самоглузування”, “самовикриття”. При цьому для посилення комічного, навіть сатиричного ефекту автор використовує розмовну лексику, суржик, розмовний синтаксис (неповні, обірвані речення). Крім того, часткове цитування самого ж В. Поліщука, щоб надати монологіві позірної правдоподібності.

Часто, пародіюючи мову опонента, М. Хвильовий уживає цитати з його публіцистики або виступів. В етопеї цитати замість того, щоб надати викладові документальності, а отже, вагомості та серйозності, у пародійному, несерйозному контексті створюють лише комічний ефект: *“– З кого ви глузуєте? – кричить товариш Пилипенко. – З резолюції ЦК РКП?” Оце так підтримали селянських письменників!” Їх взагалі, очевидно не повинно бути, бо ж не в пролетарську Академію їм іти? (Хіба, може, Академія перейменується на робітничо-селянську?)”* [284, 184]; *“Але наш “галасливий” наполеон не*

вгомняється. *“Ви будете, – рече він, – бити себе в груди і кричати, що є багацько дурнів, шовіністів і йолопів в Ленінграді й в Москві”*. Але я, Хвиля, читаю вам таку от мораль: *“Дурнів зі старого часу нам лишилось багато, ви, мовляв, не звертайте на них уваги”, працюйте, і все”* [284, 236].

Отже, етопея підкреслює полемічну спрямованість твору. Адже уведення в текст удаваної мови опонента, коли він нібито не погоджується з Хвильовим, дає змогу останньому доводити свою правоту, що створює враження полеміки, розмови, суперечки. Виявляється відкрита оцінність памфлетів.

4.1.6. Фігура замовчування (апосіопеза)

Інтерпретація (вибір мовного засобу) як стилістичний механізм прихованого переконання.

Інтерпретація подій – головна риса публіцистики, адже читачі сприймають дійсність через бачення автора, який описує факти, що є для нього важливими, пояснює та оцінює, викликає емоції щодо події, які він змальовує з точки зору своїх ідеологічних принципів. Саме в цьому головна відмінність публіцистичного тексту від інформаційного. На додаток переконання здійснюється таким чином, щоб отримувач повідомлення змінив свою систему цінностей та активізувався в досягненні певної соціальної мети. Прихований характер інтерпретування вимагає використання таких мовних механізмів, які дозволяють авторові переводити приватні роздуми в річище загальноприйнятих знань та поглядів, тобто деяким чином маніпулювати свідомістю.

Також використовується вбудовування авторських пресупозицій. Вони базуються на логічних вивертах, найбільш поширеним із яких є маніпуляція з причинно-наслідковими відношеннями в тексті. Логічні виверти будуються за схемою “якщо... то”, “якщо... ні” та ін.

Одним із засобів маніпуляції є використання лінгвістичного редуccionізму, за допомогою якого читач отримує спрощене відображення

дійсності. Фігура замовчування (апосіопеза) тісно пов'язана з лінгвістичним редукціонізмом. Замовчування – стилістична фігура, яка являє собою обірвану думку, обірване речення. Графічно визначається трикрапкою. “Трикрапка – це змовницьке підморгування автора читачеві, натяк на відомі обом факти або обопільно колективні точки зору” [70]. В античних риториках фігуру замовчування вважали фігурою думки, яка направлена на встановлення контакту з аудиторією. В. Домбровський зараховує апосіопезу до патетичних фігур. А І. Качуровський – до фігур мислення й фігур конструкцій одночасно, що є недоліком його класифікації, хоч така думка має певні підстави.

У памфлетах апосіопеза виконує такі основні стилістичні функції:

- комунікативна: обриваючи думку, автор створює простір для міркувань, створює відчуття активного залучення читача до полеміки;
- емфатична: незакінченість фрази іноді надає їй патетичності або іншої емоційної тональності;
- близькою до емфатичної є роль паузи. Апосіопеза в середині окремого певного контексту створює простір для виникнення та розвитку наступної думки та акцентує на ній увагу;
- регулятивна: так наприклад, у реченнях, у яких перераховують однотипні поняття, їх перелік може обриватися, щоб не переобтяжувати уваги читача; або апосіопезою може закінчуватися ліричний відступ, якщо автор занадто відхилився від теми.

У памфлетах М. Хвильового характер та випадки вживання апосіопези зумовлені гостротою публіцистичної спрямованості твору. Незакінченість думки, недомовленість умовна, позірна, яка насамперед має емфатичний характер.

Незакінченість речення спонукає читача до міркувань, посилюючи при цьому емоційний вплив речень. Те, що мало бути сказане далі, – зрозуміле й так, і тому речення не потребує продовження: “До того ж бере нас великий сумнів, що ці статті призначено для письменних” [284, 65], або “І нам би легше

було: одна справа обстрілювати якогось “енка” і зовсім інша – самого папашу...” Автор залишає речення незакінченим, тим самим підкреслюючи незавершеність проблеми. Спонукає читачів до відповіді: “Таке кардинальне, воістину принципове запитання ставимо ми літературній “молоді”, і на нього вона мусить відповісти...” [284, 31].

Обриваються речення, які містять у собі перелік однорідних понять: “Ми вже все маємо – і буйні фарби Петрицького, і конструктивну чіткість Мелера, і прекрасні звуки Вериківського, і незрівняну поезію Тичини, Рильського, і надзвичайного Курбаса і..., і..., і...” [284, 265]. Або група речень: “Не треба розшифрувати псевдонім тих авторів, що цього не хочуть. Не треба лазити по столах “олімпійців” з фотографічними апаратами, щоби сфотографувати написи на цьому столі і таким чином придбати ще один “документ”. Не треба заглядати в чужі редакційні портфелі. Не треба... і т. д., і т. п.” [284, 40]. Замовчуванням у таких випадках автор, по-перше, обриває перелік, не зловживаючи при цьому нагнітанням однотипних понять; по-друге, наголошує на можливості “безкінечного” перерахування – великій їхній кількості; по-третє, надає реченню експресивного звучання.

Апосіопеза може служити засобом зацікавлення читача, коли недовомленість інтригує: “А зараз давайте подивимось, чи не виглядає зі сторінок останнього “твору” нашого “автора” обличчя “військового фершала” і... і... Словом, далі буде видно”. Або: “Треба... Ну, словом, про те що треба, ви узнаете в дальших розділах” [284, 171]. Замовчування разом з реченнями, які містять звертання до читача, стимулюють увагу людини, примушують читати далі уважніше.

Незакінчене речення, після якого йде наступне, створює своєрідну паузу й тим самим збільшує ефект наступного речення, наголошує на ньому увагу: “Ми гадаємо, що друга формулювка краща, хоч би своїм динамізмом... І незважаючи на чужоземне походження” [284, 132].

Паузу роблять перед реченням, яке містить пояснення попереднього: “Московський масовізм в особі ВАПП має більш вигідну позицію ніж український... Там ця “маса” має все-таки деякий відсоток і справжнього індустріального пролетаріату” [284, 191]. Це особливий риторичний прийом – перед реченням, яке містить важливе повідомлення, зробити паузу, наголосити цим на важливості повідомлення.

Часто М. Хвильовий обриває речення перед особливо іронічним, їдким висловлюванням: “Брошура як брошура! Розділи два й будуть мати поспіх... Особливо серед дурачків, оскільки поспіх цей зветься *du scandale succes*” (скандальний поспіх) [284, 131]. Особливою дошкульністю відзначаються речення з псевдозамовчуванням. Автор перериває думку, ніби виправляючи її на доречнішу: “На те ж він і вчив чужоземні мови, щоб перекладати... Чи то пак заробляти гроші” [284, 133].

Апосіопеза іноді є засобом, який вживають, щоб поглузувати з опонента. Так, в етопеї (удаваній прямій мові опонента), апосіопеза свідчить про некомпетентність, недостатню розумову розвиненість опонента, який не може закінчити свою думку: “А тому, – каже Пилипенко, – що... говоріть, будь ласка про негативний бік воронщини” [284, 71]. Або: “Бачите, – каже Пилипенко, – моїм просвітянам у носі закрутило. Ну й!... “мучу!»” [284, 66].

Іноді, цитуючи свого опонента, М. Хвильовий обриває цитату підкреслюючи неважливість, передбачуваність та нечіткість подальшого викладу в ній. Наприклад, цитата Щупака: “Європа Хвильового означає мистецтво не пролетарське, а інтелігентське”... [284, 205].

Характер та випадки вживання апосіопези в художніх творах відрізняється від характеру особливостей вживання цієї стилістичної фігури в памфлетах. По-перше, апосіопеза – одна з найуживаніших стилістичних фігур у художніх творах М. Хвильового. Замовчування створює у творах своєрідну атмосферу недомовленості, гру натяків, фрагментарність викладу. Це риси індивідуального, дещо експериментального стилю письменника. Така

модерністська манера письма М. Хвильового у 20-ті рр. зумовила появу численних епігонів. “Із усіх можливих стилів прози – скрізь і завжди один Хвильовий, сприйнятий як канон, як літературна норма. Рідко хто з молодих авторів уміє боронити свою самостійність проти “Синіх етюдів” та “Осені”... [102, 518]. В першу чергу, молоді письменники копіювали уривчастість речень, “розхристаність” фраз, манеру миттєвого (раптового) перехід із одного предмета на інший Хвильового. Наприклад, уривок з оповідання І.Микитенка в стилі Хвильового (оповідання “Будні”). “Пружиниста осінь – вереснева. // ...Рік революції шостий. // Ведуть, ведуть... // Задкують. // Учительська: дядьки, жінки, вчителі... Тон піднесений. Діти, торбинки, пахне салом... Е-ех, пам’ятаєте?... // Да...”

Апосіопеза в художніх творах М. Хвильового виконує багато різноманітних стилістичних функцій. Часте використання незакінчених обірваних речень стає композиційним принципом творів (особливо ранніх) – так звана “рубана проза”. Все це:

- суб’єктивізує оповідь. Вона подається у вигляді вільного плину асоціацій, незакінчених думок, крізь особисту емоційну оцінку;
- зумовлює ліричну фрагментарність, іноді мозаїчність творів. Відбувається ніби зміна планів оповіді. Обірвані думки створюють враження хаотичності композиції;
- незакінчені речення, у яких подаються лише своєрідні ключові образи, динамізують виклад; надають йому особливої тональності;
- надає творові експресивності;
- примушує читача активно співтворити – домислювати, а відповідно, створюється додатковий контакт;
- апосіопеза в прямій мові персонажів може передавати їхні психологічні стани: схвильованість, розгубленість тощо;
- іноді виконує роль усно-розмовного елемента в художньому творі.

Ранні твори Миколи Хвильового – це свавілля асоціацій. Головну оповідь переривають часті ліричні відступи, які виникають ніби під впливом якихось подій, ліричні рефрени, – і вони, своєю чергою, теж перериваються продовженням головної оповіді: “... З південних кварталів міста пішов теплий вітер; тоді комсомольці смолоскипи пускали, вогняні язички на тротуари. Біля собору, що напроти виконкому, комсомольці справили комсомольське свято Нового Року.

“...– Гражданин, подивіться, яке кощунство!..

...А висока каланча собору мовчки відходила в синю безодню неба. Ще пролетів вітер із південних кварталів міста...

...Новий рік. Щастя.

Думаю: чи не прийде щось інше? – Товариш Огре почув у чоботях воду, бо чоботи були діряві – і туди набралась вода...” (“Лілюлі”) [283, 194]. Або роздуми автора в оповіданні “Редактор Карк”: “Про вічність твору: де тенденція – межа її, де рафінована художність. Я хочу, щоб твір мій був вічний і величний... Пролетарська поезія – не метелик... Яка загальна композиція моєї новели? Важко торувати... твердий ґрунт, реп’яхи... Коли я вийду з літератури минулого?” [283, 35].

Це – фактично, намагання записати плин думок, потік свідомості, що дуже характерне для модерністського стилю. Переважає емоційний елемент над епічно-зображальним та розповідним. Це робить прозу М. Хвильового ліричнішою, певною мірою поетизує її. Але водночас й ускладнює сприйняття, оскільки композиція набуває рис хаотичності.

Незакінчені думки, які змінюють одна одну, динамізують оповідь, роблять її фрагментарною, читачеві залишається широкий простір для домислювання:

“...Приїздить до дітей якась мама. Виховательки люб’язно усміхаються.

– Ваша дитина прелесть, прямо удівительно.

Мама мліє...

“Набігає хмара літня, пахне дощем. Кричать галки, над деревами літаючи – перед громовицею...

“Тільки в тьоті Басі нема корзини, а в інших є. У корзинах – варення, котлети, білий хліб та інше...

...Навіщо?...

...До тьоті Басі приїхав знайомий” (“Колонії, вілли...”, с. 25).

Нагромадження, постійне використання апосіопези стає у М. Хвильового композиційним принципом, рисою індивідуального творчого стилю.

В окремих випадках за допомогою апосіопези можуть створюватися різні емоційні тональності твору. Наприклад, незакінчені речення в описах природи створюють елегійний настрій, ліричну тональність: “Тоді могили жевріють, ніч, день, ранок, світанок – все одно...

Над степами гойдається шуліка...” (“Життя”, с. 19). За допомогою апосіопези передано думки автора, які не можуть бути закінчені. Таким чином створюється настрій медитативності: “І біжить глибокий чатинник моєї несибірської тайги назустріч свіжому вітрові... День за днем, рік за роком – у вічність...” (“На глухім шляху”, с. 64), підкреслюється нескінченність дій.

Дуже часто трикрапку, якою передано незакінченість, обірваність думки, ставлять не лише в кінці речення, а й на початку. По-перше, вона підкреслює раптовість виникнення думки-асоціації, неприв’язаність її до попереднього контексту; по-друге, своєрідну “обірваність” думки на початку. Часто трикрапками з обох боків виділяють раптові ліричні відступи, ліричні рефрени у творах, підкреслюючи випадковість та асоціативність їх виникнення та обірваність, незакінченість. “В тихих затишках міського добробуту шипить самовар, і сняться обивателеві бакалейні сни старосвітського галантерейного життя. ... Восени в повітовім місті, як ніколи, пахне Гоголем...

Після службових годин Гордієнко зудить Маркса, а Іванов носить з новими планами” (“Чумаківська комуна”, с. 107).

Іноді М. Хвильовий обриває речення для того, щоб висловити свою думку: “Валентина... ах, який у неї високий лоб, як башта (люблю високолобих. – М.Х.). Валентина несе обов’язки й начальника городу, що одвели комуні за Зубівською левадою” (“Чумаківська комуна”, с. 105). Або звернутись до читача: “–Товариш Жучок № 2, а це значить... проте коли ви партійний, то ви самі знаєте, що це значить” (“Кіт у чоботях”, с. 53). Апосіопеза дуже часто використовується в прямій мові персонажів. Адже обірваність речення – одна з ознак “синтаксичної структури усно-розмовного мовлення” [38, 164]. (Взаємодія усних і писемних стилів мови) Так, за допомогою апосіопези передаються різні емоційні стани персонажа:

– стан великої емоційної напруги. Наприклад, у новелі “Заулок”, в якій головна героїня Маріяна вирішила накласти на себе руки: “Думала: “Так! Треба кінчати... Так!.. Скоріше!..” [283, 159].

– схвильованість: – “А, це ви, Льолю?.. Харашо! Сідайте! Здрастуйте! Знаю, знаю: у вас Новий Рік. Це радісно... А я сюди вже давно приїхала й звикла по-старому. Але це нічого: Новий рік – це радісно...” (“Лілюлі”) [283, 191].

– розгубленість: “Тоді, червоніючи, спитав Сайгор:

– Прошу пробачення... Я не знаю, як...” (“Пудель”) [283, 191].

Іноді за допомогою апосіопези передається нездатність персонажа висловлювати думку через незнання: – “Значіт, капіталізм імеєт трі прізнака: найомний труд... найомний труд...” (“Кіт у чоботях”) [283, 51].

Переривається мова персонажа, коли в розмову раптом втручається ще хтось; коли персонаж непритомніє, вмирає, коли навмисне не закінчує думку і т. п. Є безліч випадків використання апосіопези в прямій мові персонажів.

Отже, апосіопеза частіше використовується в художніх творах М. Хвильового, ніж у памфлетах. У художніх творах стилістичні функції та випадки вживання цієї стилістичних фігури значно ширші. Крім того, на

відміну від памфлетів, фігура замовчування в художніх творах стає архітектонічним засобом.

Обірваність думки в художніх творах – дійсна, а не позірна, як у памфлетах, примушує читача домислювати, дофантазувати. Натомість апосіопеза в памфлетах більше спрямована на те, щоб емоційно вразити читача. Хоча й за незакінченістю речень залишається простір для міркування, додумування в читача, але сам зміст, тональність цих речень певною мірою “направляє” ці домисли читача в потрібне річище, передбачає можливу реакцію читача.

4.1.7. Парантеза

Парантеза – риторико-стилістична фігура, суть якої полягає у введенні до основного речення вставних або вставлених конструкцій, які переривають головний хід думок. Парантеза – самостійне, інтонаційно та графічно виділене висловлювання, вставлене в основний текст, яке має значення додаткового повідомлення, роз’яснення чи авторської оцінки. Ця стилістична фігура внутрішньо суперечлива, оскільки, з одного боку, руйнує бар’єр між автором і читачем, створює відчуття взаємної довіри й розуміння, породжує ілюзію переходу від підготовленої промови до непідготовленої, живої, з іншого боку вона вносить певний елемент нарочитості. Не випадково парантеза часто служить засобом іронічного, відстороненого викладу.

Так, додаткове повідомлення, яке вводиться в речення парантезою, обов’язково своїм змістом спрямоване проти опонента, виявляє позицію М. Хвильового: *“...прихильники нового організаційного шляху (а такий єсть тільки не такий, яким він здається “Пролетарській правді”) не обов’язково мусять “підписуватися й під “Камо грядеши”)*. Має виразно іронічне звучання: *“І це чули, що “олімпійці” (до речі, велике досягнення: тов. Пилипенко взяв, нарешті, “олімпійців” у лапки) дуже-таки назирають на художній бік справи”* [284, 116] або містить відверту насмішку, знуцання: *“Наш главком (ми в свій*

час, через свою малописемність і зовсім не з “яхидством”, називали їх каптьорами) – наш главком став динамічним верлібристом” [284, 129]; “Цей мальчонка, який стільки ж розуміється в Мендельсоні, скільки й в архітектурі (до речі, йому зовсім бракує музикального слуху, як і відомому андрєєвському героєві), – він тільки вміє брати на «арапа»”.

Уточнення, роль яких іноді відіграє парантеза, можуть мати як цілком серйозний, емоційно нейтральний характер, так і дещо глузливий, направлений на те, щоб висміяти противника: “Припустім на один момент, що Зеров, Филипович та Могілянський являються в нашій літературі найправішими елементами суспільства (ми кажемо суспільства, бо справа йде не про мистецькі форми, а про ідеологію)”, – уточнення, яке містить важливе, навіть принципове значення для адекватного розуміння подальшого викладу: “Хіба в Англії, де випущено перший паротяг (тільки не 1875 року, ти помиляєшся, хоч і переконуєш нас декілька разів, а в 1825-му) нема цієї грандіозної індустрії?”

Оповідь може перериватися:

– вигуками, які в дуже експресивній формі демонструють ставлення автора: у звертанні до В. Поліщука: “Припустім, ви робили тактичні кроки (ну й тактика!)...”

– запитаннями (включаючи іронічні звернення або спонукання до роздумів, акцентуванням уваги на певній проблемі): “Другий шмат (Чому не клапоть або галушка? – М.Х.) дискусійної відповіді”; “(Цікаво, чи підпишеться він (Щупак) під “Камо грядеши”... чи то пак під “просвітительством і Шмідтом?)

– звертаннями (переважно до опонента), відзначеними фамільярністю та насмішкватістю тону: “Коли викрісталізований ідеологічно комуніст опиниться раптом в організації неокласиків (справа, звичайно, йде не про Хвильового, заспокойтесь тов. Щупаче!), то це не мінус, а плюс!”

Звертання до читача, введені парантезою до речення, не містять насмішкватості. Це здебільшого додаткові повідомлення, уточнення тощо:

“Звичайно, верлібр непоганий віриш (читай чох би тичинівський – “Вітер, не вітер – буря), але при чому тут «корінфський ордер»?”

Отже, за допомогою парантези в памфлетах автор, найчастіше перериваючи оповідь, виражає своє ставлення, оцінює. Це надає творові оцінного характеру та експресивності. Рідше за допомогою парантези у виклад вводять фактичні доповнення, які конкретизують, пояснюють певні тези. Та й вони, здебільшого, є емоційно забарвленими, демонструють позицію письменника.

4.1.8. Парцеляція

Парцеляція – стилістична фігура, назва якої походить від фр. *parcelles* – “ділити на рівні частини”), сутність якої полягає в поділі однієї граматичної структури – речення на кілька частин – низку окремих повідомлень, самостійних елементів. “Такий розрив становить суть парцеляції як особливого явища комунікативного аспекту, яке пов’язане з актуальним членуванням і – ширше – аспекту з комунікативною стороною мови” [32, 162]. Основна стилістична функція цієї фігури – “посилення та увиразнення кожного відособленого компонента” [218, 242].

Так, поділяючи речення на окремі частини, М. Хвильовий наголошує на відокремленій частині, посилює її значення: *“Але будьте, дорогий тов. Сергію, до кінця революціонером. Саме в цій справі”*; *“Воронський рішуче виступив із переказами давно відомої, але для нашого маестро землі incognito – марксистської естетики. Саме з популяризацією плеханівського розуміння мистецтва “як методу пізнання життя”*.

Парцеляцією речення іноді підкреслюється послідовність дій: *“Йй (“молоді”) треба навчитись грамоти. І потім вчити мільйони неписьменних селян. Йй треба зробити культурну революцію на силі. Це її історична роль”*.

Поділяючи протиставне речення на компоненти, автор підкреслює антитезу, закладену в ньому: *“Пилипенко цього не розуміє. Воронський*

зрозумів”; *“Хто цього не розуміє, той дурень. А хто це розуміє і мовчить – той спекулянт”*; *“Всі погоджуються з тим, що наша література, наше мистецтво переживають якусь кризу. Навіть тов. Пилипенко це визнає. Але не всі однаково дивляться на цю кризу”*.

Із фігурою парцеляції іноді збігається інша стилістична фігура – зевгма, зокрема протозевгма – фігура з кількох складних речень, які об’єднані спільним членом у першому реченні. Як правило, це спільний для всіх речень підмет: *“Карк підвіся й нервово заходив по кімнаті. Пішов до вікна. Вбирав у груди свіже повітря”*.

4.2. Риторико-стилістичні фігури повтору

Окремою групою серед стилістичних фігур виокремлюємо фігури повтору. Активний рефрен призводить до формування стійкого асоціативного ряду. Постійна фіксація уваги адресата на великій кількості негативних рис події або явища призводить до швидкого створення відповідного ставлення до самої події.

Повтори різних типів посідають важливе місце в публіцистичній мові. Повторювані сегменти фіксуються пам’яттю людини і впливають на формування ставлення до відповідної проблеми. Повтори можуть створюватися засобами будь-якого мовного рівня. На лексичному рівні це може бути елементарний повтор слів або зіткнення в одній фразі паронімів – парономазія.

Повтор – це найважливіший стилістичний компонент публіцистичного тексту, що виходить далеко за рамки фігур мови, оскільки особлива роль, яку відіграє повтор, пояснюється його здатністю не тільки чинити емоційний вплив, а й проводити зміни в системі “думки – цінності – норми”.

В античних риториках та поетиках фігури цієї групи називали фігурами накопичення. До них належали: полісиндетон, анафора, епіфора, синонімічні

підкріплення тощо. Р. Шор у класифікації виділяє “фігури, створені шляхом накопичення”. А. Ткаченко в книзі “Мистецтво слова” теж визначає їх як фігури накопичення. Зокрема, це полісиндетон, синонімічна варіація, плеоназм, анафора, епіфора, рефрен, кондублікація, епімона тощо.

В. Домбровський фігури, які базуються на повторі, класифікує як ітеративні, а саме: епаналепса, епанострофа, анафора, епіфора, цикл, рефрен [79]. І. Качуровський називає ці фігури плеонастичними, або тавтологічними [117]. До цієї групи належать: анафора, гемінація, кондублікація, епімона, епанод, анадиплосис, епанадиплосис, епанафора, епіфора, конверсія, симплока, рефрен, епізевкіс, спіраль, ланцюгові повтори, метатезис, симлікаденція, гомотарктон, гомоіотелевтон, кумуляція, синонімічна варіація, полісиндетон. Як не дивно, плеоназм класифікують як фігуру конструкції.

Із термінологією фігур цієї групи пов’язана велика плутанина. Так, цілком справедливо зауважив А. Ткаченко, що загалом термінів на позначення різноманітних видів повторів більше, ніж самих цих видів [265, 272]. Зокрема, немає одностайної думки щодо назви таких фігур, як: анепіфора або анадиплосис (ще називають: епаналепсисом, циклом, епанастрофою, кільцем, включенням або епістрофою) та епанафора (епанадиплосис, епанастрофа, енкатенація, анадиплосис, епаналепсис, паліологія, конкатенація, стик, зіткнення, підхоплення) тощо.

Використання фігур повторів характерне для публіцистики й відіграє в ній велику стилістичну роль. Так, завдяки повторам, публіцист може легко зосередити увагу читача на повному аспекті викладу;

– посилюється емоційний вплив твору, надається експресивність вислову та створюється відчутна емпфаза;

– деякі види повторів, зокрема фігури поетичного синтаксису (анафора, епіфора, епімона та ін.), надають публіцистичним творам художності;

– логізується та стає послідовнішим виклад завдяки таким фігурам, як епанафора, епанод тощо;

- змінюється зв'язок між компонентами висловлювання (гемінація, полісиндетон та ін.);
- деякі з фігур повтору, а саме: синонімічна варіація та ампліфікація урізноманітнюють оповідь;
- деякі є засобом не втратити думки (гемінація);
- сприяють симетричній організації тексту такі фігури, як анафора, епіфора та ін.);
- іноді повтори виступають засобами посилення (або навіть створення) іронії, сатири, комічного ефекту тощо.

Отже, стилістичні можливості фігур цієї групи справді широкі. Різноманітні види повторів бачимо в памфлетах М. Хвильового, де вони мають оптимістичне навантаження. Майже всі фігури повтору вживаються і в памфлетах, і в художніх творах М. Хвильового. Однак часто стилістичне забарвлення тієї ж фігури залежить від стилю, у якому її використано.

4.2.1. Анафора

Анафора (гр. *anaphero* – повторення, підвищення), або єдинопочаток – стилістична фігура, суть якої в повторенні на початку суміжних уривків мовлення (віршів, строф, речень, абзаців) того самого слова або словосполучення. Крім того, виділяють фонетичну (звукову, літерну, складову) анафору: однакові звуки та склади на початку слів; синтаксичну: однакові словосполучення, вирази, речення на початку певних синтаксичних конструкцій та навіть тематичну анафору (однакові мотиви на початку епізодів).

Ця стилістична фігура відома здавна, була поширена ще в античній літературі та ораторському мистецтві. Анафору класифікують як фігуру накопичення, або плеонастичну, тавтологічну. Чи, як називає В. Домбровський фігури повтору, – ітеративну [79, 14]. Б. Томашевський, ідучи за давніми риториками та поетиками, називає анафору “формою паралелізму”, зазначаючи,

що анафора “характерно організовує мову” та “сприяє її певній композиційній побудові” [270, 275]. Справді, анафора – це стилістичний прийом симетричної організації поетичної мови: *“Не треба розшифровувати псевдонімів тих авторів, що цього не хочуть. Не треба лазити по столах “олімпійців” з фотографічними апаратами, щоби сфотографувати написи на цьому столі і таким чином придбати ще один “документ”. Не треба заглядати в чужі редакційні портфелі. Не треба “і т.д., і т.п.” (лексична анафора) [284, 40]; “Тільки так треба розуміти цей вогонь. Тільки так треба поділяти сучасних пролетарських митців” (синтаксична анафора) [284, 30].*

Анафора симетрично упорядковує виклад, що, по-перше, сприяє кращому сприйняттю; по-друге, надає публіцистичним творам художності: *“Отже, час романтики вітаїзму – доби горожанських війн. Отже, її художня природа – бойовий “ідеалізм” в лапках молодого класу пролетаріату. Отже, її перспективи – роль одного з фельдмаршалів у майбутніх барикадних боях” [284, 58]. Анафора виступає в памфлетах важливим емпатичним засобом, завдяки якому емоційно й логічно виділяються певні компоненти тексту: особливо підкреслюються повторювані елементи та загострюється увага на подальшому викладі. Досягається більша переконливість, певні уривки, які містять анафору, сильніше впливають на читача: “...Кому спаде на думку, що:*

– Будування життя в його всесвітньому масштабі ми мислимо, і цілком справедливе, тільки через пізнання його і, очевидно, через споглядання, без якого не може бути пізнання.

Кому спаде на думку після непманівської софістики?” [284, 46].

Таким чином, анафора в памфлетах М. Хвильового є, по-перше, стилістичним прийомом організації полемічного мовлення; по-друге, важливою емпатичною фігурою.

4.2.2. Анепіфора

Анепіфора (гр. *anepiphora*) – стилістична фігура, назва якої має різні інтерпретації. Так, І. Качуровський називає її анадиплосисом (гр. *anadiplosis* – “здвоєння”) або епаналепсисом (гр. *epanalepsis* – “повторення”, “повернення”), визначаючи як кільцеву структуру вірша, строфи або речення, які мають починатися тим самим словом або виразом і закінчуватися [117, 12]. В. Домбровський цю ж фігуру називає циклем [79]. А. Ткаченко пропонує два терміни, зауважуючи, що анадиплосис – це кільцева будова віршорядка (чи кількох рядків) або речення”, але “якщо ж перед нами – ціла строфа, що починається і закінчується тим самим рядком; або якщо наступна строфа підхоплює останній рядок попередньої, то цю фігуру можемо назвати епанастрофою” (*epanastrofe* – “повертаюсь назад”) [265, 272]. Крім того, цю фігуру ще називають кільцем, включенням або епістрофою (гр. *epistrophe* – “крутіння”).

У памфлетах М. Хвильового анепіфора трапляється нечасто, проте є важливим засобом логічного та емоційного виділення певних елементів. На словах або висловах, повторюваних на початку та в кінці речення (абзаца), загострено особливу увагу: *“То нічого, що він (В. Поліщук) поруч свого “сонета” видрукував (очевидно, виправдовуючи себе) “наплювательський” вірш Маяковського, та нічого!”* [284, 156]; *“Історія повторюється. Штурм Перекопу приніс нам остаточну перемогу. Але ця перемога об’єктивно може стати за велику поразку пролетаріату. З Азії приходили великі і сильні народи, але, завоювавши фізично європейське культурне населення, вони мусіли інтелектуально капітулювати перед ним. Це в результаті заганяло їх на кримськотатарські територіальні клаптики. Історія повторюється, і ми б’ємо тривогу”* [284, 209].

Іноді анепіфора є засобом створення комічного. (Так, коли в ролі повторюваних елементів виступають вигуки, виділяючи при цьому уривки іронічної або сатиричної тональності: *“Ая-я-я-я-я-я! І це пише та людина, яка в*

свій час подавала надії стати не останнім пересічним поетом? До чого може довести відсутність почуття міри й самокритики! Ая-я-я-я-я-я!” [284, 136].

Як уже зазначалось, анепіфора – важливий композиційний прийом. Останній памфлет циклу “Камо грядеши?” закінчується тим самим питанням. Отже, назва та закінчення створюють своєрідне кільце, рамку-анепіфору; чим підкреслюється невирішеність та актуальність цього питання.

4.2.3. Епанафора

Епанафора (гр. *epanaphora*) – стилістична фігура, яка теж має багато назв. Так, І. Качуровський цю фігуру називає аж трьома термінами: епанадиплосисом, епанастрофою та енкатенацією [117, 14]. Іноді називають її анадиплосисом та епаналепсисом. Крім того, на позначення цієї фігури існують ще терміни: паліологія та конкатенація. З українських відповідників – стик, зіткнення та підхоплення.

Отже, знову виникає розбіжність. Адже анадиплосисом епаналепсисом одночасно називають і анепіфору (кільце). Епанадиплосисом та епанастрофою – різні фігури. Епанадиплосис – “підхоплення, повтор останнього слова (фрази) віршорядка чи речення на початку наступного”, а епанастрофа – це підхоплення наступною строфою “останнього рядка попередньої” [265, 272].

Епанафора виконує в тексті такі функції:

- емпатичну: робить виклад більш виразним, емоційним;
- сприяє логічності та послідовності розповіді;
- зміцнює зв’язок між реченнями;
- логічно й емоційно виділяє повторювані слова або вирази.

У памфлетах М. Хвильового епанафора використовується в таких випадках:

- щоб звернути увагу читача на повторюване ключове слово (вираз):
“Не туди б’єте, тов. Буревію! Перекладами нас не заманите. Не заманите навіть оригінальною літературою, бо сьогодні, коли українська поезія сходить

на цілком самостійний шлях, її в Москву не заманите ніяким “калачиком” [284, 214].

– коли перше речення несе в собі експресивний заряд, являє собою вигук, а друге речення, “підхоплюючи” його, розкриває суть, урівноважує логічним поясненням: *“Отже, нарешті! Нарешті ми маємо можливість полемізувати з письменною людиною...”* [284, 65]. Або: *“Ну, так нате наш “критерій”! Наш “критерій” – організуйся як завгодно, по яких хочеш “критеріях”* [284, 185].

– коли перше речення – це запитання, а друге – відповідь. Епанафора в апокризі зумовлює чіткість розуміння питання читачам, ясність викладу: *“Що таке пізнання? Пізнання є соціальна категорія, що за її допомогою людство через революційні класи йде вперед, в майбутнє”* [284, 162], *“Але ви, мабуть, і досі не здогадалися, в чому ми вас обвинувачуємо? Ми вас обвинувачуємо в тому, що ви запльовуєте українську радянську інтелігенцію жалконькими словами, і тим даєте привід російському міщанству підвести вище голову...”* [284, 238]. У памфлетах М. Хвильового епанафора є засобом логізації викладу, акцентуації уваги на певних моментах, сприяє послідовності викладу, робить відчутнішим зв’язок між реченнями (фразами) та емоційно наповнює твір.

4.2.4. Ампліфікація

Ампліфікація (лат. *amplificatio* – “збільшення”, “поширення”), або кумуляція – стилістична фігура, сенс якої полягає в нагромадженні однотипних одиниць (слів, висловів).. Термін “кумуляція” є синонімом ампліфікації, хоча І. Качуровський розрізняє ці два поняття, зауважуючи, що ампліфікація “постає, коли перекладач деталізує, поширює матеріал супроти оригіналу”, отже, цей термін правомірно використовувати “лише в царині перекладацтва” [117, 34].

Ампліфікація – поширене явище в художній літературі, і в публіцистиці як нагнітання однорідних прикмет, ознак, явищ, або перелік опису певних подій, що посилює емоційний вплив твору. Це особливо актуально для

публіцистичних творів, у яких ампліфікація посилює вплив на читача, зміцнює контакт із ним. Проте, в памфлетах М. Хвильового ця стилістична фігура трапляється не так уже й часто. Ю. Шерех зауважував відсутність цієї фігури в М. Хвильового [296, 180-181], що помилково. Ампліфікація присутня у памфлетах М. Хвильового, надає їм емоційності, виразності, робить виклад цікавішим, а отже, переконливішим: *“І от знову починається вакханалія теософії, порнографії, розчарування і самогубства”* [284, 244]; *“Його ж (Воронського) “безконечний прогрес” веде нас до катафалка мистецтва”, до панфутуризму, до ліквідаторських настроїв”* [284, 72].

Ампліфікація є засобом боротьби з опонентами. Так, Хвильовий нагромаджує поняття, ознаки тощо, які спрямовані проти супротивника, сприяють висвітленню його в усіх аспектах: *“В тім-то й справа, що ми цю революційну демократію не думаємо ототожнювати, як роблять це наші опоненти, з сухарєвськими крамарихами і з безперспективною літературищиною, декадансом, занепадом, реакцією, що запанували нині в російській літературі”* [284, 243]; *“Російська література, яка не бачила своєї справжньої буржуазії, не відчувала її оточення, не переживала пафосу капіталістичного будівництва і завжди спиралась на феодалізм, не могла утворити позитивного світовідношення”* [284, 245].

Іноді М. Хвильовий вдається до прийому перерахування, нагромадження певних думок, поглядів опонентів, щоб потім одразу ж їх спростувати або протиставити свій погляд на проблему, набагато переконливіший. Такий прийом еристички, по-перше, надає творові виняткової емоційності та виразності; по-друге, яскраво демонструє (засобом контрасту) хибність переконань протилежної сторони та вірність і правомірність поглядів автора: *“Ви гадаєте, що епоха мистецького відродження теж обезволювала своє суспільство, що Пушкін був чинником консервативного порядку, що Вольтер зіграв негативну роль в прогресі, що Мікеланджело ні чорта не вартий, що “облако в штанах” теж обезволює. ... Ви відкидаєте “пасивний”*

момент споглядання – відціля ваше обезволення. ... Але ви забуваєте, що воно, споглядання, завжди носить в собі під маюкарою пасивності найвищу активність, найвищу динаміку, бо воно є “пізнання життя” [284, 45].

4.2.5. Синонімічна варіація

Синонімічна варіація, або синонімічне “підкріплення” (від гр. *synonimos* – “однойменний” – стилістична фігура накопичення. Здавна відома як ораторський прийом, широко використовувана в промовах античних авторів. Синонімічна варіація має два визначення: у вузькому розумінні – синонімічна варіація – це вживання в тексті твору паралельних синонімів – лексем або рідше фразеологічних зворотів; у широкому розумінні – синонімічна варіація – це коли “ту саму подію автор переповідає двічі або й тричі, але щоразу іншими словами, на інший асонанс, а також потроху розгортаючи дію” [117, 34]. У цьому разі синонімічна варіація виходить за межі суто стилістичного прийому, а стає архітектонічним засобом, а іноді навіть принципом побудови твору.

У памфлетах М. Хвильового синонімічна варіація є важливим засобом сатири, що загострює тексти. Так, публіцист дуже полюбляє вигадувати синонімічні по суті прізвиська своїм опонентам. Це, по-перше, робить памфлети дошкульнішими; викликає суперника на подальшу дискусію; створює комічний ефект та розважає читача, пожвавлює виклад. Наприклад, у додатку до циклу памфлетів “Думки проти течії” “Ахтанабіль сучасності” Валеріан Поліщук, проти поглядів якого й спрямовано цей твір, одержує цілу низку “назв”- перифраз: *мальчонка, Валерко, петербурзький (петроградський) писар, сельдяний буян, гарячий воїн революційних битв Октябрю, Гомер революції, слинявий каптьор, динамічний (авангардний, машинізований) верліброст; милий, хоч і малописьменний Гомер; лектор комуніверситету, автор скандальної автобіографії, “ахтанабіль” сучасності, задрипанський формаліст, звільгаризований “неохатянин”, “тетой” симпатичний мальчонка, чемпіон халтури й суццес ду сцандале’ю* тощо. Справді, “висвітлює

предмет в усіх аспектах”. Багато з них відверто фамільярного, образливого характеру. Часто, з метою поглузувати, автор використовує цитати з творів самого В. Поліщука (*“сільдяний буян”, “гарячий воїн революційних битв”* тощо). Прізвиська стають особливо дошкульними, коли М. Хвильовий утворює з них своєрідні синонімічні ряди: *“В. Поліщук через свою поетичну малотисьменність гадає, що на місце “розвіначаного” Тичини законним кандидатом являється він, “орден” чи то пак “корінфський ордер”, він, чемпіон халтури и суцес ду сцандале’ю”* [284, 141].

Крім того, синонімічна варіація надає публіцистичним творам художності, емоційності, образності: *“Щодо верлібру, то він, там не розцвівши, одцвітає, доживає свої останні дні”* [284, 137]. Недаремно цю фігуру ще називають “підкріпленням” синонімічними переліками. Так, належачи до певного означуваного явища, вона є засобом глибшого переконання читача, що дуже важливо для публіцистики взагалі й памфлетів зокрема. Наприклад, М. Хвильовий у памфлеті *“Україна чи Малоросія?”* висловивши *“протест проти Москвоманії”* та проголосивши гасло *“Геть від Москви!”*, називає Росію *“центром Всесоюзного міщанства”, “московськими задрипанками”, “Вітчизною Івана Калити”, “Росією сухаревської крамарихи та жидкобородого “богоискателя”, “в тумані російського месіанізму та жидкобородої обмеженості”* тощо. Закликає *“покінчити з контрреволюційною думкою будувати в Україні російську культуру”*, не орієнтувати українську культуру на російську, звертається при цьому до опонентів: *“Не тягніть її в це ж болото”, “не заганяйте її в багно песимізму”*. Часто синонімічні варіанти, що стосуються якогось визначення, конкретизують або до певної міри ілюструють його. Тоді вони збігаються в значенні з іншими фігурами: епексегезою або дієрезою.

Отже, фігура синонімічної варіації відіграє винятково важливу роль у памфлетах, вона робить їх зрозумілими, переконливими та емоційними.

4.2.6. Посилюваний повтор

Посилюваний повтор – це стилістична фігура, сенс якої полягає в повторенні тих самих слів або словосполучень у супроводі інших слів. Завдяки цьому:

- автор фіксує увагу читача на певних словах, що посилює їхнє значення у контексті, їхній емоційний вплив;
- посилюються виражальні можливості повторюваного слова.

Посилюваний повтор – мовностилістичний прийом, який використовують і в ораторському мистецтві. Часто послуговується ним і М. Хвильовий у памфлетах. Повторюючи певні слова, автор акцентує на них увагу, посилює їх важливість, значимість: *“Ми вміли плакати над “Грозою”, вміли мріяти в “Литературных мечтаниях”, уміли відчутти, як “сміється море” в зіницях “зеленоокої Мальви”, уміли пізнавати глибину достоевських психоаналізів, відчутти розмах “Войны и мира” і здригнутися, коли біла калатушка нічного сторожа в “Вишневому саду” [284, 250]; “Романтика вітаїзму... Це сума – нового споглядання, нового світовідчужання, нових складних вібрацій” [284, 58]; “Ми, наприклад, одну Тичинівську “Бурю” або одну Йогансенову “Комуна” не проміняємо на всі вози віршів, що риплять до города по великому тракту. Ми, наприклад, одну щиру новелу не проміняємо на всі просвітянські лантухи оповідань” [284, 58]. У цьому випадку повторові надає емоційності ще й контрастне зіставлення.*

Емоційно-логічне виділення слів при посилюваному повторі увиразнює контекст та робить виклад переконливішим: *“От тоді-то ми й зареготали. І так дзвінко зареготали, як можуть реготати тільки запальні юнаки з часів великого Відродження” [284, 226]; “Навіть в авторові “Буревісника”, навіть в цій людині, що, очевидно, хоче грати роль “совести земли русской”, навіть в ньому сидить великодержавник” [284, 248].*

Часто автор повторює ключові слова чи вирази в конструкції запитання-відповідь, акцентуючи на них увагу читача. Це зумовлює чітке

розуміння останнім суті справи: *“Значить, справа не в масі? Так, справа не в масі, а в негайній дерусифікації пролетаріату, справа в правильному визначенні поняття інтелігенції”* [284, 207].

Посилюваний повтор іноді є засобом вираження автором оцінки та ставлення до певних явищ: *“Отже, ї вам соромно! Їй-бо, соромно, тов. Пилипенко!”* [284, 64]; *“Сталість, не нервовість, твердість (пише тов. Пилипенко), твердість бува тоді, коли ясна мета, ясні перспективи (аякже! – М.Х.) Все це, звичайно, тоді, коли збудовано на твердому ґрунті соціально-економічному (аякже! – М.Х.), на широкій громадській базі, – ось це в “Плузі” є (аякже! – М.Х.), а в пролетарських українських нема”* [284, 198].

Посилюваний повтор є досить сильним засобом іронії та сатири в памфлетах, допомагаючи дошкульно глузуванні з опонента: *“Тов. Пилипенко наткнувся на ту інформацію, що Шмідт висовує своєрідну циклічну теорію. Оскільки ж Хвильовий теж “торкається” в циклах – треба ознайомитись з цією працею. І ознайомився. Звідси й такі величезні цитати, такі величезні, аж соромно”* [284, 164].

Отже, посилюваний повтор – поширений стилістичний прийом як у памфлетах, так і в художніх творах М. Хвильового, але відіграють у них різну стилістичну роль. Так, у памфлетах повтор – це риторичний засіб, який надає публіцистичному творові переконливості, виразності, емоційної сили впливу, є гострим полемічним засобом створення іронії.

4.2.7. Гомойарктон

Гомойарктон – стилістична фігура, яка теж належить до фігур повтору. Суть її полягає в однаковості префіксів суміжних або близько розташованих слів. У памфлетах М. Хвильового гомойарктон уживають у синонімічних або близьких за значенням у контексті словах, що підкреслює однотипність понять та їх міцний зв’язок між собою: *“Ми маємо класичну формулу, що її, між іншим*

треба вже знати нашій “молодій” молоді, щоби не плутатись в просвітянській “безвизначній” і безмежній неписьменності” [284, 43].

Гомойарктон – це емпатичний засіб. Зазвичай, ці синонімічні слова вказують на певну ознаку одного означуваного явища, а тотожність їх префіксів надає їм інтенсивності: “Це була ... вся та бездарна, безперспективна придуркувата міщанська напівінтелігенція, що мешкала по пролеткультах” [284, 68]; “Почнемо з пана Донцова..., що, як відомо, найрозумніший і найпослідовніший серед українських фашистів” [284, 158]. Іноді гомойарктон у суміжних словах називають лінійною складовою анафорою.

4.2.8. Рефрен

Рефрен (фр. *refrain*) – стилістична фігура поетичного синтаксису, яку в поезії ще називають приспівом, однак вона трапляється й у прозових творах. Сенс її в тому, що певна фраза повторюється час від часу протягом усього твору або певної його частини для того, щоб звернути особливу увагу на висловлену в ній думку. Крім того, рефрен тісніше об’єднує компоненти тексту.

У памфлетах М. Хвильового ця фігура наголошує на певному аспекті викладу. Здебільшого підкреслює найважливішу думку твору. Так, наприклад, у циклі “Камо грядеши?” рефреном звучить головне питання твору: “Європа чи “Просвіта”? та дещо синонімічне до нього: “Зеров чи Гаркун-Задунайський?” У памфлеті “Україна чи Малоросія?” М. Хвильовий закликає орієнтувати українську літературу на Європу, постійно повторюється твердження, що “стара західноєвропейська література ближча нашій навіть ідеологічно”.

Практично в усіх памфлетах автор повторює плеханівське визначення мистецтва як “пізнання життя за допомогою образів” та наголошує на тому, що “митцем треба народитися”.

Отже, рефреном повторюються здебільшого головні концептуальні думки творів, чим підкреслюється їх виняткова важливість та значимість. Залежно від характеру повторюваної фрази рефрен може посилювати

іронічність, сатиричність твору. Так, у памфлеті “Ахтанабіль сучасності”, адресованому В. Поліщуку, після кожного особливо дошкульного випадку проти нього М. Хвильовий повторює: *“(ти не ображайся, Валер’яне, “ми тебе не хочемо підозрювати в цьому”)*”. Наприклад: *“Гомер революції” і сьогодні не покинув слинити і плюватись. Отже, коли ми назвемо його слинявим кантьором (ти не ображайся, Валер’яне, “ми тебе не хочемо підозрювати в цьому”), то не вбачайте, будь ласка, в такій фамільярності вульгаризму...*”

Посилує глузливий характер цього рефрену іронічна ввічливість фрази та використання в ній слів самого опонента (в лапках), які спрямовані проти нього. Це відомий полемічний прийом. Іноді рефрени глузливого характеру надають творові комічного ефекту.

Отже, у памфлетах використання рефренів підпорядковане публіцистичній меті – загострити увагу читача на певному аспекті та посилити іронічне, іноді патетичне, звучання твору.

4.2.9. Полісиндетон

Полісиндетон (від гр. слів полі – “багато” та синдетон – “зв’язок”, “зв’язане”) українською мовою перекладається як “багатосполучниковість”, стилістична фігура, яка полягає в нагромадженні однакових сполучників та інших службових частин мови. І. Качуровський зауважує, що “полісиндетон для того, щоб бути відчутим, поміченим і сприйнятим, мусить мати щонайменше три сполучники” [117, 36]. Словник літературознавчих термінів визначає полісиндетон як “фігуру поетичної мови” [158, 41].

У памфлетах М. Хвильового явище полісиндетону трапляється досить часто, особливо поряд із іншою фігурою – кумуляцією (аккумуляцією) – накопиченням однорідних явищ, ознак або переліком осіб тощо. За допомогою полісиндетону в памфлетах досягається:

– логічне розчленування викладу та виділення кожного окремого елемента: *“І мікенську, і індійську, і єгипетську, і вавілонську, і арабську і т.д.*

культури ми відносимо умовно до патріархального напівмістичного циклу” [284, 255].

– водночас посилюється відчуття зв’язку між виділеними словами чи групами слів: “Це значить, що ми самі мусимо підтягнутись, що ми не загубимо своєї ідеологічної установки, що ми вже як треба будемо виховувати масу” [284, 210].

– виражається емоційність: “Хоч це й дивно, але всі вони однакові: і напостівці, і левівці, і пролеткультівці, і октябристсько-платформівці, і панфутуристи, і їм же ім’я – легіон” [284, 44].

Найчастіше використовується єднальний сполучник сурядності “і”: “Ми вже маємо і буйні фарби Петрицького, і конструктивну чіткість Мелера, і прекрасні звуки Вериківського, і незрівнянну поезію Тичини, Рильського, і надзвичайного Курбаса, і ..., і ..., і...” [284, 265]. Крім того, можуть уживатися й інші сполучники сурядності: єднальні (і, та), протиставні (а, але, проте, однак, зате) та розділові (або, чи тощо): “...Всі сучасні письменники... формально... або Надсони, або Пільняки, або неокласики” [284, 133].

Використовує М. Хвильовий і сполучники підрядності (що, коли, який тощо): “Дозвольте ж і нам пишатись тим, що революційний і послідовніший з декабристів – Пестель – жив під південним сонцем України, що велику літературу робили наші Гоголі, Короленки, що перші поляки, які підняли м’ятеж проти царату, були по національності наші, що історію боротьби трудящих записано не в тульській “Канаді”, а на просторах України, де найменша оселя є сторінка з героїчного минулого, що і т.д., і т.п.” [284, 252].

Структурно сполучники можуть бути простими, складними (якщо, якби, щоб і т.п.) та складеними (тому що, для того щоб): “І це зовсім не тому, що той чи інший учасник українського диспуту талановитіший за того чи іншого російського (Боже борони!), а тому, що українська дійсність складніша за російську, тому що ми – молодий клас молодої нації тому, що ми – молода література, яка ще не мала своїх Львов Толстих” [284, 214].

Також у ролі сполучників можуть виступати й інші службові частини мови: частки, прийменники: *“Мистецтво... головним чином, – висловлює наші поривання до правди, до добра, до кращого побуту”* [284, 162]; *“З’явився він (верлібр) найраніш от де: – В древнєєврейській і взагалі східній поезії, яка ніякого відношення не мала ні до Америки, ні до індустрії, ні до сучасної революції”* [284, 148].

4.2.10. Гемінація

Гемінація або редуплікація – стилістична фігура, сенс якої полягає у повторі слова або виразу в другій частині довгого речення з функцією не втратити думки; – *“міцніше змонтувати”* речення; увиразнити зв’язок між його частинами [117, 8], а також акцентувати увагу читача на повторюваному слові чи виразі, оскільки вони є переважно ключовими в реченні.

У памфлетах М. Хвильовий часто вживає складні речення з кількома підрядними або речення, ускладнені відокремленими членами, крім того, структура цих синтаксичних конструкцій часто хаотична, з інверсованим порядком розташування частин. У таких випадках втрачається ясність розуміння думки. Тому актуальним є використання гемінації, яка упорядковує виклад. *“Звичайно, надавати велике значення тій українській міській буржуазії, яка скоро поставить свої крамнички на Благбазі і яка, порівнюючи з російським, припустім, буржуа, мусить ідеологічно впливати на більш широкі кола нашої інтелігенції, надавати їй велике значення ми поки що не будемо”* [284, 91]; *“Чи може (пише Юринець) серйозний письменник порівнювати без застережень Лютера – виразника слабкої, кволої, нездібної ще доісторичної творчості німецької буржуазії, Лютера, що віддав селянство на поталу поміщику, – порівнювати з енергійною, сміливою в своїх класових стремліннях постаттю Бабеля?”* [284, 227].

Часто гемінацію використовують у реченнях, які містять парантезу (вставні та вставлені конструкції, які здебільшого виражають ставлення автора

або містять додаткові повідомлення): наприклад, після наведеної цитати С. Пилипенка [284, 164]: “От та «формула», що її, як ще один зразок визначення мистецтва (наче визначень мільйони і наче кожна людина мусить вмістити в собі ці мільйони, “Ну й плутаник ви, товаришу Пилипенко! – М.Х.) – от та «формула», яку приводить наш усердний компілятор”; говорячи про В. Поліщука: “Наш главком (ми в свій час, через свою малописемність і зовсім не з “яхидства”, називали їх каптьорами) – наш главком став динамічним верлібрисом” [284, 129].

За допомогою гемінації автор має змогу краще зосередити увагу читача на певному моменті викладу, підкреслити ключове поняття: “Отже, не маючи сміливості звільнитися від психологічної розхитаності, навіть ті, хто, по суті, розуміє і співчуває нам, – навіть ті озираютьс я і впадають в винниченківську псевдочемність з собою” [284, 240].

Інколи при повторенні слів може бути змінений їх порядок, автор може вставити інші слова або деякі замінити синонімами: “Навіть т. Коряк, який нещодавно кинув нам «рукавичку» і викликає на бій, – навіть він не здібний підвестися вище заяложеної схеми (“хатянство-радянство”) і зробити з марксизму живу теорію” [284, 262]; “Невже ви, дорогий Сергію Володимировичу, не розумієте, що в дрібнобуржуазній країні, де пролетаріат до того ж не знає своєї мови, де куркуль завжди був господарем становища, де його активність після революції доходить найвищого напруження, – невже ви не розумієте, що легалізувати ідеологічні автономні центри різних соціальних групувань у час диктатури пролетаріату – значить розпрощатися з цією диктатурою?” [284, 183].

4.2.11. Епанод

Епанод – стилістична фігура, яка, за І. Качуровським, належить до фігур плеонастичних [117, 11] – повторення розокремлено слів, які спочатку стояли поруч або майже поруч, можлива й зворотна конструкція: “Психологія і

ідеологія – одне й те ж? Елементарна політграмота говорить так: ідеологія – є процес свідомого думання, хоч би й з участю псевдосвідомості..., а психологія – це процес, головним чином, підсвідомий” [284, 167]; приклад зворотного порядку розташування: “...Лютер. По-перше, геніальна людина, по-друге, (в плані ретроспекції) – великий революціонер і попередник наших комуністичних методів. (...) Троцький в своїй книзі “Куда идёт Англия?” порівнював Леніна з Кромвелем. Той же Троцький в тій же книзі порівнює Леніна з Робесп’єром. Але послушайте, що він говорить далі: “Англійська соціальна криза XVII століття сполучає в собі риси німецької реформації XVI ст-тя з рисами французької революції XVIII століття”; “В самому Кромвелі Лютер подає руку Робесп’єру! Іншими словами, родословна приблизно така: Лютер – Кромвель – Робесп’єр і ... (о жах!) Ленін” [284, 229].

Епанод, як і всі фігури плеонастичні (кумулятивні), відіграє в тексті емпатичну роль, а також є важливим засобом логічного упорядкування тексту. Часто в памфлетах М. Хвильового виклад побудований за принципом, згідно з яким спочатку зазначаються або перераховуються певні поняття, а потім ідеться про кожне з них. Такий архітектонічний принцип передбачає використання епаноду. Зокрема, після того, як автор зазначає, що “воронщина” має два боки медалі: позитивний і негативний, характеризує кожний з цих “боків” і в кінці розділу резюмує: “Отже, позитивний – це стара, давно відома марксистська естетика... Негативний бік – це й справді оригінальний твір самого Воронського” (Хвильовий, с. 69-71). У памфлеті “Апологети писаризму” розділ V під назвою “Веселі «критерії»” починається з абзацу: “От на яких «критеріях» зупиняється тов. Пилипенко, встановлюючи “систему розподілу літературних сил”: “професійний, мистецько-формальний, групово-журнальний і... “пустити митців напризволяще””. Після чого протягом усього розділу окремо описується та аналізується кожний із перелічених на початку “критеріїв”.

4.2.12. Епімона

Епімона (гр. епі- «надмірність» або «послідовність», мон- «одиниця») – кількаразове без інтервалу повторення того самого слова в реченні чи віршорядкові. Іноді епімоною називають повторення віршорядка чи певного виразу в строфі чи абзаці. Але в такому випадку плутаються поняття рефрен та епанострофа з епімоною.

Основна роль епімони – емфатична, вона надає творові емоційності. Ця фігура здебільшого вживається в художньому стилі, особливо в поезії. В публіцистичному – значно рідше. Тому епімона в памфлетах М. Хвильового трапляється буквально кілька разів:

– у звертанні до читача, щоб надати вислову більшої експресивності та більшої сили впливу: *“Слухайте! Слухайте! Слухайте! Чи, може, й тепер не чуєте?”* [284, 48];

– після наведеної цитати опонента, підкреслюючи безпідставність та голослівність тверджень супротивника: *“Фрази, фрази і фрази”* [284, 241];

– після численних риторичних питань, щоб підкреслити їх велику кількість: *“Ах, культурна революція!... Хіба автокефалія проти тебе?... Хіба еміграція не симпатизує тобі? Хіба реакція не покладає на тебе великих надій? Хіба, хіба, хіба?”* [284, 201];

– імітуючи стиль афіш та оголошень, використовує традиційний для них початок: *“– Увага! Увага! Увага! На днях буде знято “чорну маску” з всеукраїнського чемпіона полеміки Миколи Хвильового...”* [284, 217].

Отже, епімона – це фігура поетичного синтаксису, тому частіше використовується в творах художньої літератури, яким надає виразності, експресивності та поетичності. У публіцистичних творах, зокрема в памфлетах М. Хвильового, трапляється дуже рідко, надаючи викладові виразності. Вживання епімони в памфлетах підпорядковане загальній меті тексту: із більшою силою висміяти опонента, підкреслити певну ознаку та іноді виступає засобом створення іронії.

4.2.13. Плеоназм, тавтологія

Плеоназм або надмірність – стилістична фігура повтору, а точніше надміру. Із визначенням цього поняття пов'язана певна плутанина, часто плеоназм ототожнюють з тавтологією (гр. *tauto* – «те саме», *logos* – «слово»). Як зауважив І. Качуровський, «плеоназм - це загальна назва кількох стилістичних фігур чи граматичних явищ, котрі можуть мати функцію фігури» [117, 82].

По-перше, плеоназм – це такий мовний вислів, у якому фігурують подібні за семантикою слова. Він є стилістично вмотивованим. Особливо часто вживається ця фігура в фольклорі та творах, стилізованих під фольклор («соловей-пташечка», «люба-мила», «думає-гадає». Однак слід вирізняти тавтологію – поєднання однокорених слів: «чужий-чужениця», «з давніх-давен».

По-друге, плеоназм може бути вадою тексту, переобтяжувати його, т. зв. невмотивований плеоназм.

За допомогою плеоназму творів надається експресивність, посилюється певна ознака, нагнітаються почуття тощо.

У памфлетах найчастіше плеоназм вживається для перебільшення, посилення певної ознаки й стосується опонента, тобто є полемічним засобом. Так, кажучи про хибність переконань Ю. Хвилі, М. Хвильовий підкреслює це, зауваживши: «Тут же він дає свою «галастиву» й «крикливу» відповідь...» [284, 236]. Водночас ця фігура є засобом творення комічного ефекту: «Так голосить і галасує... наш «колишній «оплічник», «теперешній крацій приятель С. Пилипенка» [284, 130]. Іноді М. Хвильовий уживає плеонастичні епітети сатиричного характеру: «гопаківсько-шаровариста «Просвіта» або про міщанське життя: «тихе, самоварно-канарєєчне».

Отже, плеоназми у публіцистичних текстах М. Хвильового є стилістично вмотивованими. В памфлетах ця фігура найчастіше –

стилістичний прийом, який посилює іронію, сатиричність чи створює комічний ефект.

4.3. Період

Період (гр. *periodos* – «рух по колу») – це фігура стилістичного синтаксису, що використовується практично в усіх стилях мовлення (найменше в розмовному) та відома ще з античних часів. “Період – особлива синтаксична конструкція, побудована з гармонійно організованих частин, які, замикаючись у коло, створюють у логічному та інтонаційному плані цілком завершену і своєрідну одиницю мови. З боку змісту період характеризується розгорнутим викладом теми, а з боку форми – впорядкованим розташуванням компонентів і ритмічністю” [120, 26].

У граматичному аспекті період – це складне або просте, ускладнене зворотами, речення, яке має чітку сталу структуру, поділяючись на дві протиставлені одна одній частини, які розділяються паузою: засновок – пауза – висновок. Перша частина (засновок) характеризується поступовим підвищенням тону, а друга (висновок) – спадом. Межа двох частин перед паузою – є кульмінацією підвищення тону. Зазвичай, перша частина містить у собі ряд однорідних елементів, однотипне оформлення яких створює ритмічність структури. Логічно, інтонаційно та граматично замикає першу частину висновок, який завершує висловлювання.

Часто період використовують у публіцистичних жанрах. Адже основною рисою цього стилю є взаємна зрівноваженість логізації викладу та емоційно-експресивного забарвлення [218, 233]. І саме період, із притаманною йому логічною упорядкованістю та експресією, дуже імпонує публіцистиці, де сприяє досягненню зрівноваженості викладу, посилює вплив твору на читача, дає можливість передати формування думок автора та їх логічну впорядкованість та відіграє важливу емоційну роль у тексті.

Незважаючи на всі переваги, які відкриває перед автором використання цієї фігури, М. Хвильовий у своїх памфлетах до неї звертається рідко. Недаремно Ю. Шерех, порівнюючи стиль публіцистики В. Белінського та М. Хвильового, підкреслював, що останньому використанню періоду не властиве, на відміну від російського критика [296, 180–181]. Між тим, про повну відсутність цієї фігури в памфлетах говорити не можна. Наприклад, яскравий зразок періоду з памфлету “Апологети писаризму”: *“Отже, покиньмо “киви-морги” на “надзвичайну люб’язність попутників (також люб’язність і в Пилипенка, є тільки до “захеканців”), не будемо говорити про “презирство до комуністів” (таке презирство і в Пилипенка є, тільки до комуністів із ВАПЛІТЕ), про “Маланюків та Донцових, які руки потирають з нашої склоки” (оскільки це не склоки, то й хай потирають), про скарги, що Хвильовий дуже лається, бо ж він, Пилипенко, “трошки не такої мови вживав” (ще б пак: “літ.ліп”, “несвідомий дурень”, “свідомий провокатор і т. д. – мова воїстину “не така”), покиньмо “туманну теорію вітаїзму” та “азіатський ренесанс,” який “може замолоду луснути” (недарма ж ми прохали не чіпати цієї “історії”, як чужої даним суперечкам), не будемо говорити й про ті “обставини”, що не давали нашому другу в свій час висловлюватися на сторінках “Культури і побуту”, бо “обставини” ці ясні: політика річ слизька, а мистецтво річ тендітна і треба її знати. Покиньмо поки що й питання й про кризу, що його зовсім не до місця вліплено в цей розділ ... // Отже, не будемо говорити про це. Перейдемо до суті першого розділу, який, як відомо, трактує мистецтво, який мусив бути передумовою до дальших висновків і який, за відсутністю в автора відповідного знання, грає роль туманопускаателя.., страшенно «вчений»” [284, 161]. Як бачимо, перші частини періодів характеризуються інтонаційними зламами, які певною мірою порушують ритмічність і які зумовлені вставленими конструкціями або звертаннями.*

Ця стилістична фігура надає викладу емоційної напруги та патетичного звучання, дає змогу різнобічніше, глибше освітити зображуване явище: *“Це не*

той великий буржуа Бетховена, Моцарта; це той новий рантьє, який їде до театру не симфонічного оркестру слухати, а показати свої мамулуваті перстені, подрімами і посопіти носом. Це не той великий буржуа, що сходить з історичної арени, зігравши свою велику роль // – це дрібнобуржуазний рантьє з відсталої країни” [284, 47].

Період може містити в собі пряму мову, яка значно поживає оповідь: *“Отже, беручи на увагу, що ідеологічно керівничі апарати цих організацій страшенно бідненькі, порівнюючи з натиском на них економічно й культурно сильного куркуля, беручи на увагу, що ці апарати по суті займаються чиновничим листуванням і взагалі являються в великій мірі фікцією, треба сказати так:*

– Наші літературні “масовики” давно вже стали перед великою загрозою здачі своїх ідеологічних позицій у мистецтві”.

Щоб посилити структурну симетрію однотипних компонентів у першій частині періоду, вона включає в себе фігури полісиндетону та анафористичних повторів. Крім того, до складу цієї фігури часто входять антитеза, градація та інші емпатичні засоби, які надають вислову експресивності.

Здебільшого зміст періоду в памфлетах має викривальний характер. Адже завдяки своїм широким стилістичним можливостям, логічності та експресивності водночас, період виступає гострим полемічним засобом.

Є кілька структурних видів цієї фігури. Так, крім класичного, виокремлюють незамкнений, обрамлений та обірваний. У памфлетах фіксуємо найчастіше класичний та незамкнений. Адже обірваний період, що характеризується або повною відсутністю висновку, або заміною його на синтаксичну конструкцію, яка своїм змістом заперечує першу частину, притаманний тільки художньому стилю і лише зрідка трапляється в публіцистичних творах.

Обрамлений період має однаковий початок першої і другої частини: *“Усі ці фрази, що українська культура мусить розвиватися на базі російської*

(як це культура на базі культури, коли культура завжди бере базою своєю економіку?), що “язык русский – язык Ленина” (а хіба “язык мордвы” чи то киргизів – не може бути “языком Ленина”?), що на Україні російська культура є культура пролетаріату (а чому в низових професійних радах свідомо українського пролетаріату вдвічі більше, ніж росіян з євреями вмісті?), що “треба іти з росіянами, як рівний з рівним”, що всі народи брати і т.д., і т.п.// – всі ці фрази є все-таки фрази – не більше, і їм місце в архівах Кереницини” [284, 239]. В обрамленому періоді наявна фігура гемінації, щоб читач не згубив головної думки висловлювання та глибше опанував цей матеріал.

Особливістю **незамкненого періоду** є те, що починається він висновком, а другою частиною є паралельно-членна конструкція: *“Ми говоримо про нього – про російського міщанина, // якому в печінках сидить оця українізація, який мріє про “вольний город Одесу”, який зі “скрежетом зубовним” вивчає цей “собачий язык”, який кричить в Москву: “Гвалт! Рятуйте, хто в бога вірує!”*, який почуває, що губить під собою ґрунт, який, по суті, не менший (коли не більший) внутрішній ворог революції з автокефально-столипінський “лемент” [284, 203].

Отже, М. Хвильовий хоч і не часто, але звертається в памфлетах до цієї фігури. Період є гострим полемічним засобом, завдяки йому виклад логізується, набуває виключної експресивності та піднесеного тону, увиразнюються інші стилістичні фігури.

Висновки до розділу 4

Публіцистичний стиль функціонує у сфері взаємовідносин між різними суспільними групами, його роль у підтримці громадської комунікації величезна. Для досягнення мети переконання, яка є одною з визначальних функцій публіцистики, інформація має бути емоційно збудливою, а не оповідальною. Роль емоцій як засобу впливу має особливе значення в періоди суспільної нестабільності.

Риторичне посилення мови через використання тропів і фігур – один із найважливіших стилістичних прийомів і водночас засіб підвищення естетичного рівня тексту. В публіцистиці трапляються практично всі фігури мови, однак значно переважають запитання різноманітних типів, повтори, створювані засобами різних мовних рівнів, аплікації та структурно-графічні виділення, до яких належать сегментація, парцеляція та епіфраз. За допомогою цих фігур автор привертає увагу читача до одного з компонентів висловлювання, який у загальному потоці мови міг би залишитися непоміченим.

Фігури і тропи беруть участь у принципі висунання, завдяки якому будь-яке повідомлення сприймається швидше і точніше: найважливіше в повідомленні виявляється підкресленим, виділеним, “висунутим” за допомогою композиційних засобів. Ці особливості дозволяють розглядати використання фігур і тропів у публіцистичному тексті як засобів переконання.

Крім ціннісної та ідеологічної позиції публіциста, стилістична тональність розкриває психологічні установки автора, його емоційні принципи. Все це передається через риторико-композиційні засоби побудови тексту (тропи, фігури, аплікації), які на додаток потужно впливають на психоемоційну сферу особистості адресата. Найбільш відповідними для передачі властивої публіцистичному ідіостилю М. Хвильового агресивної

тональності тексту є докладно проаналізовані в розділі *риторичне запитання, риторичне звертання, альтернативне питання, апокриза, діалогізм, риторичний вигук, етопея, інтерпретація, апосіопеза, парантеза, парцеляція*.

Винятково важливою для публіцистичного ідіостилю М. Хвильового є група фігур повтору. Це, зокрема, *анафора, анепіфора, епанафора, ампліфікація, синонімічна варіація, посилюваний повтор, гомойарктон, рефрен, полісиндетон, гемінація, епанод, епімона, плеоназм, тавтологія*. Ці прийоми проаналізовані в розділі на матеріалі публіцистичних творів М. Хвильового із залученням окремих прозових текстів для докладнішої інтерпретації їхніх функцій у творенні мовної картини світу письменника і характеристики його публіцистичного ідіостилю.

Незважаючи на всі переваги, які відкриває перед автором *період*, М. Хвильовий у своїх памфлетах звертається до цієї фігури порівняно рідко. Проте економність використання цього стилістичного прийому надає йому особливої виразності. Здебільшого зміст періоду в памфлетах має викривальний характер. Завдяки своїм широким стилістичним можливостям, логічності та експресивності водночас, період виступає гострим полемічним засобом, яким М. Хвильовий користується винятково майстерно (напр., в “Апологетах писаризму”). Найуживанішими в памфлетах М. Хвильового, крім *класичного*, є *незамкнений і обрамлений* періоди.

Загалом же проаналізована в розділі система риторичної образності памфлетів і нарисів М. Хвильового маніфестує надзвичайно різногранну мовну особистість письменника, багатство мовної картини світу, колоритність його неповторного публіцистичного ідіостилю.

ВИСНОВКИ

Висновки узагальнюють результати дослідження.

Модель ідіостилю М. Хвильового як реалізації МКС і МО побудована на основі застосованих до мовного матеріалу загальнометодологічних принципів міждисциплінарності й системності науки, антропоцентризму гуманітаристики, віддзеркалення МКС на всіх рівнях мови.

Позамовний аспект утілення МКС у мовотворчості М. Хвильового, формування його МО й ідіостилю визначений політико-ідеологічним, суспільно-культурним, літературно-художнім, медійним контекстами та діяльністю автора в зазначених сферах. Творячи на тлі політики українізації, очолюваної М. Скрипником, М. Хвильовий текстуалізує світоглядні пошуки української еліти у сфері позиціонування культури й, зокрема, літератури (що істотно впливали на мовні пріоритети) між ЄВРОПОЮ і РОСІЄЮ, вектори осмислення ПРОГРЕСУ й потребу уникнення ЖЕРТВ. Прагматика публіцистики (зокрема й художніх текстів, як-от: «Я (Романтика)») М. Хвильового спрямована на активізацію й ідеологічне забезпечення таких пошуків, футурологічне прогнозування розвитку українського соціокультурного (а отже, мовного й медійного) простору в художній формі.

Для публіцистичного мовлення М. Хвильового властива підкреслена *діалогічність/дискусійність*, із такими специфічними, індивідуально-авторськими ознаками, як *сенсаційність*, *провокативність*, *гострота* (політична, ідеологічна, особистісна), *домепність і агресивність* стилістики, різка *антиномічність*. Із дискусійністю і читацьким запитом українського культурного простору 1920-х рр. резонували такі особливості мови памфлетів М. Хвильового, як виголошення *гасел*, типових для тогочасної медійної риторики, їхня *дихотомічність*, *закличність* (“Європа чи Просвіта?”, “Масовізм чи олімпійство?” тощо), проте вони засновані на очевидній, зрозумілій для кожного аудиторії антитезі.

Ідіюстиль автора синтезує елементи публіцистичного/медійного і художнього стилів, його мовотворчість поєднує загальнонародні, слобожанські діалектні, індивідуально-авторські та суржиково-російськомовні елементи. Цей ідіюстиль на новому рівні й у нових суспільних умовах продовжує традиції давньоукраїнських полемічних та проповідницьких текстів передусім у сфері прагматики використання засобів розмовного мовлення. З метою вербалізації шкали цінностей і надання оцінки автор уживає, поряд із лексичними засобами, індивідуально-авторський словотвір, авторські метафоричні словосполуки, оказіональні евфемістичні конструкції. Ідіюстиль письменника – чинник формування й утілення мовно-креативної індивідуальності МО. Розуміння ідіюстилю як способу індивідуально-творчого розвитку можливостей мовної системи збігається з уявленнями про антропоцентричну й антропокреативну функцію мови (В. фон Гумбольдт, О.О. Потебня, І.О. Бодуен де Куртене, Г. Гійом, Е. Бенвеніст, Р. Якобсон) у історико-лінгвістичній перспективі.

МО М. Хвильового привертає увагу як приклад білінгва з набутою саме через мову мовно-культурною ідентичністю. Памфлет репрезентує жанр, у якому мовлення значною мірою наближене до розмовного й, отже, виступає опосередкованим, однак винятково інформативним джерелом реконструкції тогочасного розмовного мовлення, просторіччя як у медійній, так і в літературній сферах. Публіцистика М. Хвильового, на відміну від текстів сучасних ЗМІ, засвідчує еволюцію українського медійного мовлення й, зокрема, дозволяє зробити висновок про істотно більшу індивідуальність і креативність мовотворчості М. Хвильового порівняно як із сучасниками, так і з наступниками. Авторські памфлети дозволяють відтворити процеси творення, функціонування та транслювання вербалізованих концептів у мові української публіцистики. Мовлення М. Хвильового важливе як адаптація дискурсу української інтелігенції того періоду до масового адресата, що має на меті не тільки порозуміння з ним, а й істотний ідеологічно-культурний вплив на нього.

Тексти автора репрезентують сугестивно-впливову функцію мови, активно реалізовану в медіамовленні.

Розвинений апарат тропів і фігур полемічних текстів М. Хвильового втілює позамовні чинники розвитку його МО (рівень освіти, володіння основами традиції риторичного канону), авторську інтенцію, реалізацію впливової функції мови, структурування ККС і МКС автора, рівень його внеску до формування медіастилю української мови.

МО М. Хвильового функціонує в контексті тогочасного літературно-публіцистичного дискурсу, і автор виступає одним із найактивніших творців і своєрідних мовних законодавців цього дискурсу. Для М. Хвильового характерні особливості мовної виразності в усій системі мовних засобів – від фонетики, звукопису до слововживання, в якому помітне місце посідали просторічні вирази, росіянізми, вільно потрактовані запозичення з європейських мов, наукові терміни, до синтаксису з підкресленою інверсійністю й довільністю побудови речень, до широкого використання тропів і фігур, іронії, сарказму тощо.

Проведене дослідження дало змогу поглибити й уточнити уявлення про особливості світосприйняття і світорозуміння письменника, визначити основні характеристики твореної ним художньої реальності, прояснити концептуальні засади його публіцистики, комунікативну специфіку її прийомів, специфіку метафорики, риторичної образності.

Вважаємо, що автор використовував риторичні прийоми переважно спонтанно, ніж формально, що можна умовно визначити як «народну риторику» й ідентифікувати МО автора з риторичною школою Ціцерона на противагу риторичній традиції Квінтіліана.

В авторських текстах реалізована теза про те, що основне поняття публіцистичного дискурсу – це ідеологема, яка передбачає цілеспрямований вплив з боку автора на свідомість читача за допомогою заздалегідь сформульованої ідеї.

Мова публіцистичного тексту М. Хвильового за формою та змістом характеризується поєднанням стандарту або кліше та вільного емоційного стилю викладу. Використання М. Хвильовим експресивно забарвлених фігур мови в памфлетах підтверджує цей принцип.

М. Хвильовий постає як один із творців медіастилю української мови на тлі процесу її інтелектуалізації. Центральна позиція М. Хвильового в «літературній дискусії» як унікальному явищі української культури періоду державотворчих пошуків та українізації (а також поживлення соціально-економічної активності в період НЕПу) корелює зі специфікою використовуваних ним мовних засобів і, зокрема, експресивною прагматикою його мовних конструкцій.

Перспективи роботи – експериментальне психо- і соціолінгвістичне, а також лінгвоконфліктологічне дослідження публіцистичних текстів М. Хвильового, опрацювання авторських текстів іншої жанрової природи у порівнянні з мовою публіцистики, зіставний аналіз його МО і МО його сучасників і колег по літературно-художній (Остап Вишня) і громадсько-політичній (М. Скрипник) роботі, відтворення мовного оточення автора на різних етапах його діяльності.

Прикладне значення проведеного дослідження передусім полягає в узагальненні риторико-стилістичних прийомів, використовуваних М. Хвильовим для досягнення персуазивних цілей. Публіцистичне мовлення письменника може слугувати взірцем для створення сучасних адресатно орієнтованих полемічно загострених та псевдодіалогічних медійних текстів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Античная риторика и судьбы античного рационализма / С. С. Аверинцев // Античная поэтика : Риторическая теория и литературная практика. — М. : Наука, 1991. — С. 3–26.
2. Алексеева Л. М. Метафоризация как средство диалогичности научного текста / Л. М. Алексеева // Антропоцентрический подход к языку : сб. науч. тр. Перм. гос. ун-т. — Пермь, 1998. — Ч. 1. — С. 89–102.
3. Алефиренко Н. Ф. Спорные проблемы семантики : монография / Н. Ф. Алефиренко. — М. : Гнозис, 2005. — 326 с.
4. Алефиренко Н. Ф. Проблемы когнитивной лингвистики : монография / Н. Алефиренко, Н. Корина. — Нитра : УКФ, 2011. — 216 с.
5. Алефиренко Н. Ф. Лингвокультурология. Ценностно-смысловое пространство языка : учеб. пособ. / Н. Ф. Алефиренко. — М. : Флинта, 2010. — 288 с.
6. Алпатов В.М. Волошинов, Бахтин и лингвистика : сб. статей / Владимир Алпатов. — М. : Языки славянских культур, 2005. — 432 с.
7. Антология концептов / под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. — Волгоград : Парадигма, 2005–2011. — Т. 1–8.
8. Апресян В. Ю. Метафора в семантическом представлении эмоций / В. Апресян, Ю. Апресян // Вопросы языкознания. — 1993. — № 3. — С. 27–35.
9. Апресян Ю. Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания / Ю. Апресян // Вопросы языкознания. — 1995. — №1. — С. 37–67.
10. Апресян Ю. Д. Основания системной лексикографии / Ю. Д. Апресян // Языковая картина мира и системная лексикография / отв. ред. Ю. Д. Апресян; В. Ю. Апресян, Ю. Д. Апресян, Е. Э. Бабаева и др. — М. : Языки славянских культур, 2006. — С. 33–160.

11. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс. Вступительная статья / Н. Д. Арутюнова // Теория метафоры : сборник : пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой ; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. — М. : Прогресс, 1990. — С.5–33.

12. Арутюнова Н. Д. Образ (опыт концептуального анализа) / Н.Д.Арутюнова // Референция и проблемы текстообразования : сб. науч. трудов. — М. : Наука, 1988. — С. 117–129.

13. Арутюнова Н. Д. Языковая метафора (Синтаксис и лексика) / Н.Д.Арутюнова // Лингвистика и поэтика. — М. : Наука, 1979. — С. 147–173.

14. Арутюнова Н. Д. Введение / Н. Д. Арутюнова // Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке / отв. ред. Н. Д. Арутюнова, И. Б. Левонтина. — М. : Индрик, 1999. — С. 3–11.

15. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. — М. : Языки русской культуры, 1999. — 896 с.

16. Аскольдов С.А. Концепт и слово / С. А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / [под ред. В.П. Нерознака]. — М. : Academia, 1997. — С. 267–279.

17. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. — М. : Сов. энциклопедия, 1969. — 608 с.

18. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика : учебник ; практикум / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. — М. : Флинта ; Наука, 2003. — 496 с.

19. Бабина Л. В. Когнитивные основы вторичных явлений в языке и речи : монография / Л. В. Бабина. — Тамбов : Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина / Институт языкознания РАН, 2003. — 264 с.

20. Бадаян М.В. Функционирование метафоры в поэтическом тексте / М.В.Бадаян // Язык, литература, культура : традиции и инновации : [сб. статей]. — М. : Изд-во фил. ф-та МГУ, 1993. — с. 68–83.

21. Баевский В.С. Рецензия на книгу : Павлович Н.В. Язык образов. [Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М., 1995] / В.С.Баевский // Вопросы языкознания. — 1996. — № 5. — С. 140–142.
22. Баженова И. С. Эмоции, прагматика, текст : монография / И. С. Баженова. — М. : Менеджер, 2003. — 392 с.
23. Баранов А. Н. Когнитивная теория метафоры почти 20 лет спустя : предисловие редактора / А. Н. Баранов // Метафоры, которыми мы живем / Дж. Лакофф, М. Джонсон. — М. : Эдиториал УРСС, 2004. — С. 3–22.
24. Баранов А. Н. О типах сочетаемости метафорических моделей / А. Н. Баранов // Вопросы языкознания. — 2003. — № 2. — С. 73–94.
25. Баранов А. Н. Постулаты когнитивной семантики / А. Н. Баранов, Д. О. Добровольский // Известия РАН. Сер. лит. и яз. — 1997. — Т. 56., № 1. — С. 11–21.
26. Барт Р. Нулевая степень письма / Р. Барт // Семиотика : антол. / сост. Ю. С. Степанов. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Екатеринбург, 2001. — С. 327–370.
27. Бартминский Е. Языковой образ мира : очерки по этнолингвистике / Е. Бартминский ; [пер. с польск.]. — М. : Индрик, 2005. — 528 с.
28. Бахтин М. М. Философия языка и объективная психология / Михаил Бахтин // ArsVetus — ArsNova. — 2-е вид. — К. : Гнозис, 1999. — С. 168–182.
29. Безменова Н. А. Неориторика : проблемы и перспективы / Безменова Н.А. // Семантика. Коммуникация. Стил. — М. : Наука, 1983. — С. 37–54.
30. Безменова Н. А. Риторическая модель речевой деятельности. // Речевое воздействие в сфере массовой. — М. : Наука, 1990. — С. 15–26.
31. Безугла Л. Р. Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен : монографія / Л. Р. Безугла, Є. В. Бондаренко, П. М. Донець та ін. : [під загальн. ред. Шевченко І.С.]. — Х. : Константа, 2005. — 356 с.

32. Белошапкина В.А. Современный русский язык. Синтаксис : монография / В.Белошапкина. — М. : Высшая школа, 1977. — 492 с.

33. Беляевская Е.Г. Семантика слова : монография / Е. Г. Беляевская. — М. : Высшая школа, 1987. — 126 с.

34. Белова А. Д. Мовні картини світу : принципи утворення та складові / А. Д. Белова // Проблеми семантики слова, речення та тексту : зб. наук. статей. — К. : Видавничий центр КНЛУ, 2001. — Вип. 7. — С. 26–30.

35. Блох М. Я. Концепт и картина мира / М. Я. Блох // Проблемы семантики языковых единиц в контексте культуры (лингвистический и лингвометодический аспекты) : Международная научно-практическая конференция 17-19 марта 2006 г. : [материалы]. — М. : ООО Изд-во Элпис, 2006. — С. 16–21.

36. Блэк М. Метафора / М. Блэк // Теория метафоры. — М. : Прогресс, 1990. — С.153–172.

37. Богуславская О. Ю. Интеллектуальные способности и деятельность человека в зеркале прилагательных / О. Ю. Богуславская // Языковая картина мира и системная лексикография / В. Ю. Апресян, Ю. Д. Апресян, Е. Э. Бабаева, и др. — М. : Языки славянских культур, 2006. — С. 471–512.

38. Болдырев Н. Н. Языковая репрезентация основных уровней познания / Н. Н. Болдырев, О. В. Магировская // Вопросы когнитивной лингвистики. — 2009. — № 2. — С. 7–16.

39. Болдырев Н. Н. Когнитивная семантика : (Курс лекций по английской филологии) : учеб. пособие / Н. Н. Болдырев. — Тамбов : Изд. ТГУ, 2000. — 130 с.

40. Болдырев Н. Н. Концепт и значение слова / Н. Н. Болдырев // Методологические проблемы когнитивной лингвистики / под ред. И. А. Стернина. — Воронеж : Изд-во ВГУ, 2001. — С. 25–36.

41. Болдырев Н. Н. Концептуальное пространство когнитивной лингвистики / Н. Н. Болдырев // Вопросы когнитивной лингвистики. — Тамбов : Изд-во ТГУ, 2004. — № 1. — С. 18–35.

42. Болотнова Н. С. Изучение идиостиля в современной коммуникативной стилистике художественного текста [Электронный ресурс] / Н. С. Болотнова // Тезисы II Международного конгресса русистов-исследователей. — 2004. — Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~rc12004/files/sec/24.doc> (12.02.2015) — Назва з екрану.

43. Болотнова Н. С. Об основных понятиях и категориях коммуникативной стилистики текста / Н. С. Болотнова // Вестник российского гуманитарного фонда. — 2001. — № 3. — С. 123–133.

44. Большой энциклопедический словарь. Языкознание / [гл. ред. В.Н.Ярцева] ; 2-е изд. — М. : Большая Российская энциклопедия, 2000. — 688 с.

45. Бондаренко Я. О. Дискурс акцентуированных мовних особистостей : комунікативно-когнітивний аспект (на матеріалі персонажного мовлення в сучасній американській художній прозі) : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.04 / Бондаренко Яна Олексіївна ; Київський національний лінгвістичний ун-т. — К., 2002. — 19 с.

46. Булатова А.П. Концептуализация знания в искусствоведческом дискурсе / А.П.Булатова // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. — 1999. — № 4. — С. 25–27.

47. В'язовський Г.А. Творче мислення письменників : монографія / Григорій В'язовський. — К. : Дніпро, 1982. — 334 с.

48. Вежбицкая А. Семантические универсалии в описании языков / А. Вежбицкая ; [под ред. Т.В. Булыгиной]. — М. : Языки русской культуры, 1999. — 780 с.

49. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая ; [отв. ред. М.А. Кронгауз ; вступ. ст. Е.В. Падучевой]. — М. : Русские словари, 1996. — 416 с.
50. Взаємодія усних і писемних стилів мови / [відп. ред. М.М.Пилинський]. — К. : Наук. думка, 1982. — 180 с.
51. Вилкоккс Л. Суфизм и психология / Л. Вилкоккс. — СПб. : Изд-во Диля, 2005. — 256 с.
52. Виноградов В. В. О языке художественной литературы / В. В. Виноградов. — М. : Гос. изд-во худож. лит., 1959. — 653 с.
53. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. Виноградов. — М. : Изд-во АН СССР, 1963. — 256 с.
54. Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку / Г. О. Винокур. — М. : Учпедгиз, 1959. — 492 с.
55. Вовк В. Я. Языковая метафора в художественной речи / В.Я Вовк. — К. : Наук. думка, 1986. — 86 с.
56. Вольф Е. М. Метафора и оценка / Е. М. Вольф // Метафора в языке и тексте / отв. ред. В. Н. Телия. — М. : Наука, 1988. — С. 52–65.
57. Вольф Е. М. Функциональная семантика оценки / Е. М. Вольф. — изд. 2-е, доп. — М. : Едиториал УРСС, 2002. — 280 с.
58. Воркачев Л. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт : становление антропоцентрической парадигмы в языкознании / Л. Г. Воркачев // НДВШ. Филологические науки. — 2001. — № 3. — С. 64–72.
59. Ворожбитова А. А. Теория текста : Антропоцентрическое направление : учеб. пособие. / А.А.Ворожбитова. — изд. 2-е, испр. и доп.— М. : Высшая школа, 2005. — 367 с.
60. Гак В.Г. Метафора : универсальное и специфическое / В.Г.Гак // Метафора в языке и тексте. — М. : Наука, 1988. — С. 11–26.

61. Гак В.Г. Рецензия на книгу : Баранов А.Н., Караулов Ю.Н. Русская политическая метафора (материалы к словарю) [М. : Ин-т русского языка РАН, 1991] / В.Г.Гак // Вопросы языкознания. — 1993. — № 3. — С. 136–140.

62. Галич О. Теорія літератури : підручник / О.Галич, В.Назарець, Є.Васильєв. — К. : Либідь, 2001. — 486 с.

63. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования : монография / И. Р. Гальперин. — М. : Наука, 1981. — 139 с.

64. Гаспаров М. Л. Художественный мир писателя : тезаурус формальный и тезаурус функциональный / М. Л. Гаспаров // Проблемы структурной лингвистики : [сб. науч. трудов]. — М. : Наука, 1988. — С. 125–137.

65. Гиршман М.М. Избранные статьи. Художественность и словесность, ритм, стиль, диалог, мышление / М. М. Гиршман. — Донецк : Лебедь, 1996. — 159 с.

66. Гірчак Е. На два фронти в боротьбі проти націоналізму : зб. ст. 1926-1931 рр. / Е.Гірчак. — Х. : Пролетар, 1932. — 348 с.

67. Голобородько К. Ю. Поэтическое творчество и проблемы идиостиля : монография / К. Ю. Голобородько. — Херсон : Олди-Плюс, 2001. — 168 с.

68. Голубовская И. А. Этнические особенности языковых картин мира / И. А. Голубовская. — К. : ВПЦ «Київський ун-т», 2002. — 293 с.

69. Голубовська І. О. Мовна картина світу як об'єкт лінгвістичного вивчення / І. О. Голубовська // Наукова спадщина професора С. В. Семчинського і сучасна філологія : зб. наук. праць : у 2 ч. / [упоряд. В.Ф.Чемес]. — К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2001. — Ч. 1. — С. 252–258.

70. Граудина Л. К. Культура русской речи : учебник для вузов / Л. Граудина, Е. Ширяев. — М. : Изд. группа НОРМА–ИНФРА, 1999. — 560 с.

71. Григорьев В.П. Грамматика идиостиля. В. Хлебников : монография / В. П. Григорьев. — М. : Наука, 1983. — 224 с.

72. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры / В. фон Гумбольдт. — М. : Прогресс, 1985. — 451 с.

73. Данилевская Н.В. Роль оценки в механизме развертывания научного текста / Н. Данилевская. — Пермь : Изд-во Перм. гос. ун-та, 2005. — 360 с.

74. Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация : сб. работ / Т. А. ван Дейк. — М. : Прогресс, 1989. — 312 с.

75. Демьянков В. З. Доминирующие лингвистические теории в конце XX века / В. З. Демьянков // Язык и наука конца XX века. — М. : РГГУ, 1995. — С. 239–320.

76. Демьянков В.З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода / В.З. Демьянков // Вопросы языкознания. — 1994. — № 4. — С. 17–33.

77. Димитренко Л. В. Когнітивні та лінгвостилістичні особливості поетичного образу (на матеріалі американської поезії XX ст.) : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.04 / Димитренко Лариса Вікторівна ; Одеський держ. ун-т ім. І.І.Мечникова. — О., 2000. — 19 с.

78. Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен : колективна монографія / І. С. Шевченко та ін. — Х. : Константа, 2005. — 356 с.

79. Домбровський В. Українська стилістика й ритміка. Українська поезика / В. Домбровський. — [Перемишль, 1923 і 1924 : Фотопередрук зі ст. Є. Пшеничного з післямовою О. Горбача]. — Мюнхен, 1993. — 38 с.

80. Дубинина И. А. Метафоризация и перенос значений в языкехудожественного текста : автореф дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.19 “Общее языкознание, социолингвистика, психолингвистика” / Инна Александровна Дубинина ; Кубанский государственный университет. — Краснодар, 1997. — 23 с.

81. Девидсон Д. Что означают метафоры / Д. Девидсон // Теория метафоры : сб. / пер. с англ., фр., нем., исп., пол. ; под. ред. Н.Д. Арутюновой и М. А. Журиной. — М. : Прогресс, 1990. — С. 173–194.

82. Дюбуа Ж. Общая риторика / Дюбуа Ж., Эделин Ф. и др. — М. : Прогресс, 1986. — 360 с.

83. Есперсен О. Философия грамматики / О. Есперсен. — М. : Изд. иностр. лит., 1958. — 404 с.

84. Єрмоленко С. С. Мовне моделювання дійсності і знакова структура мовних одиниць : монографія / С. С. Єрмоленко. — К. : Вид. Дім Дмитра Бураго, 2006. — 384 с.

85. Єрмоленко С. С. Мова в культурі народу (план-проспект) / С.С.Єрмоленко, Т.А.Харитоновна, О.Б.Ткаченко та ін. // Мовознавство. — 1998. — № 4–5. — С. 3–17.

86. Єрмоленко С. Я. Мова і час. Розвиток функціональних стилів сучасної української літературної мови / С.Я. Єрмоленко // Мова і час. Розвиток функціональних стилів сучасної української літературної мови : зб. наук. праць ; [відп. ред. В.М.Русанівський]. — К. : Наук. думка, 1977. — С. 56–89.

87. Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності : Стилістика та культура мови / С. Я. Єрмоленко. — К. : Довіра, 1999. — 431 с.

88. Єрмоленко С. Я. Стилістика сучасної української літературної мови в контексті слов'янських стилістик / С. Я. Єрмоленко // Мовознавство. — 1998. — № 2–3. — С. 25–36.

89. Єсипенко Н. Г. Лексико-семантичні особливості авторського стилю / Н. Г. Єсипенко // Науковий вісник Чернівецького університету : зб. наук. праць. — Вип. 156 : Германська філологія. — Чернівці : Рута, 2003. — С. 114–125.

90. Жаботинская С. А. Когнитивная лингвистика : принципы концептуального моделирования // Лінгвістичні студії. Вип. II. — Черкаси : „Січ”, 1997. — С. 3–11.

91. Жаботинская С. А. Когнитивная лингвистика : типы фреймов / С. А. Жаботинская // Вісник Черкаського університету. — 1999. — Вип. 11. — С. 12–25.
92. Жаботинская С. А. Концептуальная модель частеречных систем : фрейм и скрипт / Жаботинская С. А. // Когнитивные аспекты языковой категоризации : сб. науч. тр. — Рязань, 2000. — С. 45–21.
93. Жирмунский. В. М. Теория литературы; поэтика; стилистика / В. М. Жирмунский. — Ленинград : Наука, 1977. — 407 с.
94. Жоль К. К. Мысль, слово, метафора. (Проблемы семантики в философском освещении) / К. К. Жоль. — К. : Наук. думка, 1984. — 303 с.
95. Залевская А. А. Национально-культурная специфика картины мира и различные подходы к ее исследованию / А. А. Залевская // Языковое сознание и образ мира : сб. статей ; [отв. ред Н. В. Уфимцева]. — М. : РАН. Институт языкознания, 2000. — С. 39–54.
96. Зализняк А. А. Многозначность в языке и способы её представления : монография / А. А. Зализняк. — М. : Языки славянских культур, 2006. — 672 с.
97. Зализняк А. А. Ключевые идеи русской языковой картины мира : сб. ст. / А. А. Зализняк, И. Б. Левонтина, А. Д. Шмелев. — М. : Языки славянской культуры, 2005. — 544 с.
98. Звегинцев В. А. Теоретико-лингвистические предпосылки гипотезы Сепира-Уорфа / В. А. Звегинцев // Новое в лингвистике : сб. ст. / сост., ред. В. А. Звегинцев. — М., 1960. — Вып. 1. — С. 111-134.
99. Здоровега В. Й. Теорія і методика журналістської творчості : підручник. — 2-ге вид., перероб. і допов. / Володимир Здоровега. — Л. : ПАІС, 2004. — 268 с.
100. Здоровега В. Питання психології публіцистичної творчості / В. Здоровега. — Л. : Каменярь, 1982. — 64 с.

101. Земская Е. А. Язык как деятельность : Морфема. Слово. Речь / Е.А. Земская. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 688 с.
102. Зеров М. Твори Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці : у 2 т. / Микола Зеров. — К. : Дніпро, 1990. — 614 с.
103. Золотухин Г.А . Литературно-критическая деятельность : диалектика объективного и субъективного / Г. А. Золотухин. — К. : Наук. думка, 1992. — 116 с.
104. Золян С. Т. К проблеме описания поэтического идиолекта (на материале поэзии Л.Мартынова) / С. Т. Золян. // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. — 1986. — Том 45, № 2.— С. 138–148.
105. Зубова Л. В. Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект : монография / Л. В. Зубова. — Ленинград : Изд-во Ленинград. ун-та, 1989. — 264 с.
106. Иванова Л. П. Отображение языковой картины мира автора в художественном тексте (на материале романа А.С. Пушкина „Евгений Онегин”) : учеб. пособие к спецкурсу / Л. П. Иванова ; [2-е изд., доп]. — К. : Освіта України, 2006. — 140 с.
107. Иомдин Б. Л. Языковая модель понимания / Б. Л. Иомдин // Языковая картина мира и системная лексикография ; [В.Ю.Апресян, Ю.Д.Апресян, Е.Э.Бабаева и др.] — М. : Языки славянских культур, 2006. — С. 517–560.
108. Казарин Ю. В. Особенности лингвистического анализа поэтического текста / Ю. В. Казарин // Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика : учебник ; практикум / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. — М. : Флинта ; Наука, 2003. — С. 291–374.
109. Кайда Л. Г. Авторская позиция в публицистике (функционально-стилистическое исследование современных газетных жанров) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : спец. 10.01.10 / Кайда Людмила Григорьевна ; Московский ордена Ленина и ордена Трудового Красного

Знамени государственнй университет им. М.В Ломоносова. — М., 1991. — 44 с.

110. Кант И. Критика чистого разума / Иммануил Кант ; пер. с нем. Н. Лосского. — М. : Мысль, 1994. — 591 с.

111. Карасик В. И. Культурные доминанты в языке / В. И. Карасик // Языковая личность : культурные концепты. — Волгоград : Перемена, 1996. — С. 3–16.

112. Карасик В. И. Язык социального статуса : монография / В. Карасик. — М. : Ин-т языкознания РАН ; Волгогр. гос. пед. ин-т, 1992. — 330 с.

113. Карасик В. И. Языковой круг : личность, концепты, дискурс : монография / В. И. Карасик. — М. : Гнозис, 2004. — 390 с.

114. Караулов Ю. Н. Общая и русская идеография : монография / Ю. Н. Караулов. — М. : Наука, 1976. — 355 с.

115. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность : монография / Ю. Н. Караулов. — [изд. 3-е, стереотипное]. — М. : Едиториал УРСС, 2003. — 264 с.

116. Караулов Ю.Н. Предисловие. Русская языковая личность и задачи ее изучения / Ю. Н. Караулов, Е. В. Красильникова // Язык и личность / [отв. ред. акад. Д.Н.Шмелев]. — М. : Наука, 1989. — С. 3–8.

117. Качуровський І. Основи аналізу мовних форм (стилістика) : Фігури і тропи / Ігор Качуровський. — Мюнхен ; Київ, 1995. — 349 с.

118. Кибрик А. Е. Очерки по общим и прикладным вопросам языкознания / А. Е. Кибрик. — М. : КомКнига, 2005. — 336 с.

119. Ковалик І. І. Методика лінгвістичного аналізу тексту / І. І. Ковалик, Л. І. Мацько, М. Я. Плющ. — К. : Вища школа, 1984. — 119 с.

120. Коваль А. П. Практична стилістика сучасної української мови / А.Коваль. — вид. 3. — К. : Вища школа, 1987. — 351 с.

121. Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис : монография / И. И. Ковтунова. — М. : Наука, 1986. — 206 с.
122. Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века : монография / Н. А. Кожевникова. — М. : Наука, 1986. — 256 с.
123. Кожина М. Н. О понятии стиля и места языка художественной литературы среди функциональных стилей : монография / М. Н. Кожина. — Пермь : Пермс. книж. изд-во, 1962. — 60 с.
124. Колесник Д. М. Концептуальний простір авторської метафори у творчості А. Мердок : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 / Колесник Дарина Михайлівна ; Київський державний лінгвістичний університет. — К., 1996. — 18 с.
125. Колшанский Г. В. Объективная картина мира в познании и языке / Г. В. Колшанский. — М. : Наука, 1990. — 108 с.
126. Комиссаров Д. С. Пути развития новой и новейшей литературы. Очерки / Д. С. Комиссаров. — М. : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1982. — 294 с.
127. Кононенко В. І. Концепти українського дискурсу : монографія / В. І. Кононенко. — Київ–Івано-Франківськ : Плай, 2004. — 248 с.
128. Концептуализация и смысл : сб. научн. трудов. / АН СССР, Сиб. отд-ние, Институт истории, филологии и философии ; Ин-т истории, филологии и философии. — Новосибирск : Наука, 1984. — 191 с.
129. Корнилов О. А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов : монография / О.Я. Корнилов. — 2-е изд., доп. и исправ. — М. : ЧеРо, 2003. — 349 с.
130. Коршунов А. М. Диалектика социального познания / А. М. Коршунов, В. В. Мантанов. — М. : Политиздат, 1988. — 382 с.
131. Костомаров В. Г. Русский язык на газетной полосе / В. Костомаров. — М. : Изд-во МГУ, 1971. — 128 с.

132. Кочерган М. П. Мовознавство на сучасному етапі / М. П. Кочерган // Дивослово. — 2003. — №5. — С. 24–29.
133. Кочубей Ю. Н. Поэзия „свободного стиха” в Ираке (40-е–70-е гг. XX ст.) / Ю. Н. Кочубей. — К. : Стилос, 2003. — 273 с.
134. Кравченко А. В. Проблема языкового значения как проблема представления знаний / А. В. Кравченко // Когнитивные аспекты языковой категоризации : Межвуз. сбнр. науч. тр. — Иркутск : ИГЛУ, 1997. — С. 3–16.
135. Кравченко М. А. Языковая модель превращения в текстах русских народных сказок : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Кравченко Михаил Александрович ; Таганрог. гос. пед. ин-т. — Таганрог, 2002. — 173 с.
136. Красавский Н. А. Эмоциональные концепты в немецкой и русской лингвокультурах / Н. А. Красавский. — Волгоград : Перемена, 2001. — 495 с.
137. Красных В. В. „Свой” среди „чужих” : миф или реальность? / В.В. Красных. — М. : ИТДГК „Гнозис”, 2003. — 375 с.
138. Красных В. В. От концепта к тексту и обратно (к вопросу о психолингвистике текста) / В. В. Красных // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. — 1998. — № 1. — С. 53–70.
139. Кривоносов А.Т. Мышление, язык и крушение мифов о “лингвистической относительности”, “языковой картине мира” и “марксистско-ленинском языкознании” (Подступы к сущности языка) / А. Т. Кривоносов. — Москва–Нью-Йорк : Изд-во ЧеРо, 2006. — 821 с.
140. Кронгауз М. А. Семантика : учебник для вузов / М. А. Кронгауз. — М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. — 399 с.
141. Крюкова Н. Ф. Метафорика и смысловая организация текста / Н. Ф. Крюкова. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. — 163 с.
142. Кубрякова Е. С. Начальные этапы становления когнитивизма : лингвистика — психология — когнитивная наука / Е. С. Кубрякова // Вопросы языкознания. — 1994. — № 4. — С. 34–47.

143. Кубрякова Е.С. Об одном фрагменте концептуального анализа слова „память” / Е. С. Кубрякова // Логический анализ языка. Культурные концепты. — М. : Наука, 1991. — С. 85–91.

144. Кубрякова Е. С. Роль словообразования в формировании языковой картины мира / Е. С. Кубрякова // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира / отв. ред. Б. А. Серебренников. — М. : Наука, 1988. — С. 141–172.

145. Кубрякова Е. С. Части речи с когнитивной точки зрения : монография / Е. С. Кубрякова. — М. : Институт языкознания РАН, 1997. — 331 с.

146. Кубрякова Е. С. Язык и знание. На пути получения знаний о языке. Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е. С. Кубрякова ; [Рос. академия наук. Ин-т языкознания]. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 560 с.

147. Кубрякова Е. С. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина ; под ред. Е. С. Кубряковой. — М. : Изд. МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996. — 246 с.

148. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка : монография / Н. Кузьмина. — Изд. 2-е, стер. — М. : УРСС, 2004. — 267 с.

149. Кустова Г. И. Типы производных значений и механизмы языкового расширения / Г. И. Кустова. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 472 с.

150. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту : навч. посібник В. А. Кухаренко. — Вінниця : Нова книга, 2004. — 272 с.

151. Лазебник Ю. С. Модель мира : поэзия : монография / Ю. С. Лазебник. — К. : ГВЦ Минстата Украины 1995. — 332 с.

152. Лазебник Ю. С. Поезія як модель світу : лінгвістичний аспект : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : спец. 10.02.02. / Лазебник Юрій

Станиславович ; НАН Украины, Ин-т языковедения им. А. А. Потебни. — К., 1996. — 47 с.

153. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем / Джордж Лакофф, Марк Джонсон ; [ред. и автор предисл. А. Н. Баранов]. — М. : Едиториал УРСС, 2004. — 254 с.

154. Лассан Э. Р. О когнитивно-риторическом анализе идеологизированного дискурса / Э. Р. Лассан // Лингвистика на исходе XX века : итоги и перспективы : тезисы международной конференции. Т. 11. — М. : Филология, 1995. — С. 302–304.

155. Лебедев С. А. Метафора как средство познания : традиционная и нетрадиционная модели / С.А. Лебедев, И.В. Полозова // Вестник Московского университета. Сер. 7. Философия. — 1993. — № 4. — С. 16–25.

156. Левицкий А. Э. Лингвоконцептология : перспективные направления : монография / А.Левицкий, С. Потапенко, О. Воробьева. — Луганск : Изд-во ГУ “ЛНУ им. Тараса Шевченко”, 2013. — 624 с.

157. Левицкий В. В. Семасиология : монография / В. В. Левицкий. — Винница : Нова книга, 2006. — 512 с.

158. Лесин В. М. Словник літературознавчих термінів / В. Лесин, О. Пулинець. — К. : Рад. школа, 1971. — 487 с.

159. Лисиченко Л. А. Мовна картина світу та її рівні / Л. А. Лисиченко // Збірник Харківського історично-філологічного товариства. — Харків : Майдан, 1998. — Т. 6. — С. 129–144.

160. Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева]. — М. : Советская энциклопедия, 1987. — 752 с.

161. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1993. — Т. 52., №1. — С. 3–10.

162. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.] — К. : ВЦ „Академія”, 1997. — 752 с.
163. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. — К. : Киевская Академия Евробизнеса, 1994. — 285 с.
164. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. — Ленинград : Просвещение, 1972. — 271 с.
165. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. — М. : Гнозис, Изд. группа „Прогресс”, 1992. — 271 с.
166. Лотман Ю. М. Структура художественного текста : монография / Ю. М. Лотман. — М. : Наука, 1970. — 384 с.
167. Лукин В. А. Художественный текст : Основы лингвистической теории. Аналитический минимум / В.А. Лукин. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Изд-во „Ось-89”, 2005. — 560 с.
168. Ляпон М. В. Языковая личность : поиск доминанты / М. В. Ляпон // Язык — система. Язык — текст. Язык — способность ; [Ин-т рус. языка им. В.В. Виноградова]. — М., 1995. — С. 260–276.
169. Магомедова Д. М. Филологический анализ лирического стихотворения : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб заведений / Д. М. Магомедова. — М. : Изд. центр „Академия”, 2004. — 192 с.
170. Маркелова Т. В. Семантика оценки и средства ее выражения в русском языке : учеб. пособие по спецкурсу / Т. В. Маркелова. — М. : МПУ, 1993. — 125 с.
171. Маркелова Т. В. Оценочное высказывание и оценочная ситуация / Т. В. Маркелова // Вопросы лингвистики / [отв. ред. С. М. Колесникова]. — М. : МПУ, 1998. — С. 6– 16.
172. Маслов Ю. С. Избранные труды : Аспектология. Общее языкознание / Ю. С. Маслов ; сост. и ред. А. В. Бондарко, Т. А. Майсак, В. А. Плугнян ; вступит. ст. А. В. Бондарко, Н. А. Козинцевой, Т. А. Майсака, В. А. Плунгяна. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 840 с.

173. Маслова В. А. Введение в когнитивную лингвистику : учеб. пособие / В. Маслова. — М. : Флинта ; Наука, 2011. — 296 с.
174. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика : учеб. пособие / В. А. Маслова. — Минск : Тетра Системс, 2004. — 256 с.
175. Маслова В. А. Лингвокультурология : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. А. Маслова. — М. : Издательский центр „Академия”, 2001. — 208 с.
176. Медведева С. Ю. К истории изучения поэтического языка // Структура и функционирование поэтического текста. Очерки лингвистической поэтики / С. Ю. Медведева. — М. : Наука, 1985. — С. 37–72.
177. Мельничайко В. Аспекти лінгвістичного аналізу художнього тексту / В. Мельничайко // Дивослово. — 1999. — №9. — С. 11–15.
178. Мельничук А. С. Методологія / А. С. Мельничук // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. — М. : Сов. энцикл., 1990. — С. 299–300.
179. Молдован В. В. Риторика загальна та судова / Валеріан Молдован — К. : Юрінком Інтер, 1999. — 317 с.
180. Мечковская Н. Б. Семиотика : Язык. Природа. Культура : курс лекций : учебное пособие для студентов филол., лингв. и перевод. фак. высш. учебн. заведений / Н. Б. Мечковская. — М. : Издательский центр «Академия», 2004. — 432 с.
181. Миколайчик В. И. Курс лекций по основам теоретической грамматики персидского языка / В. И. Миколайчик. — М. : Изд-во Военного Краснознаменного института, 1980. — 358 с.
182. Мишланова С. Л. Метафора в медицинском дискурсе / С. Л. Мишланова ; Перм. гос. ун-т. — Пермь, 2002. — 160 с.
183. Мізецька В. Мовна картина світу і деякі засоби її вивчення / В. Мізецька // Науковий вісник Чернівецького університету : [зб. наук. праць]. — Вип. 267. Германська філологія. — Чернівці : Рута, 2005. — С. 79–84.

184. Мойсієнко А. К. Слово в апперцепційній системі поетичного тексту. Декодування шевченківського вірша : монографія / А. К. Мойсієнко. — К. : Вид-во „Сталь”, 2006. — 304 с.

185. Морковкин В. В. Язык как проводник и носитель знания / В. В. Морковкин, А. В. Морковкина // Русский язык за рубежом. — 1997. — № 1–2. — С. 44–53.

186. Морозова Е. С. О семантике страдательного залога в английских художественных и научных текстах / Е. С. Морозова // Язык и стиль научного изложения. Лингвометодические исследования. — М. : Наука, 1983. — С. 160–168.

187. Моррис Ч. У. Из книги «Значение и означивание. Знаки и действия» / Ч. У. Моррис // Семиотика : Антология / Степанов Ю. С. , Моррис Ч. У., Пиаже Ж. и др.; сост. и общ. ред. Ю. С. Степанова; коммент. Ю. С. Степанова, Т. В. Булыгиной. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Академический проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2001. — С. 111–143.

188. Мукаржовський Я. Мова літературна і мова поетична (Фрагменти) / Я. Мукаржовський // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Л. : Літопис, 1996. — С. 326–343.

189. Муравицька М. Рецензия на книгу : Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность ; [М. : Наука, 1987. — 263 с.] / М. Муравицька // Мовознавство. — 1998. — № 6. — С. 73–75.

190. Некрасова Е. А. Сравнения в стихотворных текстах / Е. А. Некрасова // Языковые процессы в современной русской поэзии / Е.А. Некрасова, М.А. Бакина. — М. : Наука, 1982. — С. 5–188.

191. Николина Н. А. Филологический анализ текста : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Н. А. Николина. — М. : Изд. центр „Академия”, 2003. — 256 с.

192. Новиков А. И. Семантика текста и ее формализация : монография / А. И. Новиков. — М. : Наука, 1983. — 215 с.

193. Новиков Л. А. Грамматический аспект описания идиостилей : синтаксическая доминанта. Идиолект / идиостиль в эволюционном аспекте / Л. А. Новиков, С. Ю. Преображенский // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. Общие вопросы. Звуковая организация текста / [отв. ред. В.П. Григорьев]. — М. : Наука, 1990. — С. 56–68.
194. Новикова Н. С. Картины мира и многомирие в языке и поэтическом тексте / Н. С. Новикова, Н. В. Черемсина // Русская словесность. — 2000. — № 1. — С. 2–8.
195. Новикова Н. С. Многомирие в реалии и общая типология языковых картин мира / Н. С. Новикова, Н. В. Черемсина // НДВШ. Филологические науки. — 2000. — № 1. — С. 40–49.
196. Одинцов В. В. Стилистика текста : монография / В. В. Одинцов. — М. : КомКнига, 2006. — 264 с.
197. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка / [С.Ожегов, Н.Шведова]. — М. : Азъ, 1992. — 957 с.
198. Олешков, М. Ю. Ментальность дискурсивно-речевого пространства (на примере фреймов дидактической ситуации / М. Ю. Олешков. // Дискурс, культура, ментальность : коллективная монография / М-во образования и науки РФ, Нижнетагил. гос. соц.-пед. акад. ; ред. Э. В. Будаев [и др.]. — Нижний Тагил : Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия, 2011. — С. 88–108.
199. Омельченко С. Р. О построении концептуальной модели идиостиля / С. Р. Омельченко // Когнитивная семантика : материалы второй международ. школы-семинара по когнитивной лингвистике. Ч. 2. / [отв. ред. Н. Н. Болдырев]. — Тамбов : Изд-во ТГУ, 2000. — С. 117–120.
200. Опарина Е. О. Концептуальная метафора / Е. Опарина // Метафора в языке и тексте : сб. статей. — М. : Наука, 1988. — С. 65–77.

201. Ортега-и-Гассет Х. Две великие метафоры / Х. Ортега-и-Гассет // Теория метафоры. — М. : Прогресс, 1990. — С.68–81.
202. Очерки истории языка русской поэзии XX века. Опыты описания идиостилей / [отв. ред. В. П. Григорьев]. — М. : Наследие, 1995. — 558 с.
203. Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. Общие вопросы. Звуковая организация текста / [отв. ред. В. П. Григорьев]. — М. : Наука, 1990. — 302 с.
204. Павиленис Р. И. Проблема смысла / Р. И. Павиленис. — М. : Мысль, 1983. — 286 с.
205. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / С. Д. Павличко. — К. : Либідь, 1999. — 447 с.
206. Павлович Н. В. Значение слова и поэтические парадигмы / Н. В. Павлович // Проблемы структурной лингвистики : 1984. — М. : Наука, 1988. — С. 151–166.
207. Павлович Н. В. Образование поэтических парадигм / Н. В. Павлович // Проблемы структурной лингвистики : 1983. — М. : Наука, 1986. — С. 74–87.
208. Павлович Н. В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке : монография / Н. В. Павлович. — М. : Россельхозакадемия, 1995. — 491 с.
209. Падучева Е. В. Динамические модели в семантике лексики / Е. В. Падучева. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 608 с.
210. Панкрац Ю. Г. Пропозициональная форма представления знаний / Ю. Г. Панкрац // Язык и структуры представления знаний : [сб. науч.-аналитич. обзоров]. — М. : ИНИОН, 1992. — С. 78–97.
211. Панченко И. В. Индивидуально-авторская метафора как компонент индивидуального стиля писателя / И. В. Панченко // Язык и

культура. Вторая Международная конференция : [тезисы]. Ч. 2. — К., 1993. — С. 13–14.

212. Парадигмы научного знания в современной лингвистике : сб. науч. трудов / [редкол. : Кубрякова Е. С., Лузина Л. Г. (отв. ред.) и др.]. — М. : ИНИОН РАН, 2006. — 164 с.

213. Парцей М. Авторський фактор у публіцистиці : монографія / М. Парцей. — Л. : Світ, 1990. — 200 с.

214. Петров В. В. Метафора : от семантических представлений к когнитивному анализу / В. В. Петров // Вопросы языкознания. — 1990. — № 3. — С. 135–146.

215. Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении / А. Пешковский. — М. : Языки славянской культуры, 2001. — 544 с.

216. Пищальникова В. А. Проблема идиостиля : Психолингвистический аспект : учеб. пособие / В. А. Пищальникова. — Барнаул : Изд-во Алтайского Государственного университета, 1992. — 72 с.

217. Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики : монография / М. Я. Поляков. — М. : Советский писатель, 1986. — 480 с.

218. Пономарів О. Д. Стилїстика сучасної української мови : підручник / О. Пономарів. — К. : Либідь, 1993. — 248 с.

219. Попова З. Д. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях / З. Д. Попова, И. А. Стернин. — Воронеж : Изд-во ВГУ, 1999. — 30 с.

220. Попова З. Д. Проблема моделирования концептов в лингвокогнитивных исследованиях / З. Д. Попова, И. А. Стернин // Мир человека и мир языка : коллективная монография / отв. ред. М. В. Пименова. — Кемерово : ИПК «Графика», 2003. — С. 6–16.

221. Поппель Л. Фигура умолчания в политическом дискурсе / Л. Поппель // Логический анализ языка. Языки этики / отв. ред. Н. Д. Арутюнова, Т. Е. Янко, Н. К. Рябцева. — М. : Наука, 2000. — С. 306–312.

222. Постовалова В. И. Картина мира в жизнедеятельности человека / В. И. Постовалова // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира / отв. ред. Б. А. Серебренников. — М. : Наука, 1988. — С. 8–69.
223. Почепцов Г. Від facebook'у і гламуру до wikileaks : медіакомунікації : монографія / Георгій Почепцов. — К. : Спадщина, 2012. — 464 с.
224. Привалова И. В. Интеркультура и вербальный знак (лингвокогнитивные основы межкультурной коммуникации) : монография / И. В. Привалова. — М. : Гнозис, 2005. — 472 с.
225. Приходько А. Н. Концепты и концептосистемы : монография / А. Приходько. — Днепропетровск : изд-во Белая Е. А., 2013. — 307 с.
226. Приходько Г. Оцінні концепти та їх місце у формуванні картини світу / Г. Приходько // Тези доповідей міжнародної наукової конференції “Іноземна комунікація : здобутки та перспективи”. — Тернопіль : Тернопільський держ. екон. ун-т, 2006. — С. 45–46.
227. Пуцилева Л. Ф. Культурно детерминированные коннотации русских зоонимов и фитонимов : на фоне итальянского языка : автореф. дисс... канд филол. наук : 10.02.01 / Пуцилева Лариса Филипповна ; С.-Петерб. гос. ун-т. — СПб., 2009. — 22 с.
228. Рахилина Е. В. Когнитивный анализ предметных имён : семантика и сочетаемость / Е. В. Рахилина. — М. : Русские словари, 2000. — 416 с.
229. Ревзина О. Г. От стихотворной речи к поэтическому идиолекту / О. Г. Ревзина // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. Общие вопросы. Звуковая организация текста / [отв. ред. В. П. Григорьев]. — М. : Наука, 1990. — С. 27–46.
230. Ревзина О. Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике / О. Г. Ревзина // Проблемы структурной лингвистики. 1985–1987. — М. : Наука, 1989. — С. 134–151.

231. Ричардс А. Философия риторики / А. Ричардс // Теория метафоры. — М. : Прогресс, 1990. — С. 44–67.
232. Руднев В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. — М. : Аграф, 1999. — 384 с.
233. Руднев В. П. Картина мира / В. П. Руднев // Энциклопедический словарь культуры XX века : ключевые понятия и тексты / В.П. Руднев. — М. : Аграф, 2009. — С. 172–173.
234. Рылов Ю.А. Аспекты языковой картины мира : итальянский и русский языки / Ю. А. Рылов. — М. : Гнозис, 2006. — 304 с.
235. Святовец В. Ф. Поетичний синтаксис. Стилiстичнi фiгури : навч. посiбник / В. Ф. Святовец. — К. : Видавничо-полiграфiчний центр „Киiвський унiверситет”, 2004. — 104 с.
236. Северская О. И. Функционально-доминантная модель эволюции индивидуально-художественных систем : от идиолекта к идиостиллю / О.И. Северская, С.Ю. Преображенский // Поэтика и стилистика. 1988-1990. — М. : Наука, 1991. — С. 146–156.
237. Селиванова Е. А. Когнитивная ономазиология : монографія / Е. А. Селиванова. — К. : Фитосоціоцентр, 2000. — 248 с.
238. Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации / Е. А. Селиванова. — К. : Фитосоціоцентр, 2002. — 336 с.
239. Селиверстова О. Н. Труды по семантике / О. Н. Селиверстова. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 960 с.
240. Селіванова О.О. Актуальні напрями сучасної лінгвістики : аналітичний огляд / О. О. Селіванова. — К. : Фітосоціоцентр, 1999. — 148 с.
241. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія / О.О. Селіванова. — Полтава : Довкілля-К, 2006. — 716 с.
242. Семантика и категоризация / [отв. ред. Ю. А. Шрейдер]. — М. : Наука, 1991. — 168 с.

243. Синельникова Л. Н. Лирический сюжет в языковых характеристиках : монография / Л. Н. Синельникова. — Луганск : Ред.-изд. отдел облуправл. по печати, 1993. — 188 с.
244. Складарская Г. Н. Метафора в системе языка : монография / Г. Н. Складарская. — СПб. : Наука, 1993. — 151 с.
245. Складарская Г. Н. Языковая метафора в словаре. Опыт системного описания / Г. Н. Складарская // Вопросы языкознания. — 1987. — № 2. — С. 58–65.
246. Слухай Н. В. Сучасні лінгвістичні теорії концепту як мовно-культурного феномену / Н. В. Слухай // Мовні і концептуальні картини світу. — 2002. — № 7. — С. 462–470.
247. Соколовская Ж. П. „Картина мира” в значениях слов. „Семантические фантазии” или „катехизис семантики”? / Ж. П. Соколовская. — Симферополь : Таврия, 1993. — 223 с.
248. Солганик Г. Я. Язык и стиль передовой статьи : учеб.-метод. пособие для студентов фак. и отд-ний журналистики гос. ун-тов / Г. Я. Солганик ; [М-во высш. и сред. спец. образования СССР. Науч.-метод. кабинет по заоч. и вечер. обучению Моск. гос. ун-та им. М.В. Ломоносова]. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1973. — 75 с.
249. Сологуб Н. М. Індивідуальний стиль О. Гончара (мовний аспект) : автореф. дис... д-ра філол. наук : спец. 10.02.02 / Надія Миколаївна Сологуб; НАН України, Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні. — К., 1994. — 42 с.
250. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. / Ю.Степанов. — изд. 2-е, испр. и доп. — М. : Академический Проект, 2001. — 990 с.
251. Степанов Ю. С. Константы мировой культуры. Алфавиты и алфавитные тексты в периоды двоеверия / Ю. С. Степанов, С. Г. Проскурин. — М. : Наука, 1993. — 158 с.

252. Стернин И. А. Может ли лингвист моделировать структуру концепта? / И. А. Стернин // Когнитивная семантика : мат-лы второй международной школы-семинара по когнитивной лингвистике. Ч. 2. / [отв. ред. Н.Н. Болдырев]. — Тамбов : Изд-во ТГУ, 2000. — С. 13–17.
253. Сукаленко Н. И. Отражение обыденного сознания в образной языковой картине мира / Н. И. Сукаленко. — К. : Наукова думка, 1992. — 160 с.
254. Сырица Г. С. Филологический анализ художественного текста : учеб. пособие / Г. С. Сырица. — М. : Флинта ; Наука, 2005. — 344 с.
255. Телия В. Н. Метафора в языке и тексте / В. Н. Телия. — М. : Наука, 1990. — 174 с.
256. Телия В. Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира / В. Н. Телия // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира / отв. ред. Б. А. Серебренников. — М. : Наука, 1988. — С. 173–204.
257. Телия В. Н. Метафоризация как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция / В. Н. Телия // Метафора в языке и тексте / отв. ред. В. Н. Телия. — М. : Наука, 1988. — С. 26–52.
258. Телия В. Н. Предисловие / В. Н. Телия // Метафора в языке и тексте / отв. ред. В. Н. Телия. — М. : Наука, 1988. — С. 3–10.
259. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В. Н. Телия. — М. : Школа „Языки русской культуры”, 1996. — 288 с.
260. Телия В. Н. Номинация / В. Н. Телия // Лингвистический энциклопедический словарь / отв. ред. В. Н. Ярцева. — М. : Советская энциклопедия, 1990. — С. 336–337.
261. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В. Н. Телия. — М. : Языки русской культуры, 1996. — 288 с.

262. Терехова Д. І. Про мовну картину світу та образ світу / Д. І. Терехова // Проблеми семантики, слова, речення та тексту. Вип. 6 — К., 2001. — С. 224-228.
263. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация / С. Г. Тер-Минасова. — 2-е изд., дораб. — М. : Изд-во МГУ, 2004. — 352 с.
264. Тищенко К. М. Метатеорія мовознавства : монографія / К. М. Тищенко. — К. : Основи, 2000. — 350 с.
265. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : підручник для студ. вищ. навч. закладів / Анатолій Ткаченко. — К. : Правда Ярославичів, 2003. — 448 с.
266. Тодоров Ц. Поэтика / Ц. Тодоров // Структурализм : “за” и “против”. — М. : Прогресс, 1975. — С. 37–95.
267. Тодоров Ц. Понятие литературы / Цветан Тодоров // Семиотика : антология. — М. : Радуга, 1983. — С. 355–369.
268. Толочин И. В. Метафора и интертекст в англоязычной поэзии : монография / И. В. Толочин. — СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 1996. — 237 с.
269. Томашевский Б. В. Стилистика : учеб. пособие / Б.В.Томашевский. — 2-е изд. — Ленинград : Изд. ЛГУ, 1983. — 288 с.
270. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие / Б. В. Томашевский. — М. : Аспект Пресс, 1996. — 334 с.
271. Тураева З. Я. Лингвистика текста и категория модальности / З. Я. Тураева // Вопросы языкознания. — 1994. — № 3. — С. 105–114.
272. Тхорик В.И. Лингвокультурология и межкультурная коммуникация : учеб. пособие / В. И. Тхорик, Н. Ю. Фанян. — М. : ГИС, 2005. — 260 с.
273. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Юрий Тынянов. — М. : Наука, 1977. — 574 с.

274. Ульман С. Семантические универсалии / С. Ульман // Новое в лингвистике. (Языковые универсалии).. — М. : Прогресс, 1970. — Вып. V. — С. 250–299.
275. Успенский Б. А. EgoLoquens : Язык и коммуникативное пространство / Б. А. Успенский. — М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2007. — 320 с.
276. Уфимцева А. А. Роль лексики в познании человеком действительности и в формировании языковой картины мира / А. А. Уфимцева // Роль человеческого фактора в языке : Язык и картина мира. — М. : Наука, 1988. — С. 108–140.
277. Ушакова Ю. Ю. О некоторых направлениях развития двойной метафоры / Ю. Ю. Ушакова // Язык, литература, культура : традиции и инновации : [сб. статей]. — М. : Фил. фак-т МГУ, 1993. — С. 62– 77.
278. Фатеева Н. А. Поэт и проза : Книга о Пастернаке / Н. А. Фатеева ; [предисл. И. П. Смирнова]. — М. : Новое литературное обозрение, 2003. — 400 с.
279. Франк Д. Семь грехов прагматики : тезисы о теории речевых актов, анализе речевого общения, лингвистике и риторике // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. Теория речевых актов / сост. и вступ. стат. И. М. Кобозевой и В. З. Демьянкова ; общ. ред. Б. Ю. Городецкий. — М. : Прогрес, 1986. — С. 363–373.
280. Фрумкина Р. М. Есть ли у современной лингвистики своя эпистемология? / Р. М. Фрумкина // Язык и наука конца XX века : сб. статей. — М. : Российский государственный гуманитарный университет, 1995. — С. 74–117.
281. Фрумкина Р. М. Концептуальный анализ с точки зрения лингвиста и психолога (концепт, категория, прототип) / Р. М. Фрумкина // Научно-техническая информация. Сер. 2. Информационные процессы и системы. — М., 1992. — № 3. — С. 1–8.

282. Харченко В. К. Функции метафоры. Лингвистика : статьи / В. К. Харченко. — Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1992. — 284 с.
283. Хвильовий М. Твори : у 2 т. / Микола Хвильовий. — К. : Дніпро, 1990. — Т. 1 : Поезія. Оповідання. Новели. Повісті. — К. : Дніпро, 1990. — 890 с.
284. Хвильовий М. Твори : у 2 т. / Микола Хвильовий. — К. : Дніпро, 1990. — Т. 2 : Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи. — К. : Дніпро, 1990. — 904 с.
285. Холодная М. А. Когнитивные стили. О природе индивидуального ума / М. А. Холодная. — 2-е изд., перераб. — СПб. : Питер, 2004. — 384 с.
286. Хьел Л. Теории личности : глоссарий / Л. Хьел, Д. Зиглер. — СПб. : Питер, 2003. — 608 с.
287. Цивьян Т. В. Лингвистические основы балканской модели мира / Т. В. Цивьян. — М. : Наука, 1990. — 208 с.
288. Ченки А. Современные когнитивные подходы в семантике : сходства и различия в теориях и целях / А. Ченки // Вопросы языкознания. — 1996. — № 2. — С. 68–78.
289. Чернейко Л.О. Имя СУДЬБА как объект концептуального и ассоциативного анализа / Л. О. Чернейко, В. А. Долинский // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. — 1996. — №6. — С. 20–41.
290. Чесноков И. И. Месть как эмоциональный поведенческий концепт (опыт когнитивно-коммуникативного описания в контексте русской лингвокультуры) : дис. докт. филол. наук : 10.02.19 / Чесноков Иван Иванович ; ГОУВПО «Волгоградский государственный педагогический университет». — Волгоград, 2009. — 334 с.
291. Чудинов А. П. Россия в метафорическом зеркале : Когнитивное исследование политической метафоры (1991—2000) : монография / А. П. Чудинов. — Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2001. — 238 с.

292. Чурилина Л. Н. Лексическая структура текста как ключ к реконструкции индивидуальной картины мира [Электронный ресурс] // Изменяющийся языковой мир : тезисы Межд. науч. конф. . — Режим доступа: <http://language.psu.ru/bin/view.cgi?art=0151&th=yes&lang=rus> (12.02.2015) — Назва з екрану.
293. Шведова Н. Ю. Теоретические результаты, полученные в работе над „Русским семантическим словарем” / Н. Ю. Шведова // Вопр. языкознания. — 1999. — №.1. — С. 3–16.
294. Шейгал Е. И. Семиотика политического дискурса / Е. И. Шейгал. — М. : Гнозис, 2004. — 431 с.
295. Шелюто Г. А. Речевые особенности публицистического стиля Н. Г. Чернышевского / Г. А. Шелюто // Науч. записки Ужгород. гос. ун-та. Т. XXVIII. — Ужгород, 1957. — С. 9– 16.
296. Шерех Ю. Літ Ікара (Памфлети Миколи Хвильового) / Юрій Шерех // Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології. [3 томи]. Т. 2. — Харків : Фолю, 1998. — С. 136–184.
297. Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность / Л. В. Щерба. — Ленинград : Из-во «Наука», 1974. — 428 с.
298. Этносемиотрия ценностных смыслов : коллективная монография / [Н. П. Антипьев и др.] ; Федеральное агентство по образованию, Гос. образовательное учреждение высш. проф. образования Иркутский гос. лингвистический ун-т. — Иркутск : ИГЛУ, 2008. — 529 с.
299. Язык и культура : Факты и ценности : к 70-летию Юрия Сергеевича Степанова / отв. ред. Е. С. Кубрякова, Т. Е. Яцко. — М. : Языки русской культуры, 2001. — 600 с.
300. Якобсон Р. О. Доминанта / Р. О. Якобсон // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. [Вып. I]. — Тарту, 1976. — С. 56–63.

301. Якобсон Р. О. В поисках сущности языка / Р. О. Якобсон // Семиотика : антология / сост. Ю. С. Степанов. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Академический Проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2001. — С. 111–126.
302. Ankersmit F. A. Metaphor in Political Theory / F. A. Ankersmit // Knowledge and Language 3. — Dordrecht, 1993. — P.155–202.
303. Berbera M. L. Metaphor in 19-th Century Medicine / M. L. Berbera // Knowledge and Language 3. — Dordrecht, 1993. — P.143–154.
304. Bradbury M. The Name and Nature of Modernism / M. Bradbury, J. McFarlane // Modernism (1890–1930) / ed. M. Bradbury, J. McFarlane. — London : Penguin Books, 1991. — P. 19–56.
305. Culture Matters : how values shape human progress / ed. L. E. Harrison, S. P. Huntington. — N.Y. : Basic Books, 2000. — 350 p.
306. Hough G. The Modernist Lyric / G. Hough // Modernism (1890–1930) / ed. M. Bradbury, J. McFarlane. — London : Penguin Books, 1991. — P. 299–309.
307. Lacoff G. The Contemporary Theory of Metaphor / G. Lacoff // Metaphor and Thought / Ed. by A.Orthony. — Cambridge : Cambridge University Press, 1993. — P. 202– 251.
308. Lakoff G. More Than Cool Reason : A Field Guide to Poetic Metaphor / G. Lakoff, M. Turner. — Chicago, 1989. — 364 p.
309. Lakoff G. Metaphors We Live By / G. Lakoff, M. Johnson. — Chicago, London : The Univ. of Chicago Press, 1980. — 256 p.
310. Media Power in Politics / ed. by D. A. Graber. — 4th ed. — Washington, D. C. : CQ Press, 2000. — 436 p.
311. Pathways to Culture : Readings on Teaching Culture in the Foreign Language Class / ed. by P. R. Heusinkveld. — Yarmouth : Intercultural Press, 1997. — 666 p.
312. Pen J. Economics and Language / J. Pen // Knowledge and Language 3. — Dordrecht, 1993. — P. 137–142.

313. Scott C. The Prose poem and Free Verse / C. Scott // *Modernism (1890–1930)* / ed. M. Bradbury, J. McFarlane. — London : Penguin Books, 1991. — P. 349–368.

314. Wollheim R. Metaphor and Painting / R. Wollheim // *Knowledge and Language* 3. — Dordrecht, 1993. — P. 113–126.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК 1

РИТОРИКО-СТИЛІСТИЧНІ ТРОПИ ТА ФІГУРИ В ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ М. ХВИЛЬОВОГО

Риторичне посилення мови, наприклад, через використання тропів і фігур – один із найважливіших стилістичних прийомів і водночас засіб підвищення естетичного рівня тексту. У публіцистиці зустрічаємо практично всі фігури мовлення, проте переважають запитання різноманітних типів, повтори, створювані засобами різних мовних рівнів, аплікації та структурно-графічні виділення, до яких відносяться сегментація, парцеляція та епіфраз. За допомогою цих фігур автор привертає увагу читача до одного з компонентів висловлювання, який у загальному потоці мови міг би залишитися непоміченим [70].

Риторичне запитання (еротема чи інтеррогація). Між питаннями в памфлетах і в оповіданнях є велика різниця.

Своїми питаннями автор звертається здебільшого до предметів, явищ або абстрактних понять: *“Глибокі борозни літ... І це тоска... Куди сховаюсь від могил твоїх?”* (*“На глухім шляху”*) [283, 175]. Або до особи, яка не може відповісти, як, наприклад, у новелі *“Арабески”* до іспанського новеліста Мартіна Сієрри: *“Про що розповім тобі? Чи розкажу тобі, як співають наші дівчата біля шведських могил?...”* [283, 301].

У художніх творах письменник за допомогою риторичних питань звертається до читача опосередковано, тут не створюється комунікація, а лише лірична тональність, атмосфера задушевності: *“Але хіба ти думав, що все ж*

ніколи не повернеться, і тільки раптом (під парасолями лапастої верби) перед очима твоїми вітром промчатъся спогади? Хіба ти думав?” [283, 231]; “Як вам подобається цей революційний уривок із автобіографії Валер’яна Поліщука? Як вам це подобається?” [284, 129].

Як зазначив Б. Томашевський, риторичні фігури “дуже типові для розвитку ліричної теми” [27-, 281]. Так, у художніх творах М. Хвильового за допомогою риторичних питань (і риторичних фігур загалом) створюється особлива лірична тональність, яка суб’єктивує прозовий твір і цим наближає його до поетичного. Риторичними питаннями створюються настрої елегійності, задуми: *“Минуло... я не знаю, скільки минуло: може це було вчора, а може позавчора, а може, промайнуло двісті літ? Коли це було?.. А може це васильковий сон?”* (“Кіт у чоботях”) або медитативності, роздуму: *“Минали дні, і в спогадах поринали ночі. Як це: десь біля Диканьки єсть село і хутір – а що тут раніш було? До татарви? Га? Так село і хутір – і далі – далі... А що через сорок віків? Га?”* (“Життя”). За допомогою цих виражальних засобів можна передавати особливий суб’єктивний емоційний стан, як, наприклад, у новелі “Я (Романтика)” стан сильної напруги, психічного зриву персонажа: *“...І хіба то моя вина, що образ моєї матері не покидав мене в цю ніч на хвилину? Хіба то моя вина?”*

У художніх творах М. Хвильового риторичні питання в кінці контексту виконують ще й специфічну для творів красного письменства функцію – створюють своєрідний “відкритий кінець”, відчуття недомовленості, простір для роздумів. Тим самим надають творові ліризму, певної медитативності. Так, у новелі “Синій листопад”, змальовуючи одного з героїв, письменник завершує текст питанням: *“Тоді відкіля ця певність? А може це віра?”* Або роздумуючи про Румунію: *“... В Румунії – там багато кафешантанів, добрі скрипки, а в горах їдять мамалигу, живуть із свиньми, там же носяться вітри, а збоку Карпатські й Трансільванські гори, снігові верхів’я... Коли в Румунії буде*

революція?” Дещо несподіване питання – несподіваний перехід до іншої функції – характерний прийом для творчої манери М. Хвильового.

Риторичне звертання (апострофа). У художніх творах М. Хвильового риторичні звертання відіграють роль ліричних відступів, але без публіцистичності, поетизуючи твір. Так, порівняно зі звертанням до В. Белінського з памфлету “Думки проти течії”, звертання до Мартіна Сієрри з оповідання “Арабески”: *“О, Мартіне Сієрра! Тобі, музичному музикантові, твоїм новелам, де звучить така широка і радісна весна, де міради мірадів голубих метеликів над гармонією моєї душі – тобі шлю із своєї чумацької країни привіт. О, Мартіне Сієрра!”*

У ранніх оповіданнях М. Хвильовий часто перериває оповідь своєрідним звертаннями до читача, що створює ефект фрагментарності викладу й водночас паралельного плану. Діалог із читачем ішов паралельно з розвитком основних подій твору (оповідання “Редактор Карк”, “Кіт у чоботях”, “Юрко” та ін.): *“Мої любі читачі! – простий і зрозумілий лист. Я боюсь, що ви не дочитаєте до кінця. Ви в лабетах просвітницької літератури...”* (“Редактор Карк”).

М. Хвильовий звертається в художніх творах переважно до абстрактних понять, предметів, явищ тощо: *“...Ляжу на твоє тьмяне лоно, мій коханий, невідомий обрїю!..”* та *“...Гей, ти, Дніпре! Гей ти, сивий! Чи довго ще до навігації?”* (“На глухім шляху”) Цей прийом наближає прозовий твір до поезії. Тобто, риторичні звертання передають різні емоційні стани. В художніх творах – смуток, легкий сум, рідше – захоплення, радість.

Апокриза (питання-відповідь). У ранніх творах письменника, присутній автор – який виражає своє ставлення до подій у творі, спілкується з читачем, висловлює думки, відхиляючись від головної теми оповіді (своєрідні ліричні відступи). Як і в памфлетах, апокриза часто є засобом встановлення контакту з читачем. Питаннями-відповідями М. Хвильовий звертається до читача, випереджаючи його можливі запитання: *“Навіщо стільки розділів? Така*

психологія творчого інтелекту: дати якомога більше навіть тоді, коли не можна” (“Редактор Карк”). Або ніби перепитує: “Новелу скінчено. Що? Так, скінчено”... (“Редактор Карк”). За допомогою апокризи іноді створюється ефект присутності автора на місці подій: “Ясно? Скільки шликів? – Ховає туман”, “Де руки? Нема рук” (“Бараки, що за містом”).

Апокриза виступає інколи своєрідною реакцією: після ліричного відступу письменник запитує і сам же відповідає: “...Це ж до чого? – Так собі” (“Чумаківська комуна”); “...Дивлюсь знов на дорогу. За нею, куди вона йде, йде суворість, може жорстокість, може, сама смерть!Ну і що ж? Хай ідуть: так треба” (“Дорога і ластівка”); “– Що прикажете, товаришу? Що ж я йому прикажу? Власне, мені нічого приказувати, бо за мене приказали мої підручні” (“Арабески”).

Апокриза часто є засобом продовження оповіді, зацікавлюючи при цьому читача: “...відтіля вона приходила в зажурі. Чого в зажурі? Це буде видно далі” (“Кіт у чоботях”); “Ну і що ж? Як же далі?.. (“Бараки, що за містом”).

Відхилившись від головних подій тексту, автор часто повертається до них за допомогою апокризи:

“Але що ж я?

...Ішла спішна евакуація, ішла чітка перестрілка,

і я остаточно збився з ніг!” “Я (Романтика)”;

“А що ж вона? ...Ще раз у стелю розписану, а там в знеможі впала” (“Дорога і ластівка”).

Питання в цих конструкціях містять елемент комунікативності, спрямованості на реципієнта.

У художніх творах М.Хвильового діалоги – це звичайна розмова двох осіб, двох персонажів.

“Таня і студент.

– Ви – комісар? – спитала Татяна.

– Так.

– Я вас бачила. Ви приходили в наш редвидат у тім місяці. Я там машиністкою.

– Мабуть, приходив... – і згадка про редвидат іще далі відкинула від нього Тетяну. Він сухо сказав:

– Пора б починати! – і підвівся” (“Пудель”, с. 175).

Або свідчать про напружений психічний стан персонажа: “Що це дійсність чи галюцінація?

Але це була дійсність: справжня життєва дійсність – хижа і жорстока, як згряя голодних вовків. Це була дійсність безвихідна, неминуча, як сама смерть.

...Але може, це помилка?

Може, треба інакше зробити?

Ах, це ж боюнство, легкодухість. Єсть же певне життєве правило *errare humanum est*. Чого ж тобі? Помиляйся! І помиляйся саме так, а не так!..” “Я (Романтика)” [283, 229].

Це внутрішня розмова, яка демонструє непевність, вагання героя, підкреслює складність, драматизм загальної проблемної ситуації в творі. Подібні “внутрішні” діалоги-суперечки психологізують, драматизують оповідь, роблять її напруженішою. Або внутрішній діалог матері (новела “Мати”), переданий невластне прямою мовою: “Хіба він їй не такий близький і рідний, як Остап? Чи, може, й справді вона не на рівні частини поділила свою матерню любов? Ні, вона однаково любить своїх дорогих синів, і вона зовсім не винна, що має мізерний заробіток і нездібна виховати обох їх так, як хотілось би...”

Риторичний вигук. У новелах та повістях М. Хвильового риторичні вигуки несуть певне стилістичне навантаження: експресивно виражають почуття автора або персонажа та несуть певну оцінку явища, демонструють різні емоційні стани: “Чортзна-що лізе в голову!” або вульгарне: “Д’єх! Мать

твою Бог любив!”, *“Мать твою в бісенят піднебесних!”* (“Бараки, що за містом”).

Риторичні вигуки виражають захоплення: *“Ах, яка тоді була чудова ніч!”*, подив: *“Ах, як природа дивиться на машину!”* чи *“Ах, який він чудний, цей комунар Андрюша!”*, обурення: *“Ах, яка нісенітниця!”*; *“Ах, яка глупота!”* Часто риторичні вигуки в своєму складі містять вигукові частини мови: *“Ах!”*, *“Фу!”*, *“Д’ех”*, які посилюють експресію вислову.

Фігура замовчування (апосіопеза). Характер та випадки вживання апосіопези в художніх творах відрізняється від характеру особливостей вживання цієї стилістичної фігури в памфлетах. По-перше, апосіопеза – одна з найуживаніших стилістичних фігур у художніх творах М. Хвильового. Замовчування створює в творах своєрідну атмосферу недомовленості, гру натяків, фрагментарність викладу. Це риси індивідуального, дещо експериментального стилю письменника. Така модерністська манера письма М. Хвильового у 20-ті рр. зумовила появу численних епігонів. *“Із усіх можливих стилів прози – скрізь і завжди один Хвильовий, сприйнятий як канон, як літературна норма. Рідко хто з молодих авторів уміє боронити свою самотійність проти “Синіх етюдів” та “Осені”... [102, 518].* В першу чергу молоді письменники копіювали уривчастість речень, “розхристаність” фраз, манеру миттєвого (раптового) переключення з одного предмета на інший Хвильового. Пор., уривок з оповідання І.Микитенка в стилі Хвильового (оповідання “Будні”).

“Пружиниста осінь – вереснева.

...Рік революції шостий.

Ведуть, ведуть...

Задкують.

Учительська: дядьки, жінки, вчителі... Тон піднесений. Діти, торбинки, пахне салом... Е-ех, пам’ятаєте?..

Да...”

Апосіопеза в художніх творах М. Хвильового виконує багато різноманітних стилістичних функцій. Часте використання незакінчених обірваних речень стає композиційним принципом творів (особливо ранніх) – так звана “рубана проза”.

Ранні твори Миколи Хвильового – це свавілля асоціацій. Головну оповідь переривають часті ліричні відступи, які виникають ніби під впливом якихось подій, ліричні рефрени, – і вони, в свою чергу, теж перериваються продовженням головної оповіді: *“... З південних кварталів города пішов теплий вітер; тоді комсомольці смолоскити пускали, вогняні язики на тротуари. Біля собору, що напроти виконкому, комсомольці справили комсомольське свято Нового Року.*

“...– Гражданин, подивіться, яке коцунство!..

...А висока каланча собору мовчки відходила в синю безодню неба. Ще пролетів вітер із південних кварталів города...

...Новий рік. Щастя.

Думаю: чи не прийде щось інше? – Товариш Огре почув у чоботях воду, бо чоботи були діряві – і туди набралась вода...” (“Лілюлі”) [283, 194]; *“Про вічність твору: де тенденція – межа її, де рафінована художність. Я хочу, щоб твір мій був вічний і величний... Пролетарська поезія – не метелик... Яка загальна композиція моєї новели? Важко торувати... твердий ґрунт, реп’яхи... Коли я вийду з літератури минулого?”* (“Редактор Карк”) [283, 35]. Це – фактично, намагання записати плин думок, потік свідомості, що дуже характерне для модерністського стилю. Переважає емоційний елемент над епічно-зображальним та розповідним. Це робить прозу М. Хвильового ліричнішою, певною мірою поетизує її. Але водночас й ускладнює сприйняття, оскільки композиція набуває рис хаотичності.

Незакінчені думки, які змінюють одна одну, динамізують оповідь, роблять її фрагментарною, читачеві залишається широкий простір для

домислювання: *“...Приїздить до дітей якась мама. Виховательки люб’язно усміхаються. – Ваша дитина прелесть, прямо удівітельно. Мама мліє...*

“Набігає хмара літня, пахне дощем. Кричать галки, над деревами літаючи – перед громовицею...

“Тільки в тьоті Басі нема корзини, а в інших є. У корзинах – варення, котлети, білий хліб та інше...

...Навіщо?...

...До тьоті Басі приїхав знайомий” (“Колонії, вілли...”, с. 25).

Нагромадження, постійне використання апосіопези стає у М. Хвильового композиційним принципом, рисою індивідуального творчого стилю.

В окремих випадках за допомогою апосіопези можуть створюватися різні емоційні тональності твору. Наприклад, незакінчені речення в описах природи створюють елегантний настрій, ліричну тональність: *“Тоді могили жевріють, ніч, день, ранок, світанок – все одно... Над степами гойдається шуліка...”* (“Життя”, с. 19), створюється настрій медитативності: *“І біжить глибокий чатинник моєї несибірської тайги назустріч свіжому вітрові... День за днем, рік за роком – у вічність...”* (“На глухій шляху”, с. 64), підкреслюється нескінченність дій.

Дуже часто трикрапка, якою передається незакінченість, обірваність думки, ставиться не лише в кінці речення, а й на початку. Передусім вона підкреслює раптовість виникнення думки-асоціації, неприв’язаність її до попереднього контексту; по-друге, своєрідну “обірваність” думки на початку. Часто трикрапками з обох боків виділяють раптові ліричні відступи, ліричні рефрени в творах, підкреслюючи випадковість та асоціативність їх виникнення та обірваність, незакінченість. *“В тихих затишках міського добробуту шипить самовар, і сняться обивателеві бакалейні сні старосвітського галантерейного життя. ... Восени в повітовім місті, як ніколи, пахне Гоголем... Після*

службових годин Гордієнко зудить Маркса, а Іванов носить з новими планами” (“Чумаківська комуна”, с. 107).

Іноді М. Хвильовий обриває речення для того, щоб висловити власну думку: “*Валентина... ах, який у неї високий лоб, як башта (люблю високолобих. – М.Х.). Валентина несе обов’язки й начальника городу, що одвели комуні за Зубівською левадою*” (“Чумаківська комуна”, с. 105), або звернутись до читача: “*–Товариш Жучок № 2, а це значить... проте коли ви партійний, то ви самі знаєте, що це значить*” (“Кіт у чоботях”, с. 53).

За допомогою апосіопези передаються різні емоційні стани персонажа:

– стан великої емоційної напруги: головна героїня Маріяна вирішила накласти на себе руки: “*Думала: “Так! Треба кінчати... Так!.. Скоріше!..”* (“Заулок”) [283, 159].

– схвильованість: – “*А, це ви, Льолю?.. Хараішо! Сідайте! Здрастуйте! Знаю, знаю: у вас Новий Рік. Це радісно... А я сюди вже давно приїхала й звикла по-старому. Але це нічого: Новий рік – це радісно...*” (“Лілюлі”) [283, 191].

– розгубленість: “*Тоді, червоніючи, ститав Сайгор:*

– *Прощу пробачення... Я не знаю, як...*” (“Пудель”) [283, 191].

– нездатність персонажа висловлювати думку через незнання: “*Значіт, капіталізм імеєт трі прізнака: найомний труд... найомний труд...*” (“Кіт у чоботях”) [283, 51].

Отже, апосіопеза частіше використовується в художніх творах М. Хвильового, ніж у памфлетах. У художніх творах стилістичні функції та випадки вживання цієї стилістичних фігури значно ширші. Крім того, на відміну від памфлетів, фігура замовчування в художніх творах стає архітектонічним засобом.

Парантеза. Для творчої манери М. Хвильового (особливо ранніх творів) характерна мозаїчність, експресіоністичні “переключення”, “перескакування” – різкі переходи від одного плану оповіді до іншого. Так,

парантезою часто в головну оповідь вводиться ніби другий план: паралельно до головних подій твору лунає своєрідний діалог автора з читачем, або суб'єктивний, ліричний авторський монолог.

Так, перериваючи виклад, автор може звертатися до читача: *“Я зупинився на найцікавішій місці. Правда, І як ви думаєте, чи не час мені кінчити й почати нову новелу, Час, певно, час. Отже, останнє зусилля!”* (“Юрко”), висловлювати свої думки, почування, цілковито не пов'язані з тією частиною оповіді, яку вони переривають: *“Ходила Наталка, ходив Остап: “гуляти”, Юрко майже не ходив. (Я думаю про кінець етюду. Як жили інші – про це в другий раз). ...Блімали червневі зоряниці – це зорі.* (“Юрко”). Або *“відштовхнувшись”* від якогось слова в реченні, перервати його роздумом. Тематично такі відступи більше пов'язані з головним реченням, асоціативно вмотивовані. Такі переключення створюють враження оповіді – роздуму, плетиво думок, асоціацій: *“У конторі сидить машиністка, дочка бувшого власника цієї друкарні... (бувшого... тепер усі були і були, і в цім глибінь вечірньої мислі...) Каркові шкода й...”* (“Редактор Карк”); *“Чи тут, чи там, чи десь цвіркун точить крильця...”* (Є такі ярки – цвіркунячі, повно точіння, коли вечір, коли в степу блукає тасмно червоний огонь: мабуть, багаття, а мабуть... не знаю). *Двадцять років гримає духовна музика – це сад* (“Свиня”). Це своєрідні авторські ліричні відступи. Дуже часто парантеза може утворювати ліричний рефрен. Узагалі, М. Хвильовий дуже часто в творах уживає ліричні відступи – рефрени. Іноді вони виражають ставлення автора, іноді це просто риторичні зауваження: *“(Темна наша батьківщина, і темні в ній ліси. Тягнуться вони на Полтавщині мовчазно на захід, на південь)”* (“Солонський Яр”); риторичні питання, вигуки, звертання тощо: *“Ляжу на твоє тьмяне лоно, мій коханий, невідомий обрію!”* (“На глухим шляху”). Такі переключення, вставлені конструкції надають художньому тексту ліричної тональності, поетичності.

Крім того, за допомогою парантези можна вводити додаткові повідомлення: *“Улаштували вистави – заводська молодь (заводська молодь у футбол і лянн-теніс грає). Або: “Недалеко гетьманський ліс, а далі – Диканька (диканське тиво й меди опішнянські – недалеко біля Полтави)” (“Життя”);* коментарі: *“Без революції, коли нема творчості, життя тебе нудно, одноманітно (або, або: дух творчості, дух руйнування)” (“Юрко”);* авторські ремарки: *“Стукнув (енергійно) по землі жердиною...” (“Юрко”);* авторські пояснення: *“Він (так Анарх іронічно думав про себе) спалив чорний прапор і відважно розгортав багрянйй)” (“Санатор. Зона”); “Крутик (мій заступник, прекрасний “зам”)...” (“Арабески”);* авторські емоційні зауваження, що іноді виражаються вигуківими реченнями: *“А от ніс (для баришень скандал!)... ніс – головка від цвяшка: кирпатенький...” (“Кіт у чоботях”).*

Парцеляція. Поділ речень на компоненти – одна з особливостей поетичного синтаксису М. Хвильового. Стилiстична функція парцеляції в його художній творчості – увиразнення виділеного компонента. *“Уявіть – порожня школа, політвідділ. По кутках, на столах сплять. Це – муралі революції”.*

Оскільки на виокремлену частину речення падає наголос, на ній загострюється увага читача, то часто виділяються компоненти, які містять у собі певне уточнення, пояснення: *“Не міг уявити: сьогодні за фунт хліба заплатив сто тисяч карбованців. За маленький шматок”; “З Нестором Олекса й посадив цю сосну. Тоді, двадцять літ тому” (“На глухій шляху”).*

Парцеляцією підкреслюється послідовність дій: *“І це вона співала, і співи лагідно лунали за рікою. А потім зітхала й нудьгувала!” (“Життя”); “Чухали потилиці, збирались на сходку. Міркували. І ще чухали потилиці”.*

За допомогою парцеляції виклад конденсується: *“Була й на нього злість. Росла” (“Редактор Карк”),* особливо, якщо деякі члени речення еліпсовані: *“До Великодніх Свят було сухо, холодно, першого (паски святили) заясніло, весело, тепло. І другого. Потім знову дощ” (“Редактор Карк”).*

Протозевгма. Із фігурою парцеляції іноді збігається інша стилістична фігура – зевгма, зокрема протозевгма – фігура з кількох складних речень, які об'єднані спільним членом у першому реченні. Зазвичай, це спільний для всіх речень підмет:

“Карк підвівся їй нервово заходив по кімнаті. Пішов до вікна. Вбрав у груди свіже повітря”; “...Але скоро вітер знову підняв хмари. Вдарив у диск холодного сонця. Розбив диск холодного сонця” (“На глухім шляху”). “Довго паровик не приходить. Нарешті, приходить. Тоді знову відходить у дикий і німий степ”. Зазвичай, у таких випадках підкреслюється послідовність дій.

Анафора. У художніх творах М. Хвильового зустрічається лексична: *“Хмари низько стояли над самотніми баркасами. Хмари придавили одним краєм західні квартали міста”* (“Бараки, що за містом”) і синтаксична: *“Лопань теж має свою історію: на березі багато калу й дохлі коні, а вчителі гімназії і досі ловлять удочками рибу й думають про минулі дні, коли фунт білого хліба коштував три копійки, а півпляшки – двадцять чотири.*

Лопань теж має свою історію – вона не знала революції, вона не бачила революції, біля неї проходять червоні крामарі, на ній теж зрідка появляються кайори” (“Редактор Карк”).

У художніх творах анафора є композиційним прийомом, у оповіданні “Арабески” в кінці автор на початку кожного абзацу повторює: *“Моїм арабескам – фініс”.*

Крім того, ця фігура є важливим емоційним засобом, що створює особливу напругу, надає емоційності, іноді поетичності прозовим творам: *“Я входив у роль. Туман стояв перед очима, і я був у тім стані, який можна кваліфікувати, як надзвичайний екстаз. Я гадаю, що в такім стані фанатики йшли на священну війну. Я підійшов до вікна й сказав:*

– Ведіть!

В кабінет увалився цілий натовп черниць. Я цього не бачив, але я це відчував. Я дивився на город. Вечоріло – Я довго не повертався, я смакував: всіх їх через дві години не буде!” (“Я (Романтика)”

Завдяки анафорі особливо виділяються, підкреслюються ті слова або вирази, які повторюються. Нерідко саме вони несуть у собі основне змістове навантаження та емоційний заряд:

“Я йшов у нікуди. Повз мене проходили обози, пролітали кавалеристи, грохотали по мостові тачанки. Город стояв у пилу, і вечір не розрядив заряду передгроззя.

Я йшов у нікуди. Без мислі, з тупою пустотою, з важкою вагою на своїх погорблених плечах.

Я йшов у нікуди”.

(“Я (Романтика)”).

Анепіфора. Оповіданням М. Хвильового ця фігура надає ліричності, поетичності, вона подібна до численних рефренів у його творах:

“...О, я знаю:

багато думав старий газетяр. Думав про юність, думав про те, що було, чого не було, чого хотілось. “все одійшло великим шляхом часу...

О, я знаю: і моє кволе, старе тіло прокинеться колись і спитає:

– Невже кінець?

Але не прокинеться світанок.

О, я знаю!..” (“Елегія”)

Залежно від загальної тональності твору, використання анепіфори може підсилювати відчуття елегійності, смутку, або навпаки, радості: уповільнювати розповідь; створювати медитативний настрій: *“Сплеснули весла.*

...Стояла тиха, вогка темрява, і вабили полярні огні, і брів зелений запах із слобожанських безкраїх степів.

...Сплеснули весла” (“Силуети”).

Часто анепіфора є засобом виділення ліричних відступів відступів у текстах М. Хвильового:

“Так

ріс

час:

– у грандіозній боротьбі падали переможні дні, на них падали ще дні, і росла гора, від Гавризанкару вища, глибша від океанських глибин. Тоді питали:

– Що це? Тоска чи радість?

... Але на далеких обрїях знову гриміли, знову наступали молоді буйні дні грізними колонами.

Так

ріс

час” (“Елегія”).

В оповіданнях М. Хвильового анепіфора підсилює їх загальне ліричне звучання та надає їм ще більшої поетичності.

Епанафора. У художніх творах М. Хвильового епанафора виконує такі стилістичні завдання. По-перше, “розхристана”, хаотична манера оповіді М. Хвильового завдяки цій фігурі стає більш плавною та послідовною: “...*Старий газетяр виходив за квартали й брів бездоріжжям, на північно-західні межі – туди, де стояв, як лелека, підбитий бурею дуб. Дуб наближався*” (“Елегія”); “*Стіна. За стіною Хая. Хая демонстративно вистукує закаблучками – ходить*” (“Свиня”).

По-друге, за допомогою цієї фігури зберігається послідовність асоціацій, стають зрозумілішими мотиви їх виникнення, а отже, й сам зміст творів М. Хвильового: “*Мабуть, скоро зажовтіє листя, і в небо засумує старий дуб. Старий дуб був колись біля нашої хати, у дитинстві*” (“Дорога й ластівка”).

По-третє, епанафора робить твори виразнішими, емоційнішими. *“За городом шуміли слобожанські степи. Степи творили буйну весну, і щастя їм, як вагітній матері, що рождає в перший раз”* (“Силуети”).

По-четверте, епанафора, “підхоплюючи” перше речення, в другому пояснює його або доповнює: *“Зустріч і знайомство наше було зовсім випадковим, і мені вже спало на думку, що більше такого випадку не трапиться. Не трапиться саме тому, що художник уже, мабуть, і забув про мене”* (“Сентиментальна історія”).

По-п’яте, епанафора виступає в конструкціях запитання-відповідь, демонструючи міцний зв’язок між елементами конструкції й акцентуючи увагу на повторюваному слові (виразі): *“Ну, і що ж? Як же далі? Далі зв’язали віжками, забили хусткою рота й потягли живе тіло по вулиці, а потім по завулках”* (“Бараки, що за містом”); *“Що ж Зідул? Зідул, мовляв, шкандибає потроху”* (“На озера”).

Тобто, у художніх творах М. Хвильового епанафора сприяє послідовності викладу, робить відчутнішим зв’язок між реченнями (фразами) та емоційно наповнює текст.

Ампліфікація. У художніх творах М. Хвильового ампліфікація - не надто поширене явище., проте вона надає оповіді виразності, сили та емоційності: *“Баришню Тетяну Сайгор – згадує – десь бачив і, звичайно, він саме її, мабуть, не бачив, а бачив їх у своїй установі, в інших установах – сотні. Машиністки, ремінтоністки, стенографістки, журналістки, – істки, сірі – може, красиві, може, погані, просто манекени, просто автомати, на яких можна прикрикнути, коли треба, бо це ж вони, радянські баришні, які бояться скорочення штату більш як гармат, революції, вибухів, Махна, бандитів”* (“Пудель”). Перелік осіб, предметів неоднорідних, наприклад, *“махно-вибух-гармати”*, підкреслює їхню рівнозначність у певному контексті, робить їх контекстуальними синонімами. Однорідність понять *“машиністки-*

ремінгтоністки-стенографістки-журналістки, -істки” посилена такою фігурою як гомеотелевтон (гомоіотелевтон) – однаковістю закінчень. Це надає кумуляції ще більшої виразності. Також в один ряд поставлені антонімічні слова – *“красиві-погані”*, як однорідні поняття. Це підкреслює загальну однорідність, *“сірість”* та безликість описуваної соціальної категорії.

Опис подій, певних ознак дає змогу повніше показати, змалювати письменникові певну картину, ситуацію, а читачеві – її зрозуміти: *“А канонада все ближче й ближче. Частіш гонці з фронту. Хмарами збирається пил і стоїть над городом, покриваючи мутне вогняне сонце. Зрідка палахкотять блискавиці. Тягнуться обози, кричать тривожно паровики, проносяться кавалеристи”* (“Я (Романтика)”); *“А далі йшли повстанці – чабани, байстрюки, голодранці...”* (“Легенда”).

Завдяки ампліфікації посилюється враження від зображуваного поняття, акцентується увага: *“З того часу не бачили Стеньки, не чути було, не говорили про неї”* (“Легенда”).

Якщо перелічувані ознаки, прикмети, що стосуються одного предмета, поняття, то це допомагає різнобічності його характеристики, кращого розуміння суті, урізноманітненню оповіді:

“І пішло звучати в другім таборі:

– З-з-з-з-з-з-з-з!

– З-з-з-з-з-з-з-з!

Звучить холодно уїдливо, одноманітно” (“Свиня”).

Або: *“Марчик-дворняжка: літом – лягає, зимою – гончак, дома – сторож, зірвав гаву й помчав за нею по тирсі”* (“Пудель”).

Дуже цікаві випадки використання ампліфікації в художніх творах, у яких нагромаджуються асоціативні ознаки та прикмети. Це дає змогу повному побачити давно відомі явища, предмети: *“В яблуках мед, пасіка, бджоли, дід сивенький – смачна”* (“Колонії, вілли”); *“І хатка, мов казка, мов*

пушкінська няня, як Гофман, як бризки Вайлда, як ночі, що тисяча їх і одна” (“Сентиментальна історія”).

Синонімічна варіація. Художнім творам М.Хвильового використання синонімічної варіації надає емоційності, образності: *“Любили люди того юнака, мов буревісник бурю, неначе чайка синє море”*; *“Але вже надходив кінець. Тихо, крадькома, мов кішка, насувалася юнакова загибель”* (“Легенда”).

Ця фігура уповільнює розповідь, надає змогу авторові повніше розкрити зміст зображуваного явища. А стиль письменника, навпаки, вирізняється своєрідною динамічністю, фрагментарністю, різким переключенням від одного зображуваного явища на інше, великою кількістю обірваних речень, натяків. Ті синонімічні ряди, які трапляються, короткі – два, три синоніми: *“в мойому надзвичайному кабінеті збираються мої товариші. Це новий синедріон, це чорний трибунал комуни”* (“Я (Романтика)”); *“Петушков конфектно, карамельно посміхається і чимчикує на службу”* (“Свиня”).

Здебільшого автор удається до синонімічних “підкріплень”, щоб підкреслити, наголосити на певній ознаці, явищі чи привернути до нього увагу читача. Так, аби підкреслити неможливість передати словами певне почуття, він каже: *“У грудях повно почуття: не сказати, не говорити, не вимовити!”* (“Свиня”); *“Навколо тиша. Тільки зрідка постріли вартових, тільки зрідка прошеlestять подошви незнайомих людей. Люди йдуть і зникають, мов безшумні шуми моїх строкатих аналогій і асоціацій. Город спить. ...Мовчки бавляться люкси своїм світлом – білим до різі в очах, і ховаються по темних кутках луни трамвайних ударів. Мовчазно стоїть нічний город, стоять заулки, під їзди, й усе, що тут на землі загубилося в хаосі планетарного руху й тільки ледве-ледве блищить у свідомості”* (“Арабески”).

Посилюваний повтор. Повтори фіксують увагу читача на повторюваному слові та роблять його значимим у контексті: *“...Проходив*

трамвай повз будинок – це було чути. Ще було чути: біля Тайгайського мосту гудки. Ще було чути: іде зимою весна” (“Лілюлі”). Або: “зрідка виють пси, зрідка прокинеться брук” (“Силуети”).

Саме в художніх творах завдяки посилюваному повторові увиразнюються можливості слова, всі відтінки його значення. Це надає творам емоційності та виразності:

“Гомоніли. Гомоніли.

Гомін стих.

Держали стих.

Держали собаку” (“Бараки, що за містом”).

Або: “Прийде, гряде час: забармашать посьолки, машини, заводи, оселі. Забармашить земля” (“Силуети”).

Численні повтори в оповіданнях створюють, по-перше, ретардацію; по-друге, є засобом надання прозовим творам ліричного характеру, неспішності викладу, медитативності: *“Ходить по соснах ранковий вітер, вибігає із сосен ранковий вітер і летить на поле до гречки” (“Шляхетне гніздо”); “Іде дух свіжого сіна, іде дух свіжого вугілля – з кузні, сплітаються і йдуть до кошари, до загону, до волів. Воли ремигають похилі і думають про ранки , коли їх виженуть на роботу, коли за їхніми ратицями зарипить віз, а вони будуть тягти на захід сонця, а вони будуть тягти до Великої Шведської Могили” (“Шляхетне гніздо”).*

Часом посилюваний повтор дуже нагадує рефрен, але повторюється лише в невеличкому уривку твору:

“Десь далеко загавкав собака і, слухаючи його, було чогось сумно.

Ще дивилась на книжки, і захотілось плакати.

Вона ніколи не плакала, а в цей час хотілося. Підвелась, зняла з етажерки “Економічне учення” і придивлялась. “Да, воно!” Положила на стіл...

І от вона почуває, що їй хочеться стати навколішки. До болю хочеться.

...десь загавкав собака.

Стала. простягла руки в просторі, і їй стало солодко” (“Кімната ч. 2”).

Між тим надмірне захоплення повторами лише переобтяжує текст: *“Десь співали червоноармійці кавказьких пісень, і радянських пісень. Думалось, що й пісні теж зникають у Закаспії, бо й пісні були солоні й забуті, мов мільйони літ*” (“Синій листопад”).

Отже, у художніх творах повтори здебільшого уповільнюють оповідь та створюють ліричну тональність.

Гомойарктон. У художніх творах, де випадки її вживання і стилістичні функції не відрізняються від памфлетів, синонімічні ряди з тотожними префіксами довші: *“За шуміло в зелених гаях, загримало, загуло*” (“Легенда”). Або: *“Зарепетували, заскиглили баби; заметушився “староста”* (“Солонський Яр”).

Гомоіотелевтон. У художніх творах М. Хвильового спостерігаємо цю фігуру лише в поодиноких випадках: *“Машиністки, ремінтоністки, стенографістки, журналістки, -істки...”* (“Пудель”).

Рефрен. Постійне використання рефренів стає у М. Хвильового своєрідним композиційним принципом. Його твори ніби побудовані на повторах. Так, постійний повтор певних фраз створює враження невимушеного потоку думок та асоціацій автора, деякі з них накладаються одна на одну, зникають та раптово з’являються, розриваючи логічний хід оповіді. Це створює хаотичність, підкреслену непорядкованість та “розхристаність” творчої манери письменника.

Рефрени в оповіданнях наголошують на головній думці твору та міцніше пов'язують між собою його компоненти. Зокрема в оповіданні “Шляхетне гніздо” головною наскрізною темою є думка про невинну плинність часу та минуцність усього суцього: *“Тиждні вмирали, і тиждні йшли/ Комуь ближче до смерті, а комуь – до народження. І так віки, коли ще й Слобожанщини не було – довго-довго”*, яка підкреслюється рефреном:

“Скоро-скоро одійде у вічність і не буде дедушки на землі.

Тепер земля більшовицька...”

За допомогою рефренів підкреслюється постійна ознака, характерна риса певного персонажа. Наприклад, в оповіданні “Лілюлі”, описуючи карлика Альошу, М. Хвильовий постійно наголошує, що той *“дивився Голгофою, коли вели легендарного Христа на Голгофу”*.

Часто рефрени повторюють філософські висновки, спостереження, певні ідеї письменника: *“...життя – безмежна кармазинова ріка і протікає вона по віках невідомо відкіля й невідомо куди”* (“Лілюлі”).

За своїм характером рефрени в художніх творах ліричні. Вони наближають прозові тексти до поезії, створюють ретардацію – уповільнюють оповідь та утворюють певний емоційний настрій, здебільшого елегійний. Зокрема, щоб підкреслити мінорний характер новели “Бараки, що за містом”, автор протягом твору повторює:

“...Над цвинтарем проходив туман важкий – осінній”.

“Це було тоді, коли міські вулиці сонно прислухалися до осінньої брудної тиші”, “Пахло трупами”.

За допомогою рефренів утворюється певне тло головної оповіді. Наприклад, звукове, як в оповіданні “Чумаківська комуна”:

“За вікном дощ, а в монастирі:

– Бов! Бов!”

Подібні рефрени не лише утворюють певне емоційне тло, але й несуть допоміжне змістове навантаження. Так, наведений приклад рефрену в

символічній, асоціативній формі ударів дзвона продовжує думку про невпинність часу і суголосний з іншим рефреном: *“І знову біжать дні”*. Це надає творам художності та символічного звучання. Або в оповіданні *“Арабески”* рефрен *“Гримить повинь”* символізує зміни, революції, оновлення і синонімічний іншому: *“Ішла м'ятежна епоха. Інша духмяна романтика...”*

Полісиндетон. Оскільки фігура полісиндетону більшою мірою притаманна художньому стилеві, тому в художніх творах її стилістичні можливості представлені ширше. Так, в оповіданнях М. Хвильового полісиндетон виконує такі основні функції:

– виділяє кожні окремі елементи речення, водночас посилює зв'язок між цими елементами: *“І все було чуже – і земля, і межі, і квартали, і культури, і дальні степові огні”* (“Елегія”).

– завдяки багатосполучниковості оповідь стає емоційнішою, експресивнішою: *“Так! Вас не задовольняє ні Конфуцій, ні Лаотсе, ні Будда, ні Магомет, ні сам чорт!.. Ага, розумію: треба заповнити порожнє місце...”* (“Я (Романтика)”).

– сприяє уповільненню розповіді, створенню своєрідної епічної, розповідної тональності: *“Але більш за все мені подобаються ті весняні дні, коли потоки ласкавого сонця заливають усі кімнати моєї установи, коли з мого імпазантного будинку падає весняна “капель”, коли за моїм кабінетом шум ділового будня”* (“Арабески”).

– є засобом посилення ліризму, поетичності у прозі: *“Льоля ще з першого курсу ... купувала й любила туалетні прибори, щоб пахло від неї молодістю, радістю, гімназією, закоханими вечорами, коли хочеться кохати й без кінця когось невідомого, де малинник, де крижовник, де, може, ходять серпанкові тіні забутих дівчат із забутого теремка, де цілий світ минулого”* (“Лілюлі”).

– є засобом створення медитативного елемента в прозі: *“Тоді я люблю Еспанію, тому що вона далеко, тому що я фантаст, тому що я пізнаю і кохаю город не так, як інші, тому що город – це Сервантес Сааведра – Мігуель, тому що в битві при Лепанто, тому що в полон до алжирських піратів”* (“Арабески”).

– іноді за допомогою цієї фігури об’єднуються неоднорідні поняття в один ряд: *“Виходила на вигін, дивилася на поле, на тумани, до станції ... і були гони, і верстви, і тракт, і стовпи, і було тоскно, і хотілося невідомого. А вдома батько сюсюкав, і мати сюсюкала, і комунію лаяли, і ще раз її лаяли”* (“Життя”).

Гемінація. У художніх творах М. Хвильового гемінація виконує такі функції:

– упорядковує виклад думок у складних синтаксичних конструкціях та зміцнює зв’язки між їх частинами: *“Темної ночі, коли за вікном проходять міські вечори (масток злетів на гору й царить над містом), коли сині димки здіймаються над цегельною й обивателі, як миші, – за підворіття, у канареечний замок, темної ночі у моєму незвичайному кабінеті збираються мої товариші”* (“Я (Романтика)”); *“Народився я (Сойрель, бо для мене просвітянський реалізм “к чорту” ... навіть у прізвищах, бо я його органічно “органонами” не виношу), народився я, Сойрель, которого не треба плутати з Карейлем автором “Французської республіки”, оскільки в Англії нема просвітянства такого, як у нас, але, може, є й покраще: я маю на увазі Ірландію й англійський бокс, після якого й після літургії (підсмалені очі д’горі) навіть coitus за “розписанням”, – народився я в одному з тих городків, саме в степовому краю...”* (“Арабески”). У цьому випадку слова повторюються не лише на початку і в кінці речення, а тричі: на початку, в середині та в кінці.

– повторюючи ключові слова, зосереджує на них увагу читача: *“О, Мартінесе Сієрра! Тобі, музичному музикантові, твоїм новелам, де звучить*

така широка й радісна весна, де міряди мірядів голубих метеликів над гармонією моєї душі, – тобі шлю із своєї чумацької країні привіт” (“Арабески”).

Оскільки синтаксис художніх творів М. Хвильового значно відрізняється від синтаксису його памфлетів (в оповіданнях, особливо ранніх, рідко трапляються складні синтаксичні конструкції, речення короткі, часто обірвані, тому й гемінація вживається значно менше порівняно з публіцистичними творами.

Епанод. У художніх творах М. Хвильового виразнішою (порівняно з памфлетами) є його емпатична функція: “*А в ідальні дві дошки: чорна і червона.* На чорній написано:

“Товаришка же за буйство”.

На червоній написано:

“Товариш Андре за...” (далі розведено пальцем)” (“Чумаківська комуна”).

Одним з найяскравіших зразків епаноду є уривок з оповідання “Кіт у чоботях”.

“От її одіж:

– Блюза, спідничка (зимою стара шинеля), капелюшок, чоботи.

Блюза колір “хакі”, без гудзиків, колір “хакі” – це ж зелений, а вся революція стукає, дзвенить, плужить, утрамбовує по ярках, по бур’янах, біля шахти – де колір “хакі”. (...)

Спідничка теж “хакі”, а коли й не так, то все одно так, бо колір з бур’янів давно вже одбився в ній. Так, і спідничка теж “хакі”. Вона трішки подерта спереду, трішки ззаду, трішки по боках. (...)

– Капелюшок... а на нім п’ятикутна зоря. Цього досить? А то ще: під капелюшком голена голова – не для моди, а для походу, для простору.

І нарешті –

– *чоботи.*

Ну, тут ясно:

Подивіться на малюнок, той, що за дитинства”.

Епімона є важливим емпатичним засобом, що найчастіше вживається:

- щоб підкреслити велику кількість чогось: *“Дивлюсь – ліхтарі, ліхтарі, ліхтарі, як золотий горох...”* (“Свиня”); *“Носії. Носії. Носії.”* (“Бараки, що за містом”).
- щоб показати довготривалість дії: *“Гомоніли. Гомоніли. Гомін стих.”* (“Бараки, що за містом”).
- щоб наголосити на інтенсивності певної дії чи ознаки: *“...І кидається від дверей Карло Іванович. ...З усіх ніг! З усіх ніг!”* (“Свиня”); Або: *“Савко націлився і вистрілив. Галас. Галас. Галас”* (“Солонський яр”).
- щоб надати творові експресивності: *“Крик! Крик! Крик!”* (“Чумаківська комуна”).
- щоб створити ліричний тон, передати нотки суму: *“А листя спішили, падали. Падали, падали”* (“Синій листопад”); *“Навкруги: глуш, глуш, глуш...”* (“На глухім шляху”).
- щоб передати напружений емоційний стан героя, епімона вживається у внутрішніх монологіях: *“Ще раз побачити? Ні! Ні! Ні!”* (“Сентиментальна історія”).
- у кінці твору епімона створює відчуття незакінченості, поетичної недомовленості:

“...Гей, гей! Гримали повстання.

...І були – тисячі, тисячі, тисячі...” (“Легенда”).

Плеоназм. Іноді трапляються плеонастичні мовні звороти і в художніх творах М. Хвильового. Здебільшого такі поєднання нагадують фольклорні: *“А по всій гостиниці співали-басували”*. Особливо актуальними вони є для новели

“Легенда”, певною мірою стилізовану під твори народної творчості. “*Гуділа-дзвеніла слава про Стеньку-юнака, червоного повстанця*”. “*Насувається чорною хмарою час помсти, час розплати*”. Такий вид повтору надає оповіді експресивності, затримує увагу на сказаному та є прийомом ретардації.

Іноді в художніх творах М. Хвильовий уживає плеонастичні епітети: “...далеко одійшов запах “*тобілевичо-старіцьких*” бур’янів...” (“Арабески”)

В оповіданнях М. Хвильового плеоназми є засобами стилізації під фольклор.

Період. У художніх творах М. Хвильового періоду майже немає. Адже сам принцип логічної, чіткої побудови цієї фігури суперечить особливостям індивідуального стилю письменника. Трапляються лише поодинокі випадки використання цієї фігури. Період надає оповіданням експресивності та увиразнює інші стилістичні засоби, особливо градацію.

“*Нарешті потяг подали. Тоді Варфоломій забрав клунок і вийшов з далеким знайомим з ортечека. Звичайно, на дорогу (вишіву, коли вітер рветься в щілини, а пічки ще нема; коли придавлять так, що тільки охнеш; коли одноманітний стук коліс заколисає й присниться все, що пройшло, що відходить – і жах, і грюк, і чорт знає що), // за таку дорогу остаточно розболиться тіло*” (“Силуети”).

ДОДАТОК 2
КОРОТКИЙ СЛОВНИК КОНЦЕПТУАЛЬНО ЗНАЧУЩОЇ
ІДЕОЛОГІЧНОЇ ТА МЕТАФОРИЧНОЇ ЛЕКСИКИ
ПАМФЛЕТІВ М. ХВИЛЬОВОГО

Умовні скорочення:

- антр. – антропологічна концептуально-метафорична модель
 віт. – вітальна концептуально-метафорична модель
 ідеол. – ідеологема
 конк. – конкурентна концептуально-метафорична модель
 міліт. – мілітарна концептуально-метафорична модель
 морт. – мортальна концептуально-метафорична модель
 парт. – партитивна концептуально-метафорична модель
 соц. – соціальна концептуально-метафорична модель
 топос. – просторова концептуально-метафорична модель
 фаун. – фауністична концептуально-метафорична модель
 флор. – флористична концептуально-метафорична модель
 хтон. – хтонічна концептуально-метафорична модель

АГРЕСИВНІСТЬ (антр.): *“Тут не може бути подвоєності, утвореної російським шовінізмом, який гвалтує нашу психіку...”* (“Україна чи Малоросія?”).

БЕЗСМЕРТЯ (антр., віт.): *“Бо ж з такою убійчою логікою може вилазити в часотиси тільки безсмертна, нахабна “Просвіта”* (“Камо грядеши”).

БОРОТЬБА (міліт.): *“Пролетарське мистецтво наших днів – це “Марсельєза”, яка поведе авангард світового пролетаріату на барикадні бої”, “Отже, час романтики вітаїзму – доби горожанських війн. Отже, її художня*

природа – бойовий “ідеалізм” в лапках молодого класу – пролетаріату. Отже, її перспективи – роль одного з фельдмаршалів у майбутніх барикадних боях” (“Камо грядеши”), “...справа йде про мистецький авторитет нашого літературного супротивника. Саме на цю фортецю “Олімп” і веде свого третю атаку. Сьогоднішня баталія для нас і для всього радянського суспільства має величезне значення: знезброївши хоч наполовину українського “теоретика” напостівської естетики, пролетарське мистецтво буде святкувати чималу перемогу на фронті літературно-історичних сутичок” (“Камо грядеши”).

ВІЙНА (міліт.): “Боротьба за книжковий ринок, за гегемонію на культурному фронті двох братських культур на Україні – російської й української – це є життєва правда” (“Україна чи Малоросія?”), “Пролетарське мистецтво буде святкувати чималу перемогу на фронті літературно-історичних сутичок” (“Камо грядеши”), “Боротьба на ідеологічному фронті проходить із великою завзятістю” (“Думки проти течії”), “Як і треба було чекати, цю тезу підхопили літературні спекулянти і зчинилась, зі слів одного критика, “революція”. На арену виступили огонь і дим – передумова кожної баталії. Отже, понюхаймо того диму і подивімось на вогонь... Як бачите, на вогонь “олімпійці” покладають великі надії, і не їхня вина, що смердючий дим утворив між “молодими” й “старими” штучну завісу” (“Камо грядеши”), “Сьогоднішня баталія для нас і для всього радянського суспільства має величезне значення: обеззброївши хоч наполовину українського “теоретика” напостівської естетики, пролетарське мистецтво буде святкувати чималу перемогу на фронті літературно-історичних сутичок”, “Вони йшли з запаленими очима, з глибокою вірою в свою перемогу... і на цьому таємничому фронті. Але, прийшовши туди, вони побачили: їм бракує зброї. У них не було широкої ерудиції, бо це були люди або зовсім без освіти, або з атестатом за “церковну школу”. Отже, виявилось: або тікай із цього фронту, або загинь у нерівній боротьбі” (“Камо грядеши”).

ВОРОГ (ідеол.): *“Соціальні процеси, що їх викликано непом, логічно ведуть до конфлікту двох культур. Українське суспільство, зміцнівши, не помириться зі своїм, фактично, коли не юридично, декларованим гегемоном – російським конкурентом” (“Україна чи Малоросія?”, с. 591).*

ГЕРОЙ ЕПОХИ (ідеол.): *“Нове мистецтво утворюють робітники й селяни. Тільки з умовою: вони мусять бути інтелектуально розвиненими, талановитими, геніальними людьми. Хто цього не розуміє, той – дурень. А хто це розуміє і мовчить – той спекулянт. Молодь мусять бути ще етично чистоплотною”, “Отже, гряде могутній азіатський ренесанс в мистецтві, і його предтечами є ми, “олімпійці”. Як свого часу Петрарка, Мікеланджело, Рафаель і т. д. з італійського закутка запалили Європу огнем відродження, так нові митці, з колись пригноблених азіатських країн, нові митці-комунари, що йдуть за нами, зійдуть на гору Гелікон, поставлять там світильник Ренесансу, і він, під дальній гул барикадних боїв, спалахне багряно-голубим п'ятикутником над темною європейською ніччю” (“Камо грядеши”). “Волею історії вийде зовсім навпаки: російська література для свого відродження зможе знайти чарівний бальзам тільки під буйним живим деревом відродження молодих національних республік, в атмосфері весни колись пригноблених народів. Але це трапиться тоді, коли національні генії України, Білорусії, Грузії і т. д. побідним тріумфальним кроком будуть іти по Західній Європі під грім фанфар, які розбуркають віковий сон жидкобородого “богоискателя”, які навіки придушуть в нім почуття великодержавницього шовінізму й примусять його поважати сусіда” (“Україна чи Малоросія?”).*

ГРА (конк.): *“Ми тільки даємо своїм вбогим опонентам ще один козир в руки, але козир більш певний” (“Україна чи Малоросія?”)*

ДРУГ (ідеол.): *“Робітнича класа на Україні була до цього часу настільки відірвана від української культури, що на сьогодні вона не може дати безпосередньо від себе своїх діячів для цієї ж таки культури” (“Думки проти течії”, с. 462)*

ЄВРОПА (ідеол.): *“І до чого ж не везе тій “психологічній Європі”. Скільки вже місяців лякають по ній перами, а вона все жива і все вище д’гори підводить свою прекрасну голову” (“Україна чи Малоросія?”); “певний тип культурного фактора і в історичному процесі, певний революційний метод” [284, 894]; “досвід багатьох віків. Це – Європа грандіозної цивілізації, Європа – Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона, Маркса. Це та Європа, без якої не обійдуться перші фаланги азіатського ренесансу”*

ІМПОТЕНЦІЯ (антр., парт.): *“Західне суспільство природно йде до стану духовної імпотенції” (“Україна чи Малоросія?”).*

КІНЬ (фаун.): *“Зате – це радісний шлях духмяної боротьби, – шлях, що біжить у майбутнє за багряними кіньми нашої геніальної революції” (“Камо грядеши?”).*

КОСМОС: *“Ну, як же, ви допіру злетіли з Марса, а в Малоросії – ви звикли принижати себе... чи то пак – нас” (“Україна чи Малоросія?”); “Навпаки, коли світло з нього приходить до нас, як сузір’я “Великого Пса”, тільки за кілька великих років, то нам треба якомога швидше покинути орієнтацію на нього” (“Україна чи Малоросія?”).*

КРИЛА (фаун., парт.): *“Отже, очевидно, боротьба тільки починається, і коли взяти до уваги, що в українській літературі марксизм почав розгортати поки що свої дитячі крильця...”, “Третій плюс – найбільший – це той, що наша література вже відчуває вітерці доброго повітря. В ньому ми й розгорнемо свої могутні відродженські крила” (“Україна чи Малоросія?”)*

ЛАСТІВКА (фаун.): *“І нічого, тов. Пилипенко, “божитися” робітькором: це результат не “нового розуміння літератури”, а результат роботи нашої партії. Це – перша ластівка культурної, лікнепівської революції на селі й в заводі” (“Камо грядеши?”).*

ЛІКУВАННЯ (антр., парт.): *“Дозвольте ж і нам бути практиками, і ні на хвилину не забуваючи про свою кінцеву хворобу великодержавництва ..., тими ліками, які прописала діловита історія”, “...тепер намагаються зробити*

з нього [із марксизму. – О.Г.] під прапором безграмотних фраз народницький сахарин”, “...ми в цьому вбачаємо не тільки казенний оптимізм, але й учуваємо нотки песимізму жидкобородого “богоискателя”, який... виробляє для маси золоті пілюлі заспокоєння”.

МЕСІАНІЗМ (ідеол.): “Наше завдання полягає не в тому, щоб дурити чи то нервувати молоде українське суспільство, диференційоване від своїх петлюрівських бурбонів, а в тому, щоб ясністю своєї позиції остаточно атрофувати в ньому почуття зоологічного націоналізму і – головне – розгорнути дальшу диференціацію” (“Україна чи Малоросія?”), “...ми мусимо негайно стати на боці активного молодого українського суспільства, що репрезентує не тільки селянина, але вже й робітника, і тим назавжди покінчити з контрреволюційною (по суті) думкою будувати на Україні російську культуру. Бо всі ці розмови про рівноправність мов є не що інше, як приховане наше бажання культивувати те, що вже не воскресне” (“Україна чи Малоросія?”).

ПОВІТРЯ (хтон.): “Тільки вітер, тільки він, що несе на своїх крилах весну народів, розвіє туман російського месіанізму й жидкобороді обмеженості. Тільки вітер, тільки він виведе московську молодь на шлях здорового й радісного оптимізму”. “Наша епоха все-таки залишається великою епохою ренесансу, що розчиняє двері тому весняному повітрю, яке легеньким і радісним вітерцем біжить з Азії” (“Україна чи Малоросія?”).

ПСИХІЧНІ ДЕВІАЦІЇ (антр., парт.): “Ми гадаємо, що цю необережну “тезу” було кинуте в стані афекту...”, “Решта в ній якесь белькотіння ображеного невдачника і скажена піна на голови «олімпійців»...” (“Камо грядеши?”).

РОДИНА (соц.): “Хай вони допоможуть нам поговорити з нашою мамою, що ім'я її – компартія” (“Україна чи Малоросія?”).

РОЗВИТОК як РУХ певним ШЛЯХОМ (топос): “Коли б наш рух можна було порівняти з молодогегельянством чи то з “модернізмом”, то й

тоді ми стоїмо на правдивому шляху. Але, як ми побачимо далі, для нашого часу прийдеться взяти зовсім іншу паралель”, “Далі цього йти не можна. Треба шукати нової дороги. Велика російська література дійшла своєї межі і зупинилась на роздоріжжі”, “Азія знову виходить на широку історичну дорогу” (“Україна чи Малоросія?”), “Ми знаємо: важкий наш шлях і велику вагу беремо ми на себе. Зате – це радісний шлях духмяної боротьби, – шлях, що біжить у майбутнє за багряними кіньми нашої геніальної революції” (“Камо грядеши”), “І коли ти переконаєшся, що ми в основному стоїмо на правдивому шляху, – неси наші мислі в найглухіші закутки республіки і всюди підтримуй нас. Тільки спільними зусиллями ми введемо нашу “хохландію” на великий історичний тракт” (“Думки проти течії”), “Розбити російський месіанізм – це значить не тільки відкрити семафор для експресу радісної творчості, що вітром свого руху починає справжню весну народів...” (“Україна чи Малоросія?”).

РОСЛИНИ (флор.): *“Виноград національного відродження не мириться з тим, хоч і прекрасним, – але – в силу багатьох і відомих історичних непорозумінь – далеким сонцем” (“Україна чи Малоросія?”); “Наше завдання – підготувати відповідний ґрунт і відповідну атмосферу, що в ній і виросте наш, хоч би маленький, Лопе де Вега” (“Думки проти течії”)*

СМЕРТЬ (антр., морт.): *“Хвиля й Юринець наївно переконують себе, що Белінський уже ніколи не повернеться, що стара Росія вмерла...”, “Отже, ми й кажемо: треба покінчити з напівмертвою гуртовщиною, як з антигромадським явищем” (“Думки проти течії”), “Бо всі ці розмови про рівноправність мов є не що інше, як приховане наше бажання культивувати те, що вже не воскресне” (“Україна чи Малоросія?”).*

СПОРТ (конк.): *“Отже, у тій невидимій боротьбі за впливи на мистецтво, яка мусить одбутися між куркулем і непманом (бо ж їхні інтереси не завжди сходяться), більше шансів на перемогу має перший” (“Думки проти течії”), “Нове гасло, що його скеровано проти російської літератури, ми*

розуміємо як гасло здорового суперництва (“соревнования”) для двох націй і не як націй, а як революційних факторів. Коли ми боротьбу двох спортсменських команд не розцінюємо як боротьбу революції й контрреволюції, коли наше мистецтво вдалим ходом відродженського ферзя хоче дати московському “богоискателю” мат в три ходи, то це треба тільки вітати” (“Україна чи Малоросія?”)

ТЕАТР (конк.): “...і от на сцену вилазить порожній псевдоінтернаціоналізм, що в ньому марксизм і не ночував ніколи” (“Україна чи Малоросія?”).

ХВОРОБА (антр., парт.): “...треба відчувати свою епоху, треба знати, на що вона хворіє”, “Всі ці “прафи”, напостовці хворіють на очі, і ім’я їхній хворобі – пресбіопія (стареча далекозорість): їм здається, що вони бачать далеко, але це тільки ілюзія, бо даль вже не хвилює їх, вона для них темна, мертва пляма – і тільки. Зате вони нічого не бачать під своїм носом”, “І коли тепер ми підійдемо до “Гарту”, то треба визнати: і “Гарт” під впливом різних “октябристських” платформ почав плутатись у просвітянських справах. Це його сьогоднішня хвороба” (“Камо грядеши”).

ДОДАТОК 3

КОРОТКИЙ СЛОВНИК ІДІОФРАЗЕМ М. ХВИЛЬОВОГО

АЗІАТСЬКИЙ РЕНЕСАНС. *«Азіатський ренесанс — це епоха європейського відродження плюс незрівняне, бадьоре й радісне грецько-римське мистецтво» («Камо грядеши»)*

ВУЛЬГАРНИЙ МАРКСИЗМ. *«Ми вже казали, що тов. Пилипенко, сповідаючи вульгарний марксизм у мистецтві, об'єктивно творить волю ворожої собі соціальної групи. Ми підкреслюємо «об'єктивно», бо ж смішно припускати, щоб людина сама собі хотіла зла, бо інакше абсурдно було б переносити питання саме в таку площину: ми маємо справу не з випадковим громадянином, а з одним із видатних комуністів. Але відкіля цей вульгарний марксизм?»*

ВЧЕНІ ХОХЛИ. *“Інститут «вчених хохлів» – це був необхідний історичний етап в розвиткові української комуністичної думки. Тепер цей інститут віджив себе, і молодь, яка не втратила почуття своєї людської гідності, сьогодні хоче вийти на радісний творчий шлях радянського будівництва в супроводі справжнього товариського оточення”, “Наша економіка наздоганяє західноєвропейську прискореним темпом, отже, і в нашому житті настає період бурного оживлення” (“Україна чи Малоросія?”),*

ГЕРОЇ ЕПОХИ - молоді пролетарські письменники, талановита літературна молодь, які здатні змінити ситуацію на краще та яких М. Хвильовий поетизує: *“Нове мистецтво утворюють робітники й селяни. Тільки з умовою: вони мусять бути інтелектуально розвиненими, талановитими, геніальними людьми. Хто цього не розуміє, той – дурень. А хто це розуміє і мовчить – той спекулянт. Молодь мусить бути ще етично чистою”, “Отже, гряде могутній азіатський ренесанс в мистецтві, і його предтечами є ми, “олімпійці”. Як свого часу Петрарка, Мікеланджело,*

Рафаель і т. д. з італійського закутка запалили Європу огнем відродження, так нові митці, з колись пригноблених азіатських країн, нові митці-комунари, що йдуть за нами, зійдуть на гору Гелікон, поставлять там світильник Ренесансу, і він, під дальній гул барикадних боїв, спалахне багряно-голубим п'ятикутником над темною європейською ніччю (“Камо грядеши”). “Волею історії вийде зовсім навпаки: російська література для свого відродження зможе знайти чарівний бальзам тільки під буйним живим деревом відродження молодих національних республік, в атмосфері весни колись пригноблених народів. Але це трапиться тоді, коли національні генії України, Білорусії, Грузії і т. д. побідним тріумфальним кроком будуть іти по Західній Європі під грім фанфар, які розбуркають віковий сон жидкобородого “богоискателя”, які навіки придушуть в нім почуття великодержавницького шовінізму й примусять його поважати сусіда” (“Україна чи Малоросія?”).

ЗАРАТУСТРА З ЗАДРИПАНОК. *«І тому зовсім не дивно, що й — — «комплекс відбивачів пролетарського письменника повинен іти шляхом спостережень явищ сьогоденного дня». Так каже Заратустра з задрипанок. Так каже «енко». Але чому обов'язково сьогоденного? Чому не вчорашнього? Хіба не можна «помарити в минулих віках» і взятись за вивчення днів Паризької комуни або Великої Французької революції? Хіба не можна про них писати твору? А ми й не знали! Тепер розуміємо: він буде контрреволюційним чинником і не відповідатиме «виконавчим завданням класу».*

КНИЖКОВИЙ РИНОК. *“Боротьба за книжковий ринок, за гегемонію на культурному фронті двох братських культур на Україні – російської й української – це є життєва правда” (“Україна чи Малоросія?”)*

МОЛОДА МОЛОДЬ. *«А в результаті “молода” молодь за кілька років не дала жадної путньої книжки, – це тепер, коли стільки можливостей, це тепер, коли йде доба відродження, коли ми стоїмо напередодні небувалого розквіту молоді літератури!»*

МОСКОВСЬКИЙ ДЕМОСФЕН. *“Навіть на московського Демосфена – Ларіна ми дивимось крізь пальці і гадаємо, що справа зовсім не в його філіппіках”* [Юрій Ларін – діяч російського революційного руху, економіст, публіцист, один із головних московських опонентів М. Хвильового, який, даючи оцінку його поглядам, зазначав: *“Фактично об’єктивно справа зводиться до підривної роботи проти радянської системи в цілому”* – [66, 52]

НАПІВМЕРТВА ГУРТОВЩИНА. *“Отже, ми й кажемо: треба покінчити з напівмертвою гуртовщиною, як з антигромадським явищем”* (“Думки проти течії”)

НАЦІОНАЛЬНЕ ВІДРОДЖЕННЯ. *“Виноград національного відродження не мириться з тим, хоч і прекрасним, – але – в силу багатьох і відомих історичних непорозумінь – далеким сонцем”* (“Україна чи Малоросія?”).

НАШІ ДРАГОМАНОВИ. *“В цьому національної гордості бояться нічого. Народне прислів'я так каже: «Навіть злидні без них не живуть». Дозвольте ж і нам пишатись тим, що революційний і послідовніший з декабристів — Пестель — жив під південним сонцем України, що велику російську літературу робили наші Гоголі, Короленки, що перші полки, які підняли м'ятеж проти царату, були по національності наші, що історію боротьби трудящих записано не в тульській «Канаді», а на просторах України, де найменша оселя є сторінка із героїчного минулого, що і т. д., тощо ...”;* *«...Хтось із російських критиків говорив, що якби Гоголь писав українською мовою, то це був би другий Данте. Ми гадаємо, і наші Драгоманови при інших умовах були б в пантеоні найкращих світових революціонерів».*

НАШІ НАПОЛЕОНИ: *“...Юринець і Хвиля почали свій тріумфальний похід під грім екстравагантної фанфаронади гаданого переможця, і в супроводі хоч і порожньої, але зате галасливої фразеології, кожний з них, уявивши себе по меншій мірі Наполеоном, раптом прийняв позу (звичайно, зовсім не по заслугі) претензійної, начебто об’єктивної третьої особи... З*

того ж самого “висока” наші наполеони показують і свою сміливість...”
 (“Україна чи Малоросія?”)

ПОРОЖНІЙ ПСЕВДОІНТЕРНАЦІОНАЛІЗМ. “...і от на сцену вилазить порожній псевдоінтернаціоналізм, що в ньому марксизм і не ночував ніколи” (“Україна чи Малоросія?”)

ПРОЛЕТАРСЬКЕ МИСТЕЦТВО. “Пролетарське мистецтво буде святкувати чималу перемогу на фронті літературно-історичних сутичок” (“Камо грядеши”); “Сьогоднішня баталія для нас і для всього радянського суспільства має величезне значення: обеззброївши хоч наполовину українського “теоретика” напостівської естетики, пролетарське мистецтво буде святкувати чималу перемогу на фронті літературно-історичних сутичок”; “Пролетарське мистецтво наших днів – це “Марсельєза”, яка поведе авангард світового пролетаріату на барикадні бої”, “Отже, час романтики вітаїзму – доби горожанських війн. Отже, її перспективи – роль одного з фельдмаршалів у майбутніх барикадних боях” (“Камо грядеши”)

РАДЯНСЬКИЙ ІНТЕЛІГЕНТ. «Для пролетарської художньої літератури без всякого сумніву корисніш — гіперболічно — в мільйон разів радянський інтелігент Зеров, озброєний вищою математикою мистецтва, ніж сотні «просвітян», що розуміються на цьому мистецтві, як «свиня в апельсині», що на сьомому році революції раптом зробилися революційніші від самого Леніна і тепер виступають по різних радянських журналах з «червоними» фразами під прізвищами якогось «ця» чи «енка».

РОМАНТИКА ВІТАЇЗМУ. своєрідний прояв в українській літературі 20-х ХХ ст. європейської літературної течії віталізму. Письменники, які входили до ВАПЛІТЕ, передусім М.Хвильовий, А.Любченко, творили літературу активного романтизму ("романтику вітаїзму"), в якій виражали концепцію повноправного життя, життєвості українського відродження, втілювали ідеал активної, сильної, здатної до боротьби людини. Це зумовлювало експресивний, енергійний стиль прози, жанрово-композиційні

новації, покликані активізувати читацьке сприйняття, навіювати читачам бадьоре, оптимістичне світосприйняття, а відтак і активно критичне ставлення до переродження революційних ідеалів. Термін "Р.в." вживався М.Хвильовим поряд з терміном "азіатський ренесанс" у памфлетах "Камо грядеши", у статтях циклу "Думки проти течії". На його погляд, "Р.в." — "це сума нового споглядання, нового світовідчуття, нових складних вібрацій". Ще у листі до редакції "Культури і побуту" (7.02.1926) М.Хвильовий наголошував, що ці терміни позначають "не що інше, як певну мистецьку школу. І тільки". Ширше визначення активного романтизму подано пізніше. У журналі "Літературний ярмарок" (1929, №1) М.Хвильовий писав: *"На зміну натуралістичній літературі, як мистецтву віддзеркалення окремих фактів, не зв'язаних між собою, — конче й швидко мусить прийти активний романтизм. Виросте він із кривих руху так званих великих чисел, із цілого колективного психологічного комплексу людей епохи змагання за СОЦІАЛІЗМ та його побудування... "*

РОСІЙСЬКЕ МІЩАНСТВО. Поширеними є узагальнення: *"жидкобородий московський інтелігент"* ("Україна чи Малоросія?"), *"кожний міщанський шпінгалет із російських кіл"*, *"аудиторія, що виховала себе на гопаксах"*, *"безграмотне міщанство"*, *"темні особи"*, *"людиці"*, *"безграмотний «енко»"*, *"бездарний, симптоматичний «енко»* ("енко" – члени організації "Просвіта"), *"авангардні бійці стривоженої «Просвіти»"*.

СТОЛИПІНСЬКИЙ ОТРУБ. *"Треба бути обмеженою людиною, щоб скося поглядати на українське відродження і добачати в ньому тільки столипінський отруб"* ("Україна чи Малоросія?", с. 609); викриваючи у своїх памфлетах загрозу культури *"столипінського отруба"* – *"гопаківсько-шароварської просвіти, що, намацавши несподівані для себе можливості (прискорену українізацію), робиться червоною і йде «селозувати» (певніш профанувати) міську пролетарську культуру"*, М. Хвильовий чітко протиставляв її тому *"чорноземові митцю, до якого Тичина «посилав свої нерви»* ("Камо грядеши", с. 394).