

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА

Філологічний факультет
Кафедра сучасної української мови

**ФУНКЦІОНУВАННЯ СИНТАКСИЧНИХ ЕКСПРЕСЕМ У МОВОСТИЛІ
ОКСАНИ ЗАБУЖКО ТА ЛІНГВОДИДАКТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ
ЇХ У ЗЗСО**

Кваліфікаційна робота
Рівень вищої освіти – другий (магістерський)

Виконала:

студентка VI курсу, 601 групи
спеціальності 014.01 «Середня освіта
(українська мова та література)»

Райчук Надія Іванівна

Науковий керівник:

к.ф.н., доц. Томусяк Л.М.

Рецензент _____

До захисту допущено
на засіданні кафедри
протокол № 06 від 21 листопада 2023 р.
Завідувач кафедри _____ проф. СВІТЛАНА Шабат-Савка

Чернівці – 2023

ФУНКЦІОНУВАННЯ СИНТАКСИЧНИХ ЕКСПРЕСЕМ У МОВОСТИЛ І ОКСАНИ ЗАБУЖКО ТА ЛІНГВОДИДАКТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ЇХ У ЗЗСО

У магістерській роботі досліджено питання історії вивчення експресивного синтаксису, розкрито зміст понять, що входять до сфери експресивного синтаксису, таких як *експресія*, *експресивність*, *емоційність*; досліджено лінгвальні параметри риторичних питальних та окличних конструкцій у мовленні Оксани Забужко, описано та систематизовано повтори як засоби творення експресії у художньому мовленні письменниці. Доведено, що ці структури є засобами вираження мовної експресії, емоційно увиразнюють художнє мовлення письменниці, підкреслюють неповторний його колорит. Розроблено систему вправ для вивчення повторів, риторичних питальних та окличних речень у шкільному курсі з української мови в ЗЗСО.

Ключові слова: експресія, експресивність, емоційність, мовостиль, синтаксична експресема, риторичне питальне речення, окличне речення, повтор .

FUNKCJONOWANIE WYRAŻEŃ SKŁADNIOWYCH W STYLU MOWY OKSANY ZABUŻKO I LINGWODYDAKTYCZNE ZASADY ICH BADANIA W SZKOŁACH ŚREDNICH

W pracy magisterskiej przeprowadzono analizę kwestii historii badań składni ekspresyjnej, omówiono treść pojęć wchodzących w zakres składni ekspresyjnej, takich jak *ekspresja*, *ekspresyjność*, *emocjonalność*; zbadano parametry językowe retorycznych konstrukcji pytających i wykrzyknikowych w mówieniu Oksany Zabuzko, opisano oraz usystematyzowano powtórzenia jako środki tworzenia ekspresji w wypowiedzi artystycznej pisarki. Udowodniono, że struktury te są środkami wyrazu ekspresji językowej, wyrażają emocjonalnie język artystyczny pisarki, podkreślają jego niepowtarzalny koloryt. Opracowano system ćwiczeń do nauki powtórzeń, retorycznych zdań pytających i wykrzyknikowych w ramach kursu szkolnego języka ukraińskiego w placówkach ogólnokształcących szkolnictwa średniego.

Słowa kluczowe: ekspresja, ekspresyjność, emocjonalność, styl językowy, ekspresywa

składniowa, retoryczne zdanie pytające, zdanie wykrzyknikowe, powtórzenie.

THE FUNCTIONING OF SYNTACTIC EXPRESSIONS IN THE LANGUAGE STYLE OF OKSANA ZABUZHKO AND THE LINGUISTICS OF LEARNING THEM IN THE INSTITUTIONS OF GENERAL SECONDARY EDUCATION

In the master's thesis, the issue of the history of the study of expressive syntax was investigated, the content of concepts included in the field of expressive syntax, such as expression, expressiveness, emotionality, was revealed; linguistic parameters of rhetorical interrogative and exclamatory constructions in Oksana Zabuzhko's speech were investigated, repetitions were described and systematized as a means of creating expression in the writer's artistic speech. It has been proven that these structures are means of language expression, emotionally express the writer's artistic speech, emphasize its unique flavor. A system of exercises for studying repetitions, rhetorical interrogative and exclamatory sentences in the Ukrainian language school course in the secondary school has been developed.

Key words: expression, expressiveness, emotionality, individual style, syntactic expresseme, rhetorical interrogative sentence, exclamatory sentence, repetition.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ І ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ЗАСОБІВ ЕКСПРЕСИВНОГО СИНТАКСИСУ В УКРАЇНСЬКВІ ЛІНГВІСТИЦІ.....	11
1.1. Підходи до вивчення експресивності в мовознавчій літературі.....	11
1.2. Поняття синтаксичної експресивності в контексті лінгвостилістики.....	15
1.3. Мовна особистість автора художнього мовлення.....	19
Висновки до першого розділу.....	24
РОЗДІЛ ІІ. ФІГУРАЛЬНО-РИТОРИЧНІ СИНТАКСИЧНІ СТРУКТУРИ В ХУДОЖНЬОМУ МОВЛЕННІ ОКСАНИ ЗАБУЖКО	26
2.1. Риторичні питальні речення як репрезентанти експресії художнього мовлення Оксани Забужко.....	26
2.2. Окличні речення у художньому мовленні Оксани Забужко та їх емоційно-експресивне навантаження.....	42
Висновки до другого розділу.....	55
РОЗДІЛ ІІІ. ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ПАРАМЕТРИ ПОВТОРІВ ТА ЇХ ФУНКЦІОНУВАННЯ У ХУДОЖНЬОМУ МОВЛЕННІ ОКСАНИ ЗАБУЖКО	57
3.1. Повтори як вияв експресивності у художньому мовленні Оксани Забужко.....	57
3.2. Функційне навантаження риторичних фігур з повторами.....	70
Висновки до третього розділу.....	75
РОЗДІЛ ІV. ВИВЧЕННЯ ЕКСПРЕСИВНИХ СИНТАКСИЧНИХ ЗАСОБІВ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ В ЗЗСО.....	77
4.1. Підходи і принципи навчання Нової української школи.....	77
4.2. Методи навчання при вивченні експресивних синтаксичних засобів на уроках української мови.....	85
4.3. Система вправ і завдань.....	89
Висновки до четвертого розділу.....	95

ВИСНОВКИ.....	97
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	101

Кваліфікаційна робота містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів наукових досліджень інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

ВСТУП

Сучасні вчені розглядають текст як засіб комунікативного впливу, який відбувається у широкому соціальному контексті, саме тому перспективними виявляються ті наукові розвідки, в яких синтаксичну структуру речення досліджують у лінгвопрагматичному аспекті, у плані реалізації комунікативного задуму автора, а отже, з позицій індивідуально-авторського відображення світу. Функційні параметри речень та їх видозміни у художньому тексті як маркерів впливу на читача слугують об'єктом аналізу не лише синтаксису, а також і стилістики. Стилiстичний (експресивний) синтаксис досліджує ті мовні структури, що мають здатність своєю формально-граматичною будовою у певних художніх контекстах реалізувати задум автора, впливати на читача, увиразнюючи багатство і красу мови.

Незважаючи на те, що питання експресивності та експресивного синтаксису було об'єктом численних досліджень мовознавців, не існує поки що одностайного погляду на його природу й лінгвістичний статус.

Індивідуальний стиль письменника втілений у словесно-мовленнєвій структурі, що пронизує цілісну канву художнього твору й визначає взаємозв'язки всіх його елементів. Будучи концентрованим втіленням суті художнього твору, ця категорія об'єднує різнорівневі мовленнєві структури й виступає ідейно-стильовим центром художньої оповіді.

Спостереження О. Потебні щодо художнього твору як акту словесного спілкування автора з читачем, як комунікації в конкретних історико-літературних контекстах дало підстави вченому вважати, що «слово не є зовнішнім додатком до готової вже в людській душі ідеї необхідності. Воно є засобом, що впливає із глибин людської природи створювати цю ідею» [74, с. 35].

Вивчення індивідуального стилю письменника передбачає комплексне дослідження мови його художнього тексту, а також потребує не тільки визначення індивідуально-авторського художнього мовлення в контексті загальнонародного, а й дослідження способу художнього мовомислення митця.

Адже потік мовної свідомості автора відображений у структурі художнього тексту, в тематичному й ідейному його спрямуванні, у доборі специфічних мовних і виражальних засобів. У художньому творі закарбовано особистість автора, його світоглядні позиції, морально-етичні переконання тощо. А отже, вивчення внутрішньої організації художнього тексту полягає саме в розкритті специфіки авторської позиції, що передається різнорівневими мовними засобами.

Оксана Забужко — відома українська письменниця, поетеса і публічна інтелектуалка. З її ім'ям пов'язаний вихід сучасної української літератури на міжнародну арену. Твори письменниці перекладені понад 20 мовами, окремими книжками виходили в Австрії, Болгарії, Італії, Ірані, Нідерландах, Німеччині тощо. Мова творів Оксани Забужко наскрізь новаторська і злободенна. Неординарність, мабуть, є головною специфічною рисою її мовотворчості. У її творах ми бачимо низку довгих синтаксичних конструкцій (часом вони мають обсяг понад сторінку). Крім того, мова письменниці багата на термінологічну лексику: як загальноновживану, так і вузькоспеціальну. Часто у прозі Оксани Забужко ми помічаємо використання національної лексики, присутні також вживання нелітературних слів [23, с. 142-143]. Ці особливості й відображають унікальність ідіостилю письменниці.

Потреба вивчення конструкцій експресивного синтаксису письменницького мовостилу прямо пов'язана з вивченням проблеми експресивності як лінгвістичної категорії художнього стилю української мови, зі систематизацією та описом синтаксичних експресем письменницького ідіолекту Оксани Забужко, а також з методикою вивчення таких конструкцій на уроках української мови в закладах загальної середньої освіти.

Вивчення одиниць експресивного синтаксису, їхня систематизація та глибокий аналіз у тканині художнього твору дає змогу більш точно окреслити поняття експресивного синтаксису, більш глибоко дослідити особливості вживання синтаксичних експресем, простежити особливості їх вживання у конкретних художніх творах, особливості їх функціонування як засобів

вираження змісту індивідуальної свідомості автора та як одиниць, що пов'язані з аспектами прояву суб'єктивного компонента мови. Цим визначаємо **актуальність** нашого дослідження.

Мета роботи полягає в тому, щоб простежити особливості функціонування повторів, риторичних питальних речень та окличних речень як синтаксичних експресем у художньому мовленні Оксани Забужко.

Для досягнення зазначеної мети потрібно розв'язати такі **завдання**:

- дослідити питання історії вивчення експресивного синтаксису;
- розкрити зміст понять, що входять до сфери експресивного синтаксису, таких як *експресія*, *експресивність*, *емоційність*;
- з'ясувати особливості функціонування синтаксичних експресем у художньому мовленні;
- окреслити експресивність риторичних питальних та окличних конструкцій мови творів Оксани Забужко;
- описати та систематизувати повтори як засоби творення експресії у художньому мовленні письменниці;
- систематизувати навчальні методи для формування й розвитку синтаксичної компетентності на уроках української мови в ЗЗСО на матеріалі мовотворчості Оксани Забужко.

Об'єкт дослідження – художнє мовлення Оксани Забужко.

Предмет дослідження – синтаксичні експреси художнього мовлення Оксани Забужко, які представлені риторичними питальними й окличними структурами, конструкціями з різного роду повторами.

Джерельна база – романи О. Забужко «Музей покинутих секретів», «Польові дослідження з українського сексу», повісті «Інопланетянка», «Я, Мілена».

Основні методи дослідження: *теоретичний аналіз* (для вивчення основних теоретичних понять експресивного синтаксису), *системний аналіз* (для добору фактичного матеріалу та його групування), *описовий метод* (для опису особливостей функціонування засобів експресивного синтаксису у

художньому тексті); *методи індукції та дедукції* для узагальнення дібраного матеріалу.

Наукове й теоретичне значення нашого дослідження полягає в тому, щоб поглибити, доповнити й узагальнити мовознавчу теоретичну думку, результати магістерської роботи можуть бути використані в практичній професійній діяльності для вивчення питань експресивного синтаксису.

Роботу **апробовано** на Студентській науковій конференції ЧНУ ім. Ю. Федьковича впродовж 2022 та 2023 років, а також видано статтю спільно з Томусяк Л.М. у журналі «Молодий вчений».

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаної літератури. Повний обсяг дослідження – 109 сторінок

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ ЗАСОБІВ ЕКСПРЕСИВНОГО СИНТАКСИСУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІНГВІСТИЦІ

1.1. Підходи до вивчення експресивності в мовознавчій літературі

У сучасних лінгвістичних студіях простежено тенденцію відходу від принципу системно-структурного дослідження мови до антропоцентричного підходу до вивчення мовних одиниць, до виявлення експресивного функціонування синтактичних конструкцій у процесі текстотворення, до визначення того діапазону емоційно-експресивних значень, який реалізується різними синтактичними конструкціями у мовленнєвих ситуаціях та в структурі художнього тексту.

Функціональний підхід до вивчення мови художньої літератури дає змогу розглядати її як конкретний комунікативний акт в контексті художнього стилю мовлення. Саме тому С. Єрмоленко визначає стиль як «різновид творчої мовної діяльності, тип мовомислення, мовної поведінки в колективно усвідомлених ситуаціях спілкування» [29, с. 119]. Центр динамічної моделі стилю формує автор, індивідум, який сприймає стильові різновиди мови, створює художній текст, наділяє його певною авторською модальністю, до якої входять образність, емоційність, експресивність.

Актуальними завданнями сучасної лінгвостилістики є з'ясування характерних для художнього синтаксису засобів та прийомів, які роблять мову письменника експресивною, художньо-образною, а також визначення специфічних експресивних конструкцій, що характерні саме для мовлення конкретного автора.

Сучасною лінгвістичною наукою, в основі якої антропоцентричний підхід до вивчення явищ мови, передбачено різнорівневий лінгвістичний аналіз з орієнтацією на людський чинник у мові, що зумовлений її світосприйняттям людини, її ментальністю та мисленням. Коло зацікавлення дослідників

формують проблеми індивідуально-авторського бачення світу, який відображений в авторській мові художнього тексту. А отже, повне, комплексне дослідження мови художнього твору базується насамперед на лінгвістичній теорії образу автора, в якій відображена авторська позиція у виборі конкретних виражальних засобів, виявляються індивідуальні риси мовотворчості автора. Свідомість автора художнього твору та його світобачення актуалізовані в тексті, що є однією із форм мовлення психоментального простору письменника. Зокрема, О. Селіванова зазначає: «ментальний простір – це світ, який нас оточує, усталене розуміння дійсності (реальності), вигадані ситуації, ситуації, змодельовані у творах літератури та мистецтва, гіпотетичні ситуації, сфери абстрактних категорій у різних галузях (економіки, політики, фізики тощо)» [82; с. 385].

Низка питань художньої мови пов'язані насамперед з аспектом динамічного розгортання тексту, з синтаксичними конструкціями, що беруть участь у структуруванні художнього тексту, з систематизацією особливостей функцій метафор та інших типів переносного значення, різних художніх тропів, образних засобів, стилістичних фігур мовлення.

Термін **експресивність** (від лат. *expression* – вираження) використовують для позначення виразності й емоційності мовних одиниць. У лінгвістичному енциклопедичному словнику зазначено: «Експресивність є сукупністю семантико-стилістичних ознак певної одиниці мови, які забезпечують її здатність виступати засобом вираження суб'єктивного ставлення мовця до адресата мови або змісту в комунікативному акті. У художньому дискурсі експресивне мовлення виступає як засіб вираження психологічного стану мовця та є засобом посилення виразності» [14; с. 113].

Як окремий напрям синтаксичних досліджень експресивний синтаксис в українському мовознавстві вивчали Н. Гуйванюк, А. Загнітко, С. Єрмоленко, П. Дудик та інші вчені. Окремі питання, що стосуються експресивного синтаксису, досліджують І. Дегтярьова, та В. Ткачук. Праці лінгвістів засвідчують неабияке зацікавлення до проблем експресивних засобів вираження

синтаксису української мови.

Науковці виокремлюють афективний бік у семантиці синтаксичних конструкцій, оперуючи при цьому великою кількістю понять, серед яких: емоційне, афективне, образне, стилістично забарвлене, оцінне, однак, на думку Н. Гуйванюк, «стрижневим є поняття експресії, в той час як інші поняття слугують субкатегоріями експресії» [18, с. 273].

На важливість вивчення експресивного синтаксису як одного з напрямів українського мовознавства неодноразово вказувала Н. В. Гуйванюк, зазначаючи, що аспекти стилістичного синтаксису перебувають у нерозривній єдності з проблемами художніх та експресивно-виражальних відтінків, які характерні для певних синтаксичних конструкцій у певних їх комбінаціях. [18, с. 273].

Опис експресії як мовної категорії дає можливість визначати в синтаксисі два напрямки. Перший проєктує поняття експресивного на поняття суб'єктивної модальності, яку часто тлумачать як непостійну ознаку речення. Другий напрям базується на понятті суб'єктивно-експресивних форм як засобів вираження експресії і пов'язаний з процесами синтаксичного розчленування.

Синтаксичні засоби володіють великим стилістичним потенціалом, оскільки мають здатність передавати найрізноманітніші нюанси думки й стилістично варіюватися.

З метою визначення статусу експресивної синтаксичної структури традиційно використовують такі критерії: прагматико-стилістичний, що «спрямований на дослідження виразності та певного ефекту впливу, та формальний, що орієнтується на наявність синтаксичного розчленування» [29, с. 87].

С. Єрмоленко підкреслює, що експресивність синтаксису в українській мові пов'язана зі структурами, які мають у своїй семантиці відтінки невимушеного, органічного «розмовного мовлення з відповідним виділенням теми й реми, з актуальним членуванням фрази. Експресивну функцію в тексті здатні виконувати будь-які мовно-виражальні засоби, не дивлячись на усталені прийоми досягнення експресивності, такі як тропи та фігури» [29, с. 134].

Експресивність у синтаксисі пов'язана з такими аспектами висловлення, як естетичний, комунікативно-функціональний, нормативний, ситуативний, соціально-оцінний, структурно-семантичний, прагматичний.

Як лінгвістична категорія, мовна експресія втілена в різноманітних засобах лексики, фразеології, стилістики, семантики, риторики, поетики. Це явище є дотичне до психології, психолінгвістики, естетики, літературознавства, філософії.

Поняття мовної експресії, зокрема синтаксичної експресії художнього мовлення у лінгвістичних дослідженнях трактується неоднозначно. Більшість сучасних лінгвістів досліджують мовні засоби експресії з огляду на систему лінгвоструктурного та функціонально-динамічного планів, тобто аналізують експресивні засоби «в контексті, де яскраво проявляється їх кореляція із стилістично нейтральними мовними одиницями та їх власне виразова функція» [97, с. 6]. Виразність мовних засобів є інтегральною властивістю мовлення. Мовознавець В. Чабаненко зауважив, що експресія – це не тільки виразність, а це ще «інтенсифікація виразності, це збільшення впливаючої сили сказаного», експресія – це «надання йому особливої психологічно мотивованої піднесеності» [97, с. 7].

Починаючи з середини 60-х рр. XX ст. у мовознавчій науці з'явився термін «експресивний синтаксис», однак і досі саме поняття експресивного синтаксису залишається нечітко окреслене. Вчені трактують його по-різному, пропонують різні парадигми наукової інтерпретації художнього тексту, серед яких: *функціонально-прагматична* чи *художньо-естетична*.

Деякі проблеми експресивного синтаксису залишаються висвітленими неповною мірою і в українській лінгвістиці. Проблема типології експресивних конструкцій також до кінця не розв'язана. До експресивних прийомів традиційно зараховують такі стилістичні фігури, в основі яких сегментація, лексичний повтор, парцеляція, а також повтор з синтаксичним поширенням, ланцюжки номінативних речень, вставлені конструкції, питальні речення монологічного мовлення тощо.

А.Загнітко вважає, що експресивним може вважатися навіть таке висловлення, «у структурі якого можуть бути відсутні які-небудь спеціальні (формально виражені) показники експресії, адже експресія може виражатися самими почуттями мовця» [38, с. 520].

Велика кількість дефініцій та проблема розрізнення таких понять, як «експресія», «експресивність», «емоційність» обумовлені різними поглядами вчених і неможливістю виділити єдиний варіант. Мові за своєю природою притаманна експресивність, за допомогою якої реалізуються емотивно-конотативна й експресивна функції. Експресивність, з одного боку, вмотивована мовною нормою (як семантичною категорією), а з іншого – відхиленням від норми (як стилістична категорія), яке має функціональний, структурний та семантичний характер. В. Чабаненко, вважає, що експресивністю варто вважати підсилену інтенсифіковану виразність, таку психологічно й соціально мотивовану властивість мовного знака, що підтримує загострену увагу читача (слухача), активізуючи мислення, викликаючи почуттєву напругу. [97, с. 7]

Сьогодні остаточно ще не визначено перелік засобів експресивного синтаксису, оскільки у будь-якому художньому тексті будь-яка морфологічна категорія чи будь-яка синтаксична одиниця з особливою структурою, можуть стати носієм експресивної думки, оскільки все залежить від індивідуального мовостилю письменника, від його задуму та світосприйняття.

1.2. Поняття синтаксичної експресивності в контексті лінгвостилістики

На думку А. Загнітка, «експресивна функція тексту сприяє виразній формі зображення психічного стану адресанта, показу його суб'єктивного ставлення до висловленого. Останнє виражається різними засобами: інтонаційно, лексико-семантично, словотвірною, морфологічно, синтаксично» [37, с. 39].

Експресивність синтаксису пов'язана з конструкціями, що несуть у своїй семантиці відтінок розмовного, невимушеного стилю, та особливим актуальним

членуванням фрази, виділенням теми та реми. Виконувати експресивну функцію в конкретному тексті здатні будь-які мовно-виразові засоби, проте в мові існують усталені прийоми досягнення експресивності висловлюваного – тропи та фігури. Основна сфера їх функціонування – художній стиль, «експресивність якого зумовлена естетичною функцією мови, посиленням емоційного впливу на адресата» [29, с. 134].

Експресивне в синтаксисі та його тлумачення постає сьогодні неоднозначним.

Вивчення виразових засобів української мови щодо їхньої експресивності розпочалося з дослідження мови художньої літератури й стосувалося насамперед стилістичного та емоційного забарвлення різних форм словотворення. У посібниках зі стилістики термін «експресивний» виступає як синонім до понять «стилістично виразний», «емоційно-стилістичний» [99, с. 114–119]. Зокрема, І. Білодід підкреслював, що різні типи конструкцій речень, засоби еліпсації, стилістична роль «коротких і розгалуженої в'язі складних речень як певної манери – все це могутні засоби смислової і емоційної виразності мовлення» [90, с. 44]. У монографії «Мова і стиль роману “Вершники” Ю. Яновського» мовознавець умовно виділив чотири синтаксичні стильові структури: асоціативні, уснонародні (зокрема пісенні), публіцистичні, монологічні – будова фрази яких є виразною ритмічно і творить інтонаційні малюнки [2, с. 54].

Уточненню змісту поняття експресивності сприяло вивчення природи інших функціональних стилів, зокрема публіцистичного, розмовного. У газетно-публіцистичних текстах експресивність мовних одиниць виявляється на тлі автоматизованих засобів вираження як протиставлення мовним штампам. Функціонування в мові типових структур розмовного синтаксису вивчав П. Дудик [25].

Різноаспектне дослідження природи й реалізації експресивності за функціями мови та за рівнями мовної структури здійснив В. Чабаненко, розробивши теоретичні основи мовної експресії, уточнивши поняття «експресія» та «експресивність» [97]. На рівні експресивності синтаксису він виокремив

синтаксичні засоби емотивної експресії: 1) в формах головних членів речення – емфатичний іменниковий підмет, що емоційно дублюється особовим займенником, простий емоційно насичений присудок, виражений присудковим словом, вигук тощо; 2) у формах другорядних членів речення – обставини міри і ступеня, характерологічні емоційно-оцінні прикладки, відокремлені означення, мотивовані відокремлені обставини [98, с. 68–174].

Питання експресивного в синтаксисі пов'язують з проникненням усно-розмовних тенденцій у писемну практику: усно-розмовне мовлення входить до художньої літератури в перетвореному вигляді [71, с. 35-46].

Поняття експресивного часто ототожнюють емоційним та афективним. У таких випадках, як відзначає А.Загнітко, утворюється низка співвідносних понять: афективне, емоційне, оцінне, образне, стилістично забарвлене, експресивне та ін. [38, с. 520-521]. Субкатегоріями експресивності мовознавець вважає *інтенсивність*, *емотивність*, *образність* та *оцінність*, які формують і поняття **експресеми** – основної одиниці експресивного синтаксису, що з нею пов'язують також *волюнтативність* та *суб'єктивну модальність*.

Базовими категоріями експресивного синтаксису визначено такі поняття, як «експресія», «експресивність», «експресема».

Найбільш вдалим вважаємо визначення експресами, що його запропонувала Н. Гуйванюк: «**Експресема** – це елемент лінгвостилістичної системи, мовленнєва одиниця, вжита в експресивно-стилістичній функції, яка суміщає в собі власне лінгвістичне з емотивним, волюнтативним, естетичним, художньо-образним, оцінним тощо» [20].

Експресемами можуть бути різнорівневі одиниці художнього мовлення, диференційними ознаками яких визначено логічно-емоційне підсилення як наслідок структурних і семантичних трансформацій у порівнянні з узуальними одиницями мови. Виокремлюють експресеми різних рівнів мови: фонетичні, лексичні, фразеологічні, словотворчі, а також граматичні (морфологічні й синтаксичні).

Отже, експресивність ці мовознавці розуміють як прояв емоційного,

оцінного ставлення до дійсності. У подібному тлумаченні, по-перше, спостерігаємо змішування понять експресивного й емоційного, поряд з оцінним, по-друге, ці характеристики приписують конструкціям усного синтаксису чи відбиттю їх у відповідних жанрах художнього мовлення.

Під значущістю в сучасній науці розуміють, відповідно до ідей Ф. де Соссюра, інтуїтивне знання носіями мови системних зв'язків мовних одиниць і норм вживання їх у мовленні, наприклад, знання їх відношень у складі певних парадигм і синтагм, сфери вживання, частотності у мовленні. Такими значущостями володіють одиниці всіх ярусів (фонетичні, лексико-граматичні, семантичні). Наприклад, стильові або узуальні значущості – властивості мовних одиниць, зумовлені сферою їх уживання.

Творча мовна особистість здатна видозмінювати стильову норму. «Світосприймання як основна одиниця етнопсихолінгвістики пов'язане з напрямком думки, волі, почувань мовної особистості, для якої стилі – ніби вікна в різноманітний мовний світ, де відбувається її самовираження, самоутвердження. Вона не тільки репродукує, відтворює задані стилістичною системою, характерною для певного історичного відтинку розвитку мови, мовні стилі, а й виражає себе в мовній діяльності, виступає активним творцем стилю» [28, с. 342].

Усі елементи художнього твору мають деякий художній зміст, що підпорядковується спільному завданню. У тексті немає нічого випадкового, все між собою домовлено і підпорядковується загальним законам розвитку: кожний елемент художнього твору, чи то епітет, портрет, пейзаж, монолог, і т.п. не існує сам по собі. Він пов'язаний з іншими, ними мотивований, і їх, в свою чергу, мотивує. Для художнього твору системність характерна не менше, якщо й не більше, ніж для мови. В художньому тексті є семантичними всі рівні. Художній текст – це складно побудований смисл. Всі його елементи є елементами смисловими. На цій підставі можна стверджувати, що будь-яке слово в лексичному наповненні образу є семантично навантаженим: в художньому тексті здійснюється усвідомлений добір лексичних засобів характеристики

персонажа, що робить аналіз структури та семантики образів персонажів на рівні їх мовного втілення змісту та специфіки законів побудови того чи іншого твору, а також стилістичних особливостей конкретного письменника [4, с. 200].

Синтаксичні одиниці художнього тексту мають різну естетичну зумовленість залежно від його рівнів: композиційно-синтаксичного та власне синтаксичного. Композиційно-синтаксичний рівень тексту – рівень, який втілює тему й організує одиниці лексичного та синтаксичного рівня у власні одиниці: епізоди, розділи, цілий текст. Синтаксичний рівень тексту – рівень, одиниці якого організовані з одиниць лексичного рівня і втілюють окремі смисли спільної теми, – це фрази, надфразні єдності, складні цілі та абзаци.

Для кожного художнього тексту характерна наявність в ньому ознак синтаксису, з одного боку, комунікативно-обов'язкового і, з іншого боку, синтаксису «художнього», зумовленого образною настановою автора та індивідуальною стильовою специфічністю його «почерку». Категорії, форми й структури, що найчастіше повторюються в тексті окремого твору чи групи творів письменника, є для нього характерними. З'ясувати функціонування цих характеристик можна лише в контексті, бо саме в ньому може актуалізуватися – одержати стилістичну функцію – будь-який елемент мовного рівня. Актуалізація на рівні тексту є порушенням узвичаєних синтаксично-семантичних зв'язків у словосполученнях, реченнях, це змістове виокремлення слова завдяки несподіваним асоціативним зв'язкам його з іншими поняттями [93, с. 14].

Отже, актуалізація мовних одиниць відповідно до настанови автора, мети, ситуації, умов робить їх експресивними, реалізуючи їх інгерентні (притаманні) властивості або надаючи їм контекстуальної експресії.

1.3. Мовна особистість автора художнього мовлення

Передаючи певний зміст, автор художнього тексту організовує словесний матеріал так, щоб найкраще виразити головну художню ідею. Відповідно, завдання стилістичного аналізу – виявити і показати односпрямованість усіх

елементів художньої побудови, їх структурну організацію навколо «формального» стрижня. Автор не лише прямо висловлює ставлення до того, про що говорить, але й опосередковано. При цьому суттєвими є не безпосередні чи непрямі судження автора, а те, що зображається і як зображається, різноманітні відношення між предметами зображення в межах цілого [56., с.18]. Письменник досягає потрібного впливу на читача, будуючи твір таким чином, щоб акцентувати увагу на окремих моментах зображення.

Закладені в мові можливості граматичних форм, зокрема синтаксичних, по-різному реалізуються в художній структурі. Тому важливо бачити, як граматична форма сприяє виявленню таких категорій, як «образ автора», «індивідуальний мовостиль», «ідіостиль» письменника.

Під індивідуальним письменницьким стилем розуміють:

- 1) індивідуальну словесно-мовленнєву структуру;
- 2) художню категорію, певну форму мовної праці письменника;
- 3) суб'єкта розповіді, що сам творить дійсність художнього тексту;
- 4) навмисно обрану письменником позицію, посідаючи яку він має найкращі можливості для втілення ідейного задуму свого твору; склад, манеру мовлення, саму структуру розповіді, більш того способи характеристики дійових осіб, зображення пейзажу.

Сучасні мовознавці наголошують на необхідності лінгвістичного дослідження «образу автора». Хоча образ автора реалізується мовними засобами, проте сам він не є мовним. Основними шляхами лінгвістичного вивчення категорії «образу автора» є ступінь залучення розмовної лексики до авторського мовлення у структурі оповіді від першої та третьої особи, переважаючого типу речення, способів зв'язку підрядних частин складного речення з головними й між самостійними реченнями, структура й довжина абзаців, типи зв'язку між ними.

Образ автора залежно від характеру розповіді, може виявлятися по-різному, зокрема через наратора або оповідача. Виявами образу автора є: 1) нейтральний суб'єкт художньої творчості; 2) персонаж; 3) ліричний суб'єкт –

суб'єктивно-модальне значення.

Поняття образу автора має стосунок до індивідуального письменницького стилю, до тих засобів мови, що його маркують, виокремлюють з-поміж інших. С. Єрмоленко вдало підмітила: «Вислів „письменник вибирає мовні засоби” досить умовний, оскільки майстер слова не вибирає, а мислить саме такими, а не іншими мовними структурами, викликаючи в уяві індивідуальні художні образи» [28, с. 305].

Академік І. Білодід звернув увагу на особливості організації мови художньої літератури: «Стиль – це засіб використання (вибір) мовних засобів у відповідних висловленнях як у залежності від конкретного призначення, форми та ролі цих засобів, так і в залежності від індивідуальної орієнтації. Стиль – це індивідуалізована організація висловлення» [2, с. 21].

Дослідження індивідуальної мови письменників супроводжують різні методи й прийоми аналізу художнього тексту і здійснюються у двох вимірах: історії української літературної мови та мови художньої літератури.

Індивідуальний стиль майстра слова репрезентований цілим комплексом чинників, що детерміновані багатством та різноманітністю його духовного світу, естетичними уподобаннями, особливостями світогляду, інтелектом,. Це різноманітні засоби художньої образності – лексичні індивідуальні маркери, новотвори, морфолого-синтаксичні засоби індивідуального творення тексту. «Хоч письменник і користується загальноживаною мовою, проте його індивідуальне світосприймання, психологія мовотворчості зумовлюють витворення особливого мовного світу. Власне-індивідуальних одиниць (авторських okazіональних неологізмів, індивідуалізмів) у мові письменника може бути незначна кількість, проте індивідуальний стиль, виразність його створюється не лише ними. Характер індивідуального стилю залежить від співвідношення загальних та індивідуалізованих ознак, від того, які функції виконують загальномовні засоби в системі індивідуального стилю, системність якого ґрунтується на зв'язку мови і мислення, на відтворенні мовної картини світу, у якій поєднано загальне та індивідуальне» [93, с. 45]

Отож, індивідуальний письменницький стиль – це сукупність засобів мови, які характеризують системну організацію індивідуалізованого мовлення, відтворюючи образне мислення автора, увиразнюючи його письменницький почерк.

Проблема індивідуального письменницького стилю є однією з ключових в аналізі художнього тексту. Варто зазначити, що в лінгвістичній науці й досі немає єдиного погляду вчених як на визначення його характерних рис, так і на єдиний термін.

У контексті індивідуалізації мовлення лінгвісти послуговуються термінами *ідіостиль*, *індивідуальний стиль*, *ідіолект* як взаємозамінними. Так, С. Єрмоленко підкреслює тотожність ідіолекту й індивідуального стилю: «індивідуальний стиль, або ідіолект, – сукупність мовно-виразових засобів, які виконують естетичну функцію і вирізняють мову окремого письменника з-поміж інших» [28, с. 304].

У сучасній лінгвістиці термін *ідіолект* тісно переплетений з такими поняттями, як «мовна картина світу», «мовна особистість», оскільки він має безпосередній зв'язок із автором конкретного тексту.

Деякі дослідники тлумачать ідіолект як індивідуальне мовлення, як мовну характеристику особистості, яка «не тільки окреслює особливе, а й розкриває різні аспекти мови як загальнонаціонального феномена, її невичерпний потенціал» [35, с. 293].

За визначенням Н. Сологуб, індивідуальний письменницький мовостиль – «це система засобів вираження. Користуючись загальнонародною мовою свого часу, письменник відбирає, комбінує і створює слова і словосполучення відповідно до свого світобачення, ідейно-естетичної платформи, об'єднує ці слова у своєрідну історичну, тематично й естетично виправдану систему» [86, с. 23]. Дослідниця підкреслює, що поняття індивідуального стилю нерозривно пов'язане із світобаченням письменника.

Вивчення індивідуального письменницького мовостилу Оксани Забужко передбачає аналіз цілого комплексу категорійних величин, які стосуються

авторської модальності, яка увиразнює категорію індивідуально-авторського у структурі художнього тексту.

Модальність – категорія, що вказує на відношення «змісту речення до дійсності, з яким пов’язується витлумачення повідомлюваного як реального (лише констатованого мовцем) або як ірреального (можливого, бажаного, необхідного)» [90, с. 62]. У художньому тексті органічно переплітаються реальні та ірреальні сфери, індивідуальний художній текст глибоко модалізований, з узагальненими настановами та вподобаннями автора.

В.Шинкарук розглядає модальність в аспекті модусу, де, за визначенням вченого, «модальність означає будь-яке відношення мовця – до предмета мовлення, змісту висловлення, співрозмовника, форми мовлення, порядку, ходу думки, а поза сферою модусу вона виражає відношення мовця до змісту повідомлюваного з погляду його реальності / ірреальності» [104, с. 21].

Отже, індивідуальний письменницький стиль виявляється в художньому тексті на лінгвальному, композиційно-змістовому та ідейно-стилістичному рівнях. Художній текст відтворює авторську картину світу, віддзеркалюючи систему духовних цінностей письменника.

Вивченню проблеми індивідуального стилю письменника присвячені студії українського вченого Ю. Шевельова, який вважав, що художній твір потребує комплексного дослідження, адже це дозволяє «простудіювати історико-філологічний контекст особи автора, забезпечує виведення цілісного образу митця; широкий вихід у позалінгвістичне, тобто якнайширше вивчення позатекстових чинників; універсальність інформації про об’єкт дослідження» [90, с. 148].

Комплексний аналіз індивідуального письменницького стилю вперше було запропоновано у 1991 р. в монографії Н. Сологуб «Мовний світ Олеса Гончара» [86, с.138]. Аналіз мовотворчості письменника дослідниця здійснила в аспекті його світоглядних позицій.

Численні наукові праці В. Статєєвої присвячені вивченню й системному аналізу індивідуальних письменницьких рис М. Коцюбинського, Лесі Українки,

Б. Грінченка [87, 408 с]. Проблеми індивідуального стилю Т. Шевченка присвячені наукові студії А. Мойсієнка [61]. Мовостиль письменників Буковини досліджують М. Івасюта, О. Криштанович, М. Цуркан, Н. Шатілова [41; 48; 96; 103].

О. Криштанович, досліджуючи мовну категорію образу автора, звертає увагу на низку чинників, що її формують, а саме: виховання, освіта, соціальний статус та світоглядні позиції письменника, а також особливої уваги, на думку вченої, заслуговують «суспільні умови життя і праці; ідейно-тематичний вибір об'єкта опису; естетичне кредо письменника; своєрідність мовленнєвої образності; спосіб оповіді» [48, с. 6].

Для цілісного увлення про образ автора художнього тексту, на думку М.Крупи, важливими є позатекстові чинники, які варто враховувати під час аналізу художнього твору. Дослідниця вважає, що «сукупність об'єктивних і суб'єктивних чинників формують як саме художнє мовомислення, так і його своєрідність» [49, с. 51]. Це, на думку вченої, світоглядні орієнтири автора, факти його біографії, його індивідуально-психологічні особливості, соціально-історичні умови його творчості тощо.

На думку В. Кухаренка, індивідуальний мовний образ автора —«наскрізний образ твору, його глибинний єднальний елемент, який допомагає об'єднанню в одне ціле окремих частин, пронизує їх єдиною свідомістю, єдиним світоглядом, єдиним світовідчуттям» [50, с. 186 – 187]. Саме тому ця категорія — об'єднувальний центр усіх елементів змісту художнього твору та мовностильових засобів його реалізації.

Висновки до першого розділу

Отже, питання функціонування експресивного синтаксису актуальне й зараз. Досі не існує чіткого визначення, яке б розкривало поняття експресивності в усіх аспектах, оскільки мовознавці по-різному трактують його, пропонують різні парадигми наукової інтерпретації художнього тексту.

Як лінгвістична категорія, мовна експресія втілена в різноманітних засобах лексики, фразеології, стилістики, семантики, риторики, синтаксису.

Актуалізація мовних одиниць відповідно до настанови автора, мети, ситуації, умов робить їх експресивними, реалізуючи їх інгерентні (притаманні) властивості або надаючи їм контекстуальної експресії.

Експресивність визначає художній текст, за допомогою використання різних синтаксичних одиниць письменник може передати власне ставлення до повідомлюваного, він проєктує своє мовлення на реципієнта. Під час цього виникає ще одна функція експресивності, а саме вплив, метою якого є бажання привернути увагу читача до художнього тексту, спонукати до дії.

Конструкції експресивного синтаксису – виразники індивідуального письменницького мовостилю, який не має чітко окресленого визначення, який виявляється в художньому тексті на лінгвальному, композиційно-змістовому та ідейно-стилістичному рівнях та під яким у мовознавстві розуміють індивідуальну словесно-мовленнєву структуру; художню категорію, певну форму мовної праці письменника-суб'єкта розповіді, що сам творить дійсність художнього тексту; навмисно обрану письменником позицію, що уможливорює втілення ідейного задуму твору; склад, манеру мовлення, саму структуру розповіді, більш того, способи характеристики дійових осіб, зображення пейзажу.

Експресивні засоби виконують важливу роль у визначенні мовостилю автора, адже саме вони визначають його авторський почерк та формують мовостиль.

Розділ II

ФІГУРАЛЬНО-РИТОРИЧНІ СИНТАКСИЧНІ СТРУКТУРИ В ХУДОЖНЬОМУ МОВЛЕННІ ОКСАНИ ЗАБУЖКО

2.1. Риторичні питальні речення як репрезентанти експресії художнього мовлення Оксани Забужко

Синтаксичні конструкції можна вивчати з точки зору їх експресивних можливостей (спеціальних прийомів, що підвищують виразність, зображальність мовлення). Це залежить від форми мовлення (усне або писемне) і від функційного навантаження. Вчені стверджують, що досить складно розрізнити синтаксичний аспект між емоційним і експресивним. Якщо емоційність розуміють як вираження почуттів і настроїв без бажання впливати на адресата, емоції здебільшого виражаються в усній формі.

Експресія та її елементи можуть бути у різних формах мовлення (усного чи писемного), які мають на меті навмисний, продуманий вплив на адресата мовлення – читача чи співрозмовника. Це переважно тексти художні та публіцистичні.

Учені визначають у побудові таких структурах різні значення: суб'єктивно-модальне та модально-експресивне. Виокремлюють власне емоційні конструкції (*Ах, чудова погода!*), а також експресивні – вони додають відтінків підсилення, які нашаровуються на основне значення (*Хлопець ну й розумний*). Речення другого типу мають стандартну побудову розмовного мовлення, а першого – «емоційні» внаслідок уведення до них лексичних засобів, що виражають емоції.

Синтаксис художніх текстів репрезентований різноманіттям синтаксичних експресем. Залежно від уміщеної в тексті експресії в його синтаксичній побудові присутні утворення, що передають інформацію у такі способи:

- 1) нейтрально, емоційна тональність рівна;
- 2) експресивно насичено, у підвищеній емоційній тональності.

Дослідники традиційно розглядають конструкції як експресивні за

допомогою двох критеріїв: прагматикостилістичного (настанова на виразність і певний вплив) і формального (наявність синтаксичної розчленованості).

А. Загнітко, говорячи про диференціацію речень за модальністю, зазначає: «Розрізняють сім модальних значень: 1) розповідність, 2) питальність, 3) спонукальність, 4) бажальність (оптативність), 5) умовність, 6) ймовірність, 7) переповідність» [37, с. 28].

Модальне значення питальності є вимогою підтвердження чи заперечення відповідності загального змісту речення зображуваній або відображуваній ним ділянці дійсності чи з'ясування якогось істотного моменту відповідної ділянки дійсності.

Питальне речення – це своєрідна за формою, семантикою, інтонацією та комунікативною функцією синтаксична одиниця.

Ураховуючи розмаїття функційних виявів питальних речень лінгвісти не подають термінологічного визначення цих конструкцій.

На думку С. Шабат-Савки, питальне речення – окремий модально-інтенційний клас висловлювань, що показує формально-семантичну єдність, яка, з одного боку, суть якої полягає в реалізації багатоаспектного когнітивного процесу, а з іншого – у вираженні комунікативно-прагматичних функцій, актуалізованих у тих або тих дискурсивно-стильових формах української мови залежно від інтенцій мовця [100, с. 38 - 39].

Якщо ширше представити дефініцію питальних конструкцій, то вона виглядає так: «Питальне речення – це висловлення адресата, що вербалізує адресовану інтенцію запиту, спрямовану на одержання потрібної інформації щодо предмета думки на її уточнення, на встановлення реальності чи ірреальності висловлення, на повідомлення емоційно-експресивного ствердження чи заперечення, спонукання співрозмовника до певної дії, вираження здивування, сумніву, оцінки тощо» [102, с. 39].

У цьому визначенні увиразнено такі ознаки питального речення:

- 1) питальне речення є одиницею не тільки мови, а й мовлення, оскільки воно водночас є і висловленням, а тому здатне формувати питальний дискурс;
- 2) питальне речення – це завжди адресоване висловлення, тобто в кожній мовленнєвій ситуації адресант, автор інтенції, запиту, апелює до адресата мовлення;
- 3) питальне речення / висловлювання слугує засобом реалізації інтенції запиту;
- 4) питальне речення поєднує власне-питальне і невласне-питальне значення, детерміновані наміром мовця;
- 5) власне-питальне речення передбачає з'ясування чи уточнення інформації;
- 6) невласне-питальні речення передають семантику інших модально-інтенційних висловлень, а саме: ствердження, заперечення, спонукання, емоційність, оцінку [102, с. 39].

Багатоплановість і неоднорідність формальних ознак питальних структур, їхні значення, первинні та вторинні функції зумовлюють існування в мовознавстві значної кількості класифікацій питальних речень, в основі яких лежать різноманітні принципи.

Традиційно питальні речення поділяються на:

- 1) власне-питальні – це речення, в яких мовець спонукає адресата відповісти на запитання;
- 2) питально-стверджувальні – це речення, що містять і питання, і відповідь на нього;
- 3) питально-заперечні – речення, в яких по суті заперечується висловлене в самому питанні;
- 4) питально-риторичні – речення, на висловлене питання яких не вимагається відповіді;
- 5) питально-спонукальні – речення, в яких простежується спонукання співрозмовника до певної дії.

Основна відмінність між частковопитальними і загальнопитальними реченнями зумовлена не тільки формальним вираженням питального значення, а й характером запиту інформації про щось невідоме. У частковопитальних реченнях це невідоме не представлено. Питальні слова тільки вказують на нього. У загальнопитальних невідоме названо, як правило, це якась ознака, предмет, явище чи обставина, однак мовця цікавить, як співвідноситься це «відоме» з дійсністю у плані реальності, достовірності тощо.

Комунікативна мета загальнопитального речення полягає в тому, щоб перевірити чи підтвердити те, про що вже відомо тому, хто запитує. Конструкції цього типу містять приховану альтернативу щодо того, чи висловлене у питанні достовірне, чи воно має бути відкинуте як нереальне. Ставлячи подібне запитання, мовець очікує що співрозмовник лише підтвердить чи заперечить думку, до того ж ствердна чи заперечна відповідь є для нього однаково можливою (ймовірною).

А.Загнітко окремо визначає речення, в яких виражаються ті чи інші емоції – емоційно-питальні [36, с. 29].

Саме цей тип питальних речень зараховують до риторичних питальних конструкцій, що мають «периферійний характер і знаходяться на межі між питальними та стверджувальними реченнями. Риторичне питання – це ствердження чи спростування, оформлене у вигляді питання. Конструкція містить в собі власне відповідь, тому не передбачає відповідь «так» чи «ні». Питання викликає певні вербальні та невербальні реакції (сумніви, почуття, емоції), підвищує експресивність художнього мовлення, надає йому естетичної цінності.

Існує два типи риторичних конструкцій: власне риторичні питальні речення та не суто риторичні питання. До першого типу відносять питальні речення, які завдяки зворотній констатації виражають судження-відповідь. При цьому позитивні конструкції містять приховане імпліцитне заперечення, а негативні – твердження. Використовуючи перший тип, письменник залучає читача до активного мисленнєвого процесу. Другий тип риторичних конструкцій включає

в себе конструкції, в яких автор задає питання не для того, аби отримати відповідь: він сам обов'язково відповідає на питання, щоб привернути увагу читача до висловленого.

Риторичне питання – це емоційно забарвлене заперечення, ствердження або спонукування.

Відомо, що не всі питальні речення потребують відповіді, проте всі вони спонукають до роздумів, тому навіть у монологічному мовленні можна встановити контакт автора художнього мовлення та читача. Автор дає відповідь або прямо, або приховано (це може бути зреалізовано через мовлення персонажів або контекст), а читач має право з погоджуватись з ним або ж ні.

Риторичні питальні речення є багатим матеріалом для дослідження експресивних явищ синтаксису художнього мовлення, оскільки вони не лише «заповнюють» художній текст, урізноманітнюють його структурно, інтонаційно, а й спонукають до своєрідної комунікації письменника й читача.

Риторичні питальні речення у досліджуваному матеріалі переважно такі, що уже своїм змістом виражають судження-відповідь, тобто не містять прямої відповіді на питання: відповіді у них приховані, а інколи містяться у попередньому чи подальшому художньому контексті, уже поданий художній інформації.

Ми не завжди можемо знайти чіткої відповіді на поставлені питання навіть у наступному контексті. Можна тільки здогадуватись про що йде мова (через припущення інших героїв роману). Наприклад, візьмемо епізод із роману «Музей покинутих секретів». Покійна Влада приходить до Дарини у сні і шукає якусь охоронну грамоту, потім Катруся, дочка покійниці, спросоння кличе маму, і Дарина робить висновок, що Влада й там шукала цю незрозумілу річ. У Дарини виникають цілком логічні запитання : що це за грамота, для чого вона потрібна:

«Катруся спросоння кричала: "Мамо!", — очевидно, Влада й там чогось шукала, якоїсь охоронної грамоти, якої? до чого? перед чим?..» [32, с. 14];

Тільки на похороні героїні жінки думають, що *"шукала вона не інакше як пропалих картин, а "багато смертей" буцімто було на тих картинах*

зображено" (проте підтвердження цьому ми не знаходимо). Оксана Забужко насичує це речення багатьма елементами. Ми помічаємо наявність прямої мови, а також звертання «Мамо!», що також підсилює емоційне навантаження тексту. Крім того, вжито і вставне слово «очевидно», що має конотацію припущення, а це означає, що героїня здогадується, чому саме Катруся кликала маму. Ми бачимо тут також і пояснювально-уточнювальний компонент, що дає нам змогу краще зрозуміти, про що йдеться : чого шукала? – "якоїсь охоронної грамоти".

Інколи трапляються такі речення, коли не потрібно й попереднього чи наступного контексту, щоб зрозуміти, що хотів донести до нас автор словами персонажа. Наприклад, ми бачимо, що Ольга Федорівна (героїня роману «Музей покинутих секретів») не розуміє навіщо каструвати kota Барсика, навіщо так його калічити. Героїня співчутлива, вона жаліє тварину, а тому й не хоче завдати їй такої шкоди. Оксана Забужко навмисне вводить у речення таку питальну конструкцію, щоб показати, що причин для таких дій немає:

«Ольга Федорівна тимчасом каже, що жалко — жива ж істота, мається на увазі Барсик, за що ж його калічити?..» [32, с. 39].

До структури риторичних питальних речень можуть входити уточнення, що емоційно підсумовують художній контекст. Зокрема, авторка використовує у висловленні питальне речення, щоб підсилити контекст, надати певного емоційного навантаження: у спогаді героїні все зникло, але одна картинка досі перед очима, вона існує і залишилась на все життя:

«Але ця картинка, на якій усе обірвалося, зі спиною переднього, з травною й кущами, глід, верес, ялівець, білки сонця на стовбурах, дух вогкої землі й прілої зелені, — куди їй подітися, цій картинці?» [32, с. 25].

Характерною особливістю індивідуального стилю Оксани Забужко є використання дистантного повтору дієслів-присудків у питаннях; цей стилістичний прийом підсилює художню експресію. Використовуючи засіб повтору, письменниця намагається ніби відтворити і передати читачеві біль душі, пустоту після смерті близької людини, і довести, що якщо й покажуть це все у фільмі, нічого не зміниться. Спочатку все нагадувало про Владу, про її

життя, навіть «перші місяці по її смерті Київ здавався порожнім», але тепер це втрачає свою вагу.

*«...І ото тільки в тому одному рухові, як море в краплі води, й продовжує світитися до мене все, що за життя звалось Владиславою Матусевич, **і в якому фільмі це покажеш?** І навіть якщо покажеш, навіть якщо зацілів де-небудь якийсь аматорський відеозапис — день народження, весілля, вечірка в нічному клубі, вона ж була модна художниця, до лиха, вона мелькала скрізь і всюди, її було так багато, що перші місяці по її смерті Київ здавався порожнім! — **навіть якщо покажеш, то кому воно що промовить?..**» [32, с. 4].*

Риторичні питання акцентують увагу читача, заставляють його задуматися, впливають на його емоції.

Властивими для індивідуального стилю письменниці є риторичні питальні конструкції, смисловим центром яких є займенникові й прислівникові питальні слова типу *хто?*, *де?* Слід зазначити, що такий прийом використовують нечасто, проте він яскраво експресивний, викликає в читача певні емоції, спонукає його ретельно заглибитись у смисловий фон художнього тексту. До прикладу:

*«...В чийомусь іншому випадку — "минуло двадцять п'ять років", **хто ж це вам згодиться стільки висидіти перед екраном?!**» [32, с. 5].*

Звісно, що ніхто на це не погодиться і щоб підкреслити своє питання, на яке і так не потрібно відповіді, авторка в кінці додає знак оклику, ніби посилює і підтверджує неможливість того, про що йдеться.

Іншим цікавим для аналізу є таке речення:

*«Можливо, з оглядової точки високих кабінетів, обшитих дерев'яними панелями, це й справді виглядало божевіллям чистої води: **якого хріна цей мудель уперся рогом, та що він собі думає, хто він такий?..**» [32, с. 6].*

Авторка не тільки ставить одразу два риторичні запитання, а навантажує речення різними конструкціями — вставним словом, ускладнює речення відокремленими означеннями. Крім того, цікавим є використання ненормативної лексики «**якого хріна**», вульгаризму «**мудель**» (тобто невдаха) та фразеологізму

«упертися рогом», що означає наполягати на своєму. Ці елементи розмовного характеру надають реченню ще більшого емоційного навантаження і передають негативні почуття героїні – злість та навіть агресію.

Речення з риторичними питаннями в Оксани Забужко дуже часто містять вставлені конструкції, ускладнюючи у такий спосіб структуру речення не лише формальну, а й семантичну, наприклад:

«Його смерть — уже вдома, його відпустили додому, як уже нирки відмовили після затяжної медикаментозної блокади, — хіба що додала до сорому почуття вини, як ложку соди до ложки солі, і з роками те все розбавилось, змішалось у поступово слабнучий гірко-солоний розчин, якого не могли підсолодити ані почастілі, після 1991-го року (а вже як мій писок у повному блиску заграв на телеекрані, то буквально градом посипалися звідусіль!), ентузіастичні відгуки його колишніх колег і студентів — про те, який із нього був чудовий викладач і як його, виявляється, всі любили (а де ж ви всі були раніше?)...» [32, с. 6].

У героїні виникає цілком логічне запитання-обурення: чому тільки після смерті батька про нього вирішують усі згадати?. Підтвердженням цього обурення є інша вставлена конструкція, у якій використаний діалектизм «писок» із негативною конотацією, що свідчить певною мірою ще й про незадоволення персонажа. Ця конструкція вжита із окличною інтонацією, що підсилює експресію цього речення. Тільки після появи героїні на телеекранах колишні студенти та колеги батька згадують про нього і відгукуються з теплом.

Окрім поодинокого вживання риторичних питальних речень, Оксана Забужко часто послуговується прийомом «нагромадження» риторичних питань, яким передуює роздум-спогад героїні про батька. Базовими компонентами питань є прислівникові питальні компоненти *чому? хіба?*, наприклад:

*«Належало змиритися з тупою очевидністю: єдиним знаком, що такий чоловік колись жив на світі, була я — в мене був його розріз очей і його група крові. Зрештою, коли вдуматися, **то чому би мало бути інакше? Хіба не така***

сама доля спостигає абсолютну більшість небіжчиків?..» [32, с. 6].

У останньому риторичному питальному реченні присутня заперечна частка *не*, яка також підсилює й увиразнює зміст, передає відтінок впевненості у висловленні. Саме така формально-питальна структура речення надає висловленню додаткової емоційності та експресивності.

Найчастіше відповіді на нагромаджені питальні речення отримуємо у процесі читання художнього матеріалу. Герой твору сам ставить перед собою різні питання, розмірковує, висловлює припущення. У формі діалогу він намагається зрозуміти, що відбувається з людиною. Можливо, чоловік мертвий, а може, й ні, може, він живий, але щось незрозуміле дуже сильно мучить його і не дає піти з цього світу:

«Хіба бувають такі ясні сні? Щоб уві сні так чітко все можна було розуміти — як у фільмі з закадровим текстом? А це не сон.

А що ж тоді? Хто цей чоловік? Не знаю. Він мертвий.

Ну який же він мертвий, що ти таке кажеш? Хіба ти не чуєш, який він живий?.. Тільки його щось мучить. Щось завелике, як на одну людину. Може, через те він і не може померти?..» [32, с. 72].

У цьому фрагменті тексту більше риторичних запитань, аніж розповідних речень, що відповідно й додає ще більшої експресії та створює напружену атмосферу.

Оксана Забужко використовує нагромадження риторичних речень, щоб читач, зіставивши факти, зміг дійти до цілком логічного висновку. Андріан не розуміє, чому Гельці подобається таке грубе ставлення зі сторони «Стодолі». Читач починає думати, може, Андріан нічого не тямить в жінках і їх психології, проте пізніше останнє питання фрагменту дає просту відповідь – у нього не було досвіду:

«Може, він просто ні в зуб не розумів жінок? Може, їй в дійсності подобалася та нищівна, гейби панцерником чавив, "Стодолина" нотація, — те, як він демонструє своє над нею зверхництво? І "Стодоля", докоряючи їй за необачність, в такий спосіб виявляв свою про неї турботу?..

Нічого про те не знав. Не мав того досвіду з жінками. Звідки міг би його мати?..» [32, с. 74].

Риторичне питання-здогад може бути розташоване на початку художнього фрагменту, а наступні речення виступають роздумами. Такий прийом дає змогу сконцентрувати увагу читати на художній оповіді та більш глибоко зрозуміти героя та його характер:

«А може, всьому причиною була війна, яка розворохобила не лише людей, а й духів? На Волині-бо під час їхнього рейду так само кружляли чутки про всякі дива: як то в Почаєві на Успіння Божої Матері заплакала перед народом живими сльозами, а в печері ворухнулася срібна труна Іова Заліза, що був сповідником князя Костянтина, і в Острозі чути було з руїн замку Костянтинів голос, який, за переказом, мав обудити дух народу до дванадцятого коліна» [32, с. 74].

Окремі риторичні питальні структури є яскравими репрезентаторами розмовного мовлення українців, наприклад:

«... Що ти собі думаєш, парубче, та хто ти, блін, такий, щоб я тебе шукала?!...» [32, с. 3].

Зауважимо, що імітація розмовного, буденного мовлення завжди підсилює експресію висловлення.

Цікавим є використання трьох розділових знаків, знак питання відповідає за питальну інтонацію, знак оклику надає тексту більшої експресивності та виражає невдоволення персонажа, а три крапки свідчать про роздум героя, міркування:

«Хтозна-звідколи вже мені не траплялося таких людей (чи вони й насправду всі померли?!)...» [32, с. 7].

Розлогі риторичні питання, включені в складні речення з різними типами синтаксичних зв'язків, є особливістю художнього мовлення Оксани Забужко. Ці конструкції ускладнені вставними та вставленими конструкціями, що є типовим для письменниці, наприклад:

«І в самому комп'ютері теж, до речі, повний бардак: от навіть мені,

спитати б, колись надісланий (кепсько відсканований) малюнок померлої від лейкемії прип'ятської дівчинки, якій, на переконання не-вбитих-горем батьків, було вготовано велике мистецьке майбутнє?» [32, с. 7].

Звертаємо увагу, що у художньому мовленні дуже часто одне речення може бути ускладнене одразу декількома вставними та вставленими конструкціями. Дефісне написання трьох окремих слів актуалізує цю синтаксичну конструкцію, привертає увагу читача та впливає на його емоції.

Особливо виразними є риторичні питальні конструкції, що розпочинають складне синтаксичне ціле і виступають «зачином» міні-теми художнього тексту, наприклад:

«Божє мій, Божє, як же мені тепер жити? — і тут він напрочуд обережно, як на таке замашне тіло, відставив келиха на бильце й затулив обличчя руками, застогнавши-забурмотівши щось уже геть нерозбірливе, а мені лишилося безпорадно стояти й споглядати його пальці, завмерлі на немовлячо-червоній лисині, мов пучок сосисок...» [32, с. 12].

Нардеп Вадим, який звинувачує себе у смерті Влади, перебуває у стані глибокого розпачу та невідомості. Тепер він розмірковує над тим, як йому далі жити. Його нерозбірливе мовлення (*«застогнавши-забурмотівши щось геть нерозбірливе»*) та знерухомленість (*«його пальці, завмерлі на немовлячо-червоній лисині, мов пучок сосисок»*) свідчать про важкий емоційний стан героя. Порівняння пальців Вадима із сосисками та введення в контекст okazіоналізму «немовлячо-червона лисина» надає ефекту, що грубоватий чоловік зараз, ніби та дитина, беззахисна та розгублена, яка не знає, що їй робити далі. Це також надає певного емоційного навантаження. Використання звертання до Бога (ще й двічі) свідчить про розпач героя та розгубленість.

Риторичні питальні речення (як уже відзначали вище) часто формують вставлені структури або є їх фрагментами. Фіксуємо випадки, коли вставлена конструкція побудована за схемою складного безсполучникового речення, другою частиною якої є риторичне питання, як у реченні:

«... І якщо жертва за своїм життєвим амплуа була принцесою, від колиски

затовареною гостинцями фей, як на святочному шопінгу (в чому вже проглядає певний обіцяючий натяк на правопорушення, певна, відпочатку закладена в умовах задачі несправедливість: **це ж чого, спитати б, їй одній так багато?..**)» [32, с. 14].

Такі речення, незважаючи на розлогість, синтаксичну «насиченість», не ускладнюють сприйняття художньої оповіді, а навпаки, дають можливість письменниці більш точно передати задумане.

У творчості Оксани Забужко питальні речення мають базовий питальний займенник, який зазвичай є власним питальним, але вони є риторичними і тому не потребують відповіді, оскільки вона прочитується «між рядків», наприклад:

*«Виходило, ніби Влада, по-народньому мовлячи, не на добре трапила: якраз у слід чужим смертям, — і якраз тоді, коли її власні сили були на межі вичерпання, зрештою, в неї й справді був тяжкий рік, але що я про це знаю?.. **Що знає про це хоч би й Вадим, територіально таки ж найближча до неї людина?**»* [32, с. 14].

Фіксуємо питальні окличні риторичні речення з базовим питальним компонентом *нащо*, що акцентують причину, яку намагається віднайти героїня роману:

«Лисий сочиться маслом (і нащо йому ще вершкового було?) з усіх пор, як чудотворна ікона миром, і з ледь помітною повчальною зверхністю (точно, викладач!) пропонує мені звернути увагу на унікальну тему, досі, на жаль, ніяк не висвітлену в медіях...» [32, с. 62].

Вживання у тексті субстантинованого прикметника лисий (замість імені Вадим) свідчить про неприязне ставлення до персонажа. Вадим і так сочиться маслом (тобто товстий), тобто рясно пітніє, тому незрозуміло, навіщо йому потрібне ще й вершкове масло. Використання у художньому фрагменті іронічного порівняння процесу пітніння людини з чудотворною іконою, яка мироточить, не є випадковим, це своєрідне попередження про зміни. У православній традиції це є передвісником серйозних подій, застереженням перед настанням важких часів. Ця конструкція ускладнена також і вставленим

елементом, який тільки підсилює емоційне навантаження оповіді, а знак оклику в кінці привертає увагу читача та дає ствердну відповідь на питання з попереднього контексту.

Подібне експресивне навантаження виконує риторичне питальне речення з базовим прислівниковим словом *звідкіля*, що побудоване за схемою складнопідрядного речення, наприклад:

«...Так, як вона, цього відчуття мені не вмів давати ніхто (крім, накоротко, мужчин от власне на тій самій фазі закоханості — а потім брами подалу, зі скрипом, зачинялися назад...), — та звідкіля б йому і взятися в цій вічно окраденій країні, де досі панує колгоспне переконання, ніби весь запас уготованих людині можливостей вичерпується, поки ти молодий, а далі лишається хіба що жити життям власних дітей?..» [32, с. 15].

Негативного емоційного значення надає також використання словосполучення *«колгоспне переконання»*, тобто застаріле, що свідчить про своєрідний застій у мисленні людей, які активні у своїх діях тільки в молодості, а потім авторка використовує тавтологію «жити життям» своїх дітей, щоб підкреслити безцільність діяльності людей на старості.

Увиразнює емоційне забарвлення риторичних питальних речень вигук *О Господи*, завдяки якому передано відчуття героїнею роману відчаю, усвідомлення неминучості важкого фіналу – забуття:

«А потім — повільно, по краплі — починалося забуття.

О Господи, та невже ж це справді — все?» [32, с. 17].

За допомогою риторичних питальних речень письменниця передає відчуття героїнею своєрідного фатального страху перед подією, що от-от повинна відбутись:

«На якусь частку секунди Дарині дурманно, обволікаюче паморочиться в голові, немов її хитнуло понад часом велетенською гойдалкою, "оглядове колесо" — так це називалося в парку її дитинства, і на самому вершечку, коли внизу аж до обрію відкривалася панорама, її завше млоїло, невже від страху опинитися віч-на-віч із цілим світом нараз?..» [32, с. 17].

Задля створення ще більш напруженої атмосфери письменниця вводить у контекст низку синонімічних компонентів – прислівник *«дурманно»*, зворот *«обволікаюче паморочиться в голові»*, а також порівняльне речення зі сполучником *немов*, які посилюють значення одне одного, яскраво передають емоційний стан героїні. А риторичне питання актуалізує причину отого «запаморочення» – страх опинитися віч-на-віч зі світом.

Розглянемо ще один приклад:

«... Всі ми в часі тремось одне об одного, поняття про це не маючи, мертві, живі, ненароджені, і хтозна, скільки їх і в яких химерносплетіннях взаємин склалось на те, щоб я оце зараз сиділа, тримаючи в руці голос чоловіка, якого люблю, — і навіть того не розгледіти, чому я його люблю: чому саме його?..» [32, с.17].

Забужко використовує у структурі риторичного питання повтор питального слова *чому* (хоча відповіді на це питання апріорі не існує). Друга частина питальної конструкції уточнює попередню та наголошує на нерозумінні героїні, чому вона любить саме його, а не когось іншого. Її мучить це питання, вона б хотіла не любити його, та не може, адже це почуття невіддільне їй:

Прийом використання двох риторичних питань у структурі одного речення, одного з яких як вставлену конструкцію, також визначає своєрідність художнього стилю письменниці, наприклад:

«Щось сталося, тенькає Дарині в грудях, — але ж ні, якби щось недоброго сталося (а чому, власне, мало статися щось недоброго, чому вона вічно чекає саме недоброго, до холери, та чи буде ж цьому край?!), якби на правду щось сталося, він би сказав одразу, не став би так веселенько тягти за душу, — чи, може, якраз би й став?..» [32, с. 18].

Використання повтору «недоброго» у вставленій конструкції тільки акцентує увагу читача на тому, що героїня завжди чекає якимось підступу і налаштовує себе на негатив. Вживаючи у вставленому компоненті вставне слово-пейоратив «до холери» та знак оклику поруч із знаком питання, героїня висловлює обурення та невдоволення своїм постійним песимістичним

налаштуванням, вона намагається переконати себе у зворотньому, що нічого поганого не сталося, що все добре і не варто хвилюватися. Як бачимо, риторичні питання допомагають авторіві створювати портретну характеристику героїв, акцентувати на важливих рисах характеру персонажів, відтворювати їх внутрішній стан.

Фіксуємо декілька питальних речень, які входять до складу вставленої конструкції, у такий спосіб вибудовується своєрідний ланцюжок риторичних питань, що в художній оповіді формує монолог-роздум, а отже – це також спосіб вибудувати образ персонажа, відтворити його внутрішній світ. Використання однорідних членів речення у питальній конструкції тільки увиразнюють роздуми, наприклад:

«Інстинктивно рятуюсь тим, що всіляко прагнеш наростити множинну переживань спільних, зробити кохану жінку неперервним свідком свого життя в невиразній надії взяти числом, суто арифметичною перевагою, — так, щоб сума проведених разом годин перевищила суму годин, прожитих нарізно (а чому, власне, годин, чому не хвилин, не секунд? не мілісекунд?.. за яку одиницю часу ти встигаєш нажити враження, котре потім десь там у шахтах твоєї підсвідомості переробляється на окремий і геть неприступний для мене спогад, як хлорофіл на кам'яне вугілля?..)» [32, с. 22];

Саме внутрішні роздуми героя допомагають читачеві творити цілісний його портрет, бачити й аналізувати те, що ховається в його душі, як-от:

«Вперше те побачив, — наче струмом його вдарило, і впала в голові заслінка. Чому він? До холери, чому саме він, — що в ньому є такого, чого не маю я?!» [32, с. 74].

Адріян не може зрозуміти, чому надали перевагу іншому, а не йому. Друга питальна конструкція, ускладнена вставним словом-пейоративом, підкреслює душевний біль героя, а використання подвійних розділових знаків (особливо знака оклику) надає реченню ще більшої емоційності.

Особливо яскравими є риторичні питання у поєднанні з емоційними народними пейоративами, наприклад:

«А шляк би то трафив, таже з нього вже зовсім здоровенний жеребцюра, ич як розбасувався, то якої ж курчої мамі тут висиджує — жирує собі з медсестричкою, як який капітан-красноармеець на курорті, поки хлопці десь там гинуть, і встиду на нього нема?! Пся кість, от що значить розледащити без діла!..» [32, с. 33].

Вживання лайки («шляк би його трафив», «якої курчої мамі») та згрубілої лексики («жеребцюра») посилюють тільки значення невдоволення та обурення.

Окремі риторичні питальні речення містять елементи сучасного розмовного мовлення, як-от:

*«— Журналістика, Настуню, — це не тільки добре писати... **На фіга я це кажу? Кому?..**»* [32, с. 37];

«Тільки, блін, якщо мені до твоєї "матінки" зась, то що ти смієш мати до моєї?!» [32, с. 38].

На схожі питання авторка відповідає вустами персонажів, повторює сленговий компонент з питальної конструкції у відповідь, наприклад:

*«... В результаті — півтора-два тупі, механічні оргазми й незмінно вибулькуюче в голові посткоїтальне запитання: **а на фіга, власне, я це роблю?.. Фіг його й зна, але хай уже, та й для здоров'я ж треба...**»* [32, с. 64].

Письменниця також вдається до художнього прийому фантазування, мрій, жалю за нездійсненим:

*«**Чому я на цю тему ніколи не зробила передачі?** І класна ж могла вийти передача, ба навіть ціла програма, і спонсора знайти було б завиграшки, наприклад, серед будівельних фірм, — "Людина в інтер'єрі" чи, там, "Людина у себе вдома", — про те, як наш дім рядить нашим життям...»* [32, с. 66].

Риторичних питальні речення передають також відтінок смутку через усвідомленні фатуму людини:

*«І, ніби з якоїсь раптової розчуленої вдячності до цього старого мистецтвозриза за так доречно подану цитату, — ніби ця цитата, невідь-чому, встановлює якийсь глибший рівень порозуміння зараз отут між нами, заки ми ще не встали з-за столу й не розійшлися в різні боки (**чи ми ще зійдемося знову,***

чи вже навіки розійшлись?..), передбачає наше нехайне злиття-в-екстазі на якійсь насущно важливій спільній території, сльози радості й родинні обійми довкола скульптур Мишика Грицюка, якого Влада вважала генієм...» [32, с. 67];

Використання повторюваних сполучників чи свідчить про певну невизначеність та непевність – невідомо, що з ними буде далі у майбутньому, все зависло в повітрі, і це найгірше. Дефісне написання трьох слів «злиття в екстазі» актуалізує цю синтаксичну конструкції та акцентує увагу читача, впливає на його емоції.

Як бачимо, риторичні питальні речення є типовими для мови Оксани Забужко. Вони служать засобами вираження мовної експресії, емоційно увиразнюючи художнє мовлення письменниці та підкреслюючи унікальний колорит її творчості. Щодо функціонального навантаження, то вони найчастіше допомагають вибудовувати портретну характеристику героя, розкривають його внутрішній світ, акцентують його емоції, переконання.

2.2. Окличні речення як синтаксичні експресиви в художньому мовленні Оксани Забужко та їх емоційно-експресивне навантаження

На думку М. Плющ, «речення можуть бути не тільки носієм певної інформації, а й служити засобом вираження різноманітних емоцій та почуттів» [91, с. 329]. Ці речення за своїм змістом пов'язані не з безпосередньою дійсністю, а з враженнями людини, викликаними цією дійсністю.

Емоційно забарвлені речення, які відповідно оформлені окличною інтонацією, називаються окличними [91, с. 329].

В енциклопедії «Українська мова» подано таке визначення: «окличне речення – це речення, комунікативне завдання якого полягає у вираженні мовцем емоційно-експресійної оцінки повідомлюваної думки за допомогою специфічного мовного засобу – окличної інтонації» [16, с.400].

Такі емоційно забарвлені висловлення у мові можуть бути представлені різними типами речень за комунікативною настановою – розповідними,

питальними, спонукальними.

Мовознавці різних лінгвістичних шкіл і напрямів здійснили чимало ґрунтовних і різноаспектних студій компонентів мовної структури, які виражають окличність, зробили систематизацію особливостей семантики і формально-граматичного вираження окличних речень. Б. Кулик, І. Вихованець, М. Каранська та інші відносять окличні речення до варіантів основних функційних типів речень (розповідних, спонукальних та питальних) і відрізняються лише стилем висловленого змісту, наприклад, особливою емоційною інтонацією [102; 50; 9; 44].

Окличні речення тісно пов'язані з емотивною функцією мови, яка є однією з провідних функцій, оскільки емоції відіграють виключно важливу роль у процесі мовної комунікації.

Дослідження засобів та способів реалізації емоцій свідчить, що лінгвісти по-різному трактують обсяг емотивності. Існує вузьке й широке розуміння категорії емотивності. У вузькому розумінні емотивність співвідносять із експресивно-емотивною лексикою, ототожнюють її з конотацією. У широкому значенні емотивність тлумачать як таку, що охоплює всі мовні засоби, які виражають емоції.

У мовній картині світу відображається емоційний світ людини, який презентований широким арсеналом мовних засобів, які позначають і виражають емоції. Під час мовного вираження емоції як психічний стан трансформуються в емотивність. Емотивність – це мовне явище, при якому за допомогою одиниць усіх рівнів мови (фонетичного, морфологічного, лексичного, синтаксичного) виражаються емоційно-чуттєві стани людини.

Емотивну функцію мови на синтаксичному рівні презентують окличні конструкції, вони є засобом вираження емотивності.

Сутність поняття «окличність» у мовознавстві потрактовано неоднозначно. Одні дослідники вважають, що окличність становить лише емоційно чи експресивно забарвлений варіант вимови речення, який може супроводити будь-який модальний різновид речення (О. Мельничук та ін.) В

інших працях означено, що окличність може бути виражена фонетичними засобами (інтонацією), лексичними (емоційно забарвленими одиницями), морфологічними (вигуками, частками, займенниково-прислівниковими словами), словотворчими (суфіксами суб'єктивної оцінки) й синтаксичними (вибір відповідно до стану мовця тієї чи іншої синтаксичної структури при оформленні думки) [38, с. 30].

Учені, розглядаючи граматичне поле емотивності, зараховують до ядра цього поля граматичні засоби, що спеціально призначені для вираження емоцій і регулярно виконують цю функцію незалежно від контексту.

Отже, наявність багатьох критеріїв, за якими класифікуються окличні речення, підтверджує складність і багатоаспектність їх вивчення.

Г. Навчук зазначає, що окличне речення «володіє ілокутивною силою висловлювання, ядро якої представлене поняттям «ілокутивна мета», тобто намір, установка мовця або комунікативно-цільова семантика. З'ясування семантики окличних речень в аспекті мовленнєвого наміру дозволить глибше розкрити їх функціонально-семантичні особливості» [66, с. 8].

Отож, зміст окличного речення залежить від процесу спілкування, саме тому учені зараховують цю мовну одиницю не тільки до елементів мови, але й до фактів мовлення. Єдність семантичної й синтаксичної структур і визначає речення як одиницю мовлення.

Окличні речення емоційно забарвлені, а неокличні нейтральні. Таким чином, окличність часто пов'язують з експресивністю. Представники різних мовознавчих шкіл і напрямів провели велику кількість різноманітних досліджень компонентів мовної структури, які виражають окличність. Вони зробили цікаві зауваження про особливості семантики та формально-граматичне вираження окличних речень. Це створило основу для нового функційного інтерпретування.

Окличні речення бувають двох видів: 1) оклично-розповідні речення, (демонструють емоційно піднесене ставлення до дійсності); 2) оклично-питальні речення (запитання мають певне емоційно-експресивне забарвлення).

Г. Навчук пропонує класифікувати окличні речення так:

«1) біфункціональні окличні речення, які являють собою структурні відповідники розповідних, питальних, спонукальних і бажальних речень; 2) власне-окличні речення, у яких вираженням емоцій слугує сама побудова речень, незалежно від їхнього лексичного наповнення» [66].

Щоб підвищити рівень експресії питальні та спонукальні речення почали частіше вживати разом з окличними. Використання таких структур у поетичних текстах є поширеним і ефективним методом надання синтаксичним структурам емоційної експресії, що підвищує яскравість тексту. Ми простежили різні емоції у таких реченнях: здивування, смуток, сподівання, обурення, злість тощо.

Окличні речення можуть також використовувати як засіб вираження іронії.

Особливої уваги заслуговують питально-окличні речення, які висловлюють запитання несучи в собі певне емоційно-експресивне забарвлення. Найяскравішими емоційно-експресивними конструкціями українського синтаксису вважають риторичні запитання. Функційне навантаження окличних речень і питально-риторичних речень добре представлено графічно за допомогою поєднання знаків питання та оклику.

Вживання в поетичному мовленні питально-окличні конструкції сприяє комунікації, стимулює увагу читача, підсилює категоричність експресивного твердження, яке виникло на підставі попередніх висловлень.

Спонукально-окличні речення із вираженням спонукування становлять окремий тип. Спонукування та заклик діяти активно є основною метою такого типу речень.

Спонукальні окличні речення сприяють взаємодії автора з читачем на емоційному рівні, створюючи відчуття причетності автора до інформації. Послідовність речень-порад, поданих у конкретному контексті, активізує зацікавленість читача та спонукає його дотримуватися рекомендацій. Як зауважує В. Д. Шинкарук, «речення з формами наказового способу, виражаючи пораду, вказують на доцільність запропонованої дії, яка названа в найближчому чи широкому контексті» [104, с. 105].

Окличні речення, загалом, є особливим видом комунікації в українському художньому дискурсі, який має власну цільову настанову, визначену інтенціями автора висловити свій психологічний стан, надати емоційну оцінку теми, про яку йдеться в творі, і вплинути на адресата за допомогою експресивності висловлення. Таким чином, окличні речення активізують увагу адресата та сприяють підвищенню емоційного впливу на читача.

У художньому мовленні Оксани Забужко окличні речення можуть виражати різні емоції: захоплення, гордість, горе, тугу, страх, обурення, презирство, зневагу та ін. На думку М. Плющ, «граматичними засобами оформлення окличності є:

- 1) інтонація, що передає різні почуття;
- 2) вигуки;
- 3) окличні частки вигукового, займенникового і прислівникового походження» [91, 329 - 330].

Г. Навчук стверджує, що емотивна функція мови, яка зреалізовується в окличних реченнях, «знаходить вираження в мовних одиницях як сегментного, так і супraseгментного рівнів мови. До сегментних мовних одиниць належать частки, вигуки, займенниково-прислівникові слова, звертання, які найактивніше беруть участь в оформленні окличних речень. До одиниць супraseгментного рівня належить інтонація, повтори, порядок слів у реченні» [66, с. 8].

Характерним для мовостилю Оксани Забужко є те, що досить часто окличні речення формують або входять до складу вставлених конструкцій або вміщують їх у своїй структурі. Такі речення органічно вписуються у канву художнього мовлення письменниці, що характеризується розлогістю викладу, об'ємними складними побудовами з різними типами синтаксичного зв'язку, наприклад:

«Через двадцять років вигадка стала реальністю (з дотепними вигадками так воно зазвичай і буває!): люди стали в дійсності гинути від того, від чого їхні батьки й дідове — на папері» [32, с. 6].

Окличні речення, що формують вставлені конструкції можуть виражати

різні інтенції.

- мету, наприклад:

«Справді "меморіальними" зберігались хіба що місця неторкані, незаплямлені жодними наступними враженнями, — як лавочка на Прорізній, під колишньою "Ямою", де ми восени 1990-го ошпарювали собі піднебіння "подвійними половинками" із радянських чашок з поодбиваними (щоб не вкрали!) вухами...» [32, с. 13];

- уточнення, наприклад:

*«Попереду Владі було одміряно рівно десять років "по-справжньому" — десять несамовитих, наче розігнаним "гарлі-девідсоном" по гірській трасі (з **Катруською в наплечнику!**), років, за які вона, мама-одиначка без жодного матеріального попліччя (тільки й того, що майстерня на Узвозі лишилась по батькові), потрапила стати справді класним, і таки чи не найуспішнішим в Україні художником...» [32, с. 13];*

- ствердження, наприклад:

*«Приклад: я пам'ятаю, що в "Світлі для дому" був продавець — **авжеж що мусив бути!** — але не пам'ятаю, чи він був схожий на крота, чи, може, на мавпу або на верблюда» [32, с. 23];*

- заперечення, наприклад:

*«Щось змінилося — і вже знав, що: з цих дванадцяти (ба ні, **таки тринадцяти, най то шляк трафить!**) хвилин — з десять останніх і далі були при ньому і не миналися: відколи вгледів Гельцю» [32, с. 21].*

Саме такі вставлені окличні структури у переважній більшості лягли в основу аналізу. На основі проведеного дослідження ми виділили типи вставлених окличних речень:

1. Окличні структури з частками та займенниковими й прислівниковими словами.

Функції часток, які вжито в окличних реченнях роману Оксани Забужко, полягають у підсиленні (акцентуванні) емоцій, виражених іншими мовними засобами, або у формуванні емотивного компонента значення. Саме тому їх

вважають формальними синтаксичними маркерами речень цього типу. Займенникові й прислівникові слова, втрачаючи первинні значення питання, вказівки, місця, наближаються своєю семантикою до часток і беруть участь у побудові спеціальних конструкцій. Наприклад:

«Аполлінарія, Стефанія, Амброзій, Володимира (а які кумедні ці капелюшки з двадцятих років уже минулого століття, такі обтислі, насаджені по самі брови банячки, обперізані шовковими биндами, — шовк знати з полиску, на знімках він не тьмяніє, вузенькі криси, круглі голівки, і на ногах, навіть улітку, обов'язково панчохи, це ж як вони, сердешечки, мусили упрівати, здумати страх!..) — перебирати знімки, то все'дно що мовчки вітатися до кожного очима, — байдуже, що всі вони мертві» [32, с. 2].

Використання у вставленій конструкції описових елементів, відокремлених означень допомагає привернути увага читача до тексту та показати непрактичність одягу у минулому столітті. Помічаємо також використання двох розділових знаків у кінці речення, що також посилює емоційне навантаження.

2. Окличні речення **умовної модальності**, що, формуючи вставлені конструкції, підсилюють зміст усього висловлення, актуалізують суб'єктивне ставлення мовця до висловленого, наприклад:

«В якусь мить я раптом відчуваю це так само достеменно й непояснено (навіть тобі не зуміла б пояснити!), як колись, багато років тому...» [32, с. 2].

3. Окличні вставлені речення, що конкретизують, доповнюють зміст висловленого, наприклад:

«А я була перед ними смертна – мені зaledве сповнилося вісімнадцять, і я тоді ще й жінкою, по правді сказавши, не була (от якраз невдовзі по тому й стала!), так що, може, то було прозріння з розряду тих, що класифікуються в богословській літературі як видіння отроковиць абоощо...» [32, с. 2].

4. Вставлені окличні речення із запереченням з відтінком протиставлення основній думці висловлення:

«Як у фізиці – послідовне включення (ні, САМОВключення!) в ланцюг:

відскочити, щоб поглянути на нього збоку, вже не вийде» [32, с. 2].

5. Вставлені окличні речення, до складу яких входять вигуки й частки, що емоційно підсилюють присудок (**цікавив**):

«Тобто, жодної такої блискавичної прив'язки, зімкнення образу з тим, котрий мене цікавив (го, ще й як цікавив!)...» [32, с. 3].

Вигук додає додаткового відтінку неочікуваності, що також створює певний емоційний фон зображуваного.

6. Вставлені окличні речення з вставними словами, за допомогою яких письменниця виражає іронію, вводячи до їх структури стійкі оцінні сполучення (**найслабша ланка**), наприклад:

*«... В новому палаці відгуляли черговий партійний з'їзд, тим остаточно освятивши його провінційно поскромнілі нутроці, і хтось із упертюхів одержав догану, когось пригрозили звільнити за скороченням штатів, хтось (либонь, **незахищені аспіранти, найслабша ланка!**) навіть мусив виїхати з Києва й будувати далі по райцентрах кінотеатри...» [32, с. 6].*

7. Вставлені окличні речення порівняльної семантики:

«Сумно, прикро, але нічого не вдієш, треба жити далі. (Так, ніби він справді потрапив десь на дорозі під колеса вантажного автомобіля!)» [32, с. 6];

Хвороба батька Дарини та його недієздатність прирівнюються до нещасного випадку — потрапляння під вантажний автомобіль, що посилює катастрофічності, прикрості, душевного неспокою.

«...Можна було б заковбасити несогіршу передачку, авжеж пак, нагадати народові забуті сторінки недавньої історії (так, наче той народ мав у запасі бодай якісь незабуті сторінки — хоч давні, хоч недавні!)...» [32, с. 6].

Використання парного сполучника **хоч** створює відчуття байдужості. Якими б не були передачі, немає значення, бо сумнівним є існування незабутих сторінок історії. Вживання у художньому фрагменті жаргонного слова «заковбасити» (у значенні створити) і діалектизму «несогіршу» відбивають прагнення автора відповідати мовному реалізму: наділяючи своїх персонажів

такою лексикою, Оксана Забужко вкладає в їх вуста ту мову, якою вони спілкуються в реальному житті, а це також зближує їх з читачем.

Неповторний стиль Оксани Забужко презентує також вдале та вміле використання письменницею стилістичного прийому – дистантного повтору окличної конструкції, довкола якої формується смислове навантаження художнього фрагменту. Йдеться про напис рукою слідчого у справі **Оце!!!**:

« **"Оце!!!"** »

*Звідтоді я вірю загубленим дрібничкам — далеко більше, ніж готовим історіям, які хтось для мене вже обпатрав, засмажив, заправив і подав на стіл. Я вірю зацілілим жестам і позначкам на книгах, незумисно підловленим на аматорських знімках мімічним гримаскам і неправильно надгризеним мундишкам: я — детектив Коломбо початку нового століття (**не смійся, будь ласка!**). Я знаю, що ці викопні рештки загублених цивілізацій — багатьох-багатьох загублених цивілізацій, що колись існували під людськими іменами, — не брешуть. Якщо взагалі є спосіб щось зрозуміти про чуже життя (**тут своєму власному спробуй дай раду!**), то тільки оце (**"оце!!!"**)...*

*... і все в ньому стало на свої місця, як у головоломці, — ні разу не випадало правдиве **"оце!!!"**» [32, с. 7].*

У аналізованому фрагменті помічаємо також і наявність інших вставлених конструкцій з окличною інтонацією, що привертають увагу читача. Проте цікавим для нас виступає саме вказівна модальна частка **оце**, особливо її написання. Наявність трьох знаків оклику і лапок свідчить про акцентуацію уваги на цьому фрагменті мовлення, про важливість саме цього компонента висловлення.

За допомогою окличних речень письменниця передає різноманітні емоції, відчуття й почуття героїв, як-от:

- захоплення:

«Знову ж, поглянь на фольклор — скільки переказів про закопані скарби, козацькі, опришківські, повстанські, які-тільки-не!.. [32, с. 11]; Найкращі її роботи — саме ті, що викликали такий напад злоби в Адіного мистецтвоїда

(досі в жар укидає на згадку про ту огидну сцену!)» [32, с. 87].

Помічаємо знову дефісне написання трьох слів, що свідчить про неповторність стилю Оксани Забужко.

- невдоволення:

*«Красива баба, авжеж, під цим оглядом нічого тобі не бракує. Скаже, бадьориться... **Перед ким ти вистьобуєшся, ніби на медаль заробляєш, якого хріна?** Дівочка-сорокалітка, вічна невиліковна відмінниця, гендлярка фейсом і прочитаними книжками, кукла, кукла, дурена» [32, с. 12].*

Поданий фрагмент цікавий не тільки з погляду наявності в питальній конструкції жаргонізмів і пейоративної лексики. У наступному реченні помічаємо також введення у мовлення перонажа зневажливих просторічних слів (*гендлярка, дурена*), англіцизмів (*фейс*) та росіянізмів (*кукла*). Цілком зрозуміло, що мета такої лексики – показати своє ставлення до персонажа, дати йому оцінку, характеристику.

- прихильність, любов, щемливі спогади:

*«Вигрібаючи якомсь старі листи, в марному намаганні протистояти наростаючому в домі паперовому хаосу, я натрапила на конверт, що вдарив по очах, наче сніп різкого світла, самим лише голим упізнаванням: **цей почерк був мені колись дорогий!** — і тільки вчитавшись у зворотню адресу, упритомнила собі, що почерк належав Владі...» [32, с. 13].*

Серед величезної кількості листів Дарина звертає увагу тільки на один. Вона впізнала його у купі паперів, цей знайомий їй почерк – «*колись був дорогий*». Посилує емоційне хвилювання персонажа і відтворює важливість листа також і використання метафоричного порівняння: «*я натрапила на конверт, що вдарив по очах, наче сніп різкого світла, самим лише голим упізнаванням*». Дарина розуміє, що не помилилась, це був лист від Влади.

- здивування:

*«Хоч це, звичайно, й краще, ніж ле сантльо льон де вйольон. Чомусь відчуваю з цього приводу приплив патріотичних гордощів (**це ж треба було так набратися!**)» [32, с. 69].*

Транслітероване написання перших рядків «Осінньої пісні» Поля Верлена тільки привертає увагу читача до тексту. Навіть перебуваючи у стані сильного алкогольного сп'яніння, Дарина все ж вболіває за поезію Тараса Шевченка, а не французького поета. З цього приводу вона відчуває почуття гордості за себе, але й від того й дивується тому, як алкоголь на неї подіяв.

- докір:

«Що Матусевич не реалізувався як художник, — продовжує радіти Лисий, — це все вина Нінелі — куди більша, ніж радянської влади!» [32, с. 70].

Дружину Матусевича персонажі порівнюють із самкою богомола (яка з'їдає свого чоловіка після спарювання), у тісних колах її називали стервом, тому та ніби настільки пригнобила Матусевича, що він не зміг стати першокласним художником, хоча задатки мав. Письменниця у вуста Лисого вкладає досить цікаве порівняння дій Ніни Устимівни з діями радянської влади. Вона тиснула на чоловіка більше, аніж тогочасний режим. Таке порівняння надає ще більшого негативного навантаження тексту.

Особливо експресивними видаються текстові фрагменти з нагромадженням окличних структур, одна з яких — вставлена конструкція, яка виражає думку персонажа щодо ситуації, і саме в цьому вбачаємо неповторність мовостилю Оксани Забужко, наприклад:

«І який же чудовий стоїть туман! (І тут йому пощастило!)» [32, с. 19].

Виразними також є окличні експресивні конструкції, до складу яких входять порівняльні звороти, які надають додаткової експресії художньому мовленню:

«Тьху, ледь не сплюнув він, як коли би був у лісі (совіти, втім, плювали й на вулицях, просто собі під ноги, й установи свої опорядили небаченим ні за Австрії, ні за Польщі знаряддям — спеціальними мисочками для плювків, гейби в дентиста!)» [32, с. 77];

«Він і далі не розумів — розумів тільки, що вона зараз не з ним, не тут, не з ними всіма — тим його й дратувала, як голос, що тягне поперек хору! — відокремлена від них, замкнена в якусь свою непрозору шкаралющу» [32, с. 81].

За допомогою окличних конструкцій, до складу яких входять маркери сучасного мовлення, молодіжного сленгу, письменниця органічно відтворює розмовну невимушеність у романі, наприклад:

*«В принципі, так нерідко буває зі снами, особливо коли голова тобі випхана клопотами і прокидаєшся — наче мордою об стіл: **блін, знову те саме!..**»* [32, с. 21];

*«**Ні фіга собі заявочки!**»* [32, с. 3].

До структури таких експресивних окличних речень входять просторіччя, сталі конструкції народного розмовного мовлення, що увиразнюють мовлення героїв роману та наближають їх до читача:

*«Всі вони, ті, хто перейшов з андеграунду в офіціоз, повторили долю Матусевича — **і нічого путнього так більше й не сотворили!**»* [32, с. 70].

Окличні речення – репліки діалогів – допомагають якнайточніше передати стан героїв роману, підсилюючи й увиразнюючи опис їхніх внутрішніх характеристик, наприклад:

*«На диво, при тім ціла "шпиталька" вболівала за "Карого", навіть хлопець із простреленою ногою, "Явір", хоч і виснажений гарячкою, подавав зі своєї причі кволий голос: **"Карий, падай йому на карк!", "Карий, ану покажи, що Слобідська Україна може!"**, — східняк був популярний, дарма що всякчас підкреслював свою нетутешність, ба й певну зверхність над ними, галичанами, яких звав, усіх на гурт, "галичменами": **"Чуйш, не бачили ви, галичмени, смаленого вовка!.."**»* [32, с. 28];

*«— Павло Іванович Бухалов, — продовжує звірятися майже сором'язливо, ніби нашіптує мені непристойність, отак-о причепився на вулиці до жінки й нашіптує їй півголосом непристойності, мінячись на виду, бідолашний, хворий чоловік, **але це ж треба, справді, таке прізвище носити, ото нагородив Господь і тато з мамою!**»* [32, с. 38].

Коментарі автора тільки підсилюють емоційний фон.

Експресивними окличними реченнями оформлені влучні народні приповідки, наприклад:

«Вип'єш першу — стрепенешся, вип'єш другу — схаменешся, вип'єш третю — в очах сяє, думка думку доганяє!» [32, с. 69].

Характерною особливістю індивідуального художнього стилю Оксани Забужко є вкраплення окличних речень у художні текстові масиви, що емоційно й експресивно «оживлює» художню розповідь, як, наприклад, у цьому наведеному нижче фрагменті:

*«Либонь, звідси й мої напади материнської гордості, відчуття, раніше не зване з жодним мужчиною: не "от що у мене є", — коли, бувало, вранці, прокинувшись першою й відгорнувши ковдру, з жадібним інтересом, як у новину, вдивляєшся в чоловіка, що спить поруч простягненим на весь зріст, мовби покупецьки, на кілограми зважуєш на око свій життєвський здобуток, — і навіть не шампанським захватом вдаряючи в голову, коли наближаєшся здалеку, а він тебе ще не бачить: **"І ось такий чоловік мене кохає!"** — не те, і не друге, а якийсь чудний, по-телячому радісний подив за кожним разом, немов прочумуюся зі сну, протираю очі й не йму віри: невже це мій хлопчик, такий, яким я його задумала (завжди собі уявляла — **ледь не зі шкільної лави ще!**), — такий живий, такий справжній, такий куди несподіваніший, багатіший і цікавіший, ніж я сама спромоглася б вигадати, такий великий і вмілий, "дай сюди", у нього справді все краще виходить, ніж у мене, навіть пократити хліб — тоненькими, однаково рівними скибочками, любо глянути (**з-під мого ножа лізуть виключно неоковирні, товсті бардиги, кривобокі і в зазубнях, наче хлібину патрав голодний звір!**), — і головне (хвалюся я своїм товаришкам, спершу подумки, а згодом і насправжки, без сором казка!)» [32, с. 3].*

Однією з індивідуальних рис письменницького стилю Оксани Забужко є органічне вплетання в канву експресивного художнього тексту окличних речень, що доповнюють, підсилюють інші мовні засоби експресії, наприклад:

*«І ще, і ще — юрби випадкових облич сиплються з пам'яти, як із прочинених дверцят переповненої шафи: начальники різних мастей, адміністратори, директори, князьки місцевого розливу, що ритуально вітали мене — **телебачення приїхало!** — в своїх кабінетах, кадр за кадром бікає в*

*згадці, як на кінохроніці військового параду: ділові чоловічі костюми — сірий, темно-сірий, чорний у смужку, сірий у сосонку, — енергійно підводяться з-за столу, обкладеного гронами телефонів, мах — встали, мах — сіли, приймальна машенька вносить каву, один такий твід зі шкіряними латками на ліктях і досі мені надзвонює, запрошуючи повечеряти разом, — **і, по недовгому вступі, кожен зводить мову на свій у-щось-там грандіозний внесок, надуває себе переді мною, як кульку, що от-от злетить у повітря, лови! — крутиться на всі боки вихилясом, демонструючи товар, бери!** — а ще честолобці, невизнані генії, винахідники вічних двигунів і жертви якихсь неймовірно-детективних інтриг, котрі доривалися до мого бідного вуха з запевненнями, що саме їхня історія прославить мене на весь світ (порода, яка, на щастя, з поширенням інтернету дружно рвонула туди, як у дірку в пробитій дамбі), — **Господи, скільки ж народу за роки роботи на ТБ обтанцьовувало мене звідусіль, як дикуни ідола, з бубнами, з криками, з квітами, з тостами, щоб я взялася ліпити з них тих уявних героїв, якими вони хотіли лишитися в пам'яті народній!..**» [32, с. 97].*

Отже, окличні речення як синтаксичні експресивні засоби широко представлені у художньому мовленні Оксани Забужко, з їх допомогою авторка передає розлогу гаму власних почуттів та відчуттів й відтворює емоційні й почуттєві стани героїв роману.

Висновки до другого розділу

У структуруванні художнього мовлення бере участь система виражальних засобів, великий пласт якої формують синтаксичні побудови. Важливу роль у цьому відіграють риторичні питальні та окличні речення, які досить тісно пов'язані з емоційним аспектом мовлення.

Питальність у структурі художнього тексту визначає розвиток динамічного діалогу між персонажами та реципієнтом, увиразнює перебіг передовсім живого мовлення.

Особливим типом експресивних питальних речень є риторичні питальні речення, що є ствердженнями чи спростуваннями, оформленими у вигляді

питання. Такі конструкції містять в собі власне відповідь, тому не передбачають відповіді «так» чи «ні». Питання викликають відповідні реакції вербального та невербального характеру (сумніви, почуття, емоції), підвищують експресивність художнього мовлення, надають йому естетичної цінності.

У мовистилі Оксани Забужко риторичні питальні речення – це нерідко вставлені конструкції, за допомогою яких письменниця викликає у читача різноманітні відчуття для кращого усвідомлення художньої оповіді: це осуд, неминучість людського буття, ностальгійні спогади, злість, образа, розчарування тощо.

Риторичні питання виконують дуже важливі функції у мовистилі Оксани Забужко. Вони, як правило, супроводжують монологічне мовлення як оповідача, так і персонажів. Тому є яскравими елементами у створенні образів героїв, їх портретних характеристик.

Окличні речення реалізують емотивну функцію способом експресії, при цьому окличність – засіб вираження емотивності. Окличність репрезентують різні мовні засоби, які відповідно до ярусів мовної системи поділяємо на фонетичні, лексичні, морфологічні й синтаксичні.

Для надання ще більшої емоційності тексту нерідко автори звертаються до вживання питальних та спонукальних речень разом із окличними. Окличні речення можуть виражати різноманітні емоції (гнів, радість, жаль, тугу, невдоволення, розпач тощо), спонукати до дії, стимулювати увагу читача.

Розділ III.

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ПАРАМЕТРИ ПОВТОРІВ ТА ЇХ ФУНКЦІОНУВАННЯ У ХУДОЖНЬОМУ МОВЛЕННІ ОКСАНИ ЗАБУЖКО

3.1. Повтори як вияв експресивності у художньому мовленні Оксани Забужко

У науковій літературі є велика кількість праць, пов'язаних з вивченням повторів. Повтор – це найпростіша поетична фігура, що здавна використовується в народній творчості та в художній літературі. Його суть в тому, що при повторенні увага читача фіксується на певних компонентах твору і цим збільшується їхня вага в художньому контексті, посилюється їхня виразність та емоційний вплив на читача.

У словниках літературознавчих та мовознавчих термінів фіксуємо різні визначення повторів. Літературознавчі дослідження вбачають у використанні повтору насамперед його естетичне призначення. Так, повтор визначено, як «найпростішу стилістичну фігуру, яка вживається у фольклорній творчості, передовсім у народній пісні та поезії, зумовлена емоційними та смисловими чинниками» [54, с. 555]. Саме через це дослідники розглядали повтор як суто стилістичну категорію.

«Повторення слова в тій самій формі в межах одного речення найчастіше має емоційне значення, – зазначається у “Курсі сучасної української літературної мови” за редакцією Л. Булаховського. – В таких випадках повторення є об'єкт вивчення стилістики, а не синтаксису [51, с. 120]. Проте у цій же праці зазначено, що, оскільки здебільшого повтор виконує й певну синтаксичну роль, то на нього варто звертати увагу і при розгляді синтаксичних явищ [51, с. 122].

Подібну думку висловлює й І. Чередниченко: «Повтори – це один із естетичних прийомів, який посилює художньо-зображальні властивості синтаксичних одиниць і разом з тим служить засобом контекстуальної організації висловлювання» [99, с. 381].

Різного роду повтори використовуються у мові з певною стилістичною метою: для виділення, актуалізації, підсилення експресивно-зображальних властивостей мови.

Питанням повтору як засобу посилення експресивності художнього тексту займалася й продовжує займатися велика кількість науковців, як-от: І.Горобець, І.Гуцуляк, Р.Ріжко, В.Фінів, Ю.Волянська, М.Плющ, П.Вдовиченкова, І. Синиця, Т. Жук, Н. Івкова, А. Мойсієнко, О. Огоновська, Л.Пишна та інші.

Згодом мовознавці звернули увагу ще на один важливий аспект вживання повторів – з їх допомогою (повтором того ж слова чи форми слова) у художньому тексті виражаються найрізноманітніші суб'єктивно-модальні значення.

Вияв позиції мовця як творця конкретного висловлення є одним з основних завдань сучасної лінгвістичної науки. З поняттям автора пов'язана проблема відбору мовних одиниць з певної системи співвідносних конструкцій.

Серед засобів мови, що володіють потенційною інформативною ідентичністю, взаємозамінністю, Н. Гуйванюк виділила стилістично нейтральні й емоційно-експресивні конструкції, до яких зараховує й конструкції з повторами. Дослідниця розглядала такі співвідношення серед комунікативно-актуалізаційних [22, с. 259-260]. Такі кореферентні співвідношення пов'язані з різного роду повторами, які служать насамперед для актуалізації, увиразнення слова чи форми, виділення їх з-поміж інших у структурі речення.

Деякі вчені досліджують повтори в окремо взятих реченнях, вилучених з художнього тексту. У такому разі зміст, та тим більше глибинний, залишається поза межами дослідження. Інші вчені розглядають вживання повторів окремими авторами у тексті. У таких дослідженнях основна увага приділяється кількісній і структурній характеристиці вживання повторів різними письменниками.

Важливою є праця Л. Пишної «Повтори як засіб авторської модальності та прагматичної настанови тексту», яку авторка виконала на матеріалі німецької мови. Л. Пишна у цій праці наводить таку класифікацію повторів:

- 1) **експліцитні**, буквально повторювані елементи;

2) **семантичні** повтори, які можуть бути віднесені до рангу повторів лише виходячи із смислу тексту;

3) **дистантні** варіативні повтори [72].

Л. Пишна у своїй роботі наводить таке визначення повтору: “Повтор – це лінгвістичний засіб, до складу якого можуть входити як фонетичні, лексико-граматичні та синтаксичні, так і семантичні та композиційно-архітектонічні одиниці й сутності, що беруть участь в експлікації авторської модальності, прагматичної настанови тексту та концепту в цілому” [72]. Це доповнення до вже існуючих визначень повтору може бути суттєвим з погляду прагматики, експресивності художнього тексту.

Розрізняють лексичні та синтаксичні види повторів. Перший використовують для посилення емоційного впливу тексту, надання йому більшої виразності. Цікавим для нас є синтаксичний – повторне вживання різних синтаксичних структур. Сюди ми відносимо синтаксеми, словосполучення, речення, а також навіть надфразні єдності.

Повтори сприяють кращому розумінню тексту, а також виступають своєрідними «привертачами» уваги читача. Однією з найважливіших функцій повторів є актуалізація, тобто виділення певного фрагменту тексту. Вони допомагають читачеві зосередити увагу на певному елементі. Повторюваність мовних одиниць дозволяє увиразнити емоційний стан персонажів. Вони відтворюють різні емоції: роздратування, горе, радість, страх, відчай, що також підсилює емоційну насиченість художньої оповіді.

Оксана Забужко у своїх художніх текстах дуже часто звертається, до використання повторів. Це можуть бути як і дистантні, так і контактні повтори. Проте варто зауважити, що вони виявляють експресивність різною мірою. Якщо повтор контактний, то експресивність наростає помітно, швидко, а якщо ж дистантний, то поступово.

Наведемо фрагмент художньої оповіді з повторюваним присудком *не знаю*, який повторюється двічі: один раз у тому ж реченні, а ще один раз – у наступному. За допомогою цього повтору авторка зацентувала на прагненні персонажа дізнатися більше про описувану у тексті художню ситуацію. Окрім того, цей

фрагмент мість ще один обрамлювальний повтор — повтор головного члена односкладного означено-особового речення **не відпускай**; цей дистантний повтор починає і закінчує окремий фрагмент художньої оповіді:

«Не відпускай мене, чуєш? Я нічого не знаю — не знаю навіть, по правді, чи це те, що називається в людей любов'ю, чи якесь примусове втручання чужої волі (часом украдається й така підозра). Я не знаю, чого хотіти від майбутнього, і навіть — чи є у нас із тобою майбутнє; нічого не знаю. Тільки тримай мене, добре? Не відпускай. Ось так» [32, с. 10].

Повтори заперечних модальних дієслів **не хоче** як компонентів складених дієслівних присудків надають художній оповіді відтінку категоричності, наприклад:

«Ні, нічого такого вона знати не хоче. Не хоче навіть напружуватись, аби розчовпати, що ця тарабарщина означає, — як у школі на математиці, коли тебе от-от викличуть до дошки продовжити з того місця, на якому попередня жертва поклала крейду» [32, с. 20].

Вважаємо авторським стилістичним прийомом повтор дієслова **забути** у різних особах, видах та часах: **забула, забуває, забувають**, який надає реченню афористичного відтінку, як-от:

«... Звісно, це Адріян. (Невдоволений Юрчик тимчасом усувається за двері.) Як дивно, що вона забула про його існування. Що вона щоразу забуває про його існування — як забувають про власну руку або ногу» [32, с. 19].

Особливо виразною є повторюваність дієслів на позначення руху в наказовій формі, які тільки увиразнюють динаміку описуваного у художньому тексті Оксани Забужко, створюють енергетичну напругу:

«Біжи. Біжи. Біжи. Поворот — брама — парк — алея — дерева — дерева — чорні стовбури» [32, с. 23].

Цікавою є побудова наступного речення, воно утворює логічний ланцюжок послідовності, ніби своєрідна карта, стрілки якої ведуть до місця призначення. Використання двічі слова «дерева» привертають увагу читача до місця, а потім ще й бачимо деталізацію — чорні стовбури.

Повтор наказової форми дієслова у ролі головного члена односкладного означеного особового речення, що супроводжується лайливими фразеологізмами, передає злість та роздратування героя у ситуації, коли він опиняється безпомічним:

*«Так давай же, курча, холера, **грай!**.. **Грай**, на псю маму, а щоб тобі в грудях заграло!..»* [32, с. 23].

Повтор головного члена односкладного означено-особового речення — заперечного дієслова першої особи однини теперішнього часу вносить відтінок інтригування головною героїнею її співрозмовника:

*«— **Не знаю, не знаю**, — вона немов навіч угледіла, як він крутить головою, відганяючи прикру думку, мов муху, що дзижчить усередині голови, така смішна часами ця його манера, як у маленького хлопчика, — і закінчує чисто як маленький хлопчик: — Пообіцяй мені, що будеш обережна!»* [32, с. 21].

Дистантний повтор іменника-кальки з російської мови **кукла** використано в романі оповіді Оксаною Забужко у фрагменті, у якому представлено художній опис-самохарактеристику з негативним відтінком. Таке порівняння несе за собою конотацію осуду, відрази (прямим текстом ми це читаємо в уривку) та зневаги до персонажа. Використання зневажливих слів у сторону жінки («баба»), англіцизму («фейсом») додає ще більшої емоційності реченню:

*«Ти просто пуста **кукла**, Дарино Гоцинська, каже вона собі, з відчуттям важкого несмаку, коли не відрази, до власної стрибучої персони на екрані, — натиснувши на кнопку «stop» на пульті і злігши в темряві головою на стіл. Красива баба, авжеж, під цим оглядом нічого тобі не бракує. Скаче, бадьориться... Перед ким ти вистьобуєшся, ніби на медаль заробляєш, якого хрін? Дівочка-сорокалітка, вічна невиліковна відмінниця, гендлярка фейсом і прочитаними книжками, **кукла, кукла, дурепа**»* [32, с. 14].

З певною стилістичною метою вжито також кальку-аббревіатуру **кагебіст**, проте в антонімічному однокореневому вживанні:

*«Ще б пак. Ексклюзивний номер — співаючий **кагебіст**! Не **кагебіст**, а есбеушник. Один хрін»* [32, с. 142].

Повтор іменної частини — прикметника **молоді** — складеного іменного присудка вжито авторкою роману у відтворенні спогадів героя. Авторка

демонструє своєрідний авторський почерк у цьому художньому фрагменті – у сусідніх реченнях вживає повтор абстрактного іменника **молодість**, що є спільнокореневим словом до слова **молоді**, проте вжитого у ролі підмета:

*«Лавочка на Прорізній залишилася на тому самому місці — відколи «Яму» закрили, а відкрили казино, вона перестала бути місцем богемних перекурів і тепер звичайно стоїть порожняком, на очищеній від куців бузку — під парк-майданчик для казиновських «мерсів» і «порше» — голій асфальтованій плацизні: єдиним зацілілим пам'ятником тій осені, коли ми, як показалося опісля, були все-таки ще **молоді**, — такі **молоді**, що про це й не здогадувались. Бо тільки **молодість** може, стоячи на перевалі між двома епохами, з легким серцем скреслити своє минуле, спустити його в Trash, як невдалу комп'ютерну чернетку, грюкнути покришкою й пуститись, у неповних тридцять, нареши ті «жити по-справжньому», — тільки **молодість** здатна так згорда розкидатися роками, що не вдовольняють її амбіцій: з віком **привчаєшся** бути ощаднішою, **привчаєшся** неквапненько, як вином, смакувати всім, від чого раніше по-багацькому відмахнулася би, гадаючи — як казала маленькою Катруся, пропустивши тролейбуса, — ніби «нам подадуть іншого, кращого»: з віком **довідуєшся**, що, на жаль, — не подадуть» [32, с. 15].*

Як бачимо, фрагмент наведеного тексту вміщує й повтор обставини з віком, що поєднується з предикативним привчаєшся, довідуєшся. Завдяки повтору ці компоненти стають актуалізованими, важливими, фокусують увагу читача на міркуваннях, висновкових висловленнях автора тексту.

Повторюватись можуть також й прислівникові предикати, вжиті у формі вищого ступеня порівняння **краще**, повтор яких підсилюється прислівником міри і ступеня дії далеко :

*«... А чи, може, прокинулася вже аж потойбіч, марно силкуючись здивовано протерти очі й помалу упритомнюючи собі, що більше не має ні рук, ні очей? (Це було б **краще**, далеко краще, я не один місяць натреноувала себе повірити, що так воно й було...)» [32, с. 14].*

Завдяки повтору абстрактного іменника **правда** авторка передає значення підтвердження висловленого персонажем, що не викликає жодних сумнівів, які могли бути раніше:

«Я, Дарино, найсерйознішим чином підозрюю, що ця гра колись напочатку, як тільки виникла, імітувала не що інше, як заковування ікон. (Інтерв'юєрка, охнувши, роззявляє свого сексуально-багряного рота й лишається так сидіти.) **Правда, правда**» [32, с. 12].

Контактний повтор головного члена односкладного називного речення з кількісним значенням **дві риски**, який підсилюється кольористичним означенням **криваво-червоні**, символізує у романі вагітність героїні – вона розгублена, не знає, як реагувати:

*«Дві риски. Дві криваво-червоні поперечні **риски**, акурат посередині. Як два крихітні рівненькі капілярчики, що враз набрякли й запульсували, самі собою. Точність: понад 99 %»* [32, с. 24].

У художньому описі Оксани Забужко фіксуємо повтори як окремо підметів, окремо присудків, так і цілої граматичної основи речення. Такий повтор є дистанційним, він повертає читача до головної думки художнього фрагменту, що об'єднує речення чи його частини навколо себе. Так, у наведеному нижче фрагменті повторювана предикативна основа **я вірю** підсилюється, інтенсифікується повтором-синонімом у наступному, третьому реченні **Я знаю**:

*«Звідтоді **я вірю** загубленим дрібничкам — далеко більше, ніж готовим історіям, які хтось для мене вже обпатрав, засмажив, заправив і подав на стіл. **Я вірю** зацілілим жестам і позначкам на книгах, незумисно підловленим на аматорських знімках мімічним гримаскам і неправильно надгризеним мундишкам: я — детектив Коломбо початку нового століття (не смійся, будь ласка!). **Я знаю**, що ці викопні рештки загиблих цивілізацій — багатьох-багатьох загиблих цивілізацій, що колись існували під людськими іменами, — не брешуть»* [32, с. 8].

Розглянемо ще один приклад:

*«**Я так і знав. Так і знав**, я ж тебе, гадюку, знаю... Ах ти, відьма! Задушив би. В обіймах. Ніжно. Ні, скидаю капелюха. Цілую ручки ясній пані, ріспект, повний ріспект. Гоцинська, підла ти бабо, візьми мене до себе, га?»*

[32, с. 147].

Повтор стійкого розмовного виразу *я так і знав* надає художній оповіді реалістичності.

Обзивання Дарини гадюкою та відьмою одночасно поєднується з почуттями ніжності («цілую ручки», «ніжно») і поваги («скидаю капелюха», англіцизм «ріспект»). Така гра художніх засобів свідчить про невизначеність Антоші у ставленні до Дарини. Він то ображає її словесно, то плекає ніжні почуття. Відповідно це також створює відповідний емоційний ефект.

У великих за обсягом реченнях Оксани Забужко трапляються повтори, які можемо кваліфікувати як суміжні, нарощувальні: коли на початку речення вжито слово *виправи*, далі, у середині речення, йде його повтор у словосполученні *виправи по хліб*, а в кінці речення – повтор з попереднього словосполучення *по хліб*. Такі авторські прийоми ведення художньої оповіді утримують увагу читача, надають оповіді розлогості, широти опису чи авторського роздуму. Варто зазначити, що речення ускладнене також декількома вставленими конструкціями, що досить характерним для стилю Оксани Забужко. Одна з конструкцій є дуже великою, вона робить своєрідний екскурс в минуле та пояснює всі реалії долі заробітчан:

«Ті здобичницькі виправи, напхом у консервній банці (і покотом — на даху) божевільного, без всякого розкладу й ладу чугикаючого від станції до станції товарняка «500-В» (в народі його з могильним гумором звали «п'ятсот-весьолим»): міг зненацька спинитись серед поля і простояти — де п'ять хвилин, а де п'ять годин, і так само зненацька рушити далі, лишаючи позаду струшений розсип нещасливців, що вискочили спорожнити міхурі, — сховку не було як шукати, при кожній зупинці вони просто валилися під насип покотом, чоловіки й жінки упереміж, поспіхом заголяючи зади, з єдиною гарячковою гадкою: встигнути — і потім видряпатися назад на своє місце, поки хтось інший не зайняв, — дяді Володі особливо гостро вбилась у пам'ятку ця невідступна тривога за місце, відай, трудно воно давалось захарчованому підліткові, що мусив штовхатися врівень із дорослими, мою ж уяву найдужче вражала ота безстатева оргія кvapливого масового випорожнення вздовж состава — легкість, із якою людей перетворювано на стадо), — ті виправи по хліб були нітрохи не безпечніші від

теперішніх, і також же *«по хліб»*, — заробітчанських, до ще-західнішої Європи, до правдивої, шентенської, заклумаченим *«Ікарусом»* по дорогах Словаччини й Польщі, де з кожного гайка може леда-хвилю вихопитися навперейми яка-небудь російська мафія з *«калашами»*, — дядя Володя, що мандрував навесні 1947-го на даху *«п'ятсот-весьолого»*, згадував серед ночі сліпучий ліхтарик у вічі й заморозний доторк металу до підгорля: *«Деньгі єсть, пацан?..»* [32, с. 9].

Такий авторський прийом повтору спостерігаємо і в іншому фрагменті, коли повторюється словосполука **власний кошт**, а далі йде повтор лексеми **власний**, проте в родовому відмінку жіночого роду:

*«...Подумки побажала гробоцінувальникові, щоб і собі на таку заробив, про що зараз-таки, вкусившись за язика, пошкодувала, пригадавши, що в нього ж, мудацюри, рак щитовидки, і та ж таки Влада ще привозила йому якісь дефіцитні ліки зі Швейцарії — за **власний кошт**, бо в нього не було грошей, а вона все робила за **власний кошт**, за все в житті розраховувалася з **власної** кишені — маленька, незламна сталева пружинка, а от, як виявилось, і зламна, і не сталева зовсім...»* [32, с. 14].

Наведене речення цікаве ще й тим, що в ньому ми зафіксували неповний повтор — повторюються не тотожні слова, а їхні однокореневі антоніми **незламна** — **зламна**, **сталева** — **не сталева**. Такий прийом допомагає авторці роману досягти точності та влучності у характеристиці героїнею твору іншого персонажа: *«Влада, така маленька, щупленька, як підліток, і водночас така непохитна, мов на сталеву пружинку насаджена»* [32; с. 39] впевнено йшла до своєї цілі, старанно і важко працювала, щоб стати художницею. Проте та аварія все перекреслила. Вона здавалася «незламною сталевою пружинкою», проте насправді все інакше. Такий антонімічний повтор створює яскравий контраст та увиразнює зіставлення.

Повтор лексеми **секрети**, що є компонентом назви аналізованого роману «Музей покинутих секретів» фіксуємо у діалогічному мовленні героїнь твору, а також у мові авторки роману. Слово **секрет** авторка вживає в лапках з метою применшення важливості значення цього слова у ситуації художнього опису:

«Ну, ідея взагалі-то походить від забави нашого дитинства — пам'ятаєш, у дошкільному ще віці, в шістдесяті, в сімдесяті, всі дівчатка робили «секрети»?»

— *Аякже, ще б не пам'ятати!* — *тішиться брюнетка*» [32, с. 10].

«*Повертаючись до «секретів» — чи вона в тебе робить «секрети», як ти в дитинстві?*

— *Які там «секрети»!* — *махав рукою художниця й сміється, цим разом із гордою поскромленістю людини, витісненої на часовій дистанції власними дітьми*»[32, с. 11].

Вживання цього повтору має наростальний характер: із нейтральної інтонації авторка переходить до окличної із відтінком іронії та злості.

Розглянемо ще такий приклад:

«...*Задержав голову, стояла на хіднику враженим слупом, як Лотова жона, й тупо вираховувала, пригадуючи розташування кімнат у квартирі, в голові крутилося з «Гамлета»: а ще ж нема й двох годин, як помер мій батько, — ні, тому вже **двічі два** місяці, мій принце... (А якщо й **двічі два** роки, то що, легше?..)*» [32, с. 15].

Синтаксична експресема – повтор обставини міри і ступеня дії, що виражена числівником **два** та прислівником **двічі**, підсилює й інтенсифікує кількісну характеристику, що підтверджується іменниками **місяці** (вжитій у першому випадку) та **роки** (у другому випадку):

Повтор обставини місця у **кав'ярні** у сусідньому реченні, доповнений означенням **літній** надає відтінку конкретизації, підсилює ефект спогаду, надає висловленню розмовного характеру й переконує читача у правдивості згаданого:

«*Спершу ви сиділи вдвох у **кав'ярні** за столиком. У літній **кав'ярні**, під тентом... На Пасаж схоже. В легких суконках обидві, сміялися... Вино пили...*» [32, с. 20].

Нерідко у романі Оксани Забужко трапляються випадки неповного повтору власних імен у різних синтаксичних функціях (підмета як члена речення, звертання як ускладнювача структури речення); авторка використовує повтор зменшено-пестливої форми імені, що насичує речення позитивними емоціями. Такий вибір зумовлений ситуацією художнього опису, наприклад:

«***Влада, Владуська**, така маленька, щупленька, як підліток, і водночас така непохитна, мов на сталеву пружинку насаджена...*» [32, с. 14];

«...Владонько, Владусю. Поможеш мені» [32, с. 21];

«Ах, Нусю, Нусічко, золоте з тебе дівча, — зненацька його з головою накриває буйна, хижка веселість, замашина аж п'яна, подібна до тої, що вибухає під час бойової операції й пре тобою наперед, рветься з грудей співом, і реготом, і сороміцькими криками» [32, с. 23];

«— Ка-атю! Катрусю! — розлягається на все подвір'я жіночий голос» [32, с. 149].

Емоційно-експресивними є художні фрагменти, компоненти яких містять повтори сполучників мети (**щоб, аби**), які вживаються у неповних реченнях. Це, очевидно, вжито авторкою для зосередження уваги читача та мету, що її прагне досягти персонаж роману. Такі повтори ми зафіксували у складі розлогої вставленої конструкції, наприклад:

*«Так, ніби вона сама підставилася — вставши, як із шанців — на повен зріст, та під снайперську кулю... Ніби хтось там нагорі пильнував, **щоб** ми тут не вирізнялись задуже. **Щоб** тримали ряд. **Щоб** потрошку, помаленьку, не так, як вона хотіла — «по-справжньому»...» [32, с. 15];*

*«Він згоден, він наперед згоден — з усім, що вона скаже. **Аби** тільки їй було добре. **Аби** тільки згода в сімействі, і мир, і тишина — порушувана хіба що її стогонами в спальні, на кінг-сайзовому ліжку з арабським покривалом» [32, с. 20].*

Через вживання зменшено-пестливої форми дитячого імені **Лялюся** письменниця описує безмірну любов Адріана до жінки з цим ім'ям, його просто-таки батьківське ставлення до неї:

*«— **Лялюся?** — голос, як завжди, коли він розмовляє з нею по недовгій навіть перерві, прискає нестримною радістю ... «**Лялюся**» — так її звали в дитинстві, коли вона ще не вміла вимовити «Даруся», але Адріян сам винайшов це ім'я, лялька — моя **лялька** — **лялечка** — **лялюся**, — як переважно в чистих душою чоловіків, його любовна мова була дитячою, і він не уявляв, ніби того можна соромитись, попервах вона ще знічено боронилась: яка я тобі лялька! — однаке тридцять-із-заком-років-не-чула «**Лялюся**» таки пробила, остаточно зламала інерцію її жіноцького досвіду, зайвий раз упевнивши в мало не метафізичній доцільності всіх Адріанових дій, — так, ніби він і справді володів щодо неї якимось*

таємним знанням, перед яким їй належалося зникнути, — і, либонь, відчувши це, він щоразу й викликає в слухавку своє тріумфальне «**Лялюся?**», наче молодий тато, що оце дав ім'я первістку й перевіряє, як воно звучить уголос...» [32, с. 19].

Особливістю синтаксичних експресем – повторів є їх вияви у діалогічних ситуаціях. Це можуть бути перепити, які мають відтінок здивування, пригадування, наприклад:

« — *Може, й авітаміноз... Сон мені приснився.*

— *Сон?* — *вона немовби не розуміє значення слова.*

— *Сон,* — *уперто повторює він, від чого слово таки остаточно позбавляється глузду. — Ти — і тета Геля.*

— *Та й сон же, сон напрочуд дивний... — мимрить вона вже за інерцією, відлунням безглузлого слова, відрухово хапаючись у пам'яті за перші-ліпші цитати, щоб утримати захитану рівновагу»* [32, с. 20];

«*Угу, і щось до хера їх, таких, розвелось... І що його робить, Дарухо? Га?*

— *Фільм, Дарина.*

— *Фільм, Антоський. Що ж нам іще робити?*

Це буде фільм про зраду, сказала вона Адріанові, коли вони вертали пішки через Татарку з реставраційної майстерні...» [32, с. 148];

«— *І чого б я ойкав? Що тут такого страшного?*

— *Диктофон!*

— *Що — диктофон?*

— *Щойно побачила... Я його, виявляється, ввімкненим лишила — після того, як стерла... Чи — не заблокувала, і він у сумочці сам увімкнувся?..»* [32, с. 143].

У розділі роману «Сни Андріяна», де описується випадок, коли герой опиняється у небезпечній ситуації, за допомогою повторюваної вигуківної звуконаслідувальної експресеми **цок...цок...** письменниця відтворює кроки персонажа – спочатку дрібні, безтурботні, потім більш напружені, далі ще більш насторожені. А далі вони символізують биття серця персонажа, коли він зустрічає кохану. Ця експресема є наскрізною, окремим абзацом повторюється упродовж розділу й утримує увагу читача, спонукає до подальшого сприймання художньої оповіді:

«А він собі чимчикує далі з портфеликом у руці, маючи попереду нову, ясну й певну мету — трамвайний пристанок, «мертвий пункт», де за хвилину його мають перестріти дівчата-зв'язкові, щоб забрати знаряддя вбивства, — він на ходу скидає оком на ручного зетарка: недобре, якщо би їм довелося чекати! — і приспішує ходу, крізь скверик, попри мокрі, ніби застигли в сльозах зморшкуваті стовбури дерев, — далі на Підвальну, всіма настовбурченими волосками на шкірі відчуючи кожен порух секундної стрілки.

ЦОК... цок... цок... цок...» [32, с. 22].

«...тепер його вже не страшить відлуння власних кроків по доріжці скверу.

ЦОК... ЦОК... ЦОК... ЦОК...» [32, с. 22].

«ЦОК... ЦОК... ЦОК... ЦОК...

...І нараз нізвідки наринула хвиля жару й навалюно забухало в скронях — дарма що тіло заведено продовжувало свій рух уперед, у розгонистому ритмі нечутної маршової. В устах пересохло, і він на ходу по-риб'ячи зіпнув ротом, ловлячись губами за повітря — бо більше не мав за що» [32, с. 23].

«Повільна, мокра зяюча рана.

ЦОК... ЦОК... ЦОК... ЦОК...

(Я називаюся — Адріян Ортинський.) Був щасливий.

Виразно бачив мокрі кругляки бруківки, і просмужок ожеледі на краю хідника, і блискучі трамвайні рейки. Бачив навпроти себе, щокрок усе ближче, два дівочі личка: одне, Нусине, мов примерхле, а друге — так, він знав, був попереджений, що дівчат буде дві, що Нуся приведе з собою товаришку, о Господи, хто ж би то міг подумати!.. — друге палахтить йому в очу, як сліпуча пляма після погляду на сонце, — рис не розрізнити, але він і не мусить бачити, щоб знати — цілою істотою, всім своїм життям водночас: це Вона.

ЦОК... ЦОК... ЦОК... ЦОК...

А от уже й трамвайний пристанок, тепер справді зосталась марниця, лічені хвилини: віддати дівчатам портфеля, всісти з ними до трамвая, зручно зіскочити при скруті з Личаківської (Oststrasse, чоловіче, Oststrasse!) — і все. Справу зроблено.» [32, с. 22].

Як бачимо, повтор усіченої дієслівної форми цок створює певний ритм оповіді, є важливим композиційним елементом тексту, його структури й семантики, оскільки це не тільки кроки, це й ритм серця, і художній час. Без сумніву, такі повтори концентрують увагу читача, «занурюють» його в атмосферу описуваного.

Радість зустрічі з коханою, щемні почуття героя також відтворено за допомогою повторів – прислівників часу **знову**, ступеньованих прислівників **ближче**, присвійних займенників **її**, різних форм іменника **рука**:

«Ближче. Ще ближче. (Ще мить — і рука в руці...) Його зовсім не дивує, що зненацька пішов сніг, — хтось там нагорі підстеріг хвилину, дав знак — і закружляли в повітрі білі платки, осідаючи їй на волоссі, на золотавих кучерях із-під беретика, на вмить заволохатілих (посивілих!) віях. (Її вії. Її вуста...)» [32, с. 23];

«...Бачити відбитки їхніх ніг поруч, знову й знову, було невситимим блаженством, наче доторкатися до неї в якийсь особливий, інтимний спосіб, і коли вона вже майже злякано випурхнула, вихопила від нього руку під самим ганком і сховалася в свою фортецю з башточками...» [32, с. 23].

Отже, як засвідчує матеріал, повтори різного рівня – це досить поширений прийом, яким послуговується Оксана Забужко у мовній канві своїх творів.

3.2. Функційне навантаження риторичних фігур з повторами

Лінгвістична стилістика як окрема філологічна дисципліна зосереджується на синтаксичному устрої мови, зокрема на структурі та функціонуванні речень. Синтаксис речення тісно пов'язаний із багатьма стилістичними явищами. Складна система синтаксичних категорій обтяжена функціями, не пов'язаними з логіко-граматичними, які важко зрозуміти поза стилістичним аспектом аналізу. Наші слова часто мають естетичну окрасу. Синтаксична організація мовлення, за допомогою якої формуються різноманітні стилістичні колорити, привертає особливу увагу.

Синтаксичні засоби художньої мови вкрай різноманітні та мають широкий спектр стилістичних можливостей, емоційності та експресивності, а отже, й

стилістичної значущості. У стилістичному синтаксисі стилістичні фігури — це поєднання характеристик синтаксичної будови конструкції, особливостей лексичного наповнення та способу інтонування.

Вагоме місце серед таких фігур займає повтор. Спеціальне поєднання певних мовних елементів шляхом повторного використання в одному висловлюванні називається повтором. Окремі слова та одиниці синтагматичного типу можуть повторюватися.

Повтор був особливо важливим у багатьох функціональних стилях сучасної української мови. Художнє увиразнення мови, зміцнення її експресивно-зображувальних властивостей є основною, найбільш поширеною та активною стилістичною функцією потвору в сучасному стилістичному вжитку. Перш за все, вони можуть служити засобом вияву логічного початку мовлення. Однак стилістичні фігури використовуються переважно в художніх текстах, де вони використовуються для посилення та увиразнення мовних засобів, а не тільки для логічного виділення та впорядкування. За допомогою повтору різноманітні семантично-стилістичні відтінки художнього тексту увиразнюються і підреслюються.

Основна стилістична функція повтору полягає в тому, щоб художньо увиразнити мову, підвищуючи її експресивно-зображувальні властивості. Таким чином виникає нове сприймання повторюваних слів чи словосполучень. Повтор використовується в художніх текстах для підкріплення емоційних і смислових елементів. Це досягається повторенням слів, які віддають перевагу почуттям. Вони можуть показувати тривалість, багаторазовість та послідовність дії.

Серед стилістичних фігур є й такі повтори, сила впливу яких прямо пов'язана з їх місцем у тексті. **Це анафора, епіфора, епанафора та анепіфора.**

Оксана Забужко послуговується досить часто такою стилістичною фігурою як анафора. Відповідно до «Стилістики української мови. Короткого словника термінів» за редакцією В. Грещука, «анафора – стилістична фігура, що утворюється повторенням певних звуків, слів чи синтаксичних конструкцій на початку суміжних мовних одиниць» [89, с 10]. Вона надає реченням необхідне експресивне забарвлення та з'єднує їх у більшу мовну структуру.

Відзначаємо, що анафора має вагомий вплив на читача. Вона завжди є актуалізованою у тексті, зосереджує на собі увагу, заставляє адресата бути співучасником ситуації:

«— Люди — але не ти? — його слова підхоплювали її, як уві сні, коли швидко-швидко перебираєш ногами в повітрі, тож завернути розмову назад, до початку, вона не встигала.

— Люди — але не я, — на мить Раді привиділося, наче його вигорілу постать огортають повільні сизі клуби підтопленого золотавим світінням, розрідженого диму, за яким можна щось розгледіти, — вона напружилась, та обриси Посланцевого тіла знову ввійшли в фокус, і одночасно зашклені двері, рипуче хитнувшись, засліпили Раду різким, перламутрово-білим сонячним відблиском.» [31, с. 2].

Примітно, що на початку речень натрапляємо на повтори різних спочучників, зокрема мети:

«Так, ніби вона сама підставилася — вставши, як із шанців — на повен зріст, та під снайперську кулю... Ніби хтось там нагорі пильнував, щоб ми тут не вирізнялись задуже. Щоб тримали ряд. Щоб потрошку, помаленьку, не так, як вона хотіла — «по-справжньому»...» [32, с. 14].

Авторка використовує парцеляцію, членує складне речення на окремі сегменти, де кожна підрядна частина є окремим висловленням. Повтор сполучника **щоб** акцентує увагу саме на сегменті мети. Це саме значення актуалізує і сполучник **аби**:

«Він згоден, він наперед згоден — з усім, що вона скаже. Аби тільки їй було добре. Аби тільки згода в сімействі, і мир, і тишина — порушувана хіба що її стогонами в спальні, на кінт-сайзовому ліжку з арабським покривалом» [32, с. 17]

Інколи повторюватись можуть цілі граматичні основи, як-от:

«Звідтоді я вірю загубленим дрібничкам — далеко більше, ніж готовим історіям, які хтось для мене вже обпатрав, засмажив, заправив і подав на стіл. Я вірю зацілілим жестам і позначкам на книгах, незумисно підловленим на аматорських знімках мімічним гримаскам і неправильно надгризеним мундишкам: я — детектив Коломбо початку нового століття (не смійся, будь

ласка!). **Я знаю**, що ці викопні рештки загиблих цивілізацій — багатьох-багатьох загиблих цивілізацій, що колись існували під людськими іменами, — не брешуть» [32, с. 7].

Окрім анафори, ми помічаємо у цьому реченні редупліковану синтагму із кількісним значенням «багатьох-багатьох», що також посилює зміст речення.

Розглянемо ще один приклад:

І глупство. **І** — дівцтво: не вивчив урока, не піду до школи. **Ні**, золотко ("золотце", іронічно поправляє вона себе: так звертався до неї той чоловік, якому зараз, либонь, ще паскудніше, ніж їй, але то вже не має жодного значення), — **ні**, сачконути не вийде: ти-но одбудь усе по порядку, а тоді й знати буде, чого ти справді варта. Понятно?» [33, с. 1]

Повторення на початку речень єднального сполучника **і**, а також заперечного **ні** надає художній оповіді іронічного значення, а використання звертань «золотко», золотце» тільки посилюють емоційне навантаження. Кінцеве питання ніби підсумовує все вище сказане.

Іншою стилістичною фігурою є епіфора. Вона протилежна анафорі, тобто «утворюється повторенням певних мовних елементів у закінченнях суміжних віршованих рядків, строф, речень, абзаців» [89, с. 29].

У текстах Оксани Забужко ми знаходимо деякі випадки використання епіфори, однак для мовостилію письменниці цей стилістичний прийом не є поширеним:

«Чисте "**менер**". Може, вкажеш мені, де воно є, оте "**менер**"?» [31, с. 2]

Використовує письменниця й анепіфору. Короткий словник термінів подає таке визначення: «Анепіфора (кільце строфи) – стилістична фігура, в якій певна синтаксична одиниця має однаковий початок і кінець» [89, с. 11].

Щоб підкреслити твердження, що ще не настав відповідний момент діяти, авторка починає свою оповідь у «Польових дослідженнях з українського сексу...», використовуючи анепіфору:

«Ще не сьогодні, каже вона собі. Ні, ще не сьогодні» [33, с. 1].

Розглянемо інший фрагмент із використанням цього стилістичного прийому:

«— **Жалощі**, — шорстко кинув він. — Ти не любиш, ти **жалуєш**. Це від

захланності, *від ненаситності твоєї життєвої: все звідати!* **Жалуєш** не так за людьми, як за своїми в них частковими відбитками — за собою **Жалуєш**» [31, с. 3].

У повісті «Інопланетянка» Оксана Забужко акцентує увагу на прагненні Ради (героїні повісті) все знати про людей, бути залученою в життя кожного. Дівчина живе відчуттям своєї потрібності людям («*від ненаситності твоєї життєвої: все звідати*»), якщо ж цього не трапляється, то їй стає важко. Ця важкість не від того, що вона не змогла допомогти людині, а від того, що її не потребували.

Цікавим для аналізу є наступний уривок:

«Не відпускай мене, чуєш? Я нічого не знаю — не знаю навіть, по правді, чи це те, що називається в людей любов'ю, чи якесь примусове втручання чужої волі (часом украдається й така підозра). Я не знаю, чого хотіти від майбутнього, і навіть — чи є у нас із тобою майбутнє; нічого не знаю. Тільки тримай мене, добре? Не відпускай» [32, с. 9].

Ми бачимо, як на початку художньої оповіді, вжита в наказовому способі лексема не відпускай виражає прохання, заклик героїні до коханого не залишати її. У кінці фрагменту героїня знову повторює цю фразу, ніби наголошує, повторює, щоб він не забув. Додаткової експресії надають також постійні повтори *не знаю*, які свідчать про невідомість героїні щодо того, що буде далі. Зрозуміло одне – вона не хоче бути з коханим, не знаючи, що чекає на них далі.

Досить поширеним стилістичним засобом у мовленні Оксани Забужко є епанафора. «Епанафора, інакше – композиційний стик, являє собою конструкцію, в якій наступний уривок синтаксичної одиниці починається тим, чим закінчується попередній», як-от [89, с 28]: .

«— Пам'ятаєш **запах моря? Запах моря** в Сіракузах, ну?! — і запах, справдешній — вільгтий, йодистий, із схлюпом і баговинням, — виповз із його слів, наче равлик із мушлі; під ногами репнув плаский сірий камінь, у тріщині засичала піна, ніби хвиля всотувалася крізь зціплені зуби; безвиразний, розмитий несамовитим полудневим блиском голос — не голос, а чиста матерія слів, — нагадав: — Запах нагрітого сонцем каміння?...» [31, с.2]

Наступне речення ніби підхоплює, уточнює, посилює та розширює зміст попередньої конструкції. Задля надання більшої експресії художньому висловленню авторка додає елементи опису, які дозволяють читачеві прожити ці емоції та почуття разом із героями.

Розглянемо ще такий приклад:

«Я так і знав. Так і знав, я ж тебе, гадюку, знаю... Ах ти, відьма! Задушив би. В обіймах. Ніжно» [32, с. 122].

Цей стилістичний прийом не тільки «з'єднує», «цементує» речення, вибудовує текст, структурує його, а ще й виступає потужним засобом експресії, посилює виражальні можливості фрагменту тексту.

Натрапляємо також і на анастрофу, тобто повтор рядка, який має змінений хрестоподібний порядок слів. У мовостилі Оксани Забужко ми помічаємо нечасте використання такого стилістичного прийому. До прикладу подамо такий фрагмент із повісті «Інопланетянка»:

«Типово людська? — вона мимохіть зловила на цей гачок — кволенького, сливе відрухового інтересу до якогось поверхневого, мов незатонулий поплавок, логічного парадоксу, що випинався з його мови, до словесної бульбашки, котру належало негайно проткнути, — інтересу, водночас підживленого несвідомою уразою від того, що їй, Раді Д., бодай у чомусь приписано "типовість". — А яка ж має бути реакція, коли не людська?» [31, с.3]

У стилістичному плані повтор – явище в тексті дуже виразне: він уповільнює або пришвидшує темп, впливає на ритм, виступає як одиниця композиційна та архітектонічна. У місцях повтору зростає динамічність і смислова насиченість, ці місця стають емоційно-експресивними центрами тексту.

ВИСНОВКИ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ

Отже, суть повторів полягає в тому, що вони привертають увагу читача до певних елементів твору, збільшуючи їхню важливість у художньому контексті, підвищуючи їхню виразність і емоційний вплив на читача. Повторення також використовується у мові з певною стилістичною метою: для виділення, актуалізації та посилення експресивно-зображальних властивостей мови. Ще однією важливою

функцією повторів є передача різноманітних суб'єктно-модальних значень через повторення того ж слова чи форми у художньому тексті. Використання повторів дозволяє увиразнити емоційний стан персонажів. Вони відтворюють різні емоції, включаючи роздратування, горе, радість, страх і відчай, що додає емоційності художньої оповіді.

Повтор є також важливою стилістичною фігурою. Його використовують для посилення мовних засобів, а не просто для логічного виділення та впорядкування. За допомогою повтору різноманітні семантично-стилістичні відтінки художнього тексту виокремлюються та підкреслюються. Основною стилістичною функцією повтору є художнє увиразнення мови, підвищення її експресивно-зображувальних властивостей. Таким чином, сприймання повторюваних слів чи словосполучень змінюється. У художніх текстах повтор використовується для підкріплення емоційних і смислових елементів. Повтор надає динамічності, ритму художньому тексту та допомагає привертати увагу читача до тексту.

РОЗДІЛ IV

ВИВЧЕННЯ ЕКСПРЕСИВНИХ СИНТАКСИЧНИХ ЗАСОБІВ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ В ЗЗСО

4.1. Підходи і принципи навчання Нової української школи

Концепцією «Нова українська школа», що затверджена розпорядженням Кабінету Міністрів України (№ 988-р від 14.12.2016) [77] передбачено докорінне реформування системи загальної середньої освіти. З огляду на це виникла необхідність переосмислення та вдосконалення існуючих підходів та принципів, щоб формувати фундамент новітнього освітнього середовища.

Основою реформування змісту освіти визначено компетентнісну, яка передбачає модернізацію змісту освіти, а це у свою чергу вимагає усталення принципово нових стандартів якості освіти, що повинні базуватися на *особистісно орієнтованому* і *компетентнісному* підходах у навчанні.

На нашу думку, окрім вищезазначених, доцільно також розглядати *тематичний* та *діяльнісний* підходи як компоненти *інтегрованого* навчання, що уможлиблює більш ґрунтовний та комплексний аналіз системи освітньої реформи в Україні.

Найбільш об'ємним та ґрунтовним є *компетентнісний* підхід до навчання, поступове впровадження якого розпочалося ще в початковій фазі впровадження реформи освіти (період 2016 – 2018 рр.) в той час, коли удосконалювалися й уточнювалися існуючі тоді навчальні плани та програми з метою їх розвантаження і запровадження компетентнісного та антидискримінаційного підходів в початковій школі. Саме у той період розпочалася розробка та затвердження стандартів початкової освіти на компетентнісній основі.

У Концепції зазначено: «Компетентність – це динамічна комбінація знань, способів мислення, поглядів, цінностей, навичок, умінь, інших особистих якостей, що визначає здатність особи успішно провадити професійну та/або подальшу навчальну діяльність» [76 с.14].

Можемо констатувати, що в основі поняття «компетентність» закладено одну з ключових якостей висококваліфікованого фахівця – навчання упродовж усього

життя. Це є органічно і досить конструктивно.

Ключові компетентності НУШ, хоча й базуються на уже існуючих, але є більш конструктивними, ґрунтовними і більшою мірою відповідають сучасним стандартам як в суспільному житті, так і в освіті.

За словами Л. Гриневич, «ключові компетентності – ті, яких кожен потребує для особистої реалізації, розвитку, активної громадянської позиції, соціальної інклюзії та працевлаштування і які здатні забезпечити особисту реалізацію та життєвий успіх протягом усього життя» [76, с. 14].

У Концепції наголошено, що всі компетентності однаково важливі й взаємопов'язані, і вони поєднані спільними для кожної з компетентностей наскрізними вміннями.

Отож, реалізація компетентнісного підходу в навчальному процесі відкриває перед учнями безліч нових можливостей, серед яких:

- збільшення рівня продуктивності праці;
- вироблення в учнів самостійності та відповідальності за власні вчинки;
- розвиток їхніх творчих здібностей та особистісних якостей;
- спрямування зусиль учнів не лише на засвоєння знань, а й на здобуття позитивного досвіду вирішення різних життєвих ситуацій та виконання певної соціальної ролі;
- вироблення навичок не просто отримувати певну інформацію, а знати як її використовувати для вирішення різноманітних життєвих проблем;
- перехід від накопичення знань, умінь та навичок до формування здатності творчо реалізовувати власний досвід на практиці;
- готовність відповідати на виклики сьогодення, навчатися протягом усього життя.

Компетентнісний підхід тісно пов'язаний з *особистісно орієнтованим*, який має на меті формування ерудованої, компетентної особистості, що здатна адекватно діяти, усвідомлювати доцільність власних дій та у перспективі виформовувати чіткий план дій задля досягнення поставленої мети. Особистісно

орієнтоване навчання полягає в тому, щоб підтримувати та розвивати природні якості учня, його здоров'я, індивідуальні здібності, допомагати в становленні його суб'єктивності, соціальності, творчої самореалізації особистості

І.Бех слушно зазначає: «особистісно-орієнтований підхід певною мірою ґрунтується на методологічних принципах західної гуманістичної психології: самоцінності особистості, глибокої поваги та емпатії до неї, врахування її індивідуальності тощо» [8, с. 4].

Як вважає Н. Мойсеюк, «особистісний (ліберальний) підхід до освіти в США і Європі започаткували ідеї Дж. Дьюї та інших педагогів-реформаторів початку ХХ століття. Дж. Дьюї критикував традиційну школу за авторитарну позицію вчителя, за зневагу до особистості учня. Він заклав, як вже зазначалося, основи педоцентризму: педагогіка всі свої категорії (цілі, зміст, методи, форми навчання) повинна визначати, виходячи з інтересів, потреб дитини. Центральною фігурою навчального процесу повинен бути учень, а не вчитель чи шкільний предмет» [47, с. 175].

З початку ХХ століття й дотепер визнання особистісно-орієнтованого підходу до навчання значно зросло. Розроблено й теоретичну базу, і методи практичного впровадження такого підходу в освітньо-виховну діяльність. Нова Українська школа широко впроваджує цей підхід, досить актуальним він є при інклюзивному навчанні.

І. Зайченко слушно зауважує: «Особистісно-орієнтований підхід передбачає нову педагогічну етику, характерними рисами якої є взаєморозуміння, повага один до одного та співробітництво. При особистісно-орієнтованому підході модель, де вчитель – суб'єкт педагогічного впливу і керування, а учень – об'єкт, на який здійснюється вплив, замінюється на суб'єкт – суб'єктну модель, для якої типовими є рівноправне навчальне співробітництво вчителя й учнів, метою якого є засвоєння предметних знань, формування відповідних умінь та навичок як засобу саморозвитку особистості, становлення її як суб'єкта діяльності, формування життєвих компетентностей» [39, с. 248].

Спілкування з викладачем розглядають як співпрацю задля розв'язання навчальних задач. При цьому вчитель, виходячи з інтересів учня та рівня його знань

та вмінь, визначає мету знань, організовує, координує й мотивує школярів. У процесі розв'язання поставлених завдань школярі можуть активно співпрацювати, а це сприяє формуванню колективних стосунків і реалізації усіх принципів навчання, зокрема комунікативного принципу.

На офіційному веб-сайті НУШ є інформація про два підходи, які теж нерозривно зв'язані між собою, це *діяльнісний* і *тематичний* підходи. Вони представляють одну із сфер, де простежується новаторський підхід у процесі проведення освітньої реформи. Зазначені підходи визначаються у рамках інтегрованого навчання.

У Великому тлумачному словнику вказано, що інтеграція – «об'єднання в ціле будь-яких окремих частин та координація їх дій в межах однієї цілісної системи» [10, с. 508].

Учені зазначають, що «інтеграція – це процес взаємодії елементів із заданими властивостями, що супроводжується встановленням, ускладненням і зміцненням істотних зв'язків між цими елементами на основі достатньої підстави, в результаті якої формується інтегрований об'єкт (цілісна система) з якісно новими властивостями, в структурі якого зберігаються індивідуальні властивості вихідних елементів» [6, с. 9].

Отже, І Большакова й М. Пристінська подають таке визначення інтеграції: «процес взаємодії, об'єднання, взаємовпливу, взаємопроникнення, взаємного зближення, відновлення єдності двох або більше систем, результатом якого є утворення нової цілісної системи, яка набуває нових властивостей та взаємозв'язків між оновленими елементами системи. Концепція сприйняття інтеграції можлива і при її проєкції на сферу освіти» [6, с. 2]. Одночасно це може стати викликом вузькоспеціалізованим викладачам, які досконало знають свій предмет, однак не можуть вийти за його рамки. Саме тому постає необхідність вирішення цього питання, а для цього існує декілька шляхів: по-перше, вчитель може залучати до співпраці інших вчителів, а по-друге, він, постійно самовдосконалюючись, розширює власну базу знань з інших суміжних дисциплін.

Отже, *інтегрований* підхід є комплексним явищем, тому у межах цього підходу варто детальніше розглядати такі підходи як «тематичний» і

«діяльнісний».

«**Діяльнісний** підхід заснований на принциповому положенні про те, що психіка людини нерозривно пов'язана з її діяльністю і діяльністю зумовлена. При цьому діяльність розуміється як активність людини, що виявляється в процесі її взаємодії з навколишнім світом, і ця взаємодія полягає у вирішенні життєво важливих задач, що визначають існування і розвиток людини», – вказує Т. Молнар [62, с. 77]. Людині не властиво народжуватися з готовими поглядами на світ, зі знаннями про нього, з умінням вирішувати задачі. З огляду на це діяльнісний підхід повинен бути реалізований в навчанні, тобто сам процес навчання варто розглядати як діяльність.

Сучасним освітнім середовищем є середовище дослідження й створення нового, середовище інтегрованого навчання. У такому середовищі вчитель має можливість формувати в учнів навички людини XXI століття. Роль вчителя більше не зводиться до ролі джерела знання. В епоху цифрових технологій завдання вчителя – це у першу чергу навчити учнів опрацьовуванню масиву даних, віднайденню потрібної та достовірної інформації й застосування її у різних ситуаціях. Саме тому важливо мати в своєму педагогічному арсеналі ці необхідні підходи – діяльнісний і тематичний.

При застосуванні **тематичного** підходу вчитель і учні розглядають різні факти певної теми, які допомагають глибше осягнути сутність теми. У **діяльнісному** підході учні створюють різні моделі на різному змісті, а вчитель звертає увагу на формування навичок моделювання, критичного мислення, прогнозування тощо, а тема слугує тільки тлом, що на ньому ці навички формуються. У подальшому, з яким б контекстами не працювали діти, вони зможуть створювати моделі, прогнозувати розвиток цих моделей, передбачати ризики та оцінювати їх.

Концепція «Нова українська школа» базується на низці засадничих принципів.

У філософському словнику зафіксовано декілька значень поняття «принцип»: найперше, це першооснова, «це те, що лежить в основі певної сукупності фактів, теорій, науки» [94, с.316]; по-друге, це «внутрішні переконання

людини, ті практичні, моральні й теоретичні засади, якими вона керується в житті, в різноманітних сферах діяльності» [94, с.316].

М. Фіцула зазначає: «принципи навчання (дидактичні принципи) – основні положення, що визначають зміст, організаційні форми та методи навчальної роботи школи» [95, с. 111].

В основі вивчення всіх дисциплін лежать принципи навчання, вони значною мірою визначають зміст предметів, форми організації, процес та методи навчання. Принципи навчання діють в усіх класах та дієві на всіх етапах навчання.

За визначенням В. Загв'язинського, принцип навчання – «це вираження педагогічної концепції; знання про сутність, зміст, структуру навчання, його закони і закономірності» [65, с. 31].

Визначення принципів навчання І. Зайченка таке: «це керівні ідеї, нормативні вимоги до організації і проведення дидактичного процесу. Вони мають характер найзагальніших вказівок, правил, норм, що регулюють процес навчання. Принципи з'являються на основі наукового аналізу навчання, впливають із закономірностей процесу навчання, що мають місце в дидактиці» [39, с. 168].

Варто зауважити, що принципи навчання залежать більшою мірою від прийнятої дидактичної концепції. В сучасній дидактиці основоположною є система принципів, яку формують і класичні, давно відомі, і нові принципи, які з'явилися у процесі розвитку педагогічної науки та практики.

С. Пальчевський вважає, що «першу спробу створення цілісної системи принципів навчання здійснив Я. Коменський. Його система принципів спирається на принцип природовідповідності: у навчанні та вихованні слід враховувати природні, вікові та психологічні особливості дітей. Оскільки природа розвивається поступово, у навчанні необхідно дотримуватися принципу послідовності, поступовості й систематичності. Один з найважливіших його принципів – наочність: кожен учитель повинен домагатися, щоб учні все сприймали чуттям» [69, с. 68].

В основу системи принципів покладені особистісно-діяльнісний і управлінський підходи [39, с. 33].

Новою українською школою запропоновано нове бачення **принципів**

навчання, а ключовими визначено *інклюзію, недискримінацію, партнерство, гуманізм, творчий підхід до навчання, дитиноцентризм*.

Концепцією НУШ *принцип партнерства* реалізовано в рамках педагогіки партнерства, яка «ґрунтується на принципах гуманізму і творчого підходу до розвитку особистості. Її метою є створення нового гуманного суспільства, вільного від тоталітаризму й офіціозу» [67, с. 18].

У Пораднику для вчителя визначено такі «принципи партнерства в педагогіці:

- доброзичливість і позитивне ставлення;
- довіра у відносинах;
- повага до особистості;
- діалог – взаємодія – взаємоповага;
- розподілене лідерство (проактивність, право вибору та відповідальність за нього, горизонтальність зв'язків)» [67, с. 84].

Дієвішим способом прищеплення засад гуманізму є виконання конкретних дій. Такий підхід притаманний НУШ, він зреалізовує девіз: менше слів – більше дії. Реальна допомога одноліткові, сусіду чи перехожому означатиме для дитини набагато більше, ніж прості слова.

Ще один принцип, який варто розглянути, – це принцип *дитиноцентризму*. Це поняття, як у зарубіжній, так і в українській педагогіці не є чимось новим. Принцип дитиноцентризму в історії виховання відомий як педагогічна течія, заснована на особливому підході до виховання дітей. На освітньому порталі Педрада зазначено: «Найбільш повне фундаментальне теоретичне осмислення дитиноцентризму здійснив мислитель і засновник нової педагогічної системи Ян Амос Коменський. Наукового змісту воно набуло з виникненням нового педагогічного напрямку педоцентризму (від грец. *país* – дитина і лат. *centrum* – центр), згідно з яким організація та методи навчання визначаються безпосередніми, спонтанними інтересами й потребами дітей» [76].

Сьогодні існують пізні підходи до дитиноцентризму, зокрема до його визначення: «Дитиноцентризм – це максимальне наближення навчання і виховання конкретної дитини до її сутності, здібностей і життєвих планів». [107, с. 18].

С. Якименко вважає, що «дитиноцентризм – це забезпечення процесу виховання і навчання кожної дитини на основі розвитку її природних здібностей» [107, с. 78].

У баченні В. Кременя дитино центризм – це «гуманістично орієнтований підхід до формування нової людини» [47, с. 1].

Більшість сучасних педагогів-дослідників тлумачать дитиноцентризм у контексті гуманізації навчального процесу й тлумачать вбачають в ньому «соціально-педагогічну модель освіти, системоутворювальною метою якої є створення умов для розвитку її природних задатків і здібностей» [65, с. 15].

Концептуальними засадами реформування школи визначено: «Нова українська школа буде працювати на засадах особистісно-орієнтованої моделі освіти. У рамках цієї моделі школа максимально враховує права дитини, її здібності, потреби та інтереси, на практиці реалізуючи принцип дитиноцентризму. Освітню діяльність буде організовано з урахуванням навичок ХХІ століття відповідно до індивідуальних стилів, темпу, складності та навчальних траєкторій учнів: від комунікативних типів завдань (знайти спільну мову з друзями, учителями, однокласниками, батьками, незнайомими людьми) до творчих (креативно-інноваційних)» [68, с. 18].

М. Марковська вважає, що «є необхідність якомога більше наблизити навчання і виховання кожної дитини до її сутності, конкретних здібностей, майбутньої життєвої траєкторії людини. Це явище я називаю дитиноцентризмом в освіті», – стверджує В. Кремень [57, с. 68].

Н.Бібік зазначає, що «актуальними для нової української школи є такі ідеї дитиноцентризму:

- не існує адміністративного контролю, який обмежує свободу педагогічної творчості;
- активність учнів у навчальному процесі, орієнтування на інтереси та досвід учнів, створення навчального середовища, яке б перетворило навчання на яскравий елемент життя дитини;
- практична спрямованість навчальної діяльності, взаємозв'язок особистого розвитку дитини з її практичним досвідом;

- відмова від спрямування навчально-виховного процесу на середнього школяра і обов'язкове врахування інтересів кожної дитини;
- виховання вільної незалежної особистості;
- забезпечення свободи і прав дитини в усіх проявах її діяльності, урахування її вікових та індивідуальних особливостей, забезпечення морально- психологічного комфорту дитини;
- впровадження шкільного самоврядування, яке під свободою і самостійністю дитини розуміє виховання гуманістичних і демократичних ідей і світогляду, необхідних сучасному суспільству» [68, с. 20].

Отож, основою реформування змісту освіти є компетентісна, що ґрунтується на особистісно орієнтованому й компетентнісному підходах до навчання. Проте не менш важливими є інтегровані підходи, зокрема тематичний та діяльнісний. Нова українська школа пропонує нове бачення **принципів**, серед яких інклюзія, недискримінація, партнерство, гуманізм і творчий підхід до навчання та дитиноцентризм.

4.2. Методи навчання при вивченні експресивних синтаксичних засобів на уроках української мови

У курсі вивчення української мови в загальноосвітній середній школі важливе місце належить синтаксису, оскільки в синтаксичній ланці мовної системи (реченні як найменшій комунікативній одиниці) знаходять найповніше вираження всі мовні одиниці інших рівнів, зокрема фонетичного, словотвірного, семантичного, морфологічного, стилістичного, набувають функційної довершеності й логічної оцінки засоби мови й мовлення. В організації неперервної мовної освіти синтаксис має вершинний характер, підпорядковуючись визначальним функціям мови – комунікативній і когнітивній. Реалізація комунікативного, соціально-перцептивного та інтерактивного аспектів професійно-педагогічного спілкування, передача потрібної для суб'єкт-суб'єктної діалогічної (полілогічної) взаємодії інформації залежить не тільки від активного словникового запасу мовця, але й від опанування синтаксичної будови мови як

засобу спілкування, від оволодіння закономірностями сполучуваності слів і побудови речень, виражальними можливостями різних синтаксичних структур та вміння комунікативно доцільно користуватися ними в різних мовленнєвих ситуаціях.

Синтаксична компетентність є однією з основних предметних компетентностей у системі мовних знань, умінь і навичок, необхідних школярам у різних ситуаціях комунікативного дискурсу, що передбачає їхню здатність користуватися усною й писемною літературною мовою, послуговуватися необхідним арсеналом синтаксичних мовних одиниць різних структурних рівнів (словосполучення, речення, текст, складне синтаксичне ціле), синтаксичних конструкцій певних видів і сполучних засобів (сполучникові, безсполучникові, складносурядні, складнопідрядні, складні речення з різними видами зв'язку та ін.) з урахуванням функційно-стильових різновидів мовлення відповідно до теми, мети, ситуації спілкування, провідних жанрів комунікації. Елокуція словесного матеріалу містить синтаксичну стрункість, вишуканість форм, національну самобутність мовлення, інформаційну насиченість, а також лексичне, семантичне й синтаксичне багатство мовлення. Тому синтаксична компетентність пов'язана з високим рівнем загальної культури учнів в її мисленнєвому, поведінковому й почуттєвому проявах, тобто віддзеркалює процеси мовомислення, мовотворення й мовопродукування в неперервній мовній освіті [52, 545-549].

Покликаючись на праці таких учених-методистів, як О. Біляєв, В. Масальський, В. Мельничайко, І. Олійник, М. Пентилюк, О. Текучов, С. Чавдаров, зауважимо, що у лінгводидактиці пропонуємо використання різних навчальних методів (вправи різного спрямування, евристичну бесіду, доказову лекцію), що дають змогу ефективно засвоювати синтаксичні знання та формувати навички синтаксичного аналізу, і на матеріалі дібраних фрагментів художнього мовлення формувати в учнів синтаксичну компетентність.

У лінгводидактиці традиційно найбільш прийнятною вважається класифікація навчальних методів за способами взаємодії вчителя й учнів, що відповідає характерові навчального процесу у сучасних закладах загальної

середньої освіти. Насамперед ця класифікація полягає у тому, що вчитель розповідає чи пояснює матеріал – учні слухають; учитель та учні обмінюються міркуваннями щодо виучуваного питання, а згодом роблять потрібні висновки й узагальнення, формулюють власні визначення, виводять правила; учитель організовує спостереження учнів над факторами, що вивчаються й явищами з подальшим коректним колективним обговоренням цих наслідків; учні під керівництвом вчителя самостійно здобувають знання за підручником та іншими джерелами; учні у спосіб виконання практичних завдань та вправ здобувають необхідні їм знання, які уточнює та узагальнює вчитель.

Отже, можна виокремити такі основні **методи навчання**, що є надзвичайно ефективними: *доказова розповідь* (викладач усно викладає матеріал), *евристична бесіда* вчителя з учнями, *спостереження* учнів щодо *мовних явищ*, ефективною є *робота з підручниками* і посібниками, а також *метод вправ*.

Важливе місце в ієрархії методів навчання відведено доказовій розповіді, мета якої – цілеспрямована й цілісна передача навчальної інформації.

Словник-довідник з лінгводидактики подає таке визначення розповіді: «тип мовлення, в основі якого лежать часові відношення, розвиток подій, процесів; повідомлення про дії предмета у певній послідовності. Мета розповіді – передати хід розвитку подій у певних просторових і часових умовах. Серед ознак розповіді можна виділити: використання дієслів-присудків; сувору послідовність присудків відповідно до ходу дій; основна думка змісту тексту найчастіше передається в заголовку» [84, с. 115].

Варто зауважити, що доказова розповідь має бути змістовною та цікавою, оскільки її не будуть слухати. У випадку зниження уваги учнів потрібно змінювати форми роботи, звертаючись до них із запитаннями, знайомлячи з наочністю, записуючи на дошці важливу інформацію.

Близькою за формою до методу розповіді є форма пояснення вчителем нового матеріалу. Чіткої межі між цими формами не завжди можна провести,

оскільки елементи пояснення у різні способи вводяться і в розповідь. Пояснення як більш доказова форма викладу використовують там, де недостатнім буде що-небудь розказати, там, де потрібно пояснити чи довести мовний факт чи явище. Коли учитель пояснює, то обов'язково ще ставить учням питання з метою примусити їх вдуматися в зміст матеріалу, який вивчається, вчитися висловити власні міркування, зробити потрібні висновки, також і для того, аби перевірити, наскільки вони уважні, стежити за ходом їхніх думок, виявити ступінь осмислення пояснювального матеріалу. У цьому процесі учні можуть перепитати вчителя, якщо чогось не зрозуміли або воно випало з їхньої уваги.

Що стосується бесіди як методу навчання, то варто відзначити, що в ній закладено великі можливості залучення уваги учнів до активної розумової роботи на уроці. Вчителеві доводиться докладати багато зусиль, щоб розробити систему питань і завдань, що мають бути в кінці заняття оформленими у висновках учнів щодо почутого. Слід розрізняти евристичну бесіду, до якої вчитель вдається у процесі пояснення нового матеріалу. Найчастіші недоліки такої бесіди такі: відсутність чіткості, логічної послідовності, повноти розкриття предмета бесіди, уривчастість, що зумовлена частими паузами, незакінченість фрази. Зазвичай евристичну бесіду використовують під час вивчення матеріалу, що з нього учні вже мають якісь знання, що здобуті на попередніх уроках. Належне місце відведено евристичній бесіді у процесі розвитку комунікативних навичок учнів базової школи. Доречно при цьому послуговуватись проблемними питаннями і завданнями.

Учням можна подати інформацію про мовистиль Оксани Забужко з метою формування в них загального уявлення про творчу особистість письменниці. До прикладу, можна розповісти, що до художньої канви своїх роіанів авторка вводить народнорозмовні назви реалій та розмовні вислови, які надають мові емоційно-експресивного забарвлення.

Послуговуючись багатьма мовними елементами, що виступають поза нормою літературної мови, Оксана Забужко реалізує свої мовноестетичні

настанови, презентує власні погляди. Учням відомо, що мовотворчість відомих українських письменників – це повсякчасний об'єкт вивчення не лише літературознавців, а й лінгвістів. Індивідуально-авторські новотвори, чи оказіоналізми, є важливим елементом творів, адже в них виявляється індивідуальність автора. Саме тому, коли говорять про місце митця в історії національної мови, передовсім, мають на увазі взаємозв'язок загальнонародної мови і мови творів письменника. Художнє мовлення становить двобічний процес, який можна розтлумачити так: по-перше, загальноновживана мова – це основа, будівельний матеріал творчості автора художнього твору, а по-друге, талановитий майстер робить свій внесок у збагачення літературної мови новими значеннями та відтінками значень слів, уведенням нових словосполучень.

В арсеналі Оксани Забужко низка специфічних засобів, що демонструють словотворчі та семантичні можливості української мови, а також використовує багатий синтаксичний арсенал мови, вибудовує нетипові синтаксичні конструкції, перефразовує їх, наповнює новим змістом, що сприяє експресивізації художнього мовлення.

Запропоновані вище методи навчання потребують, крім ретельної підготовки вчителя (структурування змісту технологій проведення уроку), адекватного мовного оформлення заняття. Лише за таких умов можна сподіватися на досягнення необхідного прогнозованого навчального результату.

4.3. Система вправ і завдань

Ефективним на уроках української мови є метод вправ, а саме його різновид – завдання. Основна увага при доборі завдань приділяється формуванню синтаксичних знань, умінь і навичок, що й визначає зміст діяльності учнів на уроці.

Синтаксичні засоби мови мають велике значення в оформленні художнього тексту кожного митця. Для того, аби учні могли переконатися в цьому, пропонуємо систему завдань.

Завдання 1. Прочитайте питальні речення з творів Оксани Забужко.

Серед них знайдіть і визначте риторичні. Доведіть, що вони риторичні. Схарактеризуйте їх.

1. *«— Слухай, — обізвалася Рада, і він з глухим постуком відставив чашку, — а все-таки, хто тебе послав?...» [31, с. 4].*
2. *«"Що-небудь сталося?" — спросоння спитав Арсен, угрузлий обличчям в подушку, я замотала головою, різко скошуючи траєкторії плину сліз по щоках: "Нічого. Спи.", — він тяжко зітхнув і більше не обзивався». [31, с. 6].*
3. *«— До речі, — вдає, ніби щойно згадав: — Як у тебе з грішми — маєш за що жити?...» [32, с. 95].*
4. *«І як, питається в задачці, жити, як будувати бізнес чи взагалі будь-що будувати, — коли нікому не вірити?...» [32, с. 108].*
5. *«От цікаво б знати — який відсоток їй запропонували від Б., за скільки вона мене продала?» [32, с. 109].*
6. *«Треба буде завтра дорогою купити квіти й покласти на те місце на трасі. Чи воно там хоч якось значене?...» [32, с. 107].*
7. *«Мілена загалом була жінка совісна, що б там хто не казав, та й кому, зрештою, знати, як не мені?» [34, с. 1].*
8. *«Правда, ще за вікном, вузьким, як відчинені дверцята шафи, темним оцій порі, за протимоскітною сіткою, либонь, застрягнувши в ній, настирливо сюрчить, як далекий телефонний дзвінок, невидимий коник, — от так само настирливо сюрчить і та думка, може, то взагалі вона й сюрчить, — а чому б не тепер? ... Не вже? ... Чого чекати?...» [31, с. 1].*

Завдання 2. Серед поданих речень знайдіть выпишіть окличні речення. Схарактеризуйте їх.

1. *« — Адю! — волаю, здається, на все горло, виринаючи з темного печерного підводдя на світло дня: — Адю, я є! Я тут, я в порядку! Не хвилюйся за мене, я вже їду, за двадцять хвилин буду!..» [32, с. 95].*
2. *«Вголос я сказав: ти все зробила правильно, Лялюсь. Ти молодчина, я*

пишаюсь тобою. Знаєш, заяснила вона, мама так казала — про тата, тими самими словами: що він усе робив правильно. Дивно, правда ж?..» [32, с. 95].

3. *«Знову ж, поглянь на фольклор — скільки переказів про закопані скарби, козацькі, опришківські, повстанські, які-тільки-не!..» [32, с. 11].*
4. *«Лялюська була цілий час на диво стримана, мовби не надто й заскочена моєю новиною (я завжди підозрював, що вона недолюблює Юлічку!): перепитувала мене скупю й поділовому і загалом здавалася досить спокійною» [32, с. 95].*
5. *«"Не "подруга", не "подруга"! — гнівалась, хмурячи брівки, водночас блискаючи зпід них неповстримною радістю йому назустріч, — бо він же був для неї радістю» [32, с. 71].*
6. *«Хоч це, звичайно, й краще, ніж ле сангльо льон де вйольон. Чомусь відчуваю з цього приводу приплив патріотичних гордощів (це ж треба було так набратися!)» [32, с. 67].*
7. *«Що Матусевич не реалізувався як художник, — продовжує радіти Лисий, — це все вина Нінелі — куди більша, ніж радянської влади!» [32, с. 67].*
8. *«І який же чудовий стоїть туман! (І тут йому пощастило!)» [32, с. 19].*

Завдання 3. Прочитайте подані окличні речення. Визначте їх будову.. Які функції вони виконують?

1. *«Сам не знаю, як сьогодні (ба ні, вже вчора!) зумів стриматися й нічим себе не виказати, коли мій директор банку, давній і вірний клієнт, пожалівся мені, неявним докором, що бачив удома в міністра нове придбання — сецесійний дзигар із зозулею.» [32, с. 108].*
2. *«Посланець кивнув, притакуючи її безпорадному занімінню, і це несподівано роздрочило Раду: та мусять же бути слова! — Тягар! — вигукнула майже спересердя» [31, с. 9].*
3. *«Щось змінилося — і вже знав, що: з цих дванадцяти (ба ні, таки*

тринадцяти, най то шляк трафить!) хвилин — з десять останніх і далі були при ньому і не миналися: відколи вгледів Гельцю» [32, с. 84].

4. *«Неправда, тричі неправда, буцімто я не любила людей!..» [31, с. 7].*

5. *«Вигрібаючи якомсь старі листи я натрапила на конверт, що вдарив по очах, наче сніп різкого світла, самим лише голим упізнанням: цей почерк був мені колись дорогий! — і тільки вчитавшись у зворотню адресу, упритомнила собі, що почерк належав Владі...» [32, с. 13].*

6. *«Що Матусевич не реалізувався як художник, — продовжує радити Лисий, — це все вина Нінелі — куди більша, ніж радянської влади!» [32, с. 67].*

Завдання 4. Підкресліть члени речення, які повторюються. Схарактеризуйте їх. Поясніть, чим ускладнені речення.

1. *«Я нічого не знаю — не знаю навіть, по правді, чи це те, що називається в людей любов'ю, чи якесь примусове втручання чужої волі. Я не знаю, чого хотіти від майбутнього, і навіть — чи є у нас із тобою майбутнє; нічого не знаю.» [32, с. 9].*
2. *«Зроблю-но я собі ще того ромашкового чаю. Недарма його пенсіонери п'ють, — їх же також безсоння мучить... Мучить, авжеж мучить. Акурат о цій саме годині.» [31, с. 108].*
3. *«Теж правильно: я щось забираю йому (масло), він забирає мені (воду), і таким чином у світі підтримується рівновага, і він (світ) продовжує крутитися. І так крутиться, аж в очу темніє...» [32, с. 62].*
4. *«Ні, нічого такого вона знати не хоче. Не хоче навіть напружуватись, аби розчовпати, що ця тарабарица означає, — як у школі на математиці, коли тебе от-от викличуть до дошки продовжити з того місця, на якому попередня жертва поклала крейду» [32, с. 18].*
5. *«Ще б пак. Ексклюзивний номер — співаючий катебіст! Не катебіст, а есбеушник» [32, с. 119].*
6. *«Біжи. Біжи. Біжи. Поворот — брама — парк — алея — дерева — дерева — чорні стовбури» [32, с. 20].*
7. *«Я, Дарино, найсерйознішим чином підозрюю, що ця гра колись напочатку,*

як тільки виникла, імітувала не що інше, як закопування ікон. Правда, правда» [32, с. 20].

8. *«Не знаю, Лялюсь... Якось воно... дивно все. Дивно»* [31, с. 4].
9. *«Він згоден, він наперед згоден — з усім, що вона скаже. Аби тільки їй було добре»* [32, с. 119].
10. *«Спершу ви сиділи вдвох у кав'ярні за столиком. У літній кав'ярні, під тентом... На Пасаж схоже. В легких суконках обидві, сміялися... Вино пили...»* [32, с. 125].
11. *«З поспущуваними з дротів вусами тролейбуси вишикувалися на Хрещатику в два ряди вже немов наготованою барикадою, довкола нас жахтіло грозовим, порохом повітрям, тим повітрям масових заворушень, що завжди вивільняється на розламах епох, як підземний газ при геологічній катастрофі, повітрям, що само тебе несе, по якому можна ступати, бігти, кричати, не чуючи власного крику...»* [32, с. 13].

Завдання 5. Прочитайте наведені речення з творів О.Забужко.

Визначте у них повтори. Вкажіть стилістичні особливості повторів.

1. *«Але потвора щось не поспішає, і цим разом бойова тривога також, схоже, відкладається, — що ж, хоч одна добра новина за останню добу (якщо вважати відсутність новин доброю новиною!): мама бадьоренько собі жебонить як звикле, перераховує якісь там ліки, які збирається купити, і, крім того, в них, здається, заслаб кіт»* [32, с. 40].
2. *«Неправда, тричі неправда, буцімто я не любила людей!...»* [32, с. 7].
3. *«А скільки невиказаних почуттів — а невиказані почуття для мене ніколи не існували, лиш улище в слова набувало відчутної ваги справжності»* [31, с. 8].
4. *«"Ти просто не даєш себе любити". Намагаюсь, любі мої. Намагаюсь не дати.»* [31, с. 7].
5. *«Я нічого не знаю — не знаю навіть, по правді, чи це те, що називається в людей любов'ю, чи якимсь примусове втручання чужої волі (часом украдається й така підозра). Я не знаю, чого хотіти від майбутнього, і навіть — чи є у нас із тобою майбутнє; нічого не знаю. Тільки тримай*

мене, добре? Не відпускай. Ось так» [32, с. 9].

Завдання 6. Проаналізуйте фрагменти художньої оповіді О.Забужко з погляду вживання повторів. Визначте, які члени речення повторюються – головні чи другорядні. Підкресліть їх.

1. *«Зроби, будь ласка, чаю, попросила Лялюська. Ромашикового? Тільки ромашковий лишився, я не встиг сьогодні нічого купити. Все одно, хай буде ромашковий».* [32, с. 95].
2. *«Ну а тоді з'явилася друком його нова книжка. І Рада її прочитала. Валентин Степанович подарував їй сигнальний примірник. "Моїй дорогій людині, з любов'ю" — крупним, розважним, спокійно випростаним письмом: з любов'ю — до кожної окремої літери. Вона — прочитала. Книжка називалася "Мистецтво жити". З епіграфом із Підмогильного — там, де поет Вигорський викладає за гальбою пива свою класифікацію мистецтв. Мистецтво жити.»* [31, с. 11].
3. *«І тоді дозволь тебе спитати, — це вже бриніло майже ласкаво, — що ти робиш у цьому світі?.. Що я роблю в цьому світі?.. Зараз, зараз скажу.»* [31, с. 22].
4. *«Я післаний запропонувати тобі свободу. Справжню свободу. Кажучи по-твоєму — третій ступінь. Третій ступінь свободи?! ... Він говорив. Вона розуміла далеко не все. Третій ступінь свободи. Він говорив — ще трохи, ще недалеко.»* [31, с. 12].

Завдання 7. Прочитайте подані речення. Визначте, які стилістичні фігури вжиті в них (анафора, епіфора, анепіфора, анастрофа, епанафора). Як ви думаєте, чому авторка використала саме такі конструкції?

1. *«Зла я все-таки, ой зла. І не тільки зла, а ще й несправедлива.»* [32, с. 8].
2. *«А Адька просто так в шию не пожене. Адька не любить принижувати людей. І слава Богу. Слава Богу».* [32, с. 67].
3. *«Але дивитися на тебе мені таки нудно, дядьку. Чи ти хоч уявляєш, як на тебе нудно дивитися?»* [32, с. 73].
4. *«Ще не сьогодні, каже вона собі. Ні, ще не сьогодні.»* [31, с. 13].
5. *«Пам'ятаєш запах моря? Запах моря в Сіракузах, ну».* [33, с. 1].

6. *«Є сили, що правлять світом. Не добрі, не лихі — просто сили. Вони не спускають з ока тих, хто здатен утрутитися в їхні дії. Утрутитися? Як же може вона втрутитися, як це взагалі можливо — втрутитися, а як же тоді...»* [31, с. 5].
7. *«Тоді? — Посланець несподівано рвучко нахилився до Ради, впираючись долонями в коліна. — Тоді — свобода. ... Ні, яка ж тут свобода. Ця свобода зраджувала мене щоразу, коли я поривалася по-графоманському конструювати собі життя за саморуч накиданими сюжетами.»* [31, с. 6].
8. *«"Невже ніколи ти того не бачиш, що буде — неминуче, невблаганне? Невже тобі не каже в серці голос: "Так буде, так! Так буде, не інакше!"?"»* [31, с. 6].
9. *«"Ну от, маєш, — сумовито сказав Арсен, — я так і знав, з тобою неможливо балакати" Зі мною неможливо балакати. Жити зі мною теж неможливо: мені ніхто не потрібен. Але це неправда: мені потрібні всі і все — не потрібен хтось один».* [31, с. 7].
10. *«Нема такої повісті, — Посланець по-пташиному приплющив очі, начеб лишаючи Раду наодинці з наростаючим листяним шарудінням. — Взагалі нема».* [31, с. 9].

Висновки до четвертого розділу

Сучасна система загальної середньої освіти базується на особистісно орієнтованому, компетентнісному, діяльнісному, тематичному, інтегрованому підходах. Вони дають змогу вчителю-словесникові творчо реалізовуватись і розвивати в учнів необхідні вміння, у тому числі й вміння аналізувати різні синтаксичні явища української мови.

Оптимальний вибір навчальних методів на уроках української мови в ЗЗСО передбачає врахування таких складників: мети і завдань; обсягу і складності навчального матеріалу; мотивації навчання, інтересів і активності учнів; рівня компетентності; сформованості навчальних навичок та вмінь; часу навчання; навчальної тренуваності; використання методів та засобів на

попередніх уроках; взаємин між учнем і викладачами. Використання дослідницьких, та пошукових методів поряд із традиційними дасть змогу ефективніше сформувати в учнів синтаксичну компетентність.

ВИСНОВКИ

Отже, визначальним чинником експресивного впливу на читача художнього твору є синтаксична будова тексту. Мовленнєва експресія є складною лінгвостилістичною категорією, яка виявляється у вигляді підсиленої виразності повідомлюваного й спирається на цілий комплекс соціальних, психологічних і внутрішньомовних факторів.

У вітчизняному й зарубіжному мовознавстві ведеться дискусія стосовно статусу й тлумачення поняття «експресивного синтаксису», проблеми класифікації засобів експресивного синтаксису, їх функціонально-стилістичної ролі в художньому мовленні та проблеми розрізнення понять «експресія», «експресивність», «емоційність».

Під експресією розуміють інтенсифікацію виразності, надання сказаному особливої психологічно мотивованої піднесеності.

Експресивність, у свою чергу, це сукупність семантико-стилістичних ознак певної одиниці мови, що забезпечують її здатність бути засобом вираження суб'єктивного ставлення мовця до адресата мови або змісту в акті спілкування.

Емоційність ж є здатністю людини переживати та показувати свої емоції.

Узагальнивши думки різних лінгвістів стосовно поняття «експресивний синтаксис», кваліфікуємо його як синтаксис художнього тексту, який передбачає вивчення конкретно-чуттєвих образів і мовно-виражальних прийомів синтаксису у творах й мовостилі окремого автора.

Використання синтаксичних експресем дає змогу авторові викликати великий спектр емоцій у реципієнта, досягти емоційних ефектів, що відповідають намірам письменника.

Дібраний фактичний матеріал дозволяє стверджувати, що синтаксичні експресеми є засобом зображення внутрішніх переживань та емоцій героїв твору, створення портретних характеристик персонажів, вони підвищують динамічність оповіді, створюють емоційне та логічне підсилення й, водночас, не ускладнюють сприйняття інформації читачем.

У структуруванні художнього мовлення бере участь значна за кількістю та розмаїтістю система виражальних засобів, великий пласт якої формують

синтаксичні побудови. У цій системі неабияка роль відведена риторичним питальним і окличним реченням, які тісно пов'язані з емоційним аспектом мовлення. Відображення емоційних оцінок дійсності суб'єктами (мовцями) проходить через психічний механізм їх відображення в семантиці слів, словосполучень і мовних структур, що використовуються для вербалізації. Це відображення кодується як семантичними компонентами, що формують емотивність слова, так і синтаксичними структурами, що формують емотивність висловлювання. У процесі мовного опосередкування емоційність як психічне явище трансформується в емотивність, що є мовним явищем.

Питальність у структурі художньої оповіді детермінує розвиток динамічного діалогу, увиразнює перебіг передовсім живого мовлення.

Особливим типом експресивних питальних речень є риторичні питальні речення, що є ствердженнями чи спростуваннями, оформленими у вигляді питання. Такі конструкції містять в собі власне відповідь, тому не передбачають відповіді «так» чи «ні». Питання можуть викликати й деякі вербальні чи невербальні реакції (серед яких почуття, емоції, сумніви), підвищуючи експресивність художнього мовлення, надаючи йому естетичної цінності.

У мовистилі Оксани Забужко риторичні питальні речення – це нерідко вставлені конструкції, за допомогою яких письменниця викликає у читача різноманітні відчуття для кращого усвідомлення художньої оповіді: це осуд, неминучість людського буття, ностальгійні спогади тощо.

Риторичні питання характерні для внутрішніх діалогів монологів персонажів, які роздумовують над загальними питаннями людського буття чи розмірковують над вчинками інших персонажів чи своїх власних, адже людині властиво сумніватися, коли вона стоїть перед вибором. Риторичні питання допомагають письменниці розкрити внутрішній світ своїх героїв, відтворити хз картину світу, а відтак і створити неповторні образи, які зацікавлюють і зачаровують читачів

Окличні речення реалізують емотивну функцію способом експресії, при цьому найчастіше окличність – це засіб вираження емотивності.

Фактично реальна сфера функціонування окличних речень ширша, ніж це знаходило висвітлення в традиційній класифікації речень, що передбачала

виділення особливого типу окличних конструкцій поряд із реченнями розповідними, питальними і спонукальними. Поле окличності не позбавлене цільових настанов, тільки мета, закладена в окличних реченнях, має інший характер: у перших типах – це розповідь, спонукування, питання чи бажання, а в окличному – передача емоційного супроводу. Емоційно-експресивні значення нашаровуються на основну інформацію, закладену в розповідних, питальних, спонукальних і бажальних реченнях у плані змісту, і знаходять реалізацію в окличних реченнях засобами експліцитного вираження.

Основними ознаками окличного речення є: 1) виконання емотивної функції; 2) наявність специфічної інтонації, що в писемній формі мови виражається за допомогою знака оклику; 3) використання спеціальних мовних засобів, що виражають емоції.

Окличні речення у поетичному мовленні Оксани Забужко різноманітні за своєю структурою та емоційно-експресивним забарвленням. Вони виконують багато функцій. Основна з них – це створення відповідного емоційного фону оповіді, відтворення стану душі героїв твору, вираження різноманітних емоцій, як-от: радості, захоплення, вдячності, суму, розчарування, горя тощо.

Окличні речення є вагомим засобом впливу на читача: вони привертають його увагу, активізують сприйняття прочитаного, заставляють його співпереживати чи радіти разом з героями твору.

Повтор є важливим засобом вияву експресивності у художньому тексті. Його суть в тому, що при повторенні увага читача фіксується на певних компонентах твору і цим збільшується їхня вага в художньому контексті, посилюється їхня виразність.

У мовистилі Оксани Забужко повтори вживаються як у ролі головних, так і в ролі другорядних членів речення, за допомогою яких створюється експресія, емоційний фон описуваних у творі художніх ситуацій. Часто це звертання, репліки діалогів персонажів твору, перепитування тощо. Повтори несуть важливе функційне навантаження. Вони актуалізують текст, привертають увагу читача, допомагають краще передати почуття та думки персонажів, а також надають тексту відповідної ритміки.

Посилення емоційного впливу на читача, залучення його уваги, виділення важливих моментів у тексті роману досягається письменницею завдяки синтаксичним експресемам – повторам.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бекетова О. В. Структурно-семантичні та функціональні особливості фігур повтору в аргументативних текстах. Вісник Київ. держ. лінгв. ун-ту. Серія : «Філологія». Київ, 1997. №5. С. 3–13.
2. Білодід І. К. Мова і стиль роману «Вершники» Ю. Яновського. Київ, 1955. 128 с.
3. Близнюк Л. М. Односкладні речення із семантичним суб'єктом (на матеріалі поетичних текстів 50-х – 60-х рр. ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Харків, 2007. 17 с.
4. Богуш С.В. Портретний образ – мовне втілення образу героя в художньому тексті. *Наукові праці Кам'янець-Подільського державного педагогічного університету: Філологічні науки*. 2002. Вип. 6. С. 198–206.
5. Бойко Н. І. Українська експресивна лексика в словнику мови і мовлення : [навч. посібник для студ. філол. спец.]. Ніжин : НДПУ ім. М. Гоголя, 2002. 217 с.
6. Большакова І. О., Пристінська М. С. Тренінг для педагогів з питань впровадження проекту Державного стандарту початкової загальної освіти. Київ, 2017. 34 с.
7. Булаховський Л.А. Нарис з загального мовознавства. Київ, 1959.
8. Вашуленко М.С. Українська мова і мовлення в початковій школі. Київ : Освіта, 2006. 159 с.
9. Вихованець І. Р. Граматика української мови. Синтаксис : [підручник]. Київ : Либідь, 1993. 368 с.
10. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ, Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
11. Вихованець І. Р., Городенська К.Г., Грищенко А.П. Граматика української мови. К.: Рад. шк., 1982. 209 с.
12. Гайденок Ю. О. Синтаксичний повтор як стилістичний засіб вираження авторської мови (на матеріалі роману Шарлотті Бінгхем «THE WHITE MARRIAGE»). *Держава та регіони. Серія : Гуманітарні науки*. 2017. № 3 (50). С. 14–19.

13. Галас А. Експресивний синтаксис як домінанта індивідуального стилю В. Винниченка (за матеріалами «Щоденника»). *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Ужгород: Видавництво УжНУ «Говерла», 2011. Вип. 26. С. 170–176.
14. Ганич Д. І. Словник лінгвістичних термінів. Київ : Наукова думка, 1985. 360 с.
15. Голоюх Л. Домінанти поетичного синтаксису Лесі Українки. *Лінгвостилістичні студії*. 2014. Вип. 1. С. 63–69.
16. Грищенко А.П. Окличне речення . Українська мова. Енциклопедія. К.: Українська енциклопедія, 2000. С.400.
17. Гуйванюк Н.В., Агафонова А.М. Антропоцентричний підхід до вивчення мовних явищ (на матеріалі авторизованих конструкцій сучасної української мови): Навчальний посібник. Чернівці: Рута, 2001. 56 с.
18. Гуйванюк Н. В. Експресивний синтаксис: досягнення і проблеми. Актуальні проблеми синтаксису: Матеріали Міжнародної наукової конференції. Чернівці: Рута, 2006. С.267–275.
19. Гуйванюк Н. В. Лексичні й синтаксичні експресеми як засіб суб'єктивізації висловлення (на матеріалі творів буковинських письменників). *Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. Серія 10 : Проблеми граматики і лексикології української мови*. 2011. Вип. 7. С. 90–96.
20. Гуйванюк Н. Синтаксичні експресеми з антиципацією. *Лінгвостилістика: об'єкт – стиль, мета – оцінка : зб. наук. праць, присв. 70-річчю від дня народження проф. С. Я. Єрмоленко*. К., 2007. С. 84–92.
21. Гуйванюк Н. В. Слово – Речення – Текст: вибрані праці. Чернівці : Чернівецький національний університет, 2009. 664 с.
22. Гуйванюк Н.В. Формально-семантичні співвідношення в системі синтаксичних одиниць. Чернівці: Рута, 1999. 336 с.
23. Данильченко А. О. Оксана Забужко як сучасний митець (естетичні смаки і вподобання на мовному рівні). *Етико-естетична традиція у вітчизняній культурі: тези VIII Всеукр. студентської наук. – практ. конф.* 2018. №8. С. 140–147.

URL: <http://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/2826/1/TEZI-140-147.pdf>

24. Дегтярьова І. Стилiстичний синтаксис постмодернiстської прози. *Українська мова*. 2009. № 3. С. 27–38.

25. Дудик П. С. Стилiстика української мови : навч. посiб. Київ : Видавничий центр «Академiя», 2005. 368 с.

26. Єрмоленко С. Я. Експресивнiсть. Українська мова : енциклопедiя / за ред. В. М. Русанiвського та iн. Київ : Видавництво «Українська енциклопедiя» iм. М. П. Бажана, 2000. С. 156–157.

27. Єрмоленко С. І. Компетентнiсний та особисто-орiєнтований пiдхiд до навчання синтаксису в умовах реалiзацiї концепцiї Нової української школи. Особистiсно-професiйний розвиток учителя Нової української школи: свiтовi освiтнi практики, український контекст: матерiали II Всеукр. наук.-практ. конф. з Мiжнар. Участю, 6-8 черв. 2019. С. 92–97.

28. Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесностi (стилiстика та культура мови). К.: Довiра, 1999. 304 с.

29. Єрмоленко С. Я. Синтаксис i стилiстична семантика : [монографiя]. Київ : Наук. думка, 1982. 210 с.

30. Єрмоленко С. Я. Українська мова. Короткий тлумачний словник лiнгвiстичних термiнiв. К.: Либiдь, 2001. 224 с.

31. Забужко О. Інопланетянка. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=15282> (Дата звернення: 11.10.2023)

32. Забужко О. Музей покинутих секретiв. Київ : Комора, 2019. 829. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=149085&p=1> (Дата звернення: 25.11.2023)

33. Забужко О. Польовi дослiдження з українського сексу. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=2744> (Дата звернення: 23.11.2023)

34. Забужко О. Я, Мiлена. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=14811> (Дата звернення: 27.10.2023)

35. Загнiтко А. П. Закономiрностi i напрями внутрiшньореченнєвої актуалiзацiї. Семантика i прагматика граматичних структур. Донецьк : ДонНУ, УЗМН, 1998. С. 6–14.

36. Загнiтко А., Миронова Г. Синтаксис української мови. Теоретико-

прикладний аспект. Брно, 2013. 221 с. Режим доступу
<https://digilib.phil.muni.cz/data/handle/11222.digilib/128790/monography.pdf>

37. Загнітко А. П. Теорія сучасного синтаксису : монографія. Вид. 2-ге, виправл. і доп. Донецьк : ДонНУ, 2007. 294 с.

38. Загнітко А. Теоретична граматика української мови: Синтаксис. Донецьк: ДонНУ, 2001. 662 с.

39. Зайченко І. В. Педагогіка : підруч. 3-тє вид., допов. та. переробл. Київ: Ліра-К, 2016. 608 с.

40. Жулинський М. Г. Із книги "Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини)". Київ : Дніпро, 1990. С. 92–97.

41. Івасюта М. І. Мовні символи у творчості письменників Буковини кінця XIX – початку XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.01. Чернівці, 2008. 20 с.

42. Івкова Н. М. Членовані конструкції як засіб вираження експресивності в тексті. Матеріали міжрегіональної конференції молодих учених. Горлівка : Вид-во ГДПШМ, 2003. С.208–210.

43. Кадомцева Л. О. Українська мова: Синтаксис простого. К.: Вища школа, 1985. 128 с.

44. Каранська М. У. Синтаксис сучасної української літературної мови: Навчальний посібник. К.: Либідь, 1995. 312 с.

45. Кондратенко Н. В. Синтаксис українського модерністського і постмодерністського художнього дискурсу / за ред. К. Г. Городенської. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. 328 с.

46. Кремень В. Г. Про «Дитиноцентризм», або Чому освіта України потребує структурних змін. *Щоденна всеукраїнська газета «День»*. 2009. № 210 (3130). С. 1–6.

47. Кремень В. Г. Філософія людиноцентризму в стратегіях освітнього простору. Київ : Педагогічна думка, 2008. 426 с.

48. Криштанович О. В. Мовленнєва структура образу автора у творчості Юрія Федьковича : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01. Чернівці, 2005. 19 с.

49. Крупа М. І. Лінгвістичний аналіз художнього тексту. Тернопіль : Підручники і посібники, 2005. 416 с.
50. Кулик Б.М. Курс сучасної української літературної мови. Т.ІІ: Синтаксис. К.: Рад. школа, 1965. 287 с.
51. Курс сучасної української мови /за ред. Л.А.Булаховського. Київ : Рад.школа, 1951. 407 с.
52. Кушнір Т. І. Специфіка реалізації традиційних методів навчання у процесі вивчення синтаксису. *Молодий вчений*. 2016. № 4. С. 545-549.
53. Леонова Н. В. Експресивність як функціональна властивість номінативних синтаксичних конструкцій–МЖФІ. *Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*. 2013. Вип. 9. С. 253–260.
54. Літературознавчий словник-довідник. Київ : Академія, 1997. 752 с.
55. Лукаш Н. М., Педченко С. О. Мовні засоби експресивізації художнього тексту (на матеріалі роману Марії Матіос «Щоденник страченої»). *Львівський філологічний часопис*. 2023. № 12. С. 10 –109.
56. Маклакова Г. Зоонімічна прагматика в структурі письменника (Солженіцин і Багрянний). *Мовознавство*. 1994. № 4. С. 52–57.
57. Марковська М. Курс “Громадянська освіта” для 10-класників. Про ідентичність та субкультури. *Нова українська школа*. 2018. URL: <https://nus.org.ua/questions/rurs-gromadyanska-osvita-dlya-10-klasnykiv-pro-identychnist-ta-subkultury> (Дата звернення: 01.12.2023)
58. Мasiцька Т. Семантико-синтаксичні реченнєві відношення і синтаксичні зв’язки (на матеріалі поезій Тараса Шевченка). *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філол. науки. Мовознавство*. 2014. № 12. С. 24–30.
59. Матвійчук О. Експресивний синтаксис. Сучасні напрямки досліджень міжкультурної комунікації та методики викладання іноземних мов : зб. наук. праць. С. 221–223.
60. Мельничук О. С. Розвиток структури слов’янського речення. Київ :

Наукова думка, 1966. 324 с.

61. Мойсієнко А. К. Слово в аперцепційній системі поетичного тексту : декодування Шевченкового вірша. Київ : Сталь, 2006. 304 с.

62. Молнар Т. І. Діяльнісний підхід до організації навчального процесу в початковій школі. *Щомісячний науково-педагогічний журнал «Молодь і ринок»*. 2016. № 1 (132). С 77-79.

63. Мороз В. Я. Проблеми українського експресивного. Філологічні студії. Наук. вісн. Криворізького держ. пед. ун-ту. 2011. Вип. 6. С. 363–369.

64. Моштаг Є. С. Мовні засоби вираження емоцій в українській жіночій мандрівній прозі. Південний архів : Філол. науки : зб. наук. праць. Херсон, 2017. Вип. 67. С. 41–44.

65. Набок М. В. Дитиноцентризм – стрижневий вектор розвитку загальної середньої освіти України початку ХХІ століття. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2017. № 3 (78). С. 159-172.

66. Навчук Г. В. Формально-синтаксичні та функціонально-семантичні особливості окличних речень у сучасній українській мові : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 „Українська мова”. Кіровоград, 2004. 20 с.

67. Нова українська школа. Концептуальні засади реформування середньої школи / за ред. М. Грищенка. Київ, 2017. 40 с.

68. Нова українська школа: poradnik dla vchytelja / za zag. red. H. M. Bibik. Київ : Літера ЛТД, 2018. 160 с.

69. Пальчевський С. С. Педагогіка : навч. посіб. Київ : Каравела, 2007. 576 с.

70. Пентилюк М. І. Методика навчання української мови в середніх освітніх закладах : підручник. Київ : Ленвіт, 2005. 400 с.

71. Пилинський М. М. Експресивність стилю масової політичної інформації. *Мовознавство*. 1977. № 5. С. 35–46.

72. Пишна Л.М. Повтори як засіб вираження авторської модальності та прагматичної настанови тексту: автореф. дис. канд. філол. наук. Київ, 1996. 21 с.

73. Пономарів О. Стилiстика сучасної української мови. 3-тє вид.,

перероб. і доповн. Тернопіль : Навч. книга Богдан, 2000. 248 с.

74. Потебня О. Думка й мова (фрагменти). Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 23–39.

75. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / Сост., вступ. ст. и коммент. А. Б. Муратова. Санкт-Петербург : Филологический факультет СПбГУ; Издательский центр «Академия», 2003. 384 с.

76. Про виховний процес та Концепцію Нової української школи // Педрада. 2018. URL: <https://www.pedrada.com.ua/article/2372-ad-fontes-prokontseptsyu-novo-ukransko-shkoli> (Дата звернення: 19.11.2023)

77. Про схвалення Концепції реалізації державної політики у сфері реформування загальної середньої освіти «Нова українська школа» на період до 2029 року від 14 грудня 2016 р. № 988-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/988-2016-%D1%80> (Дата звернення: 14.11.2023)

78. Роговська Ю. Інтерактивні методи навчання на уроках засвоєння синтаксису. URL: <http://www.naub.org.ua/?p=1024> (Дата звернення: 13.11.2023)

79. Сахно Б. Ю. Синтаксичні одиниці експресивного вираження в українському прозовому тексті (ідіостилістичний аспект): дис. к. філол.н : 10.02.01. Київ, 2019. 182 с.

80. Святовець В. Ф. Словник тропів і стилістичних фігур. Київ : ВЦ «Академія», 2011. 176 с.

81. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія. Полтава : Довкілля. Київ, 2010. 844 с.

82. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика : напрями і проблеми : підручник. Полтава : Довкілля. Київ, 2008. 712 с.

83. Слинько І. І., Гуйванюк Н.В., Кобилянська М.Ф. Синтаксис сучасної української літературної мови : Проблемні питання : [навч. посібник] . Київ : Вища школа, 1994. 670 с.

84. Словник-довідник з української лінгводидактики : навчальний посібник / за ред. М. Пентиліук. Київ : Ленвіт, 2003. 149 с.

85. Словник української мови у 20 томах / за ред. В. Русанівського. Київ : Наукова думка, 2010.
86. Сологуб Н. Мовний світ Олеся Гончара. Київ : Наук. думка, 1991. 140 с.
87. Статєєва В. І. Українські письменники про проблеми літературної мови та мовознавства кінця XIX – початку XX ст. (на матеріалах спадщини М. Коцюбинського, Лесі Українки, Б. Грінченка та ін.) Ужгород : Патент, 1997. 408 с.
88. Стельмах Х. Феномен жіночого письма: теорія та практика / Х. Стельмах // *Studia methodologica*. – Вип. 14. – Тернопіль, 2004. – С. 16–19.
89. Стилїстика української мови. Короткий словник термїнів / уклад. В. Грещук. Івано-Франківськ : НАІР, 2023. 82 с.
90. Сучасна українська літературна мова : Синтаксис / за заг. ред. І. К. Білодіда. К., 1972 515 с.
91. Сучасна українська літературна мова: Підручник. М. Я. Плющ, С. П. Бевзенко, Н. Я. Грипа та ін.. За ред. М. Я. Плющ. 6-те вид. К., Вища шк., 2006, 430 с.
92. Томусяк А. О. Синтаксичні експресеми як елементи творення авторського стилю. *Филологические науки. Синтаксис: структура, семантика, функция*. Вип. 4. URL: <https://archer.chnu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/1108/1/286409.pdf> (Дата звернення: 24.11.2023)
93. Українська мова : енциклопедія / за ред. В. М. Русанівського. Вид. 2-ге, випр. і доп. Київ : Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2004. 820 с.
94. Фїлософський словник / за ред. В. І. Шинкарука. Київ, 1973. 410 с.
95. Фїцула М. М. Педагогіка : навч. посїб. для студентів вищих педагогічних закладів освіти. Київ : Видавничий центр «Академія», 2002. 528 с.
96. Цуркан М. В. Засоби стилїзації розмовності у прозі письменників Буковини початку ХХІ столїття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. фїлол. наук : 10.02.01. Київ, 2015. 20 с.
97. Чабаненко В.А. Основи мовної експресїї. К.: Вища шк., 1984. 167 с.

98. Чабаненко В. Стилїстика експресивних засобів української мови : монографія. / В. Чабаненко. Запоріжжя : ЗДУ, 2002. – 351 с.
99. Чередниченко І.Г. Нариси з загальної стилістики сучасної української мови. К.: Рад.школа, 1962. 386 с.
100. Шабат-Савка С. Т. Категорія комунікативної інтенції в українській мові: [монографія]. Чернівці: «Букрек», 2014. 412 с.
101. Шабат-Савка С. Т. Синтаксичні експресеми в поетичному дискурсі Лесі Українки: інтенційність та естетичність. *Записки з українського мовознавства*. 2021. Вип. 8: зб. наук. праць. С. 187–195.
102. Шабат-Савка С.Т. Українськомовний питальний дискурс: монографія. Чернівці, 2019. 332 с.
103. Шатїлова Н. О. Ідіостиль Сидора Воробкевича : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.01. Чернівці, 2011. 20 с.
104. Шинкарук В. Д. Категорії модусу і диктуму у структурі речення : [монографія]. Чернівці : Рута, 2002. 272 с.
105. Шляхова Н. Емоції і художня творчість. К.: Мистецтво, 1981. 100 с.
106. Шульжук К. Ф. Синтаксис української мови: Підручник. К.: Видавничий центр „Академія”, 2004. 408 с.
107. Якименко С. І. Дитиноцентризм як своєрідний світогляд щодо виховання дитини : зб. наук. праць Хмельницького інституту соц. техн. Університету «Україна», 2015. №10. С. 77-81.
108. Bogacki K., Karolak S., 1992: Założenia gramatyki o podstawach semantycznych. Podstawy metodologiczne semantyki współczesnej: Język a kultura. 1992. № 8. S. 157–187.