

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

На правах рукопису

ЛАДИНЯК НАТАЛІЯ БОГДАНІВНА

УДК 811.161.2'367:821.161.2 (043)

**ЕСТЕТИЧНА ФУНКЦІЯ СИНТАКСИСУ ПРОЗИ
ІВАНА БАГРЯНОГО**

10.02.01 – українська мова

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник –
Сологуб Надія Миколаївна,
доктор філологічних наук,
професор

Кам'янець-Подільський – 2007

ЗМІСТ

Вступ.....	4
Розділ 1. Естетична функція синтаксичної організації	
художнього тексту.....	16
1.1. Естетична функція художньої мови.....	17
1.2. Художній текст як об'єкт сприймання	24
1.3. Авторське мовлення та мовлення персонажа.....	28
1.4. Синтаксис художньої прозової мови.....	33
1.4.1. Підходи до вивчення синтаксису художнього тексту в сучасній лінгвостилістиці	33
1.4.2. Експресивність синтаксису та естетичний план висловлення.....	42
Висновки до першого розділу.....	49
Розділ 2. Мовотипи прози Івана Багряного.....	50
2.1. Синтаксичні різновиди мовлення персонажів.....	50
2.1.1. Синтаксис прямого мовлення персонажів.....	51
2.1.2. Стилізація мовлення персонажа.....	60
2.1.3. Взаємодія мовлення персонажа й мовлення автора на синтаксичному рівні.....	69
2.2. Різновиди авторського мовлення та їх синтаксичне оформлення.....	77
2.2.1. Синтаксис зачинів у творах Івана Багряного.....	77
2.2.2. Поетика пейзажів.....	81
2.2.3. Синтаксичне оформлення портретних характеристик.....	88
2.2.4. Внутрішні монологи.....	95
Висновки до другого розділу.....	103

Розділ 3. Синтаксичні засоби актуалізації змісту тексту	
та їхня естетична функція	104
3.1. Естетична функція простих, ускладнених, складних речень.....	104
3.2. Експресивні синтаксичні структури у творах Івана Багряного....	112
3.3. Порухення порядку послідовності компонентів речення з метою експресивності.....	124
3.4. Синтаксичний повтор.....	127
3.5. Паралелізм різного типу синтаксичних одиниць.....	134
3.6. Сполучники та естетична функція синтаксису.....	137
Висновки до третього розділу	141
Висновки	143
Список використаної літератури	152
Джерела фактичного матеріалу	168

ВСТУП

Синтаксис – важливий компонент структури художнього тексту. Синтаксична організація твору значною мірою відображає індивідуальний стиль письменника, його естетичне кредо. Опис синтаксису художнього твору, з одного боку, входить до завдань науки про розвиток мови певного народу, тобто до історії літературної мови, а з другого – належить до компетенції науки про індивідуальний стиль письменника, тобто до вивчення мови художньої літератури [21, с. 169].

Дисертація присвячена дослідженню індивідуально-авторської манери синтаксичної організації художньої прози Івана Багряного, творчість якого репрезентує українську літературну мову першої половини ХХ століття. Його романна і публіцистична спадщина як невід’ємна частина загальноукраїнського літературного дискурсу ХХ століття поєднує різні періоди (20-і – 40-і – 50-і роки) та різні (радянську й діаспорну) гілки українського письменства.

Масштабність і художня вартість творчого доробку Івана Багряного ще недостатньо осмислені, що викликано неординарністю постаті самого письменника, непересічністю його творів [140, с. 7].

Моральна чи інтелектуальна позиція окремої особистості, за переконанням Івана Багряного, визначає плин історії. “Звідси вся його надзвичайно інтелектуалізована проза, де головний герой – це особистість у вирі моторошних історичних подій. Особистість, яка вміє і може протистояти цим подіям, а якщо протистояння неможливе, то принаймні морально вивищитися над жахливою щоденністю, коли в людині прокидається звір” [43, с. 8].

Діаспорна дослідниця Ю. Войчишин у літературно-бібліографічній праці “Іван Багряний” (Вінніпег–Оттава, 1968) зазначає, що не можна

залишати поза увагою того періоду, “в якому жили, творили і вмирили Осьмачки і Багряні, що свою художню снагу втілили і зберегли для нових поколінь уже не на своїй землі... Не появились у нас поважніші студії про таких наших майстрів слова як Леонід Мосендз, Юрій Клен, Тодось Осьмачка чи Іван Багряний, хоч вони на те так дуже заслуговують... дали вони багато національного субстрату, і від імені нас усіх своїм художнім словом заговорили вони у вільному світі про “гідність української людини” і її право на існування на своїй власній землі” [26, с. 5].

Відраза до зла у всіх його проявах і сповідування добра, гуманізм, людяність, благородство, порядність, вірність – естетичні настанови, виражені мовними одиницями в мові прози Івана Багряного, що моделюють естетичну реальність, витворюють мовну естетику. У творах цього письменника спостерігаємо внутрішнє спрямування кожного художнього засобу до синтезу, в якому розкривається авторове бачення світу.

І. Дзюба визначає одну з особливостей творчої манери Івана Багряного – взаємовплив художнього й публіцистичного: “Громадянський темперамент... не вмщався в річищі суто художньої творчості і проривався навіть у поезії та прозі – політичними деклараціями та політичною сатирою... Зате й навпаки – в його публіцистиці на ідеологічні конструкції та логічні викладки лягає печать емоційності та поетичного візіонерства, не кажучи про стилістичну багатобарвність і часом “світіння слова” [46, с. 12].

Продовжуючи цю думку, дослідниця публіцистики Івана Багряного О. Клещова підкреслює: “Мова публіцистики Івана Багряного – не тільки форма думки, а й спосіб народження цієї думки. Вона віддзеркалює світобачення письменника, політичні реалії епохи” [67, с. 17].

Однією з прикмет багрянівського мислення є, вважає М. Балаклицький, синкретизм внутрішнього світу: “Іван Багряний змішував стилі мовлення та вносив до художніх текстів політичні лозунги і проблематику” [7, с. 68]. Митець визнавав, що робить це цілком свідомо: “Моя ж місія, єдине, в тому, щоб, буди українським письменником, залишатись ним до кінця, дбаючи

про поширення національної свідомости своєю творчістю” (Багряний І. Свідчення про мою контрреволюційну діяльність, с. 460).

Українська мова, як стверджує О. Курило, своїми кращими письменниками виявляє певну властиву нації звичку думати, витворену на даних з оточення, а також на суб’єктивних авторових рисах. “Суб’єктивізм той кристалізує, шліфує слова, стилізує народну мову. Це і є лінгвістичний смак... особи, її чуття мови. І те чуття йде в наших кращих представників слова здебільшого одним шляхом: воно висуває *своє, одмітне*” [84, с. 15].

Синтаксис Івана Багряного відбиває не лише індивідуальні риси його мови, а й своєрідність побудови думки українського народу у зв’язку з “уявами, що багатьма своїми фактами ішли в процесі свого творення відмінним для кожного народу шляхом, залежно від різних умов його минулого в найширшому розумінні” [84, с. 13].

Почуття міри робить, за висловом самого Івана Багряного, твір оригінальним, а кожне шукання “йде через зламання кимсь усталеної, але зовсім не обов’язкової для іншого справжнього поета, форми і через створення свого, чимось відмінного, оригінального стилю” [Цит. за: 83, с. 211]. Його романи “Сад Гетсиманський”, “Тигролови”, “Людина біжить над прірвою” є виявом яскравої творчої манери, оригінального стилю, в якому синтаксичні одиниці естетично значущі.

Світогляд письменника не обмежується поглядами, висловленими в прямій публіцистичній формі. Він відбивається також у мові його прозових творів: романів “Сад Гетсиманський”, “Тигролови”, “Людина біжить над прірвою”, “Маруся Богуславка”, повісті “Огненне коло” (першій та третій частинах трилогії “Буйний вітер”), – які розкривають ідейні та естетичні позиції Івана Багряного. Індивідуальна мовна структура цих творів відображає глибоко національну мовну особистість письменника. Ставлення до української мови, усвідомлення її самобутності розкривається і в прямих зауваженнях письменника. Так, на особливість мови дружини Дениса Сірка з роману “Тигролови” спостереженням героя вказує сам автор: “І голос у неї

такий, як у дочки, тільки не такий гострий, якийсь тепліший, ближчий. Такий, як у всіх матерів там, за двадцять тисяч кілометрів звідси. Але не київський. Григорій міг посперечатись з ким завгодно, що вона полтавка з кореня, – м'яко вимовляла “л”, як усі жінки на Полтавщині, щось середнє між “л” і “ль”. Це така мила йому, зворушлива особливість мови полтавських жінок” (Багрянний І. Тигролови, с. 61). Любов до мови, замилювання її красою, захоплення українською піснею – це вияв душі самого письменника.

Мовотворчість Івана Багряного виступає у світлі антропоцентричної лінгвістики про мову кожного народу, українську зокрема, як його “об’єднана духовна енергія” (В. фон Гумбольдт) [42], “найперша сторожа нашого психічного я” (І. Огієнко) [Цит. за: 13]. Синтаксис його творів виявляє особливості мовної картини світу українців. Кожна мова, виявляючи певні спільні риси з іншими мовами, має й специфічно-національні ознаки, що формують мовну картину світу. Її граматичний рівень формує закони побудови мовних одиниць, які відтворюють спосіб мислення етносу. З-поміж них науковці (О. Курило [84], К. Городенська [38]) виокремлюють специфічно-національні форми та синтаксичні конструкції: “Своєрідним характером, тим так званим “духом” своїм мова спирається передусім на стилістиці, складні [синтаксис – Л.Н.]” [84, с. 11]. Синтаксичні форми в художніх творах Івана Багряного і своїм значенням, і символічним змістом сприяють створенню художньо-образного враження; використання їх зображальних потенцій є індивідуально-авторським.

Прочитання творів Івана Багряного здійснюється не лише в контексті вітчизняної, а й зарубіжної літератури.

Певну увагу його творчості приділяли в 30-і роки ХХ століття (Михайло Доленго, Іван Ярмолинський), більшу – в закордонних літературознавчих дослідженнях української діаспори (Василь Гришко, Дмитро Нитченко, Ігор Качуровський, Ігор Костецький, Григорій Костюк, Юрій Лавріненко, Яр Славутич, Остап Тарнавський, Михайло Шлемкевич, Юрій Шерех). “Проте, – як зауважує Л. Демська-Будзуляк, – часто

складається враження, що ці два пласти досліджень залишаються наче осторонь одне від одного і рано говорити про синтез загального наукового досвіду в цьому питанні. Якщо є такі спроби, то вони часто відбуваються епізодично чи принагідно до інших питань” [43, с. 7].

Різними, часто протилежними, були зауваження щодо мови творів Івана Багряного. В. Державин вказує на “строкатий еkleктизм ...поетичних засобів”; це, на його думку, “типовий для цілої – не лише української – під’яремної соціалістичної літератури 30-х років кількісний надмір і якісна нерозбірливість образів, естрадна риторика, плакатна ефективність, газетна публіцистичність, елементарність емоцій, зумисна вульгарність вислову – “свідомий грубіянізм” [45]. Щодо недоліків тексту, то багато зауважень одержала мова “Марусі Богуславки”: “Ця багрянівська мова примітивних людей, засмічена мовними вульгаризмами, знаходиться часто в цілковитому протиріччі зі ступенем розвитку і особистістю його героїв і значною мірою сама ця знівелійована, спрощена мова робить з них незугарні, плакатні маски, штучно закам’янілі і трафаретні” [8, с. 9]. На думку критиків, жаргонізованість мови Івана Багряного йде від Миколи Хвильового. Саме в романі “Маруся Богуславка” трапляється “суміш галицизмів і русизмів, характерних для Багряного, причому в останнього вульгаризми зустрічаються і в авторській мові” [8, с. 9].

Ю. Шевельов (Шерех), зараховуючи Івана Багряного до когорти “європеїстів”, так охарактеризував його стиль: “Саме письмо Багряного було розгонисте, широке, недбале... з його настановою на літературу масову, політичну, голосноораторську, розхристану” [164, с. 313].

Іван Огієнко мову творів Івана Багряного як “емігрантського письменника” називав зразковою [107, с. 194].

Про особливість поетичного синтаксису Івана Багряного на прикладі його поеми “Туляйполе” пише Г. Костюк, називаючи стиль письменника “суто багрянівським”: “не шукайте тут ні законів поезики, ні відсіяної “чистої” мови. Придивіться і вслухайтесь в її звучання, її синтаксис:

незвичний, бриластий, гострокутний і ламаний. Важкий і разючий. Збагнуть, як він пасує до об'єкта опoетизування, до жорстокої, нелюдської доби. Якою разючою диспропорцією, якою відсутністю мистецької правди позначено б було поему, коли б її було написано доброю, витонченою “салонною” мовою. Ні, таки велике щастя, що “Гуляйполе” не є в собі звичайна поема: планово задумана, скомпонована, обтесана, припасована. Добре, що вона є тільки бриластий уламок доби і душі поета” [76, с. 835].

Літературна спадщина Івана Багряного, повернувшись до українського читача фактично лише в 90-і роки ХХ століття, одержала гідну оцінку науковців, позбавлену упередженості радянської літературної критики (пор., “бездарний графоман, який у своїх незчисленних опусах закликає до братовбивчої війни, повалення соціалізму”; “співець куркульської ідеології”) [Цит. за: 10, с. 11].

На сьогодні досліджені різні аспекти творчості письменника – феномени автобіографізму й трагічності, стильовий синкретизм. Сучасні вітчизняні літературознавчі праці – монографії та дисертації М. Сподарця [138; 139], Т. Марцинюк [97], М. Балаклицького [7], статті О. Ковальчук [69], О. Слоньовської [137] – в застосуванні літературознавчих, філософських, культурологічних, семіотичних, герменевтичних, психоаналітичних методів відбивають пошуки нових кутів зору для аналізу художнього тексту.

Праця О. Шугая є спробою створити довідник із життєпису й творчості Івана Багряного від народження до кінця війни й початку власне емігрантського періоду його життя [169].

Концептуальне прочитання літературною критикою спадщини Івана Багряного виявляє один із суттєвих моментів творчості письменника – ідею релігійних шукань, феномен “нової релігійності”, який складає концептуальний стрижень багатьох текстів письменника [7, с. 12].

З. Савченко, досліджуючи проблему “романтики вітаїзму” (активний романтизм) в українській прозі першої половини ХХ століття, підкреслює: “Якщо брати до уваги оцінку Іваном Багряним сучасності, то тут він

виступає суворим реалістом, його твори – разючий документ радянської дійсності, де всі виразки тогочасного суспільства оголено з надзвичайною силою і правдивістю. З іншого боку, прагнення глянути за обрії сьогодення, викликане його неприйняттям, обґрунтування самоцінності людської особистості, прагнення побачити в людині душу народу, всевладний ліризм, опертий на фольклор, видають нам натхненного романтика” [122]. Свідчення цьому можна знайти в кожному з романів письменника, що мають цілий ряд спільних рис. Реалістичне й романтичне начала в романах Івана Багряного вдало взаємодоповнюються [122].

До типових засобів, притаманних стилю Івана Багряного, на думку В. Гришка, належить максимальна “концентрація фарб” на найважливіших для виявлення авторового задуму елементах і моментах твору, чим особливо підкреслюється, але часом і занадто увиразнюється, сам цей задум. Інколи з цим у Багряного пов’язується певна недосконалість і непропорційність кольорів у деталях, але загальний ефект, однак такий, що в читача залишається саме те враження, на яке розраховував автор, і авторський задум емоційно заворожує читача [41].

На рівні поетики вчені відзначають такі риси індивідуального стилю Івана Багряного: іронію та сатиру, експресивність мовного виразу, багатство мовної структури, поєднання різної тональності поетичного письма, метафоризм, актуальну проблематику, “народність” [92].

Л. Череватенко робить спробу проаналізувати твори митця. Дослідник відзначає, що для письменника характерна “своєрідність синтакси і надзвичайна різноманітність, багатство ритміки не робленої, не вилученої, “не змайстрованої”, а саме тої, що є органічною цілістю душі поета, його органічним відчуттям космічного ритму, без якого не існує справжнього поета” (Багряний І. Листування, с. 82).

Загальну характеристику мови художньої прози Івана Багряного в контексті історії української літературної мови дає В. Русанівський, відзначаючи, що в мовотворчості письменника відбито фольклорні, розмовні,

книжні джерела української літературної мови: він широко використовує діалектизми, росіянізми, тюремні жаргонізми [120, с. 339–341].

Мова художньої прози Івана Багряного стала об'єктом дослідження Н. Сологуб [132; 133; 134], М. Братусь [15; 16], Г. Маклакової [93; 94], А. Ярової [173; 172]. Науковці насамперед звернули увагу на семантичну структуру індивідуально-авторських метафор, епітетів, символів, на зв'язок мовного стилю з біблійними джерелами.

Питання індивідуального стилю Івана Багряного досліджується в працях Н. Сологуб. Розглядаючи біблійні образи на прикладі “Саду Гетсиманського”, мовознавець вказує: “Біблійні образи в ...тексті функціонують як “згорнуті значення”, символи попередніх біблійних інформацій. Пресупозиції, які супроводжують ці образи, мають загальнолюдський характер, бо ґрунтуються на спільних для людей почуттєвих сприйняттях певних явищ дійсності, зокрема поведінки людей: Іуда – це зрада, Голгофа, розп'яття – це муки людські” [132, с. 44–45]. Синтаксичні форми зачинів з-поміж інших засобів об'єднання твору (зокрема, роману “Сад Гетсиманський”) у єдине ціле розглядаються в статті “Засоби інтеграції художнього тексту” [133].

Дієслівні синонімічні одиниці мови художніх творів Івана Багряного становлять предмет зацікавлення А. Ярової. Дослідниця окреслила тематичні групи синонімів на позначення інтелектуально-аналітичної діяльності людини, акту мовлення, емоційних станів, вольових процесів та переміщення в просторі, описала особливості семантичної структури та закономірності функціонування синонімічних одиниць художньої прози письменника [173].

Дослідивши роль і природу символів в романі “Тигролови” Івана Багряного, Г. Маклакова називає основною їх прикметою багатозначність, часто еклектичну [93, с. 52–57].

О. Клещова, аналізуючи особливості мови публіцистики Івана Багряного, визначила семантичну структуру та стилістичні функції лексичних і фразеологічних одиниць [67].

М. Братусь, визначаючи структуру, семантику та стилістичні функції епітетів у художній прозі Івана Багряного, називає його майстром глибоко психологічної оповіді. Письменник використовує переважно книжну лексику, яка набуває в художньому контексті додаткових значеннєвих відтінків [15, с. 14]. Художня проза Івана Багряного демонструє заглибленість у психологію персонажів, при цьому звертання автора до різних джерел мови виконує функцію індивідуального текстотворення, умовної типізації персонажа [16, с. 2].

Естетика синтаксичного рівня художньої прози Івана Багряного ще не була предметом окремого ґрунтовного вивчення. Хоч, як показують деякі розвідки на цю тему [44; 98; 153; 159], а також зібраний нами фактичний матеріал, синтаксична організація творів Івана Багряного є естетично значущою і виступає однією із яскравих рис його індивідуального стилю.

Актуальність дисертаційної роботи визначається об'єктивною потребою вивчення мови письменників ХХ ст., зокрема, штучно вилучених з українського мовно-літературного процесу, а також потребою дослідження індивідуального синтаксису як частини їхньої естетичної системи. В українському мовознавстві кількість праць, у яких би спеціально досліджувався синтаксис художнього прозового тексту, обмежена [11; 104; 112]. Крім того, синтаксис прози Івана Багряного потребує глибокого вивчення для осягнення неординарної манери письма, глибини авторського світобачення та художнього мислення, для створення цілісної картини індивідуального стилю письменника.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тема дисертації узгоджена із загальним планом науково-дослідних робіт кафедри української мови Кам'янець-Подільського державного університету та з плановою проблематикою відділу стилістики та культури мови Інституту української мови НАН України “Стилістичні параметри нової української літературної мови в концептуально-знаковому і часовому вимірі”.

Мета дослідження – проаналізувати естетичний аспект синтаксичних одиниць в ідіостилі І. Багряного.

Мета роботи зумовлює реалізацію таких **завдань**:

- 1) схарактеризувати основні підходи до лінгвістичного вивчення синтаксичного рівня художнього тексту;
- 2) проаналізувати мовлення автора та персонажа;
- 3) визначити синтаксичні засоби мовної стилізації;
- 4) установити способи взаємодії мовлення автора та персонажа;
- 5) виявити і системно проаналізувати синтаксичні засоби мовного вираження образу автора в прозі Івана Багряного;
- 6) визначити актуалізатори естетичного навантаження синтаксичних одиниць у прозових текстах письменника.

Об’єктом дослідження є мова художніх творів Івана Багряного.

Предмет дослідження – синтаксична організація прози Івана Багряного.

Методи дослідження – описовий, метод інтерпретування, метод стилістичного експерименту. Методом інтерпретування декодовано факти художньої мови та визначено їхню рецепцію з погляду стилістичної доцільності. Метод стилістичного експерименту забезпечив виявлення особливостей функціонування синтаксичних одиниць у прозових текстах.

Джерельною базою дисертаційної праці обрано тексти романів “Сад Гетсиманський”, “Тигролови”, “Людина біжить над прірвою”, повісті “Огненне коло”, що опрацьовані в повному обсязі [Багряний І. Сад Гетсиманський: Роман. – К.: Час, 1991. – 512 с.; Багряний І.П. Тигролови: Роман. – К.: Укр. письменник, 1999. – 215 с.; Багряний І.П. Людина біжить над прірвою: Роман. – К.: Укр. письменник, 1992. – 320 с.; Багряний І.П. Огненне коло: Повість. – К.: Варта, 1992. – 128 с.]. Купюрований текст роману “Маруся Богуславка” слугував для ілюстрації певних синтаксичних форм [Багряний Іван. “Вірю!”: Хрестоматія. – Детройт – Х.: Фундація ім. Івана Багряного, 2000. – 543 с.].

Окремі публіцистичні твори, зібрані у виданнях: Багряний І. Під знаком Скорпіона: 3 творчої спадщини письменника: Поезія, проза, публіцистика / Упоряд. та авт. передм. О. Шугай. – К.: Смолоскип, 1994. – 240 с.; Багряний І. Публіцистика: Доп., ст., памфлети, рефлексії, есе. Друге видання / Упоряд. О. Коновал; Передм. І. Дзюби; Післямова Г. Костюка. – К.: Смолоскип, 2006. – 856 с. – стали джерелом для з'ясування рис синтаксису ораторської прози, що проектується на художню прозу Івана Багряного.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній уперше системно досліджено синтаксичну організацію прози Івана Багряного, з'ясовано її естетичну функцію, визначено синтаксичні засоби мовної стилізації, проаналізовано мовлення автора та персонажів, встановлено актуалізатори естетичного вияву синтаксичних одиниць. Опис характерних типів синтаксичних конструкцій у мові прозових творів письменника здійснюється з урахуванням жанрів, жанрово-стильових особливостей, різних типів оповіді.

Теоретичне значення. Результати дослідження поглиблюють теорію аналізу прозового художнього тексту; доповнюють українську лінгвостилістику новими спостереженнями над способами мовної реалізації письменником своїх естетичних, світоглядних засад.

Практичне значення. Одержані результати дослідження можуть бути застосовані в працях з української стилістики, лінгвоаналізу художнього тексту, в написанні підручників та посібників, у створенні теоретичних спецкурсів і проведенні спецсемініарів для студентів-філологів з проблем естетичної функції мовних одиниць.

Апробація роботи. Основні положення та результати дослідження обговорювались на засіданнях кафедри української мови Кам'янець-Подільського державного університету (2004-2007), відділу стилістики та культури мови Інституту української мови НАН України (Київ, 2007), засіданні “круглого столу” “Творчість Івана Багряного у сучасній інтерпретації” (Кам'янець-Подільський, 2007), наукових конференціях

викладачів та аспірантів за підсумками науково-дослідної роботи Кам'янець-Подільського державного університету (Кам'янець-Подільський, 2004-2007), лінгвістичних читаннях, присвячених 100-річчю від дня народження видатного дериватолога І.І. Ковалика (Кам'янець-Подільський, 2007). Наукові доповіді з теми дисертаційної праці представлені на I Всеукраїнській науково-практичній конференції студентів та молодих науковців (Горлівка, 2006), міжнародних конференціях: “Мова, культура і соціум у гуманітарній парадигмі” (Кам'янець-Подільський, 2005), “Творчість І. Багряного як культурний феномен. До 100-річчя від дня народження” (Харків, 2006).

Публікації. Основні теоретичні положення і результати дослідження викладено в 5 одноосібних статтях, з них 3 – у фахових виданнях, затверджених ВАК України.

Структура й обсяг роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (176 позицій) і джерел фактичного матеріалу (10 найменувань). Повний обсяг дисертації – 168 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ЕСТЕТИЧНА ФУНКЦІЯ СИНТАКСИЧНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Прозовим художнім жанрам притаманна складна і внутрішньо закономірна структура. Вона виводить прозу за межі буденної мови (побутового мовлення), вимагаючи від автора великої напруги та майстерності. Художня своєрідність прози не вичерпується принципами зовнішньої організації мовлення. Для неї характерною є взаємодія різних планів: мовлення автора, оповідача, персонажів. Через їхнє взаємовіддзеркалення здійснюється осмислення й оцінка зображуваного.

Не лише художньо-словесна тканина прози, відтворюючи реальність безпосередньо, виявляє образну силу митця, майстерність володіння словом, а й її синтаксична організація виявляє згармонійовану точність і ясність мовних планів. Образ автора при цьому є організуючим центром літературного твору.

В “образі автора” (В. Виноградов), у його мовленнєвій структурі об’єднуються всі якості та особливості стилю художнього твору: розподіл світла й тіні за допомогою виражальних мовленнєвих засобів, переходи від одного стилю викладу до іншого, поєднання словесних барв, характер оцінок, що висловлюються шляхом добору й зміни слів і фраз, своєрідності синтаксичного руху. Так відкривається найглибший пласт у стилістичному дослідженні художньої літератури. Найпоширенішими формами вияву особи автора в художньому тексті є так звані ліричні відступи, внутрішні монологи, сентенції, афоризми, прислів’я [20, с. 8], абстрактно-авторські речення [110].

1.1. Естетична функція художньої мови

З'ясування естетичної значущості синтаксичної організації художнього тексту залежить насамперед від того, що розуміти під естетичним, як визначати естетичну функцію мови загалом і функцію синтаксичних одиниць у художньому мовленні окремого письменника зокрема.

Дослідження естетичної функції мови на різних її рівнях виконували українські мовознавці О. Потебня [118], С. Ващенко [19], І. Грицютенко [39], С. Єрмоленко [56], М. Коцюбинська [78], Л. Оліфіренко [111], Н. Сологуб [131], Л. Ставицька [141], В. Чабаненко [154; 155] та зарубіжні: Ш. Баллі, В. Виноградов [23], Г. Винокур [24], Л. Донецьких [48; 49], О. Єфимов [54], Є. Іванчикова [63; 64], Кв. Кожевникова [71], Б. Ларін [88], В. Одинцов [109].

Вчені підкреслюють багатогранність естетичної функції мови, що полягає не лише в тому, що людина одержує насолоду від краси вірша, художньої прози, стилю публіцистики, логічності й чіткості наукового слова, краси ораторського мовлення, задушевності, ліризму в пісні, оповіді, а й у тому, що вона поширюється на всі сфери сприйняття людиною навколишнього світу. Це сприйняття – суттєве, інтелектуально-поняттєве, логічне – виражається в слові, вислові. Науковці зазначають, що на всьому зображеному й словесно-позначеному лежать знаки авторської естетичної концепції людини, її світогляду. “Суперечність між практичною мовою щоденного спілкування та художнім образом світу у творчій уяві поета створює передумови для естетичного перетворення слова в тексті” [141, с. 11].

Поняття “естетична функція мови” кваліфікують як “таке використання мови чи її елементів у художньо-образному мовленнєвому акті, які приводять до руху відповідні потенціальні її властивості не лише в комунікативно-пізнавальному напрямкові, а й в оцінно-чуттєвому, інакомовному, уявно-асоціативному, зображально-виражальному, щоб виявити настроєве, потаємно-суб’єктивне, уподобане” [39].

Мова мистецтва і природна мова мають, за вченням О. Потебні, багато спільного, але вони не тотожні одна одній. Мова мистецтва за своїм характером є більш загальною порівняно з природною мовою. На цій основі ґрунтується універсалізм і багатозначність художньої умовності, що характеризує специфіку мистецтва у його зіставленні з іншими формами людської діяльності. Однак мова мистецтва неможлива без природної мови, оскільки “мова у всьому своєму об’ємі і кожне окреме слово відповідають мистецтву, при цьому не лише за своєю стихією, а й за способом їх з’єднання” [118, с. 19].

Проголошений І. Франком наприкінці ХІХ століття метод індуктивної естетики на чільне місце висував естетично використовуваний мовний матеріал твору. Вперше було звернено увагу на матеріальний та ідеальний аспекти слова в їхній органічній єдності з образом та ідеєю твору. І. Франко надавав великого значення естетичним властивостям мови ще в її системному (“холодному”) вимірі і називав мову “скарбівнею людських досвідів, спостережень, поглядів і чуття...” [152, с. 129]. Якщо в концепції О. Потебні домінувало вчення про мистецтво мови, то в естетичній концепції І. Франка, крім уваги до мистецтва слова, з особливою силою виявлявся інтерес до естетичної функції мови, зокрема щодо поезії Т. Шевченка.

Французький дослідник Ш. Баллі, наголошуючи на еволюції мовних образів стверджує, що: “мова завжди має потребу в образах”, самі “образи створені для того, щоб служити природною функцією мови, “було б глибокою помилкою вважати, що образна мова – насамперед плід естетичних потреб нашого розуму і що до неї вдаються тоді, коли прагнуть повити свою думку в привабливу форму” [Цит. за: 151, с. 239]. Навпаки, у самій національній мові – як системі – закладені властиві їй образи, засоби до творення мовної образності.

На початку ХХ століття лінгвісти порушили питання про словесне оточення як умову, що породжує нові відтінки значень слів – “комбінаторні прирощення” (Б. Ларін); про естетичне значення як “потенційну величину”;

про естетичне значення граматичного звучання думки; про естетичну “навмисність”; про незамкненість художнього уявлення; про мовну символіку як стимул до нових багатооб’ємних асоціацій (В. Виноградов).

При дослідженні естетики мови важливим є питання: що слід відносити до естетики мови, а що – до естетики мовлення. Коли аналізується мова певного письменника, особливості його естетичного ставлення до мови, як правило детермінуються його індивідуальною поетикою. Подібні особливості виступають як характерні риси мовлення певної особи й можуть бути далекими від естетичних ознак мови взагалі. У таких випадках кажуть про естетику мовлення, а не про естетику мови. Л. Оліфіренко тлумачить поняття “мовна естетика” як форму відшліфованості будь-якої лінгвістичної одиниці, її наповнення власне авторським змістом з відповідною естетичною настановою, кореляцію з певною категорією естетики і зв’язок з національно-когнітивним простором” [111, с. 3].

Мова володіє естетичною функцією, вона служить засобом задоволення як авторського естетичного чуття, так і естетичного чуття адресата (для художнього тексту – читача). Мові властива своя соціально-естетична сутність ще до того, як її буде використовувати майстер, тому вона може надихати на новотвори, породжувати в талановитого майстра нові образи й задуми. Багатство виражальних засобів, зокрема лексичних і синтаксичних, стилістична диференціація їх і риторичні оздоби сприяють естетичному образу мови, але породжується він усім ладом загальнонародної мови, гармонією систем, підсистем і мікросистем у структурно-системній організації мови [99, с. 67].

В кращих своїх зразках мова є мистецтвом і спроможна здійснювати художньо-естетичний вплив, формувати мовні смаки, виробляти норми. Однак реалізація її можливостей залежить і від мовотворчої властивості мовця, від розвитку його особистості й багатства культури. Хоча письменник користується загальноживаною мовою, проте його індивідуальне світосприймання зумовлює витворення особливого мовного світу. В

художньому тексті будь-яке повідомлення – мовлення автора або змодельоване ним чуже мовлення – стає фактом мистецтва і передбачає, на думку М. Гришиної, свідомий вибір мовних засобів з метою забезпечення естетичного впливу на читача [40, с. 18]. Однак треба враховувати, що “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 мовні художні образи” [56, с. 305].

Естетичне має суспільний характер, воно є складним проявом різноманітних суспільних відносин [81, с. 57]. Узагальнення в естетичному відображенні закономірностей пізнаваного буття пов’язуємо з образним мисленням і емоціями людини. Емоційна, почуттєва оцінність – основна ознака естетичності. Естетичні емоції, порівняно з іншими почуттями, виконують більш яскраво виражену аксіологічну роль; як емоційно-інтелектуальна оцінка того, що оточує людину (письменника) і що вона відчуває, характеризують переживання прекрасного і піднесеного, потворного і низького [166, с. 41]. Естетичні категорії прекрасного, величного й потворного, комічного й трагічного є провідними цінностями, що виражають основні характеристики пізнання та поцінування людиною явищ дійсності й мистецтва, творення нового світу за законами краси. У синтезі мовних одиниць, застосовуваних у художньому тексті Івана Багряного, вони моделюють іншу, естетичну, реальність, витворюють мовну естетику.

Естетична функція мови виявляється найповніше в художній літературі. Мова літературного твору як елемент його форми (мовна форма) підпорядкована стилю. Система мовленнєвого стилю літературного твору, як і його стиль загалом, є системою художньою, естетичною, підпорядкованою загальним закономірностям мистецтва як специфічної форми суспільної свідомості [128]. Мова художнього твору стає естетичною тоді, коли вона відходить від традицій, відокремлюється від звичайної, буденної мови. Їй

властиві влучність, стилістична гнучкість, витонченість вислову, інтонаційне багатство, динамізм тощо. Усі ці категорії, діючи на адресата (читача) естетично, сприяють виникненню мовної експресії.

Естетична функція мови художньої літератури визначається в розгалуженій системі естетичних значень, властивих не лише лексичним одиницям. Естетичне значення – це вияв авторської системи художнього мовлення. “Естетична зарядженість” художнього тексту витворює “силове поле”, в якому “намагнічуються” навіть стилістично нейтральні, документальні чи будь-які інші елементи. Це “намагнічування” відбувається завдяки широкому образному звучанню твору, підтексту, невичерпним асоціативним зв’язкам” [146, с. 13].

Як зазначає В. Левін, естетична функція мовного матеріалу в художньому мовленні (напр., оповіді) може виявлятися в цілеспрямованому використанні фактів “загальної” мови і в художній мотивованій трансформації цих фактів, у їх розстановці та зіткненні в конкретному художньому тексті [89, с. 59]. Тому поняття “естетична функція” ширше, ніж “образна мова”, оскільки вона, за спостереженнями О. Потебні, і безообразні мовні елементи наповнює естетичним змістом [135, с. 35].

На думку Я. Мукаржовського, тлом для мови поетичної (художнього твору) є мова літературна, яка зазнає навмисного порушення норм, тобто відбувається актуалізація висловлювання. “Функція поетичної мови полягає в максимальній актуалізації мовного висловлення. Актуалізація протилежна автоматизації, і, відповідно, є деавтоматизацією якого-небудь акту: чим більше акт автоматизований, тим менш його здійснення свідоме; чим сильніше він актуалізований, тим повнішим є його усвідомлення”. В поетичній мові актуалізація набуває максимальної інтенсивності та слугує “винесенню на передній план самого акту висловлення, говоріння” [105, с. 410].

Не заперечуючи можливість такого використання терміна “актуалізація”, варто зазначити, що він застосовується на позначення

різноманітних способів виділення мовцем на різних рівнях (лексичному, семантичному, морфологічному, словотвірному, синтаксичному, інтонаційному, акцентологічному, графічному) письмового й усного мовлення комунікативно значущих центрів тексту [61]. Комунікативними центрами А. Загнітко вважає будь-який елемент тексту: слово (в т.ч. і службове), словосполучення, звертання, парцелят тощо. “В процесі побудови комунікативної перспективи в мовленнєвому акті мовець може актуалізувати будь-який елемент висловлення” [61, с. 60]. О. Селиверстова наголошує, що в побудові комунікативної перспективи бере участь уся множинність комунікативних елементів, причому комунікативними елементами вважаються всі члени речення [123].

Комунікативно значущий центр можуть формувати не тільки члени речення, але й морфеми, слова та словосполучення, позбавлені статусу членів речення: вставні слова й словосполуки, вставлені одиниці, звертання, вигуки, парцеляти, службові частини мови, приєднувальні конструкції [61, с. 61].

Вивчення синтаксису художньої прози постає в світлі теорії В. Виноградова як один із шляхів проникнення в структуру “образу автора”, що є, за висловом ученого, “концентрованим втіленням суті твору, яке об’єднує всю систему мовленнєвих структур” [20, с. 118], “формою словесної побудови, композиційні типи якої дуже чисельні, історично мінливі і все ще не повністю зрозумілі” [20, с. 189].

У праці “О языке художественной литературы” В. Виноградов писав: “У композиції художнього твору зміст, який динамічно розгорнутий, розкривається в зміні та чергуванні різних форм і типів мовлення, різних стилів, які синтезуються в “образі автора”, й експресивно мовленнєвих засобів, що творять його як складну, але цілісну систему. Саме у своєрідності цієї мовленнєвої структури образу автора глибше та яскравіше виявляється стилістична єдність композиційного цілого” [21, с. 154]. Однак вивчення синтаксичної композиції певного художнього твору, наголошує мовознавець, – лише перший і необхідний етап у дослідженні індивідуального синтаксису

конкретного письменника. “Система постійно повторюваних, “очікуваних” синтаксичних побудов у певних відрізках тексту, що характеризують стиль письменника, може бути виявлена лише в ширшому обсязі тексту, якщо враховувати всю різноманітність художньо-образних чинників, які впливають на синтаксис” [19, с. 64–65].

Р. Будагов розглядає естетичну функцію мови художньої літератури в її відношеннях з естетичною функцією “загальної літературної мови”. Визначаючи індивідуальну мовну майстерність письменника, потрібно, на думку Р. Будагова, враховувати живу мову певної епохи, норми літературної мови, аналізувати естетичні можливості впливу письменника на його ж читача [17, с. 22].

М. Гіршман переконаний, що потрібно пильно придивитися до унікальності синтаксичної будови художньої прози й до тієї особливої уваги, яку приділяють синтаксису письменники-прозаїки. Художня проза є самостійною естетично значущою і структурно визначеною системою художнього мовлення [35, с. 99]. Художнє висловлення не тільки повідомляє про зовнішній щодо нього зміст, а й робить його своїм власним внутрішнім змістом і стає таким чином особливою естетичною реальністю. “Замість повідомлення про зміст відбувається його художнє освоєння, тому перед нами не готовий і не окреслений зміст, але будований, формований в особливому вираженні, який уже з цього моменту раз і назавжди невіддільний від змісту” [35, с. 64].

У художніх творах прояв індивідуального здійснюється не тільки на рівні синтаксису мовлення, варто говорити, як зазначає Р. Гельгардт, про індивідуальну неповторність усього естетичного цілого. “Ми б не наважились стверджувати, що естетична комунікація створюється одними лише мовленнєвими формами художнього висловлення, а не всією системою компонентів, які складають твір як особливий “знак” та естетичний предмет” [34, с. 131]. Розуміння єдності як гармонізованої художньої цілості потребує зосередження уваги на внутрішній доцільності зображуваного,

котра виявляється на таких рівнях: зображуваної події; системи художніх та естетичних уподобань автора; мовних засобів, що реалізують авторський задум [89].

1.2. Художній текст як об'єкт сприймання

У сучасній лінгвостилістиці художній текст тлумачать як феномен – “творіння особливої мовної особистості – естетичної, в мовній свідомості якої домінують суперконцепти “Краса”, “Прекрасне”. Виражаючи в тексті свій внутрішній світ, мовна особистість експлікує в ньому квінтесенцію власного неповторного “Я”, екстраполюючи власне буття і його сукупність” [61, с. 15]. Це дозволяє інтерпретувати текст як вербальну голограму, копію, як семантико-психологічний негатив внутрішнього “єго” автора дискурсу [61, с. 15].

Кожен художній твір – “завжди особливим чином налаштована й організована в єдиному ключі художня структура, що несе величезний мобілізуючий заряд естетичного впливу на почуття, свідомість і волю того, хто сприймає” [149, с. 5]. Текст художнього твору є складною багаторівневою цілісною структурою, створеною із мовного матеріалу й наповненою різнотипною інформацією. Це зумовлено, з одного боку, тим, що мовні одиниці всіх рівнів, перебуваючи в тісному зв'язку і взаємодії, творять детерміновану автором “внутрішню композиційно-сміслову єдність” [23, с. 155], а з іншого – властивістю самої мови породжувати “проективні” форми.

Своєрідність кожного тексту зумовлена своєрідністю структурних одиниць мовлення та їхньої сполучуваності [72, с. 186].

Художній твір як естетичну єдність змісту й форми необхідно бачити, чути, безпосередньо пережити, щоб відчувати естетичну насолоду. Іншими словами, важко висловити логічними засобами аналізу та синтезу естетичний зміст художнього твору без того, щоб “не засушити, не омертвити живу душу, безпосередню яскравість, блиск, кипіння пристрастей, думок, почуттів,

виражених митцем у його творіннях. І для того, щоб цілком не перетворити художній твір на сухі й байдужі словесно-логічні формули, необхідно, щоб об'єктивний логічний аналіз був органічно пов'язаний із глибоким проникненням у сам процес творчого споглядання цього твору, з гострим переживанням його внутрішнього життя” [36, с. 147–148].

У процесі мовотворчості реалізується не тільки активний потенціал мовних одиниць, а й народжуються нові естетичні значення, відбувається “образно-естетична трансформація засобів загальнонародної мови” [25, с. 155] та створення надслівних (надфразових) змістових єдностей. Тому текст художнього твору може нести не тільки інформацію про факти й образи, створені уявою митця, не тільки передавати ставлення до них персонажів та автора, а й містити приховану інформацію. Творчість автора в цьому розумінні – це активне сприйняття навколишнього світу крізь синхронну чи діахронну призму, його аналіз, добір необхідної інформації та кодування у вигляді алюзивних знаків; творчість реципієнта (читача) – сприйняття художньої дійсності, аналіз на основі фактів реального світу, декодування імпліцитного змісту одиниць.

Якщо для автора текст – фінальний етап творчості, то для адресата – початковий етап відтворення дійсності, обраної автором [65, с. 5]. Усвідомлював цю особливість Іван Багряний: “<...> справжнє, велике мистецтво – це сума психічної взаємодії, взаємовпливу митця й оточення, творця й споживача, – мистецький твір, вийшовши з лабораторії митця, перестає бути його власністю, навіть в своїй дії перестає бути тим, на що його митець прирік, а стає власністю мас: вони його наповнюють своїм змістом. Вийшовши в люди, мистецький твір набирає часом зовсім не тієї функції, що її призначив автор, а вже в кожному разі ефект сприймання залежить насамперед від тих, хто сприймає, і це спричинює часом зовсім непередбачені наслідки” (Багряний І. Маруся Богуславка, с. 295–296).

Художній текст створюється для того, щоб об'єктивувати думку автора, втілити його творчий задум, передати знання про людину і світ,

винести ці знання за межі авторської свідомості та зробити їх надбанням інших людей [6, с. 14]. Однак він є неавтономним, хоча й основним, проте не єдиним компонентом текстової (мовленнєво-мисленнєвої) діяльності.

Текстова діяльність є надскладною і кількокомпонентною психолого-інтелектуальною комунікацією (Т. ван Дейк, Р. Познер, З. Шмідт, Ф. Феслер, Л. Бабенко, І. Васильєв, Ю. Казарян та ін.). Оскільки цей різновид мовленнєвої комунікації виконує ще й естетичну функцію, то її розглядають як художню комунікацію.

Естетична функція реалізується належним чином лише в тому разі, коли “текст задовольняє увагу читача, задовольняє його смаки та викликає в нього адекватне сприйняття” [51, с. 55]. Читач трансформує художній текст. На ступінь цієї трансформації впливають:

- 1) співвідношення системи понять, якими оперують відправник та одержувач інформації;
- 2) загальні та спеціальні знання реципієнта;
- 3) комунікативна насиченість тексту;
- 4) експліцитність мовної інформації;
- 5) індивідуально-психологічні особливості реципієнта;
- 6) загальні закономірності його психічної діяльності [144, с. 82].

Перцепція та осмислення художнього твору – цілісний його образ. Текст, як об’єкт, що відображений у сприйнятті, є єдністю поверхневої і глибинної структури, актуальної, концептуальної, підтекстової інформації. Ігнорування будь-якого з компонентів структури призводить до порушення цілісності сприйняття глобального змісту твору.

Важливе значення має, з одного боку, вміння автора послуговуватися сигналами мовного коду, відповідно до існуючих норм і правил, з іншого – вміння реципієнта дешифрувати код, інтелектуальний розвиток читача, глибина його фонових знань. Мова – “один із типів коду, що розпадається на низку субкодів і взаємодіє в процесі функціонування з іншими кодами та повідомленнями” [4, с. 7].

У мові як кодовій системі роль сигналів виконують одиниці всіх рівнів, зокрема речення і надфразні єдності. Послугуючись ними, письменник подає на розгляд читачеві закодовану художню реальність у вигляді символів, образів, знаків. Завдання читача – відшукати ключ до коду, що дозволить йому розшифрувати внутрішню структуру твору. Зокрема, читач-співучасник світу автора і дешифратор-історик сприйматимуть і розшифруватимуть текст по-різному. Проблема художнього сприймання включає три аспекти:

- 1) роль читача у творчому процесі письменника і ступінь усвідомлення її митцем;
- 2) читач як категорія поетики, тобто “потенціал сприймання” (М. Науман) художнього тексту;
- 3) читацька доля твору, або реалізація закладених у художньому тексті можливостей [142, с. 22].

Письменник може створювати образ “уявного читача”, який виражений у зміні планів оповіді, зміні часових пластів, ліричних відступах. Читач втілюється в прямих зверненнях автора до нього, у посиланнях на його точку зору або введенні “слова” читача в текст.

Отже, для здійснення естетичного наміру автора необхідна чітко організована знакова структура, що здатна викликати в читача певну реакцію на зображуване.

Розгляд знакової структури здійснюється в синтаксичному аспекті з метою з’ясування способів синтаксичного зв’язку між її складниками [51].

Зокрема, В. Виноградов розглядає знакову структуру з погляду реалізації образу автора, інші ж (В. Рімберг) – як спосіб розкриття характерів персонажів: аналізу передусім підлягає їх пряме мовлення. О. Чичерін виявляє зв’язок між способами синтаксичної будови речень та ідейно-художніми особливостями твору [160]. Н. Арутюнова на основі семантико-синтаксичного аналізу способів поєднання речень у тексті розмежовує два типи прози: ієрархічну й актуалізовану [5]. Т. Сильман досліджує зв’язок

речень всередині абзацу й способи переходу від одного абзацу до іншого, співвідносячи їх специфіку з тематикою, жанром та індивідуальним стилем [124; 125]. В. Волошинов пов'язує способи сегментації тексту на абзаци з настановою автора на читацьке сприйняття, справедливо зауважуючи, що більш розчленоване мовлення виявляє сильнішу настанову на відповіді й навпаки [27].

1.3. Авторське мовлення та мовлення персонажа

Прозовий художній твір є поліфонічною структурою, що містить кілька “голосів” (М. Бахтін) [9], “планів” (Л. Долежел) [174], ”шарів ” (Р. Інгарден) [175], які відрізняються у функціональному, тематичному та мовному відношеннях, доцільно досліджувати їх як різні типи мовленнєвих структур. Техніка поліфонії передбачає введення у твір кількох оповідачів. Такий прийом не руйнує цілісності картини художньої реальності, надає їй глибшого звучання.

Хоча термін “поліфонія” – загальноприйнятий у лінгвістиці тексту, але розуміння його суті не є однаковим. Зокрема, Р. Інгарден співвідносить поліфонію з багат шаровістю твору, яка є умовою для формування естетичної цінності тексту, що її становлять шар словесного звучання, шар значеннєвих одиниць різних рівнів, шар схематичних образів, шар представлених у творі предметів [175, с. 62].

О. Дюкрот вважає, що поліфонію слід досліджувати в межах семантики, прагматики, синтаксису, дискурсу. На її площину вчені переносять систему транстекстуальних зв'язків: інтертекстуальність (текст репрезентує у своїй структурі інший текст, що має форму дослівної цитати чи алюзії), паратекстуальність (у тексті представлено власне текст і коментар до нього), метатекстуальність (текст Т є коментарем до Т1), гіпертекстуальність (Т1 є продовженням Т), архітекстуальність (належність тексту до певного виду мовлення) [175, с. 63].

Чеський лінгвіст Л. Долежел вважав “план автора” нейтральним, однорідним, що відображено в схемі “текстової побудови”, поданий у його монографії “O stuly moderne česko prosy” (Прага, 1960). У праці “Narrative modes in Czech Literature” (Торонто, 1973) він визначає художній твір як “єдність вербальних і надвербальних планів, спрямованих на створення естетичного ефекту” [175, с. 55].

Кваліфікуючи “текстову побудову” як сукупність певних висловлювань або груп висловлювань, Л. Долежел аналізує текст літературного твору з погляду однорідності-неоднорідності вміщених у ньому висловлень. Відповідно до цього текст літературного твору розчленовується на два плани: план висловлень автора (оповідача), або план Р, і план висловлення персонажів, або план П. Ці плани пов'язані численними розрізнявальними ознаками та є первинною опозицією або диференціацією тексту. Далі в межах плану П здійснюється вторинна диференціація висловлювань, тобто опозиція окремих діалогічних реплік і монологів персонажів. Щодо плану Р, до якого входять авторські відступи, то він визначений в схемі Л. Долежела як однорідний, такий, що не реалізовує вторинну диференціацію.

Авторські відступи не відповідають цій схемі. Вони знаменують собою певний зсув в оповіді або вторинну диференціацію плану Р, що істотно доповнює та уточнює уявлення про будову художньої прози в цілому [114, с. 3–4].

Проте таке значення поліфонії не було прийняте мовознавчою наукою. Найчастіше цей термін використовують для означення багатоголосого, багатомовного, різностильового характеру твору. На думку М. Бахтіна, основними композиційними одиницями, за допомогою яких у твір вводяться різні голоси та стилі, є авторське мовлення, висловлення оповідача, мовлення персонажів [175, с. 63].

Чеська структуралістська модель була вдосконалена в наративній теорії В. Шміда, який, визначаючи право наратора входити до художнього простору як персонаж або лишитися поза цим простором, розглядає форми

я–1-а особа (гомодієгетична оповідь) і він–3-а особа (гетеродієгетична розповідь) як нарративні програми твору [176, с. 27]. Структура художньої розповіді складається з послідовних текстів наратора та персонажів. За поєднання обох типів тексту відбувається текстова інтерференція [176, с. 45], в якій перевага віддається, як правило, тексту наратора – авторському художньому мовленню.

А. Прянишникова стверджує, що партії оповідача, персонажа й автора розташовані ніби на різних лініях завдяки об'ємності структури та партитурності поліфонічного тексту. Остання перетворює лінійну послідовність лінгвальних одиниць на багатоголосий текст, якому властивий особливий тип контекстно-варіативного поділу: план оповідача і план персонажа. Компоненти першого типу членування становлять верхній, зовнішній рівень, а другого – нижній, внутрішній [119, с. 87–89].

Отже, щодо самого поняття автор художнього тексту, то в лінгвістиці існують різні його визначення – цілісний образ митця (Ю. Шевельов [163]), автор-творець (М. Бахтін [9]), автор-концепт (Б. Корман [75]), образ автора (В. Виноградов [21]), автор-скриптор (Р. Барт), автор-оповідач (М. Брандес, Т. Клеофастова), наратор (О. Падучева), літературна особа (Г. Винокур [44]). В інтимізованому художньому мовленні організуючим центром є не сам автор, а суб'єкт образ автора.

Під образом автора розуміють:

- 1) індивідуальну словесно-мовленнєву структуру (В. Виноградов);
- 2) художню категорію, певну форму мовної праці письменника (Л. Тимофеев);
- 3) суб'єкта розповіді, що сам творить дійсність художнього тексту (М. Брандес);
- 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 (О. Творогов).

Сучасні мовознавці наголошують на необхідності лінгвістичного дослідження “образу автора”. Зокрема, В. Кухаренко вважає, що образ автора реалізується мовними засобами, однак сам не є мовним [87]. У своїй працях [86; 87] дослідник окреслює основні шляхи лінгвістичного вивчення категорії “образу автора”: 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.

С. Федонькіна досліджує категорію “образу автора” на рівні синтаксичної організації тексту [148]. Спостерігаючи на матеріалі творів Г. Бейля, І. Бахмана, В. Кеппена явище паратаксису, дослідниця виділяє можливі домінуючі “синтаксичні операції” в композиційно-структурній організації прозового тексту. По-новому тлумачить категорію “образ автора” – як творчу функцію письменника, яка деформує синтаксис і лексику норми в прагматичному напрямку.

Позиції В. Виноградова в трактуванні образу автора дотримуються Є. Гончарова [37], В. Одинцов [108; 109], В. Краснянський [79] та інші, акцентуючи при цьому на необхідності відрізнити автора як письменника, реально існуючу людину, та автора – як образ письменника, яким його уявляють і яким він постає під час читання твору. Отже, автор сприймається, розуміється, відчувається в будь-якому художньому творі як суто зображувальне начало. В художньому мовленні образ автора створюється самим автором. Автор є індивідуальним і водночас багатоаспектним. Саме цим образ автора відрізняється від особистості автора.

Образ автора залежно від характеру розповіді, може виявлятися по-різному, зокрема через наратора ([narrator] – “той, хто розповідає в тексті” [146, с. 83]) або розповідача чи оповідача (в українській лінгвопоетиці розрізняються категоризовані терміни розповідач і оповідач, насамперед через різне граматичне виявлення їх в розповіді, розповідач виступає у формі

3-ї особи, а оповідач – у формі 1-ї особи [91]). Виявами образу автора є: 1) нейтральний суб'єкт художньої творчості; 2) персонаж; 3) ліричний суб'єкт – суб'єктивно-модальне значення.

Ми не ототожнюємо категорії “автор художнього твору” й “розповідач, оповідач”. У нашому дослідженні виділяємо авторське мовлення (суб'єкт мовлення – автор) і мовлення персонажа (пряме і непряме мовлення).

Мовлення персонажа створене автором, але існує окремого від нього. Воно є виявом сторонньої, не авторської індивідуальності, і має досліджуватися як окрема система. Функція його багатоманітна: мовлення персонажа не лише спрямовує оповідь, але дає характеристику як самого персонажа, так і тієї соціальної групи та епохи, до якої персонаж належить. Традиційно мовлення персонажа передається за допомогою прямого, непрямого та внутрішнього мовлення [80, с. 245]. Майстерність автора в мовному перевтіленні визначає різноманітність діалогічних партій персонажів, окреслює діапазон залучених до їх творення мовних засобів, зокрема синтаксичних.

Стрижнем, що об'єднує розділені в часі та просторі відрізки діалогічного мовлення, є образ персонажа. Тому, характеризуючи синтаксичні різновиди мовлення персонажів, потрібно звернути увагу не лише на граматичну будову синтаксичних одиниць, що їх творять, а й “перекидати місток” до вираження внутрішнього стану персонажів, до синонімічних форм передачі людського настрою, уявлюваного як відповідне семантичне поле радості, суму, болю, неспокою тощо. Відштовхуючись від таких семантичних полів, можна йти, зокрема в художньому або розмовному стилях, до виявлення типових синтаксичних структур, серед яких розрізняються нейтральні й стилістично марковані конструкції з різними відтінками книжної, розмовної експресії, неоднаковим ступенем функціонально-стильової орієнтованості, жанрово-стилістичної характерологічності [56, с. 336].

Авторське мовлення “складає основний корпус текстів і вирішує основні інформативні, комунікативні, естетичні завдання” [61, с. 116]. Мовлення автора – ті частини художнього твору, в яких автор звертається до читача від себе, а не через мовлення персонажів. Воно є засобом розкриття образу автора. У своєрідності структури авторського мислення глибше і яскравіше відображається стилістична єдність твору [21, с. 154]. Синтаксис авторського мовлення показує різний ступінь абстрактності та конкретності світосприймання. Образ автора, представлений безпосередньо чи маніфестований в усіх пластах твору, на усіх етапах його творення. Однак насамперед він представлений авторською оповіддю, де ідейні та естетичні позиції письменника, оцінка зображуваного – відкритіша. Тому художні твори Івана Багряного (“Сад Гетсиманський”, “Людина біжить над прірвою”, “Тигролови”, “Огненне коло”) ми розглядаємо як складові частини єдиного цілого.

В художніх текстах можлива взаємодія планів автора та персонажа, яка найчастіше проявляється невластне-прямим мовленням [127]. Це вид повідомлення, що відрізняється від інших, з одного боку, позицією адресата, що формує повідомлення зсередини як вираження безпосереднього сприйняття події, з іншого – відсутністю адресата висловлювання, як засіб автокомунікації. Письменник дає читачеві можливість стати свідком внутрішнього життя героя, прихованого від безпосереднього спостереження персонажів, що діють поряд. Залежно від естетичної позиції автора в невластне-прямому мовленні може переважати голос автора або голос персонажа, можуть вони і зливатися.

1.4. Синтаксис художньої прозової мови

1.4.1. Підходи до вивчення синтаксису художнього тексту в сучасній лінгвостилістиці. Синтаксис через свій конструктивний характер має великі стилістичні можливості. Погоджуємось із твердженням О. Потебні про те, що “елементарна поетичність мови, тобто образність окремих слів і

постійних сполучень, хоч би яка була вона помітна, незначна порівняно із здатністю мов створювати образи зі сполучення слів...” [117, с. 15]. Метафоризація, інтелектуально- та емоційно-експресивне забарвлення слів, специфічні фігури вислову, різноманітні лексико-фразеологічні новотвори, нарешті індивідуальна мовотворчість митців – все це “проходить через горнило синтаксису, переплавляється в комунікативну одиницю і лише тут завершує своє суспільно-лінгвістичне призначення” [99, с. 60].

Подібне розуміння участі синтаксичних одиниць у творенні художнього образу пропонує М. Коцюбинська: “Еліптичні конструкції також оновлюють образний зміст, мобілізують всі смислові потенції слова, підсилюють його синтезуючі можливості” [78, с. 48].

Стилістична організація мовлення – це основа, на якій створюється своєрідне членування контексту, своєрідна будова речення, не завжди виправдана з погляду синтаксичних норм. “Навіть явища, далекі від синтаксичної норми, можуть бути поширені в живому мовленні, якщо вони вмотивовані стилістично” [19, с. 138]. В. Ващенко вказує на важливе значення саме в синтаксисі двох загальних, реалізованих з певним наміром прийомів: добір певних одиниць з наявних і можливих із синтаксичного погляду, а також певна організація їх на тлі широкого контексту цілого. “Не можна тут не вказати й на особливе значення в стилістичному плані синтаксису цілого контексту. Адже чим ширший текст за своїм обсягом, тим він, безперечно, стилістичніший, тим вільніше на його фоні розгортаються стилістичні якості мови. І якщо навіть будова окремих речень часто буває так тісно пов'язана із завданням “художнього синтаксису”, то це тим більше стосується широких цілих, контекстуальних одиниць” [19, с. 135].

Праця І. Чередниченка “Нариси з загальної стилістики сучасної української мови” (1962 р.), в якій розрізнено загальну стилістику та часткові стилістики, й наступні дослідження підтвердили існування в лінгвістиці передусім стилістики мовних засобів, або рівневої стилістики, яка, оперуючи одиницями конкретних мовних рівнів (лексичного, граматичного,

словотвірного) та застосовуючи власне стилістичні методи дослідження, репрезентує опис стилістичної системи української мови [55, с. 112–113].

З кінця 70-х рр. ХХ століття лінгвостилісти вивчають мову художньої літератури як феномен літературної мови в її естетичній функції. Аналіз здійснюється переважно за методикою опису мовних рівнів, а також встановлюється співвідношення між функціональними та експресивними стилями. Теоретична лінгвістика обґрунтувала об'єктивне існування категорій стилістичної фонетики, стилістичної фонетики, стилістичної лексикології, фразеології, стилістичної морфології, словотвору та стилістичного синтаксису. Стилiстична інтерпретація граматичних явищ потребувала нових методик.

В. Кононенко застерігав: завдання стилістичного синтаксису не можна зводити до аналізу синонімічних (паралельних, варіативних) побудов, встановлення парадигм відношень між синтаксичними одиницями. На думку мовознавця, потрібно враховувати лінійні, синтагматичні зв'язки між синтаксичними одиницями, явища взаємодії між об'єктивними та суб'єктивними чинниками мовного вираження [73].

У II пол. ХХ століття кожне конкретне дослідження синтаксичних одиниць української мови містить, як правило, завершений підрозділ, присвячений описові стилістичних функцій аналізованих одиниць в мові: вивчення функціонування будь-якої мовної структури не може обійтися без кваліфікації стилістичних значень, виявлення особливостей використання мовного засобу в практиці спілкування [50].

У 90-і рр. ХХ ст. – на поч. ХХІ ст. в українському мовознавстві з'являються окремі дослідження ідіостилю, в яких синтаксис мови художнього твору аналізується в системі з іншими рівнями. Наприклад, Л. Мялковська, характеризуючи стилістику художньої прози Валер'яна Підмогильного, визначає лексико-семантичні поля та художні дефініції як поняття стилістичного синтаксису [104]. Н. Морозова з'ясовує структурні та семантичні особливості складних (двокомпонентних) речень в ідіостилі

Євгена Гуцала відокремлено, оскільки їхня будова має низку особливостей, що потребують ґрунтовного дослідження [103, с. 1].

Отже, у науковій літературі тривалий час побутують терміни “синтаксична стилістика”, “стилістичний синтаксис”, “експресивний синтаксис”. Термін “естетична функція синтаксису” менш поширений. Причому для пояснення цього поняття використовують різні терміни, естетичну значущість синтаксичної організації прози обґрунтовують по-різному:

1) загальна естетичність (естетична норма) та породжувана нею експресія спираються на культуру мови, стислість, лаконізм (М. Пилинський) [113];

2) синтаксична організація прози підпорядковується філософсько-естетичним настановам письменника (Є. Іванчикова [64], Т. Сильман [124], Н. Сологуб [131]);

3) експресивний синтаксис художнього тексту (В. Виноградов [21], “Русская грамматика” [121], А. Сковородников [126], Г. Солганик [129], Н. Шведова [162], Р. Якобсон [171]).

У сфері синтаксису, на думку М. Пилинського, загальна естетичність (естетична норма) та породжувана нею експресія спираються на такі фактори, як-от: стислість, лаконізм, економність речень (наскільки дозволяє специфіка стилю); стилістично осмислений порядок слів у реченні; контактну позицію тих елементів речення, які з семантичного боку найважливіші; логічну послідовність у зв'язках між окремими словами, словосполученнями й реченнями; уникання однотипних синтаксичних конструкцій у межах невеликого контексту; помірність і доречність у використанні синтаксично ізольованих елементів вислову тощо [113, с. 170–171].

Як вважає Н. Сологуб, синтаксична організація прози значною мірою визначається філософсько-естетичними настановами письменника. Авторські відступи, внутрішні монологи, зачини і кінцівки окремих творів, стилістичне

використання різних типів синтаксичних структур, ремінісценцій, вплетення фольклорних засобів “створюють не лише неповторний ... синтаксичний малюнок прози, забезпечують її ритмічність, а й підпорядковуються глибинному смислові твору, авторській позиції, філософському, інколи лірично-філософському осмисленню” [131, с. 10].

Думка про ієрархічне підпорядкування одних функцій мови іншим при розгляді питання про диференціацію аспектів речення була висловлена В. Адмоні, коли він писав, що “індивідуально-комунікативна предикативність нашаровується на граматичну предикативність, а не навпаки” [2, с. 288].

Різні аспекти речення можуть слугувати ґрунтом для вживання письменником структур, що виявляють певну систему бачення світу, ці структури найчастіше багатозначні (варто враховувати стилістичну синонімію синтаксичних форм). “Для одного письменника, – пише Т. Сильман, – важливо висловити свою думку найбільш компактно, найбільш зібрано і сконцентровано, чітко виділяючи найсуттєвіші та глибинні сторони предмета уже з першої про нього згадки” [124, с. 5]. Другий письменник в одне речення об’єднує низку зауважень про предмет, загальне уявлення про який виникає лише внаслідок інтеграції усіх вражень. Третій письменник у одному реченні зображає видимість предмета, в іншому – внутрішню справжню суть його, що іронічно розвінчує цю видимість [124, с. 5].

Варіювання різних підходів до синтаксичної структури тексту закономірне. Саме через структуру речення, його обсяг, способи поширення і членування, а також через характер і способи поєднання речень один за одним, через своєрідність переходів від одного речення до іншого, від одного абзацу до іншого знаходить своє вираження властивий саме йому характер цього руху.

При виборі тих чи інших синтаксичних форм письменник керується різними цілями – зобразити об’єкт, емоційно виділити ритмічними засобами найголовніше, наслідувати певну традицію, дотримуватись особливостей

жанру тощо. Однак, незалежно від поставленої мети, синтаксичний стиль письменника, його специфічний “почерк” у своєму загальному вигляді пов'язаний з основними рисами його світогляду.

Г. Солганик у праці “Синтаксическая стилистика” за стилістичну одиницю синтаксису взяв “прозову строфу” – “групу тісно пов'язаних за змістом і синтаксично закінчених речень, які виражають більш повний порівняно з окремим реченням розвиток думки” [130, с. 131]. Хоча таке визначення “прозової строфи” не відбиває власне стилістичного аспекту, однак слушною є думка про її важливість для встановлення художньої манери письменника. Оскільки своєрідність стилю виявляється “не так у будові речення, як у будові прозового рядка, у зв'язках між його елементами – реченнями. У художньому творі, а також у публіцистиці не речення, а строфа є найменшим художнім цілим” [130, с. 199].

Мовознавець І. Гальперін під одиницями стилістики розуміє “стилістичні прийоми (СП), які за своєю лінгвістичною природою є узагальнено-типізованими виразовими засобами мови”, “абстраговані від конкретних морфологічних, лексичних, фразеологічних, синтаксичних засобів мови, що мають особливе видільне, експресивне забарвлення” [30, с. 122]. Об'єктом стилістичного дослідження стають виражальні засоби художньої літератури (метафори, епітети, порівняння, ритм тощо), яким не протиставляються стилістично нейтральні засоби.

З позиції стилістичного синтаксису вивчення виражальних засобів мови ґрунтується на структурно-семантичному та стилістичному аналізі синтаксичних конструкцій. Зокрема, дослідження в галузі синтаксису віршового мовлення охоплюють усю синтаксичну організацію вірша від словосполучення до складного цілого [57, с. 3–4]. Йдеться про проекцію синтаксичних одиниць на основі поняття стилістики загальнонародної мови.

Стилістична характеристика синтаксичних конструкцій ускладнюється їхньою сутністю: на відміну від слів, семантика яких може безпосередньо передавати те чи інше стилістичне значення, синтаксичні побудови

виражають його завдяки своїм внутрішнім формально-семантичним відношенням [73, с. 28]. Однак, як і слова, синтаксичні конструкції можуть бути стилістично нейтральними й значущими, такими, що мають модально-експресивну насиченість поза контекстом, у мові, а не лише в мовленні [73, с. 29].

Поняття стилістичного синтаксису іноді ототожнюється з характеристикою синонімічних засобів вираження, а критерієм встановлення стилістичного значення певних синтаксичних одиниць вважається їхня здатність до синонімічних перетворень [33, с. 175].

На думку Л. Єрьоміної, в художньому творі носіями образності стають усі рівні мови: “Словосполучення, речення та інші більші мовні одиниці в тексті одержують образно-естетичне осмислення” [53, с. 61]. У тексті виявляються власне-мовленнєві та образно-семантичні зв’язки, що означають глибинну структуру авторської оповіді, орієнтованої на розкриття процесу формування думки, почуття, стану.

Є. Іванчикова безспідставно вважає, що в художній оповіді, “яка переслідує естетичні цілі, співвідносяться між собою певна заданість, обов’язковість граматичної форми та художня зображальність” [62, с. 272], яка твориться риторичними запитаннями, повторами, асоціативними підхопленнями тощо [62, с. 281]. Тому дослідниця пропонує розглядати синтаксис художньої прози з урахуванням двох груп особливостей: особливостей синтаксису компонентів художнього тексту та особливостей синтаксису фрази [64, с. 26]. Компонент художнього тексту визначає як відрізок тексту відносно синтаксично закінчений і семантично замкнений, що характеризується єдністю суб’єктної приналежності, комунікативної спрямованості та емоційно-модального забарвлення [31, с. 72; 29, с. 524].

Надаючи в роботі перевагу терміну “фраза” замість терміна “речення”, дослідниця приєднується до відповідної аргументації Д. Шмельова, у визначенні якого термін “фраза” слугує для “позначення конкретних речень”

(з власним індивідуальним порядком слів, лексикою та інтонацією), що виділяються в тих чи інших текстах [167, с. 16].

Аналізуючи мову творів Ф. Достоєвського, Є. Іванчикова доходить висновку: відрізкам тексту, що інформують про події та дії, які не торкаються внутрішнього, духовного життя персонажів, притаманний загальнообов'язковий, звичайний синтаксис, “гранично” лаконічний і позбавлений елементів зображальності [63, с. 26].

Серед особливостей художнього епічного твору як типу комунікату художньої (естетичної) сфери Кв. Кожевникова називає можливість наслідування письменником спонтанного усного мовлення. На її думку, “будь-яке висловлювання, введене в художній текст, відповідно, й висловлення, подане від персонажа чи у вигляді авторської оповіді від 1-ї особи, створюється самим автором як частина художнього цілого” [70, с. 55–56].

Простеживши зв'язок між синтаксисом художнього тексту та його змістом, дослідниця виокремила такі конструктивні принципи синтаксично-семантичної побудови тексту: 1) принцип кількісної еквівалентності; 2) принцип кількісного переважання найменувань; 3) принцип семантичної сигналізації; 4) принципи малого та великого дозування інформації; 5) принцип лінійного зв'язку змісту; 6) принцип зв'язку за співвіднесеністю; 7) принцип асоціативного зв'язку; 8) принцип роздрібленого зв'язку [71].

На зв'язок лексики та синтаксису вказує С. Єрмоленко: “Заряд поетичності, або художності, який дістають синтаксичні структури в конкретному тексті, – це результат взаємодії лексики й синтаксису в розумінні лінійно-динамічних структур, а не лише схем формальних зв'язків. Художній ефект, який виникає від розгорнутих синтаксичних конструкцій у тексті, може бути пов'язаний із створенням колориту епічності, розповідності, фольклорної ритмомелодійності (народнопісенності) мови” [56, с. 333]. Настрій піднесеності або тривоги, радості або суму можуть викликати також синтаксично-інтонаційні, ритмічні структури мови. Проте

такий емоційно-оцінний зміст одиниць стилістичного синтаксису виявляється саме через ритмомелодику, лінійно-динамічні структури, а також опосередковано через лексичне наповнення синтаксичних конструкцій.

Виявлення стилістичного компонента в семантиці синтаксичних одиниць передбачає:

- 1) встановлення синонімічних відношень між синтаксичними конструкціями;
- 2) визначення традицій уживання певних форм у різних функціональних стилях та мовних жанрах;
- 3) розкриття механізму естетичного освячення певних синтаксичних структур в індивідуальному мовному вираженні [56, с. 336].

У стилістичному плані розглядаються всі одиниці синтаксису – форми слів, словосполучення, речення, складне синтаксичне ціле. Як вважає В. Кононенко, деякі синтаксичні явища можна схарактеризувати лише на зіткненні двох планів аналізу – синтаксичного та стилістичного, як-от: складне синтаксичне ціле, невласне-пряме мовлення (“невлане-пряма мова”), синтаксичні синоніми [73, с. 26–27].

Стилістичний синтаксис не обмежується типовими стилістичними фігурами (повторами, еліпсами, перенесеннями), тобто явищами так званого поетичного синтаксису або синтаксису тексту (віршового, прозового). Стилістичний синтаксис – це синтаксичні структури з погляду додаткового стилістичного компонента в їхній семантиці, який (стилістичний компонент) і робить стиль саме таким, а не іншим, – тобто надає науковому стилеві – науковості, стилю масової інформації – підкресленої інформативності або публіцистичності, художньому – конкретно-чуттєвої образності, естетичності, а в межах перелічених загальних характеристик – різних стилів колоритів, тональностей, реєстрів [56, с. 337].

Стилістичний синтаксис – це взаємопроникнення функціональних експресивних стилів, накладання на загальномовні стилі, на загальноповживані

структури літературної мови індивідуально-авторської мовної творчості. Діапазон авторських варіацій у синтаксичних структурах досить великий, причому в певний час розвитку літературної мови, її художнього стилю естетизуються характерні семантико-стилістичні форми [56, с. 335].

Аналіз синтаксису художньої прози як одного зі стильових різновидів сучасної української літературної мови має містити, на думку С. Єрмоленко, такі аспекти:

1) розгляд синтаксичних одиниць, властивих мові автора та мові персонажів, у зв'язку з чим протиставляється пряма й непряма, невласне-пряма, невласне-авторська мова;

2) виявлення синтаксичних структур, що виконують основну роль у розрізненні типових форм художнього мовлення – опису, оповіді, роздуму;

3) характеристика синтаксичних одиниць у плані протиставлення стилістичних параметрів книжності та розмовності мовлення; виділення спеціальних синтаксичних прийомів, засобів створення адекватного емоційного висловлення, іншими словами, виявлення структур суб'єктивної оцінки у висловленій думці;

4) спостереження над закономірностями синтаксичної побудови простих і складних речень у різних індивідуальних стилях художнього мовлення [56, с. 179].

Поетична мова конденсує, згущує основні ознаки національної мови, вияскравлює дію її фонетичних законів, використовує семантичну глибину слів, особливості граматичної будови. Кожний із мовних рівнів, що виокремлюється з метою наукового вивчення мови, насправді постає в неподільному сприйманні цілісного мовного організму [66]. Цілісність сприймання забезпечується пізнанням досвіду творення й сприймання текстів.

1.4.2. Експресивність синтаксису та естетичний план висловлення.

Синтаксис художнього тексту часто розглядають з погляду його

експресивності. Експресивна функція тексту сприяє, на думку А. Загнітка, виразній формі зображення психічного стану адресанта, показу його суб'єктивного ставлення до висловленого. Останнє виражається різними засобами: інтонаційно, лексико-семантично, словотвірною, морфологічно, синтаксично [61, с. 54].

Експресивність синтаксису пов'язана із структурами, що несуть у своїй семантиці відтінок розмовного, невимушеного стилю, а також із 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” [56, с. 327].

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” [157], “емоційно виразний” [127]. 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” [143, 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 [11, 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 [52].

Різномасштабне 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” [154]. На рівні експресивності синтаксису він виокремив синтаксичні засоби емотивної експресії: 1) в формах головних членів речення – емпатичний іменниковий підмет, що емоційно дублюється особовим займенником, простий емоційно насичений присудок, виражений присудковим словом, вигуком тощо; 2) у формах другорядних членів речення – обставини міри і ступеня, характерологічні емоційно-оцінні прикладки, відокремлені означення, мотивовані відокремлені обставини [155, с. 68–174].

У зарубіжному мовознавстві, російському зокрема, кваліфікуванням експресивного в синтаксисі вирізняються два напрями. Одні лінгвісти узгоджують експресивне з поняттям суб’єктивної модальності; у цьому разі суб’єктивна модальність тлумачиться як факультативна ознака речення (Г. Солганик [130], Н. Шведова [162], Р. Якобсон [171]). М. Бахтін вважає, що речення як одиниця мови – нейтральне й саме не має експресивної сторони, а одержує її лише в конкретному висловленні через експресивну інтонацію, яка є засобом емоційно-оцінного ставлення мовця до предмета свого мовлення [9, с. 279].

Питання експресивного в синтаксисі пов’язують з проникненням усно-розмовних тенденцій у писемну практику: усно-розмовне мовлення входить до художньої літератури в перетвореному вигляді [168, с. 336–342].

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.

Інші мовознавці (А. Сковородников [126]) опрацьовують проблему експресивного в синтаксисі у світлі теорії В. Виноградова. У роботах “Стиль “Пикової дами” і “Стиль Пушкіна” В. Виноградов запропонував поняття суб’єктивно-експресивних форм синтаксису як засобу експресивної виразності, котрі пов’язує з невластивими-прямим мовленням у розповідному стилі. Суб’єктивні форми дослідник протиставляє об’єктивним, які розглядає як найпростіші синтаксичні одиниці [20]. Тому експресивна зображальність у синтаксисі була сприйнята і витлумачена як певний художній прийом, виражений на формально-граматичному рівні.

Зокрема, Є. Іванчикова стверджує, що експресивний синтаксис (як синтаксис фрази) сприяє впізнаваності синтаксичного почерку письменника. Він спрямований на вплив, розуміння, семантично місткий і відбиває у формах своєї побудови та звучання риси живого розмовного мовлення [64, с. 281].

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 [18, с. 6–7]. Естетичними, припускаємо, є властивості всіх мовних одиниць, синтаксичних зокрема, пов’язані із зображальною та естетичною функцією мови.

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” [56, с. 342].

Естетична мотивованість мовних елементів у художньому творі уявляється явищем вищого порядку, ніж естетична мотивованість елементів при застосуванні мови в комунікативній функції [95, с. 17]. Всі 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 [12, 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

смишли спільної теми, – це фрази, надфразні єдності, складні цілі та абзаци [158, с. 9].

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”. Своє цілковите підтвердження знаходять тут слова В. Виноградова: “поетична функція мови спирається на комунікативну, виходить з неї, але буде над нею підпорядкований естетичним... закономірностям мистецтва новий світ мовленнєвих значень і співвідношень” [23, с. 155]. 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 [147, с. 14]. Актуалізація мовних одиниць відповідно до настанови автора, мети, ситуації, умов робить їх експресивними, реалізуючи їх інгерентні (притаманні) властивості або надаючи їм контекстуальній експресії.

Передаючи певний зміст, автор 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 [108, с. 78].

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 [93, 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 “образу автора”, як цей мікроелемент структури співвідноситься з цілим, тобто, як загальне художнє завдання визначає використання граматичних форм речення. Актуалізація може бути кількісною (здійснюється на загальномовному тлі й характеризує стиль загалом) і якісною, яка пов’язана з особливостями художньої структури та характеризує стиль тексту, тобто ті елементи форми, що пов’язані зі змістом. На синтаксичному рівні тексту естетична функція актуалізації змісту зумовлена естетичною функцією простих, ускладнених, складних речень, експресивними синтаксичними структурами, порушенням порядку послідовності елементів з метою експресивності, синтаксичними повторами, паралелізмом синтаксичних одиниць різних типів.

На рівні композиційно-синтаксичному проза користується прийомами деавтоматизації типів мовлення (співвідношення прямого, непрямого, невласне-прямого мовлення).

Отже, в аналізі синтаксису прози Івана Багряного опираємося на положення, окреслені в працях В. Виноградова, С. Єрмоленко, Є. Іванчикової, Н. Сологуб, спеціально присвячених дослідженню естетичної функції синтаксису прози або дотичних.

При розгляді синтаксичної організації прози Івана Багряного найголовнішим постає з’ясування естетичної значущості синтаксичних характеристик тексту. За Є. Іванчиковою, індивідуальним синтаксисом письменника вважаємо “сукупність часто вживаних у різних художніх творах письменника, улюблених, іноді специфічних за формою, функціональним призначенням синтаксичних побудов, що виконують у стилістичній системі письменника певні функції і в цьому розумінні необхідних, обов’язкових для того чи іншого різновиду художніх контекстів його творів” [63, с. 3].

Поняття естетичного розглядаємо як єдність аспектів художнього та емоційного: художнє, використовується як синонім, і чуттєве, тобто здатність певним чином сприймати і бути сприйнятим почуттями.

Висновки до розділу

Функціонально-стилістичні якості синтаксичних одиниць мови можуть виступати як своєрідні різновиди актуалізації форми висловлювання, можуть підсилювати аргументуючу або експресивно-впливаючу сторону тексту, виступати як компоненти структури тексту, бути фактом послідовного чи контрастного опису явищ дійсності, діяльності та вчинків людей. Значущість мовного засобу обумовлюється значною мірою його роллю у структурі художнього тексту. Письменник описує події і факти під певним кутом зору, виділяючи ті або інші риси. Позиція автора інтегрує всі мовні засоби художнього тексту.

Основними параметрами речення, які беруть на себе функцію актуалізації, є структура речення, обсяг інформативної достатності речення, незвичайне розміщення його елементів. Синтаксичні засоби, що виступають самостійно або у співвідношенні з іншими мовними засобами, письменник може використовувати як характеристику персонажа, виявляти його соціальну належність, професію, інтелектуальний рівень, освіченість, емоційний стан. Через синтаксис мовлення автор твору оцінює події та факти, зображені у творі, картини і явища природи й інші об'єкти художньої дійсності.

У композиційній єдності прозових творів письменника поєднуються, взаємодіють і перетворюються синтаксичні конструкції з різних джерел (писемно-літературних, народнопоетичних, усно-розмовних), творячи стилізацію оповіді, викликаючи синтез філософської, усно-розмовної, народнопоетичної, публіцистично-деклараційної тональностей.

РОЗДІЛ 2

МОВОТИПИ ПРОЗИ ІВАНА БАГРЯНОГО

Авторська оповідь у творах Івана Багряного побудована на майстерному використанні прямого, невласне-прямого мовлення, коли за формами окремих слів, пунктуацією вгадується образ персонажа, індивідуалізована інтонація. І поряд подано ліричні відступи, в яких переплітаються думки персонажа та автора, вибудовується філософія людини.

Відповідно синтаксичний аналіз художнього тексту в цьому розділі здійснюємо з урахуванням суб'єктної належності висловлення (суб'єкти – персонаж, автор-оповідач), його функціонального спрямування та емоційного забарвлення в межах романного мовлення Івана Багряного. Близькі за синтаксичними ознаками відрізки текстів синтаксично і семантично закінчені, утворюють групу синтаксичних форм. Предметом зображення в них є думки та мовлення персонажів, їхня зовнішність і дії, події, оточення. Тому досліджуємо насамперед синтаксис мовлення персонажів, в якому відбито суб'єктивну позицію мовця, та синтаксис мовлення автора, що виявляє позицію оповідача.

2.1. Синтаксичні різновиди мовлення персонажів

Образ персонажа в системній сукупності всіх елементів його структури є однією з форм актуалізації естетичної діяльності письменника засобами мови. Мовлення персонажа можна вважати авторською репродукцією реальної мовленнєво-мислиннєвої діяльності людини [37, с. 115].

У творах Івана Багряного авторська оповідь зосереджена переважно на особистостях головних персонажів: Андрія Чумака (“Сад Гетсиманський”), Григорія Многогрішного (“Тигролови”), Максима Колота (“Людина біжить

над прірвою”) – другорядні персонажі значно деіндивідуалізовані. Це підпорядковано задумові письменника: на фоні другорядних більшу увагу привертає образ головного персонажа як знакової постаті, що уособлює героїзм, волю до життя, незламність. Зрідка центром оповіді стають інші персонажі, наприклад родина Сірка (“Тигролови”), професор діамату Соломон (“Людина біжить над прірвою”), начальник відділу НКВС Кобаєв (“Сад Гетсиманський”), мовлення яких стилізується. Ця особливість організації оповіді відбита і в синтаксисі Івана Багряного.

Пряме та стилізоване мовлення персонажів автор використовує для побудови композиційно важливих діалогів, для створення найбільш напружених і вагомих у структурі всього твору ситуацій, для виявлення власного ставлення до зображуваного. Синтаксичні форми, що виконують зображальні функції, переважно структурно співвідносяться зі значенням слів.

2.1.1. Синтаксис прямого мовлення персонажів. В художніх творах Івана Багряного серед різноманіття засобів, що виражають ідейний та естетичний задум автора, помітне місце відведено мовленню персонажів.

Зображення героїв засобами власного мовлення (прямого, непрямого, невласне-прямого) є суттєвою частиною структури художнього тексту, що бере участь у композиційно-сюжетному рухові твору та розвитку його глибинного художнього змісту. Зокрема, тема перебування Григорія Многогрішного в родині тигроловів значною мірою розкривається не лише в зображенні подій, але й через діалоги.

Особливості звучання мовлення героїв письменник передає безпосереднім його відтворенням засобами графіки. Наприклад: – *Отож, синку, слухай, примічай, щоб ти знав. Це ти замість Миколи... Бачиш, тут діло таке – дружно, то й вийде щось. Сміливо, один за одного, як свій за свого. Того ми й ходили лише рідні, чужих не брали, бо чужий за чужого не підставить своєї голови. А воно, бач, без того не можна, таке діло... Не знаю, синку, як там їх ловлять, кішок цих, по книгах, ми їх ловимо по-своєму*

– голіруч і вчотирьох лише. **Ну й собаки, без них не можна** (Багрянний І. Тигролови, с. 186).

Денис Сірко, за сюжетом переселенець з Київщини, в мовленні зберігає форми українського розмовного синтаксису: 1) типові вставні слова: *слухай, бачиш, бач*; 2) звертання: *синку*; 3) неповні речення; 4) сегментовані конструкції: *Ну й собаки, без них не можна*.

Через мовлення персонажа створюється характеристика не тільки його, а й інших персонажів, відтворюється загальна атмосфера, ситуація мовлення. Так, ситуація невимушеності, безпосередності, яка виникає під час спілкування персонажів, відбита в репліках діалогу.

Наприклад, у мовленні дружини Сірка з роману “Тигролови”:

– *Я весь час дякую Богові за те, що послав мені таку втіху. І в кого вони вдалися? Ні тучі, ні грому не бояться. От хоч би й ця, – посміхнулась, кажучи про Наталку, – і в кого тільки вдалася? Їй би на коні, та на полозках, та з гвинтівкою, та з собаками... І пре туди, куди й чоловік не насмілиться. Ніч, північ, чи мороз лютий, чи злива страхотна – байдуже. Звели їй до відьми в зуби полізти — і полізе. Їй би треба хлопцем родитись (знов засміялась). Аби тільки дав Бог здоров'я та щастя, а то... Це-бо страшний край, і страшне тут життя, як подумаєш. Ось був ще в мене син (посмутніла і тихенько зітхнула), Миколою звали... Царство йому небесне... Якби ти його був побачив – що то за сокіл був! Грицько от здоровий та красний, а то ще міцніший і кращий був. А сили було – як у діда покійного, у старого Сірка колись: підкову розгинав руками граючись. І привітний, і безжурний, як оця ось... Він її вибавив і всього навчив, мабуть, і сміливості тієї... (Багрянний І. Тигролови, с. 61).* Неповні, незакінчені речення, риторичні запитання, окличні речення виконують зображальну функцію – допомагають охарактеризувати персонажів (родину Сірків). Надаючи мовленню живої розмовності, емоційності, вони відбивають способи побудови думки українцями. Письменник відчуває психологію стосунків матері та дітей, фіксує деталі (наприклад, звертання до матері на

“Ви”, вживання зворотів релігійного змісту: “Аби тільки дав Бог здоров’я та щастя”, “Царство йому небесне...”), за якими відтворюється національно-мовний колорит спілкування старшого й молодшого членів родини, набожність українців.

Мовлення персонажа традиційно передається за допомогою прямого, непрямого та внутрішнього мовлення. Пряме мовлення – чуже мовлення, відтворене з повним збереженням його форми [80, с. 245]. Синтаксичні конструкції з прямим мовленням складаються з двох частин: одна – слова автора, інша – власне пряме мовлення, що належить персонажу. Естетичний потенціал прямого мовлення як найважливішого засобу створення характеру персонажа [61, с. 118] залежить від структурного співвідношення мовлення автора та прямого мовлення персонажа, яке в творах Івана Багряного підпорядковується інтелектуальному мовленню автора:

– ***Тікай, чоловіче, тікай!!***. Бо наспіють німці і вб’ють тебе, повісять!
І мене теж... Боже ж ти мій!!

І стала, загородивши двері до хати та дивлячись на бідолашного гостя.

– *Що ж це за хутір? – прохрипів Максим, сам не здаючи собі справи, що він же цей хутір знає.*

– *Та Гарбузи ж!.. Господи, ще й не тутешній!.. – і, глянувши в одчаї на Максима, а тоді на шлях туди-сюди, раз зашепотіла, показуючи десь поза хати рукою:*

– ***Іди ж отак, чоловіче! Та швидше. Звідси, зі шляху, геть, швидше!..***
Йди ліворуч. Там є другий хутір — теж Гарбузи. В степу, не на шляху. Отак іди навскоси, а там побачиш доріжку, саньми їжджену, і тією доріжкою прямо... А якщо що станеться — не кажи ж, хто тебе спрямував...

І витерла рукавом очі. Максим стояв, похитуючись.

– ***Іди ж!!!*** – раптом закричала жінка (Багряний І. Людина біжить над прірвою, с. 275–276).

Наближення прямого мовлення до реплік драматичного твору письменник підкреслює вживанням авторських ремарок при прямому мовленні як вставлених конструкцій. Наприклад:

– *Ми всі прибули... Сини твої... Там он... (зацокала клямка) ось...*
(Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 11).

– *А я сам себе звільнив, мамо... Утік собі та й усе... (помовчав) – чотири роки ось... До вас біг, мамо* (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 16).

– *До побачення, мамо... (павза).*

– *До побачення, сестро... (павза)* (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 19).

– *Гм... Ви дуже чемні... (ледь вловима іронія)<...>*

– *Он як!.. (знову нотка іронії). – Але ж наші блощиці не курять!*
(Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 30).

Низка синтаксичних явищ, притаманних прямому мовленню в художньому тексті, походять з живого розмовного мовлення: велика кількість емоційно-оцінних окличних речень, односкладних речень, використання зумовленого експресією порядку слів. Стилiстичне значення “інтимізації” [25, с. 59–60] в діалозі мають контекстуально неповні речення, які поновлюються з попередньої репліки. Наприклад:

– *Ну?.. – промовив мляво Максим.*

– *Що? – прохрипів Соломон.*

– *Принесли?*

Мовчанка, а потім:

– *Я вас не розумію, сеньйоре! (Крива посмішка).*

– *Обіцяне, професоре!*

– *А саме?..*

– *От такої!.. – Максим скептично свиснув і так само скептично-насмішкувато промовив: – Рятунок, професоре! Ви ж обіцяли принести рятунок. “Геніальний рятунок” для мене.*

– А-а... – протяг Соломон байдужісінько, думаючи про своє. – Та то, знаєте... то я був п'яний...

– А тепер?

– А тепер я абсолютно тверезий. – Враз стрепенувся: – І я приніс вам краще! Я таки приніс справжнісінький рятунок. Справжній! Я приніс думку! (Аж захлинувся – не то від диму, не то від внутрішнього збудження). Розумієте? **Нарешті вірну думку! Нову думку, друже мій! І ось...** Так, це і є вірний рятунок... для сильних духом (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 33–34).

Однак репліки та монологи персонажів найчастіше будуються на основі літературної мови. Відхилень від літературної мови небагато. Іван Багрянний не ставив перед собою мети точного відтворення певного стилю мови. Іноді він імітує його, надаючи мовленню персонажів окремих ознак відповідного стилю.

Пряме мовлення в художньому тексті має вияв у певних формах: монологі, діалозі, репліках поза діалогом, словах і їхніх сполуках, що містяться в авторській оповіді. Письменник обирає ту форму, яка допомагає створити художній образ, характер [100, с. 5].

Безпосереднє мовлення персонажів відбите в структурі діалогу – самостійній, замкненій структурі, що входить у розповідь, залежить від неї [109, с. 61]. Важливо з'ясувати зумовленість діалогу його загальними композиційно-стилістичними принципами.

Як органічна частина художнього твору, написана автором і підпорядкована загальним завданням твору, діалог забезпечує єдність мовленнєвої характеристики персонажів, створює їх індивідуалізацію [90].

Розмова двох персонажів мимовільно долучає читача до обміну думками, примушує внутрішньо чути мовлення персонажів, збільшуючи його емоційну напругу. “. На відміну від монологу, коли читач немовби збоку спостерігає за перебігом думки персонажа, діалог опосередковано звернений до читача, залучає його до дії. Наприклад:

І знову біг начальник етапу й спинявся біля середнього вагона, задерши голову:

– Многогрішний!!

– Я...

– Звать!?

– Григорій!..

Начальник вертався назад, а його проводжали дві мерехтливі цятки і здушене, що далі, то розпучливішим гнівом наснажене:

– Брешиш-ш?! С-с-собака!... (Багрянний І. Тигролови, с. 9).

Розмову, що відбувається між кількома особами, Івана Багрянний використовує для характеризування одного з її учасників. У цьому разі одному персонажу належить основна частина розмови, він обирає тему, інші ж додають до його розповіді зауваження, висловлюючи ставлення до почутого:

– Хто стукає?! В чом діло?!

– Дай людям хліб! – промовив командир спокійно, понуро.

– Яким людям? Усім же дано!..

– Дай людям хліб!! – підвищив командир голос і показав пальцем через плече на німецьких салдатів.

– А-а... – зареготався Заєць – Фріцам?! Ха-ха-ха!.. Пашол!.. – і хряпнув дверима, заgrimів засувом (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 146).

Діалог, що складається з двох висловлювань співрозмовників (реплік), входить в авторську оповідь і не просто доповнює її, а стає ключовим: *Вловивши відповідний моменті і ледве проштовхуючи слова крізь горло, Андрій запитав Миколу:*

– Миколо... А...Підпис? Твій підпис?... А?

– Бог з тобою! – посміхнувся Микола, вгадавши з самого тону, що десь надужито його підписом. – Мій підпис?! А втім, ця сволота мала досить моїх підписів у моїй валізі, в тім числі й чисті бланки з моїм підписом (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 492).

Особливості діалогічного мовлення містяться в його синтаксичній будові. Для діалогів прозових творів Івана Багряного характерним є функціонування питальних речень. Найчастіше вживаються власне питальні речення, коли запитання одного співрозмовника передбачає відповідь іншого:

– Скажімо, як ви дивитесь на все?

– На що саме?

– На систему, на правопорядок, на уряд і партію, на... те, що ви тут бачили, нарешті?

– Гм... Я дивлюся так, як і всі, як дивляться мільйони на це.

– Що-що? Які мільйони? Ну, що ви, що ви! (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 166).

Кількість реплік діалогу, їхній обсяг зумовлений, з одного боку, комунікативною метою (передати певну інформацію), з іншого боку – функцією суб'єктивно-оцінного ставлення персонажа до того, що зображається або про що розповідається.

У творах Івана Багряного нами виявлено такі види діалогів:

1) діалоги стислі, динамічні, що складаються з майже однакових за обсягом коротких реплік співрозмовників. Наприклад:

– Здорово, земляки!.. – І сміявся шибеничним сміхом. – Куди Бог несе?!

– В “Дальлаг”, а вас?

– В “Сєвлаг”!.. Ха-ха-ха! (Багряний І. Тигролови, с. 157).

2) діалоги, що містять розгорнуті висловлення персонажів. Зокрема, діалог між Максимом Колотом і Сократом про сенс життя та людину, Петром і Романом – про методи боротьби з ворогом. Наприклад:

– От, бач, – зідхнув Роман до Петра. – Ще комусь гарненьку хатку зруйновано. Та й хіба тут не зруйнується? Ти дивись, як нас “воріженьки” чешуть! Пил летить, стовпами до самого неба стоїть!.. Це поки ми співали свої чаклування про те, що вони згинуть, “як роса на сонці”, вони робили що іншого, і от маєш!.. Вони зовсім не хочуть “гинути, як роса”... І

тепер ми проти них, як щурі, як комашки-горопашки. Отакі собі “славні козаченьки”, що “засвистали” та й пішли “на герць погуляти”. І “свищуть”... Гуляємо на “герці”. От гуляємо!.. А, бий тебе сила божя! Ну, хіба тут чоловік не зареве зі злоти безсилої! Га? У них танки! У них літаки! У них командири!.. – і зідхнув та й вимовив зовсім іншим, ніби байдужим уже голосом: – Зреештою, навіщо нам танки й навіщо нам літаки, як у нас є вишивані “дядьки” з мальованими “шаблюками”, наші чаклуни й характерники!.. Літаків і танків не намалюєш так просто, а шаблюку намалюєш, та ще й як легко! – І потішив сам себе, витираючи не то забуту сльозину, не то пилуку в оці. – Ну, нічого... Не навчили нас свої, то навчать нас “воріженьки” ... (Багрянний І. Огненне коло, с. 75).

Вживання великих за обсягом реплік зумовлене, по-перше, бажанням письменника вплинути на читача змістовим наповненням прямого мовлення, лінгвістичним його оформленням, по-друге, використанням мовлення персонажів для проектування власної естетичної позиції;

3) діалог, в якому один із співрозмовників спрямовує розмову, його репліки найчастіше короткі і наштовхують співрозмовника на з'ясування питань, що цікавлять:

– Ви давно дивилися на себе в люстро?

– Щодня.

– Ова?! І то де ж?

– В шибу.

– А-а... Ну і як?

– Нічого. Для такого “курорту” добре (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 353).

Особливості мовлення персонажа творять не тільки повтори лексичного рівня (часто вживані слова, соціально і територіально забарвлена лексика), але й тяжіння до однотипних синтаксичних конструкцій та синтаксичного обсягу фрази. Однотипність утворюють речення із неповним граматичним складом, особливою комунікативною установкою, підсиленою

емоційністю висловлення, які завдяки незвичності їх синтаксичного малюнка фокусують увагу читача.

Виокремлюється мовлення головних персонажів – представників інтелігенції – Андрія Чумака (“Сад Гетсиманський”), Григорія Многогрішного (“Тигролови”), Максима Колота (“Людина біжить над прірвою”), воно взаємодіє з авторським мовленням. Діалоги ці динамічні, визначені ситуацією: на допитах та перевірках короткі, напружені; одна-дві репліки, оформлені неповними еліптичними реченнями. Причому для більшого ефекту вони іноді повторюються, однак репліки персонажа під час психічної атаки не змінюються, що вказує на силу волі, цілісність характеру. Наприклад:

– Ну? – питає Сергєєв Андрія з притиском.

– **Що?**

– Чуєш? – повів бровою на стелю.

– **Чую...**

– Ну як?

– **Здорово кричить...**

– *Отак і ти, гад, ревітимеш зараз, як паротяг! <...>*

– Чу-уєш?!

– **Чую...**

– Ну... Ну, як?! Гад?!

– **Здорово... кричить...**

– *Отак... і ти... гаад... ревітимеш... як паротяг!!*. (Багрянний І. Сад

Гетсиманський, с. 227).

Зрештою це випробовування призводить до того, що словами свого героя Андрія Чумака Іван Багрянний оголошує присуд: *Ми вас переслідуватимемо все ваше життя... Ви закохаєтесь, але ми кричатимемо, й скавулітимемо, й отруїмо вам щастя... Ви слухатимете шепіт коханої й не чутимете його, бо ми кричатимем і ревітимем, “як паротяг”, заглушаючи для вас цілий світ і голос коханої... Ви обійматимете своє щастя, але не*

зможете ним оволодіти – ми кричатимем і витимем і ви прокленете той час і годину... **Ви** одружитесь, але втічете з шлюбного ложа, бо ми обступимо вас – мільйони й тьми нас, замордованих, скривавлених, і ревтимем так, що ви не здібні будете прикласти уст і напитися з келеха любові... **Ви** матимете дітей, але уникатимете їх, бо з їхніх очей дивитимемось **МІ** своїми закривавленими зіницями, а в їхньому радісному лементі вчуватиметься вам наш рев, наш цей несамовитий крик... **Ви** чуєте??! Отак от, отак от ми все життя ревтимемо, переслідуючи вас, і світ потьмариться вам... (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 228–229).

Інвективний тон творить експресивний синтаксис: 1) незакінчені речення (всі зазначені речення, крім “*Ви чуєте??!*”); 2) синтаксичний повтор на початку речень – анафора: “*Ви...*”

Якщо в романі “Сад Гетсиманський” пряме мовлення, побудоване з речень прямого звернення “**Ви**” та протиставленого їм “**МІ**”, які творять анафору, нагнітання емоцій, то в романі “Тигролови” спостерігаємо його в спогадах майора Медвина як слова Григорія Многогрішного зі звертанням “**Ти**” (Багрянний І. Тигролови, с. 32).

На наш погляд, письменник вдався до подвійного вживання цього елемента не лише, щоб наголосити на позиції своїх персонажів, виявити подібність у характерах, а й щоб розширити уявлення про масштаби знущань: особиста трагедія однієї людини і трагедія нації як “**Ти**”, що перетворилось у “**Ви**”.

2.1.2. Стилзація мовлення персонажа. Основою творення мовного портрета персонажа є живомовний прототип. Однак у художньому тексті точне відтворення усного мовлення не є ані можливим, ані потрібним. Тому письменник використовує здебільшого певний набір особливостей лексики та синтаксичної будови живого мовлення, його художню модель.

Домінантні компоненти мовної структури образу за умови їхнього варійованого повторення в тексті набувають характеру естетичного знака.

Своєрідним компромісом у процесі відтворення усномовного матеріалу, що коливається між можливістю фотографічної чи нейтральної текстової реалізації, є стилізація – свідоме переймання мовних ознак певного стилю, жанру, характерних для відповідної історичної доби, етнографічно-діалектного чи соціального середовища, для індивідуально-авторської стильової манери [56, с. 296].

У суспільстві кожний соціальний тип виконує певну роль, реалізує стереотипну поведінку, що очікується від людини, яка відстоює певну позицію в реальній структурі в тих чи інших ситуаціях взаємодії [82]. Кожний персонаж художнього твору реалізує модель зображення носія певної соціальної моралі та лексики, але не кожному авторові вдається змалювати живий образ.

Використовуючи прийоми стилізації, Іван Багряний індивідуалізує мовлення персонажів, показує їх перебування в певному просторі, часі, в етнографічному середовищі. Правдоподібності звучання діалогів і монологів письменник досягає завдяки відтворенню територіальних, часових відмін мови: зображує характерні матеріальні та ідеальні реалії, передає розмовний колорит мовлення персонажів. Стилізація виконує й естетичну функцію – допомагає письменникові дати характеристику своїм персонажам: 1) соціально-типізованої та образно-персональної структур; 2) індивідуалізованої структури з іронічним виділенням окремих рис [37, с. 112].

У творах Івана Багряного зафіксовано зразки стилізації мовлення персонажів:

1) за аналогією до фольклору (мовлення переселенців-українців Зеленого Клину як носіїв давньої мовної традиції: Дениса Сірка та його дружини, Морозенків, діда з роману “Людина біжить над прірвою”);

2) за національною приналежністю як носіїв певної мови (стиллізація мовлення за цією ознакою подається через мовний портрет окремих представників народу – українців, вірмен, росіян тощо).

Стилізація виконує характеристичну функцію, створює соціальний тип персонажа. Зокрема, в мовленні слідчого Сергєєва та начальника відділу Великіна в романі “Сад Гетсиманський” спостерігаємо зіткнення стилів – використання елементів офіційно-ділового та розмовного стилів. Діалоги між “представниками закону” та їхніми жертвами є типовими: вони характеризують усю систему, що перетворювала людину в “дірку від бублика”, намагаючись при цьому прикриватись законами:

Сергєєв записав щось, іронічно кривлячись, і поставив нове запитання:

– Ув'язнений Чумак, ви обвинувачуєтесь по пункту 1-му в переході маньчжурського кордону, що є зрада Вітчизни. Коли ви переходили кордон?

– Заперечую.

– Я вас не питаю, чи ви заперечуєте, а питаю, коли ви переходили кордон. Прошу відповідати.

– Ніколи.

– Гм... А як ми доведемо, що ви таки переходили?

– Тоді буде, що я переходив, – відповів Андрій мляво.

– Ага! Отже, так запишем – “Переходив” <...>

– Ви шпигували на користь Японії? – напосідався Сергєєв.

– Я взагалі ніколи не шпигував, це розходиться з моєю мораллю.

– Ич ти, який моральний!.. Ого-го!.. Але ж з твоєю мораллю саме й шпигувати, ми вже чули твою мораль. Чи ти від неї відрікаєшся, га?

– Ні, не відрікаюсь...

– Ага! Так і запишемо – “не відрікаюсь” (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с.195–196).

Тут виявляються зображальні властивості синтаксису Івана Багряного. Усталений синтаксис адміністративно-канцелярського мовлення (прямий порядок слів у реченні, стандартні моделі-штампи, перевага простих синтаксичних конструкції [102, с. 212]) відбитий в мовленні слідчих у ситуаціях формального дотримання вимог до протоколу допиту. Йому протиставляється синтаксис розмовного стилю (неповні речення) зі

зниженою лексикою (зневажливі звертання “ти”, “брат” замість офіційного “Ви”, “громадянин”; вигуки – “Ич ти! Ого-го! Ага! Ха! Що за єрунда! Дурак!”), який і виказує справжні наміри слідчих. Іван Багряний, стилізуючи мовлення цих персонажів, точно та влучно відтворив застосовувані НКВС “лінгвістичні” методи перетворення громадян на “ворогів народу”: *“Сприт ставити питання і перекручувати їх просто дивував Андрія. Школа! О, то окрема, спеціальна школа!”* (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 197).

Цей діалог є для персонажа Андрія Чумака і для читача реальним підтвердженням стилізованої під фольклор розповіді на “перський лад” вірменина Карапетьяна про “того чесного чистія черевиків” Аслана: *“...він розповідав тільки “перські мотиви” – пригоди персян і вірмен на слідстві в цій модерній тюрмі, в органах революційної законності”* (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 82). Письменник відтворює окремі фонетичні й лексичні особливості чужої мови, однак більше зосереджується на синтаксичних особливостях мовлення, які сам пояснює: *Карапетьян помовчав після такого вступу, а тоді почав оповідати свої фрагменти, нанизуючи їх на барвистий разок мальовниче й опукло, як колись його прапрабабуся – перська Шехеразада свої фантастичні новели “Тисяча й однієї ночі”. Говорив він таким барвистим і оригінальним діалектом, який, на жаль, годі відтворити будь-якою іншою мовою. Звичайний же переказ – то лише тінь їхня бліда* (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 83).

Пряме мовлення, що передається в діалогах між слідчим і “дурним Асланом”, змінюється мовленням непрямим: *...І от покликав того дурного Аслана товариш слідчий та й каже:*

– Піп твій сволоч, усіх вірмен завербував. Що ти на це скажеш? Аслан мнеться. Сказати “правда” – зле. Сказати “неправда” – також зле. А знає, що піп “таки да”, всіх завербував по списку, який йому дав слідчий, всіх підписав, ще й благословив – “належать до контрреволюційної, терористичної, диверсійної, шпигунської, воєнно-повстанської організації”. Але сказати це – по-перше – від Бога гріх і страшно, а по-друге – за свою

шкіру знов-таки страшно, а в-третіх – слідчого страшно, бо він тоді почне бити, щоб признався за себе і за всіх інших... А що признаєшся? – коли піп за всіх “признався”. А слідчий насідає: “Що ти на це скажеш?!” Цебто про попа. <...>

Нарешті Аслан не витримав і звомтив: – “Я буду говорити!”

– Говори! – сказав слідчий.

– Що ж, – сказав Аслан, зітхнувши, – пиши, гражданин следоватиль!..

Піп наш, він – як той бідний Карапет. Як ти його призначив генералом над усіма шпійонами – то йому зле. А як ми його скинемо з генерала, то йому буде ще гірше... Пиши, що все правда і що я – теж контрреволюціонер (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 83).

Спостерігаємо подвійну стилізацію: автором – мовлення Карапетьяна, Карапетьяном-оповідачем – мовлення слідчого та обвинувачуваного. Стилізація мовлення Карапетьяна виявляється в синтаксисі – розповідних реченнях, присудках теперішнього часу, вставних ремарках: *“Не важно, що ти робив учора, важно, що ти міг зробити завтра. Не важно, чи правдою є вся та брехня, яку слідчий змушує тебе говорити, а важний факт, що ти таки не любиш советської влади, а значить – ти небезпечний, а тому тебе треба зліквідувати. Мета ж виправдовує всі засоби”*. Так аналізує справу Карапетьян. А тим часом Аслан переходить всі фази розвитку й самовикриття себе як великого контрреволюціонера” (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 86). Друга стилізація – за соціальною і національною приналежністю – відбита у синтаксисі мовлення Аслана й слідчого:

– Ну, надумав? — питає слідчий.

– Все надумав, товариш дорогий! Хочем признаватись...

– Давай. Та тільки не бреш, гляди, черезчур.

– Ну, навіщо ж через “чур”, все буде правда. Пиши – я, Аслан, контрреволюціонер і враг народа...

– Це вже я чув... – слідчий береться за прес-пап’є...

– Стрівай-стрівай! – злякано квапиться Аслан. – Стрівай, а то забуду й тоді все, брат, пропало... Пиши: я робив повстання проти советської влади! Еге ж. Твої черевки швидко порвались? І твого начальника черевки теж швидко порвались?! І в робочого класу черевки дуже швидко порвались?! Ага?! Отож. То я їх чистив таким мазьом... знарошне таким мазьом, щоб швидко рвались. Контрреволюційним мазьом... (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 85).

Письменник не випадково стилізує мовлення саме другорядного персонажа Карапетяна – воно підпорядковано меті: в удавано іронічному, карикатурному тоні оповіді (“перських мелодіях”) показати безглуздість і цинічність сталінської епохи: *І тільки аж геть згодом, у майбутньому, Андрієві судилося переконатися, що цей Карапетян – геніальний новеліст, на теми злободенні, та що він стисло, але подиву гідно точно виклав у своїх “перських мелодіях” душу, суть, зерно всієї цієї епохи і що Аслан – це трагічне, але ідеально точне уособлення багатьох – дуже багатьох! – нещасних, пущених на конвейєр безглуздої дійсності тут. Рівно як і слідчий в подачі Карапетяновій – це теж точне уособлення всієї системи, до якої той слідчий належить, як її гвинтик. Але це Андрій збагнув згодом, тепер же Карапетянові “перські мелодії” звучали, як фрагменти дивовижного, чадного сну, або рефлексії звихненої пам’яті божевільного (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 89).*

В основу концепції характеротворення письменник закладає також національну і психологічну диференціацію типажу: мовні партії окремих персонажів роману “Тигролови” письменник стилізує під народнорозмовне мовлення із притаманними йому синтаксично-інтонаційними фігурами, порівняннями, характерною лексикою. Так, зустріч двох родин українських переселенців – мешканців Зеленого Клину Морозів і Сірків – подана в колоритному національному діалозі, в якому репліки передають веселу, іронічно-доброзичливу вдачу українців:

Гриць ще пробував жартувати, лежачи горічерева на землі:

– Діду Морозе!.. Віддайте мені Марійку, їй-бо! Нащо вона вам здалась така кирпата? А я б...

– А візьми, візьми!.. Тільки що ж ти з нею робитимеш, синку?

– А я б мав собі де набійницю чіпляти – на ту кирпу.

– То бери, бери. Тільки ж ти не даси їй ради, бо вона бачив як брикається в мене.

– Е, пусте! Вона он уже не брикається, бачите, як рота роззявила, як сорока в жнива... Агов, Марійко! Чи ти думаєш, що зараз дощ буде?

– Тю, дурню! То ж я на тебе так задивилася!..

– Пробі! То ти на мене так рота роззявила?

– Грицю, Грицюню... – це Ганна благально. – І тобі буде добре, і нам буде добре – лови щастя, бо більше такого не буде, чуєш: за пляшку води віддаєм дівку, з руками й з ногами. Ану ж... Бо як зараз не скористаєшся, то вже навіки парубком лишишся. Кому ти такий незугарний потрібен! (Багрянний І. Тигролови, с. 90).

Оповідь Марії Сірко про рід Сірків та життя українців-переселенців, наповнена фразеологічними структурами народнорозмовного типу (характерологічними народнорозмовними зворотами, оцінними висловами) [56, с. 277], закономірними для української мови синтаксичними зворотами, звучить як живе мовлення з правдивими реальними інтонаціями:

– Колись, до революції, здорово жили тут наші люди. Довго борюкались із злиднями, але ж потім і жили добре. Тут край працю любить та й винагороджує її щедро. Тут рай був, а не край як для робочого. І ліс, і золото, і риба, і земля хліб родить, і ягода всяка, і все – бери тільки. Лишень треба рук. А народ наш робочий. То ми й жили колись! Ге, побачив би ти! І не в такій хаті. Ця хата була збудована для промислу. Мисливці наші виходили сюди на осінь та на зиму і тут отаборювались. І ми жили добре... А сім'я у нашого діда була велика... Ти такої не бачив! Понад п'ятдесят чоловіка сімейка! Синів сім мав, женив – не відділяв. Дочок заміж віддавав – на сторону не відпускав, зятів у прийми брав. Двір у нього був – не двір,

“економія”. Нас, невісток, було сім, а дочок було вісім, то й зятів вісім, та малих у кожного! Разом ціла згряя, і які хочеш завбільшки, такі й є. Чоловіків та парубків – громада. Сірків куток – то ціле село. Весело жилося. Коней мав старий Сірко – він їм ліку не знав, і корів, і свиней... Та, Боже мій!.. Пасіка була вуликів з двісті... Трудилися щиро, то й мали (Багрянний І. Тигролови, с. 63).

Автор не натуралістично скопіював народне слово, а по-своєму стилізував оповідь під народну розмову.

Стилізація в прозі Івана Багряного можлива не лише в прямому мовленні персонажів, але й у невласне-прямому мовленні. Найчастіше це стилізація під народні думи, перекази. Фольклорна стилізація мови персонажів здійснюється шляхом імітації синтаксичного ладу народного героїчного ліро-епосу. За допомогою полісиндетонних сполучників, дієслівних рим письменник стилізує виклад під народну думу: *І можна було б цілу книгу списати, надзвичайну книгу про те, як жили колись Сірки на Полтавщині, коло славного города Переяслава, – батьки Сіркові жили <...>. А потім і онуки на галерах **попливли** тим морем Чорним... Рідну землю **покидали**, уклін їй **складали**, береги сльозами **поливали** і довго-довго руками та шапками з моря Чорного **махали**, у краї чужі, далекі, за тридцять земель-морів, на край світу **мандрували**, щастя-долі **шукали**. Мимо берега турецького, ще й мимо Босфору **пропливали**, Царгород-Стамбул і всю Туреччину **обминали**, де діди й прадіди на гаках та палях **загибали**, бо султанові страху **нагонили**... А потім якоюсь “канавою” в інше море **вибирались** і увесь світ кругом на обмин **об’їздили**. Коло Індії їх дощі **обливали-мочили**, біля Цейлону вітри **пекли-сушили**. В Бомбеї вони воду **пили**, в Сінгапурі сльози **лили**... Китай **обминали** – на голому чардаку купою **лежали**, пальці **гризли** і сльозами **запивали**... Та віри в щастя своє щербате і в силу свою двожильну не теряли. Ні, ні!*

*Отак і **пливли**. Здорово **мандрували** (Багрянний І. Тигролови, с. 123).*

Мовні засоби козацького епосу вводяться в роман для створення колориту фольклорної епічності “Історичної довідки”.

Елементи фольклорної стилізації під легенду спостерігаємо також у “історичній довідці про перших-найперших каторжників Сибіру, про перших-найперших політичних засланих, що склали тут свої кості, і саме в цій Забайкаллі, в цій найсуворішій і найпонуришій закутку Східного Сибіру” професора історії, пасажира “Тихоокеанського експресу номер один”:

І було їх двоє, тих піонерів: навіжений протопоп Аввакум... Але цей розкольник був другим. А першим був – бунтар і “ізмєнник” – “малоросійський” гетьман на ймення Дем’ян Многогрішний.

Це вони були відкривателями і зачинателями тієї жахливої сторінки, першої сторінки в епопеї невимовних людських страждань на цій землі...

*За ними пішли чередою безліч інших, більших і менших, відомих і безіменних каторжників... Серед них багато славних, оспіваних до того, а особливо після того, національних героїв цілої низки народів... Брязкаючи кайданами, вони вимощували кістками це гробовище, цю понуру “юдоль розпачу і сліз людських”... (Багрянний І. Тигролови, с. 22). Засоби стилізації в цій оповіді персонажа не тотожні з попередньою: поряд із відтворенням синтаксису народного оповідання (“І було їх двоє <...>”) вводяться звороти публіцистичного стилю (“**Брязкаючи кайданами, вони вимощували кістками це гробовище, цю понуру “юдоль розпачу і сліз людських”**...).*

Художньо-естетичний ефект досягається переходом від мовлення автора до невластивого прямого мовлення: *І ось... Ніби зумисна ілюстрація до професорової історичної екскурсії, ніби марево, викликане ним з небуття, з’явився додаток до того ландшафту... **Либонь, вони встали з-під землі – цілі ті покоління каторжників, армії їх!.. Вони вишикувалися обабіч колії, вздовж насипу безконечною хмарою і стояли, спершись на кайла, на лопати, на тачки... По коліна в воді і в болоті... У ровях і ямах...***

— Рєбята!!! Сматрі!! Бамлаг!!!

Все кинулося до вікон.

Боже ж мій!.. Так ось вони!!! Справжні, реальні, невігадані і – незчислимі. Як розгадка болючої і жаскої таємниці. Як сама таємниця, на яку страшно було дивитись... (Багрянний І. Тигролови, с. 23).

Стилізація відбита і в мовленні автора – в синтаксичній будові індивідуальної фрази Івана Багряного. Важливу роль тут відіграють принципи поєднання мовних одиниць різної структури (слів, фразеологізмів, граматичних форм, засобів ритмомелодичної організації мови) для досягнення стилістичного ефекту подібності до іншого стилю.

2.1.3. Взаємодія мовлення персонажа й мовлення автора на синтаксичному рівні. Персонажам Івана Багряного властиве самовираження в прямому чи прихованому (внутрішньому) мовленні, яке може виступати в контексті авторської оповіді. Мовлення персонажа (“чуже”), взаємодіючи у творах Івана Багряного з авторським, набуває ознак невластиве-прямого мовлення. При невластиве-прямому мовленні відбувається поєднання сприймання автора та персонажа, виникає двоплановість сприймання.

Слушним є зауваження Н. Сологуб: “Найпростіша текстова побудова об’єднує пряме мовлення та мовлення оповідача, які часто у творі взаємодіють. У романі Івана Багряного “Сад Гетсиманський” помітним є невластиве-пряме мовлення із взаємодією голосу автора та голосу персонажа. Особливо таким видом мовлення позначені уривки, які передають думки Андрія Чумака за ґратами, коли він дивиться на місяць з його “емблемою зради” [133, с. 66]. Наприклад: *І саме тому він бунтувався всім своїм єством – “Не може бути!! Ні, не може, не може бути!!”*

За чорними силуетами замість елегії вже кипить якась космічна буря звуків. Дивно, хто ж то грає, хто ще може так божественно грати в цьому місті відтоді, як у ньому побито всі роялі! Звідки, з яких, з чиїх вікон ці звуки Бетховена, що лунали для нього у місті колись, тоді, як він був зовсім юний і безтямно закоханий? Дивно (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 22).

Невласне-пряме мовлення не новий прийом в українській художній прозі. Іван Багряний не був новатором у його застосуванні. Проте невласне-пряме мовлення – якісно нове утворення, порівняно з прямим мовленням і мовленням автора. Воно допомагає створити поліфонічність художнього твору, його “суб’єктивну багатоплановість” (В. Виноградов), що є ознакою високої майстерності письменника. Це засвідчили твори Івана Багряного.

Невласне-пряме мовлення описане в лінгвістичній літературі. Зокрема, як “введена в авторський текст чужа мова, яка зберігає особливості живої мови персонажа, але без цитування і специфічної пунктуації” [147, с. 373]. Мовними засобами вираження невласне-прямого мовлення, за спостереженням М. Крупи, є зміна часових площин, зміна модального плану оповіді, лексико-фразеологічні засоби, акцентуалізація слів і словосполучень, що мають особливе значення, несподіване введення в текст особового займенника першої особи (заступає третю особу); авторська вказівка на приналежність окремих елементів мовлення герою; інверсія, повтор [80, с. 251–255]. Дослідженню невласне-прямого мовлення присвячена праця Л. Соколової, яка розглядає його як один із способів (поряд зі словом автора та словом героя) викладу змістово-фактуального матеріалу [127, с. 22].

Текст роману “Сад Гетсиманський”, поряд з іншими прозовими творами Івана Багряного (“Тигролови”, “Людина біжить над прірвою”, “Огненне коло”), є специфічним: взаємодія “чужого мовлення” з авторським мовленням характеризує увесь роман у цілому.

Невласне-пряме мовлення – це частина тексту, тобто явище, обумовлене характером контексту та визначене через нього. Однак в мові романів Івана Багряного воно не випадкове – не просто відображає деякі улюблені авторські прийоми побудови тексту, а й естетично значуще.

Основною умовою для виникнення невласне-прямого мовлення є стиль оповіді, в якому автор не повинне зливатися зі своїми персонажами [89]. Однак вона реалізується не завжди. Зокрема, в романі “Сад Гетсиманський” спостерігаємо чітке протиставлення плану авторської оповіді та

мовленнєвого плану другорядних персонажів (співкамерників Андрія Чумака – Петровського, Давида). Наприклад.: *Петровський нічого не сказав на це, лише його очі наповнилися глибоким смутком. Про що й для кого він має дискутувати?* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 206); *Очі Давидові були повні дитячого жаху, він його приніс з собою звідти згори. Чого вони від нього хочуть!!? Що йому робити?! Вони від нього вимагають неможливого! Боже, що вони від нього вимагають!..* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 219).

Особливим стає входження в мовлення автора мовлення головного персонажа Андрія Чумака, в якому іноді вгадується сам Іван Багрянний. Л. Череватенко переконаний, що “авторові не довелося довго вишукувати головного героя. Андрій Чумак – це він сам, Іван Лозов’ягін. Іван Багрянний. Микола Островський. Павка Корчагін, який дожив до 1937 року і потрапив у єжовські застінки. Він не здався, не розколовся, не зрадив ідеалів своєї юності, своєї віри в майбутнє, в високе призначення рідного народу” [156, с. 502]. Враховуючи автобіографічність роману “Сад Гетсиманський”, ми все ж не ототожнюємо письменника з його персонажем, але вважаємо, що створюючи образ людини гордої, нескореної, Іван Багрянний свої думки, переконання “доручив” висловити саме Андрієві Чумаку. Це відбито в мовленні головного персонажа і в синтаксичному введенні його в мовлення автора.

Двоплановість оповіді, тобто поєднання в одній конструкції двох ліній мовлення (мовлення персонажа та мовлення автора), є особливо художньо-виграшною для Івана Багряного, створює своєрідний естетичний ефект. В одних випадках може переважати голос автора, в інших – голос персонажа.

Невласне-пряме мовлення в оповіді Івана Багряного виступає у двох формах висловлення: в прихованій, медитативній формі, що не виходить за межі авторської оповіді, й у відкритій, експресивній формі, коли воно є засобом передавання сформованого внутрішнього мовлення персонажа. Перша форма полягає в тому, що основну лінію веде автор, невласне-пряме

мовлення існує тут у вигляді слів, словосполучень, зворотів, притаманних герою. В оповіді Івана Багряного акценти часто зміщуються. У нього “чуже” слово – це не слово, супроводжуване оцінкою, а нерідко власне-авторська оцінка, для якої вводиться “чуже” слово.

У романі “Сад Гетсиманський” при передаванні внутрішнього мовлення героя поширений синтаксичний тип невластне-прямого мовлення – зміна точок зору передається окремими питаннями, вигуками, змінами часового плану тощо. У текст воно вводиться за допомогою формальних показників – дієслів на позначення мислення та мовлення. Причому вони вказують на впорядкованість думок. Іноді голосом персонажа письменник трактує діяльність НКВС, виходячи із засад того суспільства, яке її породило. Відповідно він прагне зрозуміти й описати її співробітників саме як реальних людей, що живуть, діють поруч решти співгромадян. Наприклад: *І Андрій злорадно мружив очі, ховаючи несамовиті іскорки в них... То нічого, що вони так його вимучили, то нічого. А от подивимось, чим те все скінчиться.*

Карти на стіл, панове! Карти на стіл! Тепер вони мусять припирати його “речовими доказами”, показуючи йому документи “діла”, різні свідчення, ловити його на фактах, іменах, датах. Вони мусять, хочуть чи не хочуть, показати йому все, що там вони мають в тій грубій зеленій течці! І він про все визнає, про все те, від чого в нього так нині болює серце. Це мав бути дійсно цікавий етап слідства. Потім вони ще мусять дати йому очні ставки з усіма тими, хто тую течку напаквав “матеріалами”. Мусять! Очні ставки! І він на власні очі побачить те, що так до болю хоче знати. Він ту всю прокляту загадку нарешті розшифрує. Розшифрує, панове!

Та тим часом ніхто ще не викладав карти на стіл. Конвейєр ішов далі (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 232–233). У такій структурі найчастіше бачимо переважання голосу персонажа, що досягається введенням окличних речень, звертань, повторів, які творять експресію.

За нашим спостереженням, сфера розгорнутого, експресивного типу невласне-прямого мовлення в творах Івана Багряного – сфера внутрішнього мовлення. Часто воно побудоване у вигляді періодів. Наприклад: *Андрієві здалося, що ось це, власне, й дивиться тими очима на нього весь вагон. Вони щось знають. Вони щось знають таке, чого він не знає. Звідси й та нашорошеність, і той переляк, що з очей світиться. Але не може бути, щоб вони відчували тільки страх і жаль. Насуплені брови, зімкнені уста, погляди у нікуди, глибокі затавання махорковим димом <...> говорять про щось інше ще. А може, то звичайне презирство, а чи злоба? Бо вони бачать на ньому вже випечене тавро, як на винуватцеві всіх їхніх нещасть, тавро “ворога народу”... Ні, то від іншого, бо коли б вони вірили в те тавро, вони б злораділи. То від іншого* (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 46). За змістом невласне-пряме мовлення виступає тут як внутрішнє мислення персонажа у процесі висловлювання, однак за формою ближче до мовлення “зовнішнього”. Відчутною є інтонація, план автора, вагомим є авторська обробка: синтаксис відображає характерність авторської манери.

Більшість синтаксичних структур із невласне-прямим мовленням у творах Івана Багряного, зокрема в його романі “Сад Гетсиманський”, подані в тексті безпосередньо, не мають ввідних слів (наприклад, “подумав”, “сказав” тощо). Саме в такому несподіваному включенні полягає особлива виразність прийому невласне-прямого мовлення в прозі Івана Багряного. Автор немовби лише натякає на присутність невласне-прямого мовлення. Наприклад: *Особливо це все його цікавило з погляду на страшну славу, що кружляла по всіх ССРСР про цю систему та про “єжовські рукавиці” (в яку – славу – він, до речі, не вірив). Але чого квапитись? Все прийде, і все ти визнаєш. Коли ти, брат, потрапив у ці двері, що в один бік такі широкі, а в другий такі вузькі, то ти напевно про все визнаєш* (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 29); *Він годинами стояв у камері, як стовп, перед якоюсь візією, що облягала душу... Хоч би хтось був біля нього, хоч би хтось... Щоб потім, може, колись, може, після довгих-довгих років знайшов і передав*

братам (передав хоч їхнім дітям), яку ж він зірку чашу за них випив. Випив до кінця... До краю... Спалив усе своє серце... Своє, до кінця вірне, до кінця віддане братське серце... Своє залізне серце... Так, залізне серце... (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 490).

Другий ступінь невластне-прямого мовлення визначається більш тісною взаємодією автора й героя; у викладі подій вони беруть участь немовби на рівних правах, часто змінюючи один одного. При цьому невластне-пряме мовлення постійно переривається авторським і може передавати не тільки внутрішнє мовлення, а й зовнішнє. Наприклад: *Звідкілясь чути ніби приглушені грюкоти, несамовиті злобні вигуки і... розначливе гарчання? Здається, гарчання. То, може, десь періщать якихось тварин, скажімо, тресують собак, і вони скавулять непритомно десь, не то вгорі, не то внизу, а чи десь збоку, за герметично закритими дверима. А може, то лиш так здається, може, то лиш гуде несамовито невиспана голова під навалою сну і втоми?* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 46). Так створюється двоплановість висловлювання: передається “внутрішнє мовлення” персонажа, його думки, настрої, але виступає за нього автор; об’єктивна оцінка подій поєднується з віддзеркаленням їх у сприйнятті персонажа.

Іноді фрагмент, що містить точку зору персонажа, входить в авторську фразу як вставлена конструкція. Співвідношення між планами оповіді ускладнюються – об’єктивна оповідь поступається місцем суб’єктивній і згодом знову повертається. Наприклад: *Наполохані й ніби гнані в шию люди (пригнічені думкою про можливість спізнитися й потрапити замість заводу на Колиму! От чого вони так біжать!) гуготіли, торохтіли дерев’яшками й невибагливим своїм “профвзуттям” по вогкому, брудному асфальту і мчали навперегони в усіх напрямках* (Сад Гетсиманський, с. 49); *Андрій дивився на Давидове схилене обличчя, на його майже дівочий профіль, в якому щось було біблійного, либонь, від тих отроків, що їх вкинуто було в піч вогненну і що в тій печі не згоріли (але ж то була не та піч! В ось цій*

печі все згорає!), дивився на всю його зігнуту постать тендітну, створену не для тортур, що відповідала і всій його душевній конструкції, створеній теж не для тортур, і думав не про поради, думав про щось інше... (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 220). Ці емоційно напружені конструкції не випадкові: створюють смислові відношення (мети або причини) між планом автора та планом персонажа, стаючи водночас експресивними центрами висловлення.

Своєрідністю “чужого” мовлення в романі “Сад Гетсиманський” є й те, що в окремих випадках не будучи прямим словом персонажа, воно внутрішньо тяжіє до слова автора тим, що не має віддаленої оцінки і передає точку зору автора. Не відбувається дистанціювання “погляду збоку” від “чужого” слова. Воно привласнюється, це майже слово автора:

Людина – це найвеличніша з усіх істот. Людина – найнещасніша з усіх істот. Людина – найпідліша з усіх істот.

Як тяжко з цих рубрик вибрати першу для доведення прикладом.

Та найдивнішим є, що всі ці рубрики сходяться в одній тій самій людині. І мабуть, для того винайдено “конвеєр”, щоб поставити все на своє місце. Може, на цьому позначився перст Божий, щоб узнати, чого варті ті, що сотворені по образу і подобию Божому? Тоді який же парадокс криється в тім, що за провідників Божої волі вибрано тих, які давно той образ і подобу втратили?!

А втім, тяжко Андрієві визначити, хто саме образ і подобу втратив і що в дійсності є на цьому світі парадоксом (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 225).

Часто в досліджуваних творах спостерігаємо, що невласне-пряме мовлення подане не ізольовано, а в потоці інших прийомів, що передають внутрішнє мовлення (окремі репліки). Наприклад: *Андрій зціплює зуби й простягає руку... Камера спить. Звалище людських кінцівок спить, зваляне в хаос, в кладовище людських нервів і поторощених сердець... Андрій простягає руку й тихенько мацає щілин межі дошками, рука його*

несамовито тремтить... **Ні, треба спершу налити чаю в миску...** Тихесенько наливає в миску теплого чаю й оглядає камеру – **чи всі сплять? Всі сплять. Як побиті...** Хапаючись, Андрій напинає ліву руку, а правою шукає за ножиком. **І в поспіху не може знайти... Всі сплять, а він не може знайти... Ось хтось прокинеться! і тоді – тоді все пропало, – він уже не втече з цієї камери, з цього світу, від цього нестерпного болю... Де ж він?! Чи, пак, він його поклав під голови? В забутті вийняв і поклав під голови?! Андрій мацає під ганчір'ям – нема... Тоді хапається за кишені – здається, він його поклав сюди...** З несамовитим розпачем, тремтячими руками він шарить по кишенях, поза рубцями лахміття, і знову в щілині, і знову в кишенях – **що за мана!.. Господи, що ж це таке?! З його горла ось-ось має видертися стогін. Може, це він уже збожеволів?! Збожеволів?!**

І раптом намацує маленьку паперову горошинку... В кишені... За рубцем...

Горошинка – записочка від Катрі!.. (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 455–456).

Своєрідність цієї картини, яку створює невласне-пряме мовлення, зумовлена винятковістю художньої ситуації – стан головного персонажа перед спробою самогубства. Через злиття голосів автора та персонажа в цей момент виникає художній ефект “перебування” автора в стані персонажа. Невласне-пряме мовлення дає можливість зберегти художню правду – ілюзію самотності Андрія Чумака – і водночас виявити обізнаність автора з тим, що відбувається. Двоголосся внутрішнього мовлення, яке з’являється в такі моменти, має ще один наслідок: присутність автора в слові персонажа руйнує замкненість слова в собі, дозволяє читачеві “увійти” в нього. Завдяки цьому створюється ефект співпереживання з персонажем у пограничних ситуаціях – дієвий засіб естетичного впливу прози Івана Багряного.

У повісті “Огненне коло” невласне-пряме мовлення також відбиває загальну рису ідіостилю Івана Багряного. Однак в тексті не переважає голос автора над голосом головного персонажа, не відбувається їх злиття, а

синтаксис невласне-прямого мовлення не виконує активної зображальної функції. Найчастіше це синтаксичні конструкції, що можуть без змін відтворюватись (“цитуватися”) як пряме мовлення персонажа, або подібні будовою до внутрішнього монологу. Пор.: *Ба, це там всередині вся їхня дивізія...і увесь тринадцятий корпус!.. – думка зринула, як порада, як потіха. І справді – це заспокоїло. Він тут не сам! О, він тут не сам! Тут десь їх дванадцять тисяч... Приречених...*(Багряний І. Огненне коло, с 10).

Ця особливість невласне-прямого мовлення, на нашу думку, визначена з одного боку, жанровою приналежністю твору (повість) і рухом сюжету, з іншого, – естетичною настановою автора: зображення душевного стану головного персонажа Петра.

Невласне-пряме мовлення найчастіше утворене емоційно-експресивним синтаксисом. Питальні та окличні речення є своєрідними зачинами, більш рельєфно відмежовують це мовлення від авторського: *Поранена голова (ще вчора, а може, й хтозна-коли вже поранена) розсідається від болю й гарячки. Де ж товариші? Тут же були товариші! Товариші нещастя! Вони тут перепочивали разом, цілою групою в цій покинутій, в цій єдиній уцілілій на цілу околицю хаті. В українській хаті, в єдиній, мабуть, уцілілій на увесь світ українській хаті! Де ж всі?* (Багряний І. Огненне коло, с. 6). Така особливість невласне-прямого мовлення зумовлена його психологічною природою, тому що персонаж, якому належить це мовлення, перебуває в стані афекту, хвилюється, намагається осмислити ситуацію.

2.2. Різновиди авторського мовлення та їх синтаксичне оформлення

2.2.1. Синтаксис зачинів у творах Івана Багряного. Роль першого речення в художньому творі особлива. Вона обумовлена самою природою словесної творчості. Розвинена естетична свідомість читача відкидає “пакувальний матеріал” (Л. Щерба [170, с. 32]) в складі художнього цілого і

налаштована на змістовність усіх його рівнів. І якщо будь-який елемент художнього тексту повинен бути, за словами В. Виноградова, “перекинутий у зміст”, то очевидним є емоційне навантаження зачину.

Початок твору визначається “поетикою цілого” – художнім завданням автора: “В художньому тексті зачин не лише визначає тему строфи або фрагменту, але й слугує своєрідним камертоном, який визначає стилістичну єдність строфи” [130, с. 100].

Синтаксична специфіка зачину пов’язана з його призначенням. Зачин починає повідомлення, містить нове, визначає подальший розвиток подій. Це виражається в особливостях синтаксичної будови, синтаксичній незалежності, особливостях, що пов’язані з підкресленням початкового моменту думки. Незалежно від лексичної несхожості за своєю синтаксичною формою зачини у прозових творах Івана Багряного є однотипними. Вони мають однаковий порядок (непрямий інверсований) слів: обставина, присудок, підмет; уживаються переважно в перших, початкових фразах. Така особливість синтаксичної організації першого речення притаманна, за нашим спостереженням, не лише романам і повісті, а й малим прозовим жанрам письменника (новелі “Мадонна”, оповіданню “Рука”), є особливістю його індивідуального синтаксису. Пор.: *На станції шум завис під потолком зали... Настрікнувся на люстри і в конвульсіях шелестів крильми, царав замурзані барельєфи* (Багряний І. Під знаком Скорпіона: Мадонна, с. 37); *Чорна й репана, ніби вузлувата ріпа, щойно взята з морозу* (Багряний І. Під знаком Скорпіона: Рука, с. 58). У поданих реченнях, які виконують функцію своєрідного зачину, інверсований порядок компонентів слугує для емоційно-сміслового увиразнення висловлення, проектує динамічне розгортання оповіді.

Прозі Івана Багряного властиві стійкі, повторювані форми, синтаксичні способи вираження початку думки, переходу від однієї до іншої. Пор.: *Одного ранку, після типової ночі, їх привели разом назад до камери. Андрія привели попід руки, а Давида принесли на брезенті, побитого, непритомного.*

Принесли в камеру, поклали біля дверей і пішли. Охріменко, як кожного в таких випадках, переніс Давида на місце (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 222); Перші дні було зовсім спокійно і досить мирно (а таких днів було три). Зв'язок у них був налагоджений дуже добре, й через те на Петровій батареї було відомо все, що робиться на всім відтинку, зайнятим їхньою дивізією (Багрянний І. Огненне коло, с. 26); Вдома була розвага. Старий, як жрець, заходився священнодіяти з пантами. Звелів напалити піч. Тим часом обмотав панти марлею. Майстерно так. Всі спостерігали, а старий повчав (Багрянний І. Тигролови, с. 111).

Початок і закінчення роману “Сад Гетсиманський” утворюють ніби рамку, в яку вставлено художню розповідь. Початок роману має своєрідну лексико-синтаксичну організацію. Інверсія граматичних форм, використання фольклорних формул, синтаксичні та лексичні повтори тощо засвідчують авторську стилізацію під фольклор [133, с. 65], пор.: *Швидко біжать поїзди степами, швидко пливають кораблі морями, ще швидше летить материнське серце. Через гори високії, через води глибокіі, через краї чужі несходимі мчить воно ластівкою за синами, шукаючи їх, виглядаючи, та й повертається назад змучене – нема. Краї несходимі, міста незчислимі, гори непроглядні, чужина чужа, непривітна – не знайти там матері синів своїх”* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 7). Пор. кінцівку роману: *Багато доріг пройшли вони, з багатьох рік пили вони, багато могил полишили вони, багато друзів розгубили вони в землі і по божевільнях, і багато ще їм іти, багато ще їм проб підготовила доля. Але всі дороги сходимі, всі могили зчислимі, ... і кожна ніч, навіть полярна ніч – кінчається ранком”* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 492). У формі ускладненої антитези ми спостерігаємо “перегук” мовних засобів зачину і кінцівки роману (*несходимі – сходимі; незчислимі – зчислимі; гори непроглядні – “кожна ніч кінчається ранком”* тощо).

Зачин роману “Тигролови” також своєрідний – побудований на антитезі. Динамічному описові (парцельовані конструкції, ампліфікація) руху

ешелону смерті – ешелон ОГПУ – НКВС протиставлений розмірений рух “Тихоокеанського експресу номер один”, у якому, насолоджуючись екзотичною подорожжю, розкошувала новоявлена радянська знать:

...Виричивши вогненні очі, дихаючи полум'ям і димом, потрясаючи ревом пустелі і нетра і вогненным хвостом замітаючи слід, летів дракон.

Не з китайських казок і не з пагод Тибету – він з'явся десь з громохкого центру країни “чудес”, вилетів з чорного пекла землі людоловів і гнав над просторами... Над безмежжям Уралу... Через хащі Сибіру... Через грізний, понурий Байкал... Через дикі кряжі Забайкалля... Через Становий хребет – звивався над ним межі скель і шпилів... Високо в небі сіючи іскри й сморід, летів і летів у безмежній ночі.

...Палахкотів над проваллями... Звивався над прірвами. Пролітав із свистом спіраллю над диким бескиддям і нагло зникав десь у надрах землі – занурювався, як вогненноокий хробак, зі скреготом і хряском у груди скелястих гір, свердлив їх з блискавичною швидкістю, розсипаючи іскри. Зникав... І раптом вилітав з-під землі далеко, мов пекельна потвора, потрясаючи реготом ніч. Пряв вогненними очима, – зойкав несамовито і, вихаючи хвостом, як комета, летів і летів...

І розступалися скелі, маючи тіннями. І розбігалися злякано сосни й смереки, кидаючись урозтіч. Заскочений нагло сохатий (лось) прикипав на галявині, спаралізований жахом, а далі зривався й, ламаючи ноги та обдираючи шкуру, гнав скільки духу у безвість.

І гнали у безвість луни, мов духи гірські, – розлітались по горах, стрибали у провалля, ховалися в нетрях... За ними летів дракон (Багрянний І. Тигролови, с. 5).

Зміна художнього завдання також впливає на синтаксис. Перше речення роману “Людина біжить над прірвою” – двоскладне речення у формі приєднувальної конструкції, що визначає подальше розгортання думки:

...А вони хрестили дитину.

Хата гойдалася від гримотіння страшних вибухів. Сама твердиня Бога лежала перед їх похололими душами, розтороцена й обернена в руїни. Недавнє струнке чудо архітектури Растреллі, вищирилася вона проваллями й хаосом брил, перемішаних із кістями, зяяла, й димилась, і сходила чадом. Прибіжище душ людських, символ могутності й святости, “неспальної купини”, непорушної сили й вічного покою, надія й підпора всіх страждених і обтяжених – ця, як і інші, й інші, сходячи чадом, оберталась у прах.

В апокаліптичному гуркоті чорної цієї доби відчаю, що для багатьох була напророченим біблійним кінцем світу, зруйновані й спустошені самі, як і все навколо, вони п'ялися над безоднею, й заливали її п'янкою трутою, й гатили її піснями, й засипали її зухвалім, блюзнірським, одчайдушним сміхом, щоб не завити раптом у чорну безвість, як первісні вовчі душі на холодний місяць. Вони співали над чорним хаосом, над проваллям жаху, здичавіння, жорстокости й смерти, щоб не вибухнути раптом пекучими слізьми безнадії, тягучим криком загубленого, руїнами запаленого, безпритульного, до краю осамітненого людського серця...(Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 6).

Друга строфа – перехід безпосередньо до розповіді: *Максим, господар дому цього й батько дитини цієї, сидів біля столу і, замість бавити й припрошувати гостей, дивився задумливо на пляшки, а вухом услухався десь поза стіну – туди, на вулицю, в світ, що глухо гомонів. Дивився й нічого не бачив, – усе зливалося в одному сліпучому обрії і, немовби хтось крутив фільм, спроектований на сліпучий екран, і зупинився саме на цьому місці...* (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 6). Така побудова зачину художнього тексту сприяє двоплановості оповіді, поєднанню в ній реалізму та ліризму.

2.2.2. Поетика пейзажів. У творі Івана Багряного як важливий стильовий компонент входить пейзаж: тайга, праліси Сіхоте-Аліню (“Тигролови”); дорога, локус цвинтаря, ніч, Зелене озеро (“Людина біжить

над прірвою”); поле (“Огненне коло”), ніч, над Ворсклою, ранок (“Сад Гетсиманський”).

Природу письменник тонко відчував. Його пейзажі представляють не тільки “візуальні”, зображальні образи, але й виражальні, спроможні передавати “душу” природи, а тому впливати на людину (читача зокрема). Не випадковим, на нашу думку, є насиченість текстів описами тайги. Цей “витвір космічного жарту, а чи космічного катаклізму, а чи то плід всесвітнього гумору”, “край парадоксів”, “симбіоз субтропічного раю і сибірського пекла” був добре відомий письменнику з часів втечі з табору т.зв. Бамлагу 1936 р. та переховування між українцями Зеленого Клину [156, с. 502]. Тому й назви багатьох розділів є назвами пір року, топонімами та гідронімами, як-от: “В пралісах Сіхоте-Аліню”, “Падь Голуба”, “Мавка”, “Осінь у тайзі” (“Коли досягає виноград”, “Бог кохання”), “Зима”. Закріплену за кожною з назв пір року художньою традицією емотивну домінанту (весна – розквіт життєвих сил, осінь – зав’ядання) письменник переосмислює, і з’являються оригінальні образи осені, зими, літа, весни у тайзі. Зима – піднесення сил мешканців тайги – “гаряча пора для мисливців – полювання на вивірку та на всякого хутрянного звіра” (Багрянний І. Тигролови, с. 138]: *Вранці рушили далі. Сліпуче сонце і вітерець засмалювали обличчя, шкіра робилась бронзовою.*

На річці Бікіні бачили диво дивнеє: при височенному крутому урвищі, при горі, мерехтів крижаний водоспад. Метрів на шістдесят угору. Стояв він крижаною стіною і переливався усіма барвами. Мерехтів на сонці, наче рухався, тік. Але він не тік.

Що тільки може природа витворити! Улітку тут безперервно втікали підґрунтові води, текли по урвищу безліччю дрібнюньких струмків, виносили з собою частки того ґрунту, в якому текли, – зелені, брунатні, руді, жовті.

Прийшли морози і устругнули штуку: вода тече, а вони її приморозжують. Так і наморозили цеє диво – від низу, від річки і геть до

найвищого потічка, що ліг угорі рудими візерунками. Отак розписаний, та ще підправлений небесною блакиттю та бірюзою криги, стояв і мерехтів дивний водоспад. Григорій бачив таке диво вперше, і милувався, і дивувався (Багрянний І. Тигролови, с. 182).

Термін “пейзаж” літературознавці визначають як: 1) образ природи, “який утворює письменник з елементів зовнішньо-обставинного світу природи у всьому розмаїтті її характерних особливостей і відповідно до творчих завдань” [1, с. 3]; 2) як один із композиційних компонентів художнього твору: опис природи, будь-якого незамкнутого простору зовнішнього світу (степовий, лісовий, мариністичний, урбаністичний, індустріальний) [91, с. 542]. Спільним для них є розуміння пейзажу як складової частини типових обставин, обстановки, в якій живуть і діють персонажі [1, с. 1]. З погляду лінгвістичного пейзаж визначений зображальними засобами: лексичними (порівняння, метафори, епітети, паралелізм), граматичними (граматична синонімія, однорідність, відокремлені означення) [106, с. 63–65]. Синтаксис пейзажних картин як предмет нашого спостереження визначає динамічність чи статичність опису.

Пейзажі в романах Івана Багряного є психологічним виразником думки, почуття, переживання та моделюються за допомогою обох прийомів: описовість і психологічний підтекст – орнаментальність та імпресія. Вони тісно пов’язані із сюжетом, в окремих творах містять введення і закінчення подій, що розвиваються, єдиний емоційний тон пронизує і рух сюжету, об’єднуючи його в цьому розумінні з пейзажем – водночас відбувається і подієве, й емоційне зближення в межах композиційної рівноваги.

Естетичну функцію описово-зображальної картини природи виконують незакінчені речення, сурядні предикативні частини складного речення, а також аналітичні форми-перифрази “постати перед чимось зором”, “постати перед кимсь”, “прослатися перед кимсь”. Наприклад: *Нарешті вибрався на гору. Тут ліс поступився, і гора височіла гола, вся вкрита квітами. А за нею... Дивний краєвид відкрився його гарячковим очам. Скільки оком сягнеш,*

розпростерся хвилястий, зелений океан, збрижений велетенськими химерними хвилями, що йшли одна за одною: то ліс підіймався на кряжі гір, опускався і знову підіймався... Найближчий гребінь – сизо-зелений, зубчастий. За ним – сизо-фіалковий: ліворуч, скільки оком сягнеш, і праворуч тягся ламаний контур. Потім – сизо-голубий... Голубий... І все вище й вище. Фантастична, дивовижна панорама. Могутня в своїй красі і... страшна. Його ніколи не перейти і не подужати, не впливти з цього жахливого океану (Багрянний І. Тигролови, с. 41).

У романі “Тигролови” природа або становить тло подій, або вияскравлює їх, створити це тло допомагають синтаксичні одиниці з семантикою зору та слуху, що конкретизують, уточнюють, доповнюють уявлення: *Височенна, чотириярусна тайга, буйна непролазна, як африканський праліс, стояла навколо зачарована. Не шелесне лист, не ворухнеться гілка. Сорокаметрові кедри, випередивши всіх у змаганні до сонця, вигнались рудими, голими стовбурами з долішнього хаосу з долішнього хаосу геть, десь під небо, і заступили його коронами. Там по них ходило сонце і пливли над ними білі хмари. Слідком за кедрями пнулися велетенські осики та інші листаті гіганти, що, будиши нижчі за кедри, творили другий ярус. Потім височенна ліщина колючого горіху, ялини, де-не-де берізки, берестина, черемха, перевиті ліанами дикого винограду та в’юнків, ішли вгору третім ярусом. А внизу – в четвертому ярусі – суцільний хаос <...>*

Нетрі. Несходимі, незміряні. Вони то спускалися схилом униз, то підіймалися знову вгору, і так зі “становика” на “становик”, з кряжа на кряж, як буйне рослинне море, розпливалися геть десь у безвість (Багрянний І. Тигролови, с. 34).

Природа контрастує з настроями персонажів, замкнених у вагонах спеціального вагону ОГПУ – НКВС: *Обрії були заставлені сизими, фіалковими, синіми пасмами гір та гребенястих лісів. Блакитній широкі долини розстелялись і крутились казково, **вкриті буйними травами, квітами, свічадами озер...** Дивна якась, небезпечна, фантастична країна*

(Багрянний І. Тигролови, с 10). Речення з однорідними складеними присудками, вираженими прикметниками-кольороноазвами, допомагають змінити тональність оповіді на інтимно-ліричну: *Приголомшений Григорій стояв посеред двору як вкопаний.. Відчував, як у грудях скажено билося серце. Так ніби його кинуте з височенної скелі на землю в провалля. Змішане почуття тривоги, здивування, скаженого руху, неспокою... – ціла буря найдивовижніших почувань опанувала ним. <...> А ранок **стояв сонячний, мерехтливий, запишаний** перлами і веселковими фарбами. **Усміхнений, золотий** ранок* (Багрянний І. Тигролови, с. 118).

Пейзажі в романі “Сад Гетсиманський” є найбільш вдалим за своїм естетичним спрямуванням. Більшість з них – це спогади, а також творча уява автора, коли його персонаж подумки віддаляється від пекельних мук існування і намагається відпочивати душею. Така позиція закономірна: якщо в інших творах персонажі діють у реальному просторі і можуть “спостерігати” світ, що їх оточує, а читач бачить і відчуває з ними природу, то життя політв’язня Андрія Чумака практично обмежене стінами камери. Однак не варто вбачати визначеність пейзажів лише закономірностями сюжету. Вони мають яскраві ознаки імпресіонізму: естетична функція кольорів, світлотіней, звукових барв і тонів, передача внутрішніх почуттєвих станів автора та головного персонажа домінують над іншими художніми засадами.

Уже в другому розділі роману відтворено нічний пейзаж з символічною сценою братовбивства, що різьблена на місяці. Пейзаж динамічний (інверсований порядок слів, повтор), вражаючий у кольористиці вогненного і чорного: ***Щит золотий з дивною емблемою** – емблемою зради – прип’ятий на чорно-синій емалі вічності, вогневіє в чотирикутнику вікна, за холодними ґратами. Він вогневіє й пливе нечутно за чорними сил’ветами бань і хрестів собору, вирізьбленого на тій самій емалі разом з верховіттями древніх дубів і тополь...* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 20).

Іван Багряний ліризує оповідь, передає сприйняття головним персонажем світу таким, яким він видавався в процесі сприйняття. Тож давня легенда про Каїна та Авеля через призму суб'єктивного сприйняття у внутрішньому монологі Андрія Чумака проектується на братів Чумаків: *На щиті вогненному, на щиті золотому Каїн підняв Авеля на вила і так держить його. Держить перед очима, не дає ї зморгнути... А десь за ним хтось на роялі задумливо грає журну і бентежну сонату Бетховена. Місячну сонату. Хтось там теж дивиться на місяць. І грає... Вічна легенда про двох братів, вирізьблена на далекому місяці, бентежить душу, як і завжди, як і давно-давно колись в дні золотого дитинства, своєю трагедією, своєю тасмнічістю нерозгаданою – тасмнічістю неоправданої, кричущої зради”* (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 20).

Переплетення опису жахів сталінського режиму з поетичними, ліричними спогадами про життя на волі, про дитинство – характерна риса тексту роману. “Саме такий контраст створює найглибший щем душі читача” [134, с. 200].

Читача тримає в напрузі не лише семантична наповнюваність фрази, а насамперед синтаксичний малюнок, що естетизує оповідь. Спостерігаємо метафоризацію фрази на синтаксичному рівні. Поєднання ліризму та динамізму завдяки різкій зміні різних синтаксичних структур: односкладних речень, двоскладних з обмеженою поширеністю, зі зміною порядку слів, повторами, відділених трьома крапками з одного боку; речень двоскладних, поширених, ускладнених однорідними членами, відокремленими членами речення, з прямим порядком слів – з іншого, – творить ритм співпереживання автора, персонажа та читача. Пор. з описом місячної ночі в романі “Тигролови”, де маємо ті ж лексеми – *місяць, вогненний щит: Місяць, що зійшов над хребтами лісистих кряжів, стояв мов вогненний щит, низько прибитий до брами в нові краї, в невідомі світи. Він здавався живим – то яснів, то темнів надимаючись. То обличчя! То обличчя великого Духа – демона невідомого, несходимого “Д а л е к а”. Воно то хмурніло, то ясніло і*

знову хмурніло, червоніючи, – з долин, з улоговин, з міжгір'їв підіймались тумани і хвилями десь сходили вгору. Межи кряжами внизу вони лежали велетенськими намітками – чи як хвилі бавовни, чи як зігнаті вітром сніги...

Над палями, над проваллями, над становиками безкраїми і покрученими, над тайною нетрів стояла імла, поснована тьмяним, червоним баговинням” (Багрянний І. Тигролови, с. 45).

Синтаксис тут описовий з поширеними, ускладненими реченнями, звичайним порядком слів і властивим для стилю письменника вкрапленням невластиве-прямого мовлення. Лише в останньому реченні, відділеному трьома крапками від попередньої фрази, спостерігаємо непрямий порядок компонентів та висхідну градацію, якими автор проектує долю свого персонажа.

Іван Багрянний іноді послуговується стилем, який можна назвати мовними кінокадрами, як у початку повісті “Огненне коло”, де природа у сні героя Петра стає вістівницею лихого: *На вулиці дерева якісь височенні та волохаті, чорно-зеленого кольору, темні такі та рясні, широколисті, – осики й дуби. А листя на них немов повірізуване з бляхи, тяжке, нерухоме. А один дуб має листя дубове вперемішку з осиковим... Від дерев тих могутніх і страшних подихає древністю, апокаліптичністю, тишею грозовою. Вони стоять, мліючи, немов перед очікуваними громами другого пришествя... Замість хат і парканів – руїни. А на руїнах тих вже хтось будується наново... Життя пробивається крізь жах, жорстку і попіл, бентежне й вже злякане...*

Потім все якось змінилося. Та сама вулиця, але вигляд зовсім інший. Все ніби ожило, затрепетало. Ожуги дерев клубочаться синюватим чадом, мліють і тріскають, опалені вогнями... Опалове небо. Пилюка з сажею й димом затемнює сонце, й воно виглядає крізь опалову мряку жовтогарячим покотьолом... Стовбури дерев розщеплені гарматними набоями та авіабомбами... Двір з розбитою білокорою тополею й лапатим кленом, листя якого вкрите пилюкою й “потом” ... (Багрянний І. Огненне коло, с. 3).

Захоплення природою передається й читачеві, краса природи сама собою має силу морального впливу на людей. Пейзажі в Івана Багряного спроможні виражати і викликати захоплення, радість, смуток, спокій тощо. Природа максимально жива, наповнена звуком і рухом, кольором і світлом. Все це посилює естетичну спрямованість пейзажів.

Увагу читача привертає пейзаж літнього сонячного дня на пасіці в Україні, що постає у мареннях втомленого втікача, переплітається з думками про теперішнє: *“Навколо гудуть бджоли. Він сидить, заплющивши очі, і йому здається, що він на пасіці... Це він маленький... Прийшов до дідуся... Під велетенською липою іконка Зосима і Савватія, а навколо вулики-вулики... Стоять дуплянки, мов козаки в брилях, накриті великими череп'яними покришками. Спілі шпанки як дівоче намисто, як дівочі губи між зеленим листом. А там черешні... А жовна клює десь їх і гукає до нього: “Ти вже пообідав?” А друга: “Уже-е!” Дразниться. Дідусь білий увесь – білих полотняних штанях і сорочці, з білою бородою – зазирає в вулики, щось ворожить... Дивиться, як рій полетів і гуде-гуде...*

Він розплющує очі: по дивних, різнобарвних квітах справді літають бджоли і гудуть, гудуть, мов на пасіці. *Куди вони летять? Куди вони носять свою здобич?.. Навколо гудуть інші комахи, пурхають метелики і різна мошкара – хмари їх. Бджілки заповзають в рожеві дзвіночки, що вкривають рясно високі стебла (точнісінько як рожі, тільки дрібні?), порпаються там, потім здіймаються і летять десь. Але куди? Годі в цьому хаосі перестежити. Сонце сліпить очі, а в них і так плавають барвисті кола”* (Багряний І. Тигролови, с. 41). Називні речення, незакінчені речення, питальні речення, порівняння з типовими українськими реаліями не лише розкривають схвильованість героя, а й поетичну душу самого письменника.

2.2.3. Синтаксичне оформлення портретних характеристик.

Портрет є віддзеркаленням погляду того, ким він твориться, залежно від того, що знав оповідач про портретованого, як ставився до нього, в якій

ситуації його сприймав. Художня цілісність задуму письменника немовби пронизує і зусебіч висвічує портрет персонажа. Письменник через портретні деталі, через їх динаміку передає сутність людини, її внутрішній світ, а читач, сприймаючи їх, засвоює письменникове бачення людини і концепцію особистості – так відбувається естетично-духовна комунікація. Портрет поряд з інтер'єрами, пейзажами, монологами, діалогами та авторською оповіддю створює художній світ твору.

Дослідники виділяють різні типи портретів: 1) усебічний опис зовнішності персонажа та опис двох-трьох рис зовнішності [101, с. 13]; 2) докладний, розгорнутий або фрагментарний портрети, портрети-силуети й портрети-характеристики [91, с. 562–563]; 3) портрет паспортних ознак, портрет із лейтмотивом тощо [28, с. 149–169]. Використання того чи іншого виду портрета в художньому тексті визначається творчим задумом письменника, його стилем, естетичною позицією.

В романах Івана Багряного виокремлено такі типи портретних описів: 1) концентровані портрети; 2) фрагментарні портрети.

Концентровані портрети з погляду структури тексту є такими його елементами, які відмежовані від решти канви твору і вирізняються притаманними їм синтаксичними явищами. У творах Івана Багряного портрети найчастіше фрагментарні, подаються поступово, з розгортанням сюжету за допомогою виразних деталей. Ми не натрапимо на паспортний (за термінологією О. Білецького) портрет, тобто детальний опис, який дає уявлення про зріст, колір волосся, очей, шкіри, форму обличчя, носа, рук, ніг, усієї постаті героя. Тільки в романі “Тигролови” Іван Багряний, користуючись методом цитування, наводить зміст телеграми-блискавки про втечу і розшук державного злочинця, де й подає власне “паспортний портрет” Григорія Многогрішного: *Тим часом по всій Транссибірській магістралі і по всіх прикордонних заставах летіла телеграма-блискавка про втечу і розшук страшного державного злочинця, з підкресленням важливих*

прикмет: “Юнак – 25 літ, русявий, атлет, авіатор тчк...На ймення Григорій Многогрішний” (Багрянний І. Тигролови, с. 13).

Описуючи зовнішність персонажа за допомогою непрямого зображення (дієслова на позначення стану) письменник подає його глибокий психологічний портрет: *Він зовсім молодий і зовсім-зовсім збезсиллий.*

Почорніле обличчя з міцно стиснутими щелепами заросло щетиною. На крутому лобі дві глибокі зморшки сторч між крилами брів, а в зморшках сіль від поту. Одна брова тремтить, і від того враження, ніби брови ті пориваються полетіти.

Якусь мить він сидів нерухомо, либонь сплочи. Враз широко й тривожно розплющив очі й тихенько відхилився від кореня – слухав. Тоді знову заплющив очі і притулювся до кореня. По якомусь часі він обливав спрагли, порепані губи і, не розплющуючи очей, покрутив головою <...> (Багрянний І. Тигролови, с. 35).

Характеризуючи зовнішність персонажа, письменник часто вдається до прийому нанизування деталей. Портретні деталі служать емоційним супроводом, ліричним. Замість портрета бачимо очі, колір обличчя, волосся, руки, поставу, голову. Наприклад: *До хати вбігло дівча, віддихуючись, як після шаленої біганини. Тонка, мов билина, досить висока на свої 14 літ, бистроока Галя* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 8); *Дві цятки наближаються до трат і миготять, проводжаючи. Бліде обличчя прикипає до заліза. А голос, виходячи десь з нутра, десь з пекельного клекоту серця, вибухає крізь зуби <...>* (Тигролови, с. 7). *У дверях стояв наймолодший – Андрій Чумак. Але такий, якого ніхто не сподівався бачити. Уявлюваний замученим каторжником, обдертим, і худим, і нещасним, він тим часом мав вигляд гордої, сильної й високопоставленої особи. У бриджах і гімнастерці кольору хакі, шкіряних крагах, з планшеткою через плече, з маленькою валізкою в руках він стояв і посміхався, стріпнувши буйним русявим чубом. Ростом з Миколу, поглядом – в старого Чумака* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 11–12). Названі портретні деталі надають образу виразних,

характерних у кожному конкретному випадку рис, роблять його живим, відчутним. Ці риси, що постали внаслідок підкресленого й виділеного письменником враження, продовжують і збагачують майстерно виписаний психологічний образ.

Ставлення до персонажа, оцінювання його зовнішнього вигляду можуть виражатися не тільки синтаксичними засобами, а й власне “змістовими” – прямим значенням слів у контексті портретного опису, які синтаксично організовуються в різних реченнях: *Юнак був нахмурений і... з сивизною на скронях, серйозний, але дуже чемний, аж занадто чемний* (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 29); *Двоє гуляйпільців, засмалених вітрами, вивуджених десь кримським чи одеським сонцем, м'язистих, дебелих і суворих* (Багряний І. Тигролови, с. 27); *А Медвин – бравий герой і грізний суддя та володар душі людей і плюгавий злодюжка, порушник закону нетрів – стояв і тіпався... Так, тіпався. Губа йому тіпалась, а очі... очі гидкого, сонливого боягуза. Три шпали на ковчезі – мазки крові* (Багряний І. Тигролови, с. 196). Пор. також портретний опис донощика Жгута (“Сад Гетсиманський”), в якому за допомогою нанизування зменшено-пестливих слів зображуваний персонаж постає в підкреслено іронічному світлі: *Перед ним сиділа людина з лисячим личком, людина з волі – така благовидна, така солоденька, чепурненька, свіженька. Вона позирала підхлібно своїми блискучими оченятами на Сергєєва й тримала на колінах вицвілого капелюха, правою рукою пригладжувала пару волосинок на лисинці, щоб вони не стирчали по-нехлюйському перед оцим ось столом, у цій ось установі* (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 472).

Хоча індивідуально-авторське моделювання портрета й виявляється насамперед у семантиці, однак своє втілення семантична структура портрета знаходить у межах синтаксичних структур, фрагментів тексту чи всього тексту.

Контексти, що містять опис зовнішності персонажів, або витримані у формах об’єктно-описового синтаксису, або включають до свого складу

синтаксичні форми суб'єктної зображальності, що передають ставлення “глядача” до портретованої особи. Пор.: *Обидві вродливі. Одна – бистроока і так зачіпала бровою, грайлива; друга – смутна. Обидві витомлені, змарнілі. Десь, видно, зле дівчатам живеться. Тож сьорбають каву, бо ні за що повечеряти. Стареньке вбрання на них було вже цероване-перецероване. На ногах стоптані грубі черевики – вони їх ховали під стільці. Одна в потертих простих панчохах, одна – в хлоп'ячих шкарпетках, голі литки теж ховала під стільцем. В такому убранні ніхто їх і не просить до танцю. Та і якісь вони тихі, не стильні тут, як селянські дівчата* (Багрянний І. Тигролови, с. 174); *Дівчина насупилась, набурмосилась і від того ще покращала. Яка вона хороша! Такої він, далєбі, ще не бачив. Якесь дивне поєднання надзвичайної дівочої краси і суворості. Гнучка, як пантера, і така ж метка, мабуть, а строга, як царівна. Він дивився на дівчину і почував себе ніяково, як школяр, їй найбільше вісімнадцять років, а таке сердите* (Багрянний І. Тигролови, с. 52).

Залежно від типу художнього мислення та загального задуму художнього твору автор, вперше представляючи персонаж читачеві, виділяє його якісні риси безвідносно до діяльності або одразу ж акцентує на його вчинках. Перший вид портрета, що дає повну характеристику зовнішності, Іван Багрянний подає рідко. Наприклад: *“Як на сватання”, – кепкувала Наталка, поглядаючи на хлопців заздрісно, що дійсно вибралися ніби на сватання чи на зальоти десь до царівни щонайменше, – таких два соколи, таких два пишних королевиці: в гаптованих лапчатих унтах, що являли собою своєрідне чудо мистецтва, в добрій новенькій мисливській своїй уніформі, гаптованій і оздобленій по-тубільному, підперезані набійницями, а назверх – пишні оленячі дохи до п'ят з величезними одкладними ковнірами; на головах козулячі папахи. Бронзові обличчя, засмалені вітром, сліпучим сонцем і морозами, були ніби вирізьблені за ідеальною моделлю мужеської краси вправним майстром з суворого*

металу – наснажені життям, силою. Один похмурий, а один веселий, – але обидва красені, ніби від одної мами.

Два молодих королевичі, два богатирі... (Багрянний І. Тигролови, с. 149)

Цей портрет має характер статичного опису:

1) стилістичне домінування субстантивної групи, поширюваної прикметниками, дієприкметниками зі значенням ознаки;

2) переважаюча форма присудків – прикметники-предикати.

Однак він не позбавлений зображальності та експресивності, зближується з описом героїв народних переказів.

Експресивність проявляється також у вживанні приєднувальних і парцельованих конструкцій, які підкреслюють окрему рису, градаційних речень [98, с. 319], повторів. Наприклад: *А вони [каторжани – Л.Н.] стояли безконечними шпалерами, безконечною тичбою – вимучені, виснажені... В химерних і страшних бамлагівських одностроях: в ганчір'яних шапочках-ушанках і таким лахмітті, що здавалося, ніби їх рвали всі собаки всього світу і тріпали всі сибірські й трансибірські вітри та буревії.*

Стояли і дивились... Проводжали експрес – мерехтливе чудо небаченого чи давно забутого світу... Неголені... Забръохані... З хворобливо запаленими очима. Безконечні лави людей, списаних геть з життєвого реєстру, обтикані патрулями з рушницями і псами... (Багрянний І. Тигролови, с. 23).

Описуючи ознаки через дії персонажа, автор творить функціональний портрет: *“Жінка взяла пакет, а очима на Андрія. В густо нафарбованих губах вона тримала димлячи цигарку, жувала її, як зумбело, а великими очима дивилася на свою нову власність, ніби оцінюючи її. В тих очах світилась велика цікавість: цікавість жінки а чи суто фахова цікавість енкаведистки – хтозна. Андрієві ті очі, підведені великими підозрливими синцями, на блідому обличчі, обрамленому вогненным кольором волосся, видалися очима розпутної, владу їмущої жінки. Вона дивилася все пильніше, все*

дужче ті очі закруглюючи, – видно, що вона щось про Андрія знала інтригуючи” (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 56). Домінантами опису тут слугують речення з присудками дієслова із семантикою дії або стану, синтаксичної значущості набуває дієприкметник з вираженням процесуальної ознаки. Завдяки концентрації перерахованих одиниць текст має ознаки динамічного опису.

Портретне зображення переходить у характеристику внутрішнього світу персонажа. Наприклад, в романі “Сад Гетсиманський” опис зовнішності Чумака-батька подано з портрета, намальованого сином Андрієм Чумаком: *На покуті, залитий сонцем, під сліпучою синявою неба сидів старий Чумак. Як живий. Величезний портрет в олійних фарбах був виконаний хоч і по-дилетантськи, але натхненно, з Божою іскрою. Сонце було повинню. Старий Чумак, бронзовий і мускулястий, дивився просто кожному в очі примружено і посміхався. Посміхався в свій довгий запорозький вус, як це він робив завжди. Монументальний, кремезний і могутній, як сама земля, коваль Чумак. Патріарх свого племені, дебелого й рясного. В робочому фартусі, отак, як щойно прийшов з роботи, лише скинув кашкета, сидів він під сліпучо-синім небом і під гілкою бузку і, склавши грубезні свої руки, спочивав. І тримав на колінах сонне дитинча. <...> І це Андрій малював десь на каторзі з манюсінької картки, яку колись сам фотографував і завжди мав при собі. <...> Руки були намальовані широченними мазками і недокінчені, і це найбільше вражало – своєю правдою, **грубі, необтесані ковальські** руки. Під портретом був напис великими літерами – “Батько”* (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 11–12). Портретна характеристика тут особлива – зовнішність цього персонажа змальована поглядами і героя Андрія Чумака, і самого письменника. Виразником першого є прості, ускладнені однорідними членами описові речення минулого часу зі значенням теперішнього, другого – зміна часового плану (минулий історичний), складні з’ясувальні речення.

Лінгвістична характеристика персонажів (груповий портрет) як самостійний тип контексту у формах свого синтаксичного вираження виходить за межі синтаксису, властивого опису, й будується в більш вільній формі мовлення – роздуму: *Що особливо вразило, коли він роздивився, це що всі пасажери цього карикатурного, цього пародійного вагона були робітники. Щоб зробити цей висновок, не треба ані питати, ані гадати. З засмальцьованого й ідеально брудного та обшарпаного “профодягу”, робочих комбінезонів, з рук і облич, з уривків фраз і реплік видно, що це все робітництво різних фахових профілів, представники нового (зовсім нового) українського робітничого класу, працівники індустрії великого промислового центру – Харкова: з тракторного заводу, паротягобудівельного, ХЕМЗу, авіазаводу, сталеливарень, робітники депо, залізничники, трамвайники, будівельники тощо, тощо. <...> Правда, всі вони якісь засмоктані, виснажені, обдерті й до того ж ще ніби чимсь пригнічені – безмежною втомою а чи злиднями, – але це були все ділові, зовсім якісь відмінні люди. Зосереджені на собі й позначені тавром суворої професії”* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 43–44).

Отже, основу відрізків тексту, які містять опис зовнішності персонажів, творять синтаксичні побудови з іменними або дієслівними предикатами. Засобами зображального синтаксису є парцельовані та приєднувальні конструкції, градаційні речення, повтори.

2.2.4. Внутрішні монологи. Внутрішні монологи й роздуми у творах письменника визначають рівень його мистецьких шукань. Стилісти визначають кілька типів монологів у художньому творі: монолог “наративний” (авторський, оповідача), ораторський, обрядовий, внутрішній [91; 127]. Авторський монолог у прозі Івана Багряного знаходить свій вияв у ліричних відступах, ораторський – у прямих зверненнях до читача (з огляду на публіцистичність його творів), внутрішній – монолог персонажа.

Авторське “Я” відбито в ліричних відступах, в окремих питаннях і вигуках, риторичних звертаннях, які творять загальний емоційний тон оповіді чи окремих її фрагментів:

– *О Арсеньєв!.. Чи думаєш ти, що станеш отаким-о могутнім промотором, таким рушієм отакої-о маси людей, підіймаючи і пориваючи їх на надзвичайні діла та ще й женучи їх уперед, в ту химерну, казкову країну? <...> Чи думаєш ти, що після смерті станеш таким промотором, таким володарем дум і сердець прекраснооких панянок і їхніх мамунь та папунь, і одчайдушних шибайголів, і навіть п'яниць, і навіть бухгалтерів, і навіть старих гемороїдальних кооператорів?!. Що поженеш їх за тридев'ять земель <...> (Багрянний І. Тигролови, с. 18–19); Почалася для Андрія смуга, якої не можна назвати ніяким іменем, до якої не можна добрати ніякої назви. “Кошмар”? – це російське слово прекрасне, але – слабе. Маячіння? Пекло? – але біблійне пекло існувало тільки теоретично, всі це знають, лише роблять лукавий вигляд, що вірять в нього, а саме слово від безперервного вживання і без наочного й реального спізнання суті того, що воно прикриває, стерлося, як мідяний шаг, і стало блідим і звичайним прозаїзмом, обивательським брязкальцем. А саме пекло, особливо в “Енеїді” Котляревського, досить симпатичне й веселе. “Жах”? “Чортяча свистопляска”? “Римська інквізиція”? <...> “Великий конвейєр!” – ось це єдине визначення (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 210–211).*

Авторський відступ є в цілому емоційним прямим мовленням автора, що звертається безпосередньо до читача, персонажа, абстрактних понять чи явищам природи. Це авторське мовлення створює потенційну діалогічність оповіді, позбавляє її строгої об'єктивності, вказуючи на певне зрушення або злам в оповіді [114].

Ліричні відступи розривають об'єктивну оповідь, утворюючи в ній відносно замкнені фрагменти. Однак іноді вони входять у систему засобів, що творять суб'єктивність оповіді. Втручання автора відбивається на всій структурі твору. У творах Івана Багряного одним зі способів ведення оповіді,

що виявляє її структуру, є звернення до читача, які містять вказівку на послідовність викладу подій: *Коли б ішлося тільки про полювання та про екзотику, ми б тоді, читачу, розповіли, як мисливці наші здобували рисей, ловили колонків та солонгоїв, капканили вовків; розповіли б і про те, як вони стріляли вепрів. Але не про те мова йде. Скажемо тільки, що вони тим і були зайняті. Зразу, як пішла ходова вивірка, пішли за нею по нетрях і наші мисливці, здобуваючи в день по тридцять-сорок штук. Так днів п'ятнадцять навздогін. Зайшли грець його знає куди <...> Але й білкувавши, і іншого звіра здобувавши, вони все чекали на момент – на справжнє полювання, на путнє, на те, що стрясає всіма нервами, але й дає великий заробіток* (Багрянний І. Тигролови, с. 138–139). Синтаксис звернення до читача в цьому фрагменті “Тигроловів” вказує на стилізацію під розмовне мовлення (власне звертання до читача, вживання займенника “Ми”), перехід до оповіді з ознаками жанру пригодницького роману. На відміну від інших творів Івана Багряного, оповідь у романі “Тигролови” визначається присутністю втручального наратора [146, с. 159], коментуванням оповідачем подій і станів. Синтаксична зображальність в текстах оповідача спрямована на емпіричне сприйняття: створюється особлива форма романної оповіді, коли автор розповідає про людей, їхні вчинки, події відповідно до власного бачення та сприйняття.

“Слово до читача” в романі “Людина біжить над прірвою” композиційно виділене. Однак воно не тільки містить пояснення щодо передумов написання цього твору, а й призначене для емоційного впливу на читача. Синтаксичні засоби стилістичного увиразнення мовлення автора й стилістичні прийоми належать до засобів публіцистичного стилю: *Ні, цей герой – це звичайна собі, сіренька, в лахміття вдягнена, заштовхана, стероризована, така собі мізерна людина 20-го століття. Слабенька й змучена, непоказна й нічим не опанцерована, поставлена, одначе, долею проти найбільших страхіть і почвар, які будь-коли існували під сонцем. Що проти них змій-гориничі! <...> І от він протистоїть їм... Сірий, і*

буденний, і не героїчний на вигляд, немовби зацькована тваринка. Лише з гарячим, буремним серцем... З уперто зціпленими зубами... З очима, запаленими вогнем великої, нездійсненої мрії... Герой нашого часу!.. Це, може, навіть ви <...>

Може, й ви тим шляхом бігли? Може, це буде мова про вас! Може, іскорка й вашого серця спалахує в тім розпачливім змаганні людської істоти, приреченої на смерть, але бунтуючої – проти всього: проти неминучості, проти світу, проти логіки, проти стихії, проти долі самотньої, киненої напризволяще, зведеної до ролі земної піщинки, істотки, обдуреної заповідженням їй божеським покликанням. Обдуреної й поставленої перед фактом цілковитої нікчемності й безсилля, над проваллям всеподавляючої нищоти, над сліпим клекотом всеруйнуючого зла, над космічною прірвою ніщоти, ганьби й глуму, як пилінка в холодному й жорстокому змаганні космічних чисел, складених із відносних величин злоби й брутальної волі якихось неспівмірно малих одиниць і тупої, самотійно діючої черстої матерії (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 40–41). Інверсійна будова речень, парцельовані конструкції, ампліфікація виконують сугестивну функцію. Відверта, неприхована оцінність міститься в риторичних запитаннях, закликах-зверненнях до адресата.

Зміст, проблематика художнього мовлення, естетичні настанови письменника зумовлюють поряд із власне художнім синтаксисом функціонування в художньому тексті публіцистичних структур.

У зв'язку з цим доцільно розглядати функціонування в мові художніх творів Івана Багряного синтаксичних структур, що є специфічними для публіцистичного стилю.

Багато хто з критиків тією чи іншою мірою недооцінюють творчість Багряного-публіциста, вважаючи, що публіцистика явно зашкодила письменникові в галузі чисто художньої творчості. Наприклад, дослідниця творчості Івана Багряного Юлія Войчишин писала: "... стверджуємо з великим жалем, бо якщо б Багрянний не роздрібнював свого таланту в різних

ділянках громадського, політичного та мистецького життя, то ми напевно мали б багато більше його літературних творів. Не було б теж такого від'ємного впливу публіцистики та журналістики на його творчість...” [26, с. 4]. Але все ж вона відзначає, що в публіцистиці Івана Багряного знайшов продовження світогляд письменника. Він у цьому стилі продовжував своє самовираження.

Характеризуючи роман “Сад Гетсиманський” як явище симбіозу “сюжетного твору й мемуарного репортажу”, Г. Костюк зауважує: “У письменникові борються дві стихії – розкута творча уява, з одного боку, і переобтяженість надмірними деталями з власної тюремної “практики”. Відчувається намагання автора зберегти автентичність оповіді, але разом з тим і створити нову реальність – естетичну” [77, с. 287].

Однак публіцистика Івана Багряного не є суто публіцистичною в конкретно визначених межах. Вона художня й публіцистична одночасно. Це своєрідний сплав, синтез кількох стилів української літературної мови: художнього, наукового та розмовного [67, с. 17].

Усвідомлення дійсності в Івана Багряного виявляється не лише в образній системі художньої прози, а й у прямих публіцистичних структурах. Елементи публіцистики в художній прозі виявляються не лише у вигляді авторських відступів чи мотивів, але й постають як один із “могутніх художньо-зображальних засобів” [66, с. 592]: *Перед ним вихалась хтива веремія людського спітнілого, фарбованого і мудрованого м'яса. Будівники і реконструктори світу! Згальванізовані спиртом імпотенти, творці імперії! Аристократія! Сучасна аристократія! Пани становища... Володарі...*

Мотлох!!! Всі ці ляльки, всі ці кралі, й їхні альфонси – личковані командири, й якісь надуті „відповідальні”, і якісь претензійно вбрані „а ля Європа” суб'єкти – все це мотлох, що вихав по залі, затисши свої худосочні коліна межі жіночі. І всі ті заслинені, заялозані панни і пані, з синцями під очима, з'їдені алкоголем, розпустою, парфумами і люесом... (Багрянний І. Тигролови, с. 173).

Доцільним, на наш погляд, є порівняння зі структурами, що функціонують у публіцистиці Івана Багряного. Творчо-переможний пафос митця досягається своєрідним синтаксисом. Пор.: *Лупайте ж цю скалу! Клич генія, що, навіть вмираючи в чужій сиротинці, горів вогнем великої любові до тих “рабів німих” і вогнем великої віри в їхнє пробудження і остаточну перемогу, доходить історичного вивершення* (Багряний І. Під знаком Скорпіона: “Лупаймо цю скалу!”, с. 34). Короткі риторичні речення (риторичні звертання, риторичні запитання, твердження), спонукальні речення чергуються зі складними реченнями, в яких пояснюється кожне слово. Як правило, складні речення розгортають думку попереднього простого.

Жанрова парадигма публіцистики Івана Багряного визначається памфлетами, проблемними й полемічними статтями, доповідями, есе, рецензіями, рефлексіями тощо.

Художньо-публіцистичним жанрам (зокрема, памфлетам) мовотворчості Івана Багряного, притаманні, за нашим спостереженням, такі риси ораторської прози, що проектуються на художню прозу письменника:

1) повтори, що підкреслюють думку. Наприклад: *Але... до того ступеня трагізму вони були доведені більшовизмом. До найвищого ступеня трагедії, що не піддається навіть схопленню нормальним розумом. Вони були поставлені перед жахливою альтернативою: або страшна голодна смерть, або... і це друге “або” було вже ви слідом божевілля вмираючого. І за цим другим “або” все одно стояла смерть. І поставив її більшовизм. І він став її символом. І людоджерство – його породження і суть його* (Багряний І. Публіцистика: Чому я не хочу вертатись до ССРСР?, с. 25).

2) інверсований порядок компонентів речення надає оповіді схвильованості. Наприклад: *Але яка ж колосальна між цими явищами різниця! І різниця засаднича, крикуща і красномовна* (Багряний І. Публіцистика: Крокодиляче милосердя, с. 424).

3) використання періодів, у яких нагромадження однорідних підрядних частин або однорідних членів чи конструкції з послідовною підрядністю надає текстові аргументованості, логічної доведеності й переконливості. Наприклад: *І коли сьогодні, в цій хвилі, десь на шахтах заполярної каторги стоїть український селянин і шахтар і, затискуючи кайло в руках, дивиться на захід, дослухаючись до биття свого серця, запаленого вогнем великої зненависті до ворога і вогнем великої любові до своєї уярмленої землі, коли за ту велику ідею в цю мить, цієї ночі, переходячи з сорок шостого року в сорок сьомий, маширують в етапах на Сибір робітники Борислава і Донбасу, коли сьогодні тюрми тріщать від безіменних трудівників, від отих “рабів німих”, що вже давно не хочуть бути рабами, за що їх і беруть на тортури, значить доля цієї “скали” вирішена (Багрянний І. Під знаком скорпіона: Лупаймо цю скалу!, с. 35).*

Щоб стати засобом художнього зображення, структурні компоненти публіцистичного різновиду мови здебільшого проходять своєрідний процес естетизації. Запозичення з мовно-публіцистичної стихії на мовному ґрунті переплавляються у своєрідну художню якість. Така закономірність охудожнення виявляється в естетизації, яка здійснюється шляхом трансформації граматичної будови та часткових зрушень у семантиці [165, с. 56]: *Шлях їм прослався вперед, в невідоме. Десь навколо світу. Приготовані на всі труднощі, на жорстоку боротьбу й на втрати, вони спалили всі кораблі за собою та й вірили в свою зорю, що присвічувала їм шлях, – у життя. Шлях туди – десь на ту далеку, для одного з них зовсім незнану, сонячну країну. А чи в героїчну битву і смерть за тую далеку, за тую омріяну Україну (Багрянний І. Тигролови, с. 210).*

Публіцистичність локалізується не лише в розрізі семантики, відповідна будова речень, надфразових єдностей – граматично-стилістичних засобів – також творять закличність.

В. Ващенко слушно зазначає, що різні стилі мовлення викликають і різне членування контексту та речення [19, с. 137]. Вони визначають

розміщення та взаємозв'язок структурних елементів у складі речення, особливо складного, зумовлюють характер зв'язків між реченнями в контексті та їх порядок у ньому. У публіцистичному стилі логічна доказовість твориться реченнями, що ускладнені уточненнями, відокремленнями, вставними конструкціями, інверсованими конструкціями; вона викликає необхідність надати мовленню суворішого ритмомелодичного малюнка: *Він належав до того покоління, що разом із старшими прийшло зухвало в історію й відчинило само собі й своєму класу двері грудьми, офірувавши за свою молодість зелену й буйну ще майже дітьми бувши. Отакий Корчагін з “Як гартувалася сталь” Островського. Але не літературний, а реальний. Отакий романтик, хрещений в огні й бурі революції й фанатично віруючий в історичну місію свого класу, але не за приписами офіційної політичної спекуляції й не в ім'я її інтересів, а за приписами свого серця й в ім'я інтересів свого народу* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 144–145).

На шляхи естетизації публіцистичного в синтаксисі найяскравіше вказують фразові сполучення, їх склад і спосіб компонування. Авторські оповідні та описові контексти, відступи-роздуми, звернені та внутрішні монологи персонажів, виступаючи більшою мірою синтаксично-композиційними сполуками, водночас містять елементи стилістичного синтаксису, які є органічним атрибутом індивідуальної манери письменника. Вони, як і структури народнопісенні, органічно впливають з естетичних настанов автора, виступаючи одним із стилістичних засобів творчого осмислення матеріалу.

Публіцистичне в мові романів “Сад Гетсиманський”, “Людина біжить над прірвою” Івана Багряного не шкодить естетичній вартості художньої творчості письменника. Оскільки риси публіцистичного стилю переносяться в художнє мовлення не механічно, а з відчуттям мистецького такту.

Висновки до розділу

Синтаксичні форми художнього тексту – це відрізки тексту, які мають певні синтаксичні ознаки.

Сигналами індивідуальних проявів синтаксичного почерку Івана Багряного є випадки відповідності синтаксичних форм мовлення автора (зачини, портрети, пейзажі) та персонажа (пряме мовлення). Ці відрізки тексту відповідають певному способу художнього зображення.

Пряме та стилізоване мовлення персонажів автор використовує для побудови композиційно важливих діалогів, для створення найбільш напружених і вагомих у структурі всього твору ситуацій, для виявлення власного ставлення до зображуваного. Особливості мовлення персонажа визначає тяжіння до однотипних синтаксичних конструкцій та синтаксичного обсягу фрази. Однотипність утворюють речення з неповним граматичним складом, особливою комунікативною настановою, підсиленою емоційністю висловлення, які завдяки незвичності їх синтаксичного малюнка фокусують увагу читача. Синтаксичні форми, що виконують зображальні функції, переважно структурно співвідносяться зі значенням слів.

Роздуми та прямі висловлення персонажів відбивають суб'єктивну позицію мовця, синтаксис описовий відображає об'єктивну позицію автора.

РОЗДІЛ 3

СИНТАКСИЧНІ ЗАСОБИ АКТУАЛІЗАЦІЇ ЗМІСТУ ТЕКСТУ ТА ЇХНЯ ЕСТЕТИЧНА ФУНКЦІЯ

Художня проза Івана Багряного має ознаки “актуалізованої прози” [3, с. 12], розчленованої, з підвищеним суб’єктивним звучанням. Їй властиві висловлення, утворені кількома окремо оформленими реченнями, що створюють своєрідне інтонування. Таке оформлення надає більшій значущості окремим частинам висловлення. Відношення між реченнями не виражені спеціальними службовими засобами, текст синтаксично розчленований [3, с. 12]. Суттєвим є протиставлення мовлення лаконічного, побудованого з коротких (особливо номінативних) речень і мовлення, що складається з симетрично розташованих, майстерно розмірених, розрахованих на естетичний ефект поширених речень, які об’єднані в одне ціле і виражають різноманітні відношення.

У глибокій, напруженій, експресивній оповіді Івана Багряного домінує тенденція до змістового розвантаження простого речення, вияв його глибини в інших видах компресії, твориться парцеляція, еліпсис, синтаксична неповнота конструкцій. Паралелізм, повтори, інверсія розраховані на появу в реципієнта (читача) емоцій та естетичних почуттів.

3.1. Естетична функція простих, ускладнених, складних речень

Речення як найменша смислова та синтаксична єдність служить засобом передавання текстового задуму. При цьому воно не просто містить певний зміст, а стає художнім виразником цього змісту.

Твори Івана Багряного репрезентують різноманітну семантико-синтаксичну структуру простих речень, які є функціонально важливими в тексті.

На особливу увагу заслуговують функції простих речень, що аналізуються на семантико-граматичному рівні за ознаками односкладності та двоскладності, неускладненої та ускладненої структур.

Односкладні конструкції в синтаксичній структурі функціонально різні та виявляють неоднакову продуктивність відносно типів. Номінативні речення заглиблюють читача в час і простір об'єктивного світу, де перебуває, діє, живе персонаж, що і складає суть нового. Зовнішній світ – тема висловлення, внутрішній світ персонажа – його рема [61, с. 63].

Номінативні речення в художніх творах Івана Багряного несуть особливу увиразненість, емоційну напруженість:

1) фіксують враження, побіжні сприйняття: *Рух. Дим. Мряка судного дня. Хаос Содом і Гоморри. Але ж, Боже!! Пощо ж на них Содом і Гоморра?!* (Огненне коло, с. 82); *Втома. Він почав розуміти, що таке втома* (Багряний І. Тигролови, с. 37); *Планета. Під ним його планета, така рідна, так добре знана, вивчена по книгах і спізнана колись з високостей, а на ній маленька латочка його землі, яку він найбільше любить...* (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 249); *Все спопеліло. Руїна. Чорна руїна, а над нею безвихідна, нестерпна, безмежна туга* (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 449);

2) творять статичні описи, динамічність творять суміжні з ними речення: *Скляні шафи з книгами, радіоприймач на бюрку з полірованого горіхового дерева, одностильність меблів, писемний стіл під зеленим сукном, накритий грубим склом, а на тім склі віддзеркалені писемні приладдя – грубі чотирикутні чорнильниці на бронзових підставках і з бронзовими покришечками, мармурове прес-пап'є бронзова пірамідка з олівцями й ручками, стосик книг, телефонний апарат...* (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 29); *Батьківський дім в Богуславі. Тихий світ. Малесенький рай. Батька немає, але є в неї Мати, є в неї вірна подруга Леся, і є в неї коханий – лицар Софрон – друг її брата* (Багряний І. Маруся Богуславка, с. 300); *Тихий рай. Нескаламучене море людського щастя.*

Мерехтіння людської радості, що розпросторюється навколо, розходиться, як луни від великоднього дзвону, й наповнює серця всіх... (Багрянний І. Маруся Богуславка, с. 302); *Ось золота клітка для бідолоашної невільниці... Мармуровий двірець і мармурова ротонда східньої архітектури, зі сходами десь до моря і в сад. Пишний сад, сліпучі квіти навколо, водограї з веселками проти сонця, мармурові фігури тварин і риб... За садом ясно-білі шпилі мінаретів... <...> Скільки екзотики, скільки східньої розкоші!* (Багрянний І. Маруся Богуславка, с. 305);

3) лаконічно виражають думку: *Як боронилися “ці”, цебто вони “то єсть ми”.* **Паніка.** **Ярмис.** **Пальба** (Багрянний І. Огненне коло, с. 97); **Мовчанка.** *Більше не було на „у”* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 75); **Пустеля.** *А в тій пустелі миготить промінчик, скорбний промінчик, далека рефлексія, забутий кадр далекого-далекого дитинства* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 454); **Кінець.** *Всі засоби розбирання людських душ вичерпалися* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 471).

Мові художніх творів Івана Багряного притаманне функціонування речень з однорідними членами. Нагромадження однорідних компонентів речення для створення потрібного стилістичного ефекту – ампліфікація [143, с. 364] – виконує кілька експресивних функцій:

- 1) сприяє смисловій конденсації й логічному увиразненню думки;
- 2) створює емфатично-інтонований, почуттєво-напружений семантичний комплекс вислову;
- 3) підсилює фокус словесного зображення;
- 4) породжує певний тон мовлення, завдяки чому дозволяє письменнику емоційно вплинути на читача.

Отже, ампліфікування іменникової однорідності підсилює уявлення предметної різноманітності та складності. Наприклад: *Все в нім цвіло і тишалося істинно народним мистецтвом, шедеврами всіх в'ятських кустпромів – кошиками, капцями, валізами, ведмедиками і паяцями, гребінцями і збаночками, сопілками і півниками, балалайками і*

найхімернішими іграшками... (Багрянний І. Тигролови, с. 19–20); *Підводи навантажені амуніцією, кулеметами, мінометами, скринями, харчами, рушницями, бензиновими бідонами, хлібом, мішками борошна й фуражем, медикаментами, людьми, мотоциклами й усіляким військовим спорядженням, рухаються на захід, на захід безкінечним потоком і таким же потоком рухаються підводи на схід, навантажені раненими, навантажені людським стогоном* (Багрянний І. Огненне коло, с. 80–81).

Комплексування різних типів однорідності також має експресивну характеристику. Поєднання дієслівності, предметності, прикметниковості, різних їхніх форм у своїй сукупності становить виразну рису творчої манери Івана Багряного. Різноманітні раптові переходи від одного виду однорідності до другого вражають читачів. Наприклад: *Прокляте прізвище викликало зливу страхітливих спогадів, приспаного гніву, пекельної, непримиренної, вічної ненависті* (Багрянний І. Тигролови, с. 183); *На підставі тих рефлекторних криків, стогонів і скреготу зубів можна змонтувати внутрішню, психічну картину всього цього звалища* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 433); *І от він протистоїть їм... Сірий, і буденний, і не героїчний на вигляд, немовби зацькована тваринка. Лише з гарячим, буремним серцем... З уперто зціпленими зубами... З очима, запаленими вогнем великої, нездійсненої мрії...* (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 41).

Синтаксис творів Івана Багряного позначений значною кількістю речень зі вставленими конструкціями. Характерні насамперед для усного мовлення, вставлені конструкції є одним із важливих засобів його художнього відтворення. Вставлені конструкції сприяють розвиткові другого плану розповіді [116, с. 208], творять “кілька ліній розповіді” [3, с. 150]. Використовуючи їх, письменник стисло, економно і водночас виразно подає різні смислові та часові плани розповіді. Наприклад: *Мертвий Ягельський лежав серед живих цілу ніч, спав з ними разом (лише не спали Узуньян та Азік, мовби сиділи над душкою!)* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 119).

Вставлені конструкції дозволяють автору сконцентрувати увагу на частинах висловлення, найважливіших у смисловому відношенні, бо вони виразніше, ніж співвідносні з ними невставлені члени речення позначають предмети, явища навколишньої дійсності. Іван Багряний найчастіше вживає їх з метою:

1) розкрити зміст слів на позначення реалій сталінської епохи, які, на його думку, можуть бути незрозумілі для читача: *Щоб спіймати Андрія на спанні, треба відчинити “кормушку” (таке віконце в дверях, через яке подається їжу) й просунути в неї голову* (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 68); *Курпас – це ж знаменитий Курпас, начальник т.зв. ДТО (“Дорожно-Транспортного Отдела”) УГБ НКВД* (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 463); *Також сидів тут ще голова ЛОЧАФУ (Літературного об’єднання Червоної Армії й Флоту) – Галушко, але його теж десь забрали* (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 74);

2) уточнити або конкретизувати один із членів основного речення, розширити або поглибити сказане в ньому: *І від самого ранку сидить біля неї отець Яков (чомусь неодмінно Яков, а не Яків, бо то, бач, звучить дуже фамільярно і по-простецькому, бо то Яків просто старого Чумака звали, бо був коваль), єдиний, якимось чудом уцілілий священик на цілу цю околицю, а може, й на ціле місто* (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 8); *Це були частки стандартного буханця сірого, досить непогано випеченого, але з підозрілою мішаниною (наприклад, в середині сірої пайки траплялись житні скоринки або й білі шматочки, бо цей хліб печено спеціально для в’язнів, використовуючи різні відходи й шматки старого черствого хліба, розмочивши та замісивши їх наново з іншим тістом) – хліба, розрізаного начетверо* (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 99);

3) розкрити внутрішній стан героя. Напр.: *Але стій! – ці дві речі виключають же одна одну! (По нервах іде гаряча хвиля)* (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 246); *Не вірне в першому разі, цебто, що слідчий обминає імена (слово “провокаторів” не повертається в Андрієвій голові по*

відношенню до своїх братів та Катерини і він тільки зітхає), бо інакше б він мусив мовчати (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 246).

За допомогою вставлених конструкцій автор також описує жести, міміку, рухи, інтонацію персонажів тощо. Наприклад: *Він – Конаєв – ніколи не зарізає курки... (Він про це говорить з такою щирістю, що в тім не може бути ніякого сумніву, та й досить глянути на його обличчя й звернути увагу на його душевний склад – склад людини сентиментальної, чуткої)...* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 482); *Слідчий – кулак з довбню, голова з горіх, вчорашній футболіст, ударно покликаний в “органи” (Карапетьян показує образно, який саме кулак, а яка голова в того футболіста-слідчого) – тріумфує* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 85).

Як слова автора при прямому мовленні та діалозі вставлені конструкції творять напруженість ситуації: – *Ми всі прибули... Сини твої... Там он... (зацокала клямка) ось...* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 11); – *А я сам себе звільнив, мамо... Утік собі та й усе... (помовчав) – чотири роки ось... До вас біг, мамо* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 16); – *Гм... Ви дуже чемні... (ледь вловима іронія)<...> – Он як!.. (знову нотка іронії). – Але ж наші блощиці не курять!* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 30).

Часто Іван Багрянний уживає емоційно напружені вставлені конструкції, які стають експресивними центрами висловлень. З цього погляду можна виокремити вставлені конструкції, якими передаються іронічно-саркастичні зауваження, інтонаційно підкреслені знаком оклику: *Ця конституція номер два, підписана самим начальником УГБ НКВД ССРСР та “залізним наркомом” Ніколаєв Єжовим, висить на дверях (але не в камері, а чомусь в голярні! Бо в камері, бач, в’язні можуть її скурити!)* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 135); *Пройшов “Крим, і Рим, і Сибір без палки”. Був на коні й під конем (здебільшого під конем!), був у вагонах і під вагонами (здебільшого під вагонами!) – бігав, як здичавілий, зацькований пес* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 411); *Він підписав “щиросердні зізнання”, що згідно з обвинуваченням “дійсно” був організатором повстанської й*

терористичної організації, складеної з фізкультурників (і то в республіканському масштабі!) і мав на фізкультурному параді в Києві убити секретаря ЦК КП (б) У – Косіора (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 223); Одначе Руденко, взявши тоненьку мотузочку (заборонену річ! бо на ній можна повіситись!), змобілізував того самого інженера, що збудував цю тюрму, і звелів йому обчислити, яка мусить бути завдовжки мірка, коли попід стіною сидить вже не тринадцятеро, а чотирнадцятеро <...> (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 93).

За допомогою вставлених конструкцій виражається емоційно-експресивна оцінка висловлення – оцінка або самого автора, або дійових осіб роману, тим самим створюється одна із “ситуацій контрасту” [161, с. 82–83], що підсилює вплив тексту на читача: *Хоч їх і безліч – різні “Тройки”, “Спецколегії”, ОСО, трибунали тощо – але, бавлячись у “законність”, всі ці суди (і кого вони мають дурити? Перед ким відчитуватись і виправдовуватись?!) вимагають ніби “бездоганного” оформлення справ, щоб усе в них було як слід припасоване, підігнане до вимог советської юрисдикції, щоб все було по “закону”. (Господи! Який цинізм! Але не тільки цинізм. Тут щось інше. Тим іншим є, очевидно, потреба виправдатися самим перед собою, хвороблива й підозріла потреба, така, як потреба в злочинця ставити грубі свічки в церкві, яку він перед тим обікрав і має намір ще обікрати)* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 436). Нерідко оцінність є відкритою і посилюється окличним знаком, який підкреслює важливість повідомлюваного: *“Убити вони його не можуть (бо не можна ж убити курку, яка має знести золоті яйця!), а розібрати його душу до решти теж не можуть* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 232).

Речення зі вставленими конструкціями в художніх творах письменника: аргументують зміст основної частини висловлення; поєднують в одному реченні два плани розповіді; виражають емоції автора, індивідуальне сприйняття дійсності; сприяють естетичному впливові тексту на читача.

Складні речення у творах Івана Багряного виявляють свої естетичні можливості дещо інакше, ніж прості речення. Як поліпредикативна одиниця вони виражають відносно закінчену думку і можуть самотійно бути контекстом, достатнім для виявлення експресивних властивостей структури [150, с. 137]: *Раптом удар через піврозбитий паркан чимось по голові – це ударив хтось рідний і страшно закляв знайомим голосом – очі засліпила кров, багато калиново-червоної, пінистої крові на одежі, на руках, якими затуляв місце удару...* (Багряний І. Огненне коло, с. 4); *Ворожа артилерія посилила у відповідь свій вогонь – і почалося пекло* (Багряний І. Огненне коло, с. 35); *Ба, то не сонце, і не сковорідка, то жахливий ворожий гарматень, то стрільно з якоїсь сатанинської “катюші” – воно кружляє в zenіті й рветься, рветься безліч разів, обсипаючи вогненним череп’ям немилосердно і безугавно, б’є, б’є й б’є...* (Багряний І. Огненне коло, с. 82).

Складносурядні речення характеризують складні, тематично поєднані явища з різних боків: *Після того крику та тупотняви настала мертва тиша, і в тій тиші їх перевантажували з машини в машин, з одного поламаного “ЦЕРАБОКООПУ” в такий самий інший, цілий* (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 289); *Тиша була на світі, і тиша була на серці, і мерехтіння-мерехтіння...* (Багряний І. Тигролови, с. 117).

Розташування компонентів складнопідрядного речення естетично значуще: воно виводить на чільне місце окремі елементи, які вимагають свого наголошення: *Далі Андрій збився з рахунку, котрий день п’ятий, а котрий десятий – все змішалось в суцільну кашу, чадний, тяжкий сон, фантастичне марево, в якому не було ані початку, ані кінця, марево, зіткане з “валетів в замок” і “валетів в йолочку”, “повєрок”, гримання засувів, криків десь і гудіння машин, ходіння голяком “на оправку”, пайок хліба, блощиць, снів сидячи, снів лежачи, снів на одній нозі, нічних сонних візій і реальної дійсності, яка перевершувала найдикіші візії, чиряків, безглузлого сміху, стогону й пригод трьох мушкетерів, походеньок Тіля*

Уленшпигеля...Пригод Дон-кіхота...І чекання, чекання (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 116).

Парцеляція підрядної частини складного речення стилістично позначена: *Але ніхто не здогадувався, в чому річ, бо... Бо якби люди здогадались – то кинулись би врозтіч з усіх ніг* (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 289).

Іван Багряний використовує різні за типами семантичних зв'язків безсполучникові речення для динамізму та експресії. Динамізм допомагає передати прискорено хід подій, дії персонажів, вияв почуттів, думок, психологічну напруженість: *Відгремлять сморідні грози, відшаліють страшні гурагани залізні, одбахкають блискавки зла й злоби... Прийдуть знову й знову громи весняні* (Багряний І. Людина біжить над прірвою, с. 292).

Безсполучникові складні речення зі значенням одночасності, об'єднуючи перелічувальні деталі, творять смислове ціле, складники якого однаково важливі: *Морози пішли на південь, Сірки – на північ* (Багряний І. Тигролови, с. 99); *Григорієві ніт заливав очі, мучила спрага* (Багряний І. Тигролови, с. 86).

3.2. Експресивні синтаксичні структури у творах Івана Багряного

Індивідуальний стиль письменника становить систему мовних засобів, яка сформувалася в результаті відбору й творчого використання синтаксичних явищ національної мови не тільки для вираження певного змісту, але й для естетичного впливу на читача. Цій основній функції підпорядковано відбір і використання всіх мовних засобів у художньому творі.

Естетизація мовних засобів є однією з основ мовної експресії. “Естетизуючись, елементи мови глибше осмислюються, стають точнішими, яснішими, впливовішими, а відтак і стилістично виразними” [154, с. 40]. Експресивність синтаксису пов'язана зі структурами, що мають у своїй семантиці відтінок розмовного, невимушеного стилю, а також з особливим

актуальним членуванням речення, виділенням теми та реми. Експресивність зумовлюється зміною порядку слів, вживанням парцельованих конструкцій, еліпсисів.

За допомогою експресивних конструкцій [126] досягається особлива, економна форма передавання інформації; замість одного цілісного речення виділяються два й більше висловлень, що підвищують комунікативні та функціональні можливості всієї експресивної конструкції порівняно з її “початковим” синтетичним варіантом.

Матеріал нашого спостереження дозволяє виділити такі експресивні синтаксичні структури: 1) неповні та еліптичні речення; 2) парцельовані та сегментовані конструкції; 3) перервані та незакінчені речення.

Неповні речення. У художньому мовленні лаконізм виступає як засіб стилістичного увиразнення, відтворення індивідуального почерку майстра художнього слова. У мові романів Івана Багряного багато стилістично позначених неповних речень.

Неповнота речень, якщо вона не закріплена мовною нормою і не виражена певним типом граматичної моделі, є текстовою категорією з різним функціональним наповненням. Видозміни граматичної структури речення в тексті можуть переходити межі синтаксичних процесів, ознаки яких встановлюються у функціональному синтаксисі, та набувати вже ознак функціонально-стилістичних.

Неповні речення автор використовує для опису швидкої зміни подій, в напруженій оповіді, коли треба пристосувати членування змісту до членування речення. Наприклад, розповідь про шлях етапного ешелону ОГПУ – НКВС (“дракона”) твориться нанизуванням неповних речень: *А дракон все летить і летить – у невідоме, вперед, у чорну сибірську ніч, на край світу. Перетинає меридіани. Описує гігантську параболу десь по сорок дев’ятій паралелі, карбує її вогненным приском, гейби комета. Б’є по чорній імлі вогненным хвостом, зіходить їдучим димом та смородом і реве, реве...*(Багрянний І. Тигролови, с. 6–7). Спеціальний пропуск підмета в складі

речення компенсується більшим семантико-стилістичним навантаженням інших елементів (присудка) цього речення і загальним увиразненням синтаксичної побудови.

Тексти, насичені то неповними реченнями, то іншими експресивними конструкціями, які, взаємодіючи, дають своєрідне забарвлення мови. Заміна їх іншими конструкціями, повними реченнями, змінює, руйнує характер висловлення. Пор.: *Два голоси – два друзі. До них долучається третій* (Багрянний І. Тигролови, с. 8) – *Два голоси – два друзі. До них долучається третій голос.*

Особливим структурним різновидом неповних речень є еліптичні речення. Специфіка їх у тому, що еліптичні речення й поза контекстом чи у відриві від конкретної ситуації мовлення чіткі за змістом, що й відрізняє їх від контекстуально та ситуативно неповних речень [47, с. 155].

Еліптичні конструкції надають висловленню динамічності, експресивної виразності, створюють інтонації живого, схвильованого, невимушеного усного мовлення. У художніх текстах вони передають стан персонажа (у діалогах і монологіях), ставлення автора до зображуваного (в авторських відступах).

Залежно від ситуацій еліптичні структури витворюють ефекти:

1) динамічності та лаконічності вираження думки: *Біля кожного вагона – щетина багнетів* (Багрянний І. Тигролови, с. 6); *А над усім – Арсеньєв!* (Багрянний І. Тигролови, с. 16); *Головне – сміливість, швидкість і неодмінно крик* (Багрянний І. Тигролови, с. 86);

2) блискавичної дії: *Коли це – близько гомін* (Багрянний І. Тигролови, с. 85); *Знову крик. Близько...* (Багрянний І. Тигролови, с. 44);

3) ліричної схвильованості персонажа, переживання зображуваної трагедії: *За кілька кілометрів – знову те ж повідомлення: “ФІЙОНА МЕДВИНУ ПРИВІТ ПЕРЕДАВАЛА”* (Багрянний І. Тигролови, с. 184); *На далекім-далекім краєчку землі, після всього жаху – близькі й рідні люди!* (Багрянний І. Тигролови, с. 49).

Еліптичні речення також оновлюють образний зміст, мобілізують всі смислові потенції слова, підсилюють його синтезувальні можливості. Пропущені слова компенсуються додатковим смисловим навантаженням, що припадає на інші слова. Напр.: *Тигри над усе і усім!* (Багрянний І. Тигролови, с. 160); *Три шпали на ковнірі – як мазки крові* (Багрянний І. Тигролови, с. 196); *Тверезий розум – за прокурора* (Багрянний І. Тигролови, с. 125). Отже, досягається образна конкретність художнього мовлення.

Різні види неповних речень у художньому тексті взаємодіють. У такий спосіб на неповних структурах ґрунтуються значні за обсягом контексти. Вони експресивно напружені, динамічно зображають події та явища. Пропущені в них елементи легко й вільно домислюються читачем: *Трищання кущів. Мить... І ось він став на галявині. Близько, ступнів за сто лише. Став. Тремтить увесь. Послухав. Чмихнув і, нахиливши голову, прикрашену могутніми рогами, копнув землю, а тоді, видобуваючи десь із звіриного серця спершу низьку ноту, підносить голову на витягнутій шиї і підносить ноту. Вище. Вище! Доводить її до найвищого напруження, викидаючи в небо все, що в нім вирує і кипить...* (Багрянний І. Тигролови, с. 136–137).

Використання неповних та еліптичних речень у мові художніх творів є свідченням високої синтаксичної майстерності автора, яка відбилась на художній якості його мови.

Суттєву роль у формуванні синтаксису прози Івана Багряного відіграло народнопоетичне мовлення з усталеними синтаксичними фігурами. В синтаксисі народних пісень взаємодіють два процеси: з одного боку, розгортання синтаксичних конструкцій завдяки повторам, синтаксичним паралелізмам, нанизування однотипних речень, а з другого – стиснення, ущільнення змісту ритмічно організованої пісенної строфи як наслідок еліптичної будови простих і складних речень [59, с. 98].

Парцельовані та сегментовані конструкції. Синтаксису Івана Багряного притаманні конструкції, особливе призначення яких – не просто повідомити адресату (читачеві) ту або іншу інформацію, а зосередити на ній

увагу, максимально акцентувати й підсилити її дієвість. Ці побудови завдяки своїй комунікативній виразності служать для стилістично значущих експресивних конструкцій писемної літературної мови. До них відносимо парцельовані конструкції та сегментовані конструкції.

Парцельовані конструкції (базова частина і парцелят) виконують функцію зосередження уваги на певному моменті характеристики зображуваних явищ; як прийом експресивного синтаксису посилюють виразність і ритмічність мови. Стилiстичний акцент зосереджується саме на парцеляті, який набуває комунікативної самостійності і цим привертає до себе увагу читача, ніби “випадаючи” з рівного ритму.

Однією зі своєрідних рис індивідуального стилю Івана Багряного є широке застосування парцельованих конструкцій, які підпорядковуються власне авторським естетичним настановам. Письменник вживає парцельовані конструкції не лише в діалогах і невластивому мовленні, які тісно пов'язані з народнорозмовним мовленням, а й в авторському. Виражаючи різноманітні експресивно-емоційні та смислові відтінки, вони також становлять один із важливих мовностилістичних засобів урізноманітнення, збагачення структурних особливостей мови художніх творів. Ступінь парцеляції різних членів і частин речення неоднаковий. Він залежить від змістової важливості парцельованих членів і від їхньої граматичної самостійності у структурі речення.

У художній прозі Івана Багряного парцеляція поширена як на основі простого, так і складного речення. У структурі простого речення найчастіше парцелюються другорядні члени речення, з-поміж яких більше схильні до парцеляції однорідні та відокремлені члени речення. Наприклад: *Видряпавшись нарешті на гору, похитуючись і важко дихаючи, стежкою йшла довгонога істота. Обірвана. Худа як кістяк* (Багрянний І. Тигролови, с. 35).

Парцелюватися можуть головні члени речення за наявності однорідності між ними: *Вони здебільшого мчали на хурах. Гнали, як орда,*

прокладаючи дорогу кінськими грудьми й голоблями через юрбища. *Летіли через це кипляче пекло, панічно вирываючись геть...* (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 166). Такі парцельовані конструкції, маючи граматичні ознаки контекстуально неповних речень, найчастіше трапляються в прозі Івана Багряного, творять яскравий ритмічний малюнок.

Стилістичні співзначення мають акцентно виділені парцельовані присудки-повтори типу: *Мусить! Він мусить дійти! М у с и т ь!.. Він умре, напевно вмере. Але тільки переступивши поріг свого дому. Тільки зазирнувши в очі синкові й своїй вірній дружині, тільки посміхнувшись до них востаннє* (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 194). Особливе значення має при цьому досягнутий парцеляцією ефект безпосередності – завдяки імітації безпосередності розмовного мовлення, властивій йому синтаксичній і ритмічній організації.

Нерідко в ролі парцелятивів виступають прикладки: *Це був Микола Хвильовий. Бог, на якого Андрій молився з усіма своїми товаришами* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 147). Нанизування парцельованих прикладок відтворює характерний ритм осмислень світу письменником: *Ясно, в о н и – всі ці Соломони й Зайці та подібні. Попи й хами від марксизму, “ідеалізму“, матеріалізму, фашизму, гітлеризму, ленінізму... ізму... ізму... “Пророки й апостоли”, вожді й виконавці, Соломони й Зайці!* (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 144).

У художній прозі Івана Багряного натрапляємо на цілі прикладкові парцельовані побудови, що мають основне емоційне навантаження. Поєднуючись з анафорою, вони стають естетичними центрами творів, впливають на їх ритм: *І там той дійсний, справді казковий світ! <...>*

Химерний екстериторіальний світ! Світ блаженної незалежності від будь-якого “спец”- і “проф”навантаження, від будь-якої “спец”-, “проф”- і “парт”дисципліни, від шипіння примусів і начальників, від безконечних черг за калошами і безконечних “чергових зборів” у цехах, на службі і вдома. Світ ідеальної свободи і повної відсутності диктатури,

якщо не брати до уваги диктатуру кохання та преступлення влади кондуктором. **Світ** пригод і романтики, світ поцілунків і преферансу, фантастичних історій, небувалих подій, трансформованих призмою екзальтованої фантазії.

Світ благословенної свободи, купленої за готівку разом з плацкартою (Багрянний І. Тигролови, с. 15–16].

Парцеляція частин потенційних, внутрішньо складних речень – прийом стилізації під усне мовлення, компресивне, з інтонаційними акцентами. В такому разі парцелят залежить у смисловому плані від стрижневого речення. Наприклад: *Треба було бачити, як той “фінінспектор” застрибав. Як він закричав. Як зарепетував. І який він при тому був патріот “новоєвропейський”! Який ентузіаст!.. Як він загрожував...* (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 126).

Використання парцелятив підрядних частин сприяє створенню певного емоційного настрою, потрібного авторові експресивного відтінку: *Одчайдушними зусиллями їхні частини намагалися затягти проломину, спинити ворога. Спинити! Бо ж на карті стоїть життя тисяч товаришів, горе і сльози тисяч їхніх матерів, щастя й цілість всієї землі їхньої, отих бідолашних селян, що ще вчора благали їх про порятунок та про захист...* (Багрянний І. Огненне коло, с. 35).

Стилістична парцеляція може здійснюватися на рівні мікротексту. Несподівані мікротекстуальні композиції сусідніх речень, якщо їх основа – образ, лірична тональність, акцентний повтор типу: *То не Бог! То тільки, тільки людина. Самотня, боса, простоволоса. В рубищі, в ганчір'ї, з натрудженими, побитими ногами, всіма забута й покинута,— поставлена над безоднею. Людина, яку ніхто не може врятувати...* (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 169).

Іноді парцеляція має широкий текстовий фон, значення елемента зв'язності в просторій синтаксичній фразі, як у такому фрагменті:

*Обережно виплутував пальці з полону тонюсіньких волосинок...
Виплутував... А тоді раптом шарпнув і кинувся геть.*

Виліз з танка і пішов.

Йшов тиняючись, помалу, потім швидше. Швидше.

Йшов не озираючись.

Не бачив нічого перед собою. Майже біг. Йшов із решток своїх сил. В ніщо. В порожнечу. В чорне провалля...

***Утікав від того, від чого не можна втекти** (Багрянний І. Огненне коло, с. 124).*

Тут парцельовані конструкції творять чіткий ритм, схвильовано-прискорену тональність авторського мовлення, що передає напружений психологічний момент.

Приєднувальні конструкції. У приєднувальних конструкціях закладені великі експресивно-стилістичні можливості. Сутність цих конструкції полягає в тому, що в межах однорідного синтаксичного ряду слова, словосполучення віддалені або протилежні за змістом розміщуються в одному ланцюжку. Кількість їх різна і визначається стилістичними, естетичними умовами контексту. Відокремлюючись від речення графічно (трьома крапками) та інтонаційно, приєднувальні конструкції підкреслюють головне. Приєднання дає можливість акцентувати увагу на важливому, виділити смислові елементи [136, с. 37].

За допомогою приєднувальних конструкцій Іван Багрянний не лише відкрито висловлює свої почуття та думки, а й створює художні та психологічні портрети людей, малює картини природи, побуту: *Вона реве, падає на землю й качається, й скавулить від жаху та болю – упирається головою в землю й крутиться на однім місці, вона хоче заритися в землю й крутиться на однім місці, вона хоче заритися в землю живцем... і конає* (Багрянний І. Огненне коло, с. 83); *На неголених, замурзаних обличчях повна байдужість і... спокій* (Багрянний І. Огненне коло, с. 89); *Це на постаменті стояв істукан Леніна, подовбаний немилосердно кулями й шрапнеллю з усіх*

боків і... з іржавою цеберкою, надітою на голову (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 182)

Сегментовані конструкції. Поряд із парцельованими конструкціями в мові письменника вживаються побудови, організовані за принципом актуалізації шляхом винесення важливого у висловленні на його початок. Частина висловлення, що виділяється, одержує синтаксично незалежну позицію, а все висловлення розчленовується на дві частини: предметну (тему) і частину, яка повідомляє (рему). Такі структури розглядаємо як сегментовані конструкції. У сучасній лінгвостилістиці їх ще називають “називним відмінком уявлення” [68, с. 212].

Сегментовані конструкції – поняття насамперед експресивного синтаксису. У синтаксисі сегментні утворення не становлять чогось категоріально нового, тобто, нового структурного типу речення, його еквівалента чи словосполучення. Тим самим вони не підлягають власне синтаксичному описові, обов’язковому членуванню на двоскладні сегментовані речення, на односкладні того чи іншого різновиду тощо.

У творах Івана Багряного, порівняно з парцельованими конструкціями, ці структури вживаються менше, але також є важливим засобом творення експресії: *Тії очі з кривавими росинками на віях – вони стоять перед ним вічно...* (Багрянний І. Тигролови, с. 32); *Хома Головченко... Він пішов геть з життя, але сміх його лишився й живе в душах в’язнів в отих словах – “чих-них” і “кунді-бунді”* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 129).

Функція сегментації тут – у виділенні, однаково сильному, але експресивно і логічно нерівноправному, двох членів конструкції даного (теми) та нового (реми). Підкреслюючи тему, називний уявлення готує слухача до сприйняття реми, тобто найбільш важливого елемента висловлення; тема створює атмосферу напруженості. Наприклад: **Експрес!..** *Не експрес, а ціла республіка на колесах. Григорій і Гриць брали його штурмом* (Багрянний І. Тигролови, с. 152); **Гегемони.** *Ті, що зробили революцію й здобули владу, розламавши російську імперію на скалки.*

Господарі землі, й неба, і надр в його Батьківщині. Володарі академій, банків, університетів, мистецтва і зброї — на суходолі, на морі й в повітрі... (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 144).

Вдале розташування у висловленні сегментованих конструкцій і подібних до них риторичних звертань увиразнює зміст. Наприклад, у романі “Тигролови” Іван Багряний поєднує їх у контекстах розмірковування: ***О Арсеньєв!..*** (сегментована конструкція) *Він бог цілого цього експреса, цілого цього світу* (Багряний І. Тигролови, с. 16); ***О Арсеньєв!..*** (риторичне звертання) *Чи думав ти, що станеш отаким могутнім промотором, таким рушієм отакої-о маси людей, підіймаючи і пориваючи їх на надзвичайні діла та ще й женучи їх уперед, в ту химерну, казкову країну?* (Багряний І. Тигролови, с. 18).

Зіставивши прийом парцеляції та сегментації в конкретному художньому тексті, ми з’ясували, що їх схожість полягає в експресивному підкресленні вичленовуваних частин висловлювання, у спрощенні синтаксичної організації висловлення і водночас – у підвищенні його синтаксичної гнучкості та рухливості. Пор.: ***Тигри...*** (сегментована конструкція) *З них починаються всі розмови, і на них всі розмови кінчаються* (Багряний І. Тигролови, с. 16) – ***Тигри.*** (парцельована конструкція) *Страшне божество, смугасте шкірою, а ще смугастіше репутацією* (Багряний І. Тигролови, с. 18). Пор.: *Велика річ, – людська віра [,] вона може створити психоз жаху і вона ж може створити зворушливу ілюзію небувалого чуда* (Багряний І. Людина біжить над прірвою, с. 27).

Перервані та незакінчені речення. Ознакою динамічного, “пульсуючого” мовлення є також незакінчені й перервані речення. В них актуалізація може здійснюватися в межах самої структури.

Івану Багряному в романах та повісті вдалося показати потенційно закладені в перерваних та незакінчених реченнях синтаксично-стилістичні можливості. Вони утворюють стилістичну фігуру – замовчування

(апосіопезу), що полягає в емоційній обірваності речення, графічно позначеній трьома крапками [143, с. 358].

У художньому тексті ці речення найчастіше вживаються в прямому мовленні персонажів, виконуючи різноманітні естетичні функції:

1) свідчать про розгубленість дійової особи, яка хоче приховати справжні причини своєї поведінки: *Думки плуталися у голові, що була немов гарячим оливом налята. “Який пак сьогодні день?.. А, шостий... Ну, це ще здорово... Коняка б уже здохла... А якби я був конякою – було б ліпше?.. Шостий... Так... Але Бог за шість день світ увесь сотворив... і ці нетрі теж... Атож...”* (Багрянний І. Тигролови, с. 43);

2) поєднуючись з парцеляцією, передають схвильованість персонажа: – *Давно, Андрієчку!... Вона давно тут... Ой як давно!... Її мордовано!.. Ой, як її мордовано!! За тебе, Андрієнку... За тебе... За нас... Вона старалася... Вона передавала ще раніше тобі записочку... Ось... Ось... Передала... Скинула з горішньої камери в щиток для мене, щоб я передала тобі через інших... через кого-небудь... Я ждала нагоди... Щоб через когось...* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 390).

Ці структури простежуються не лише в прямому мовленні персонажів, у творах Івана Багряного вони також яскраво представлені в мовленні автора. Ними створюється нерівність, перерваність оповіді: *Десь нагло розітнувся далекий рев. Лютий і страшний. І покотивсь, покотивсь. Урвавсь... Гавкнуло десь із другого боку, так само хижо і тужно... Закричав спросоння глухар... Зрадливі звуки, притаєні шелести...* (Багрянний І. Тигролови, с. 46); *Іван Падалка – підстрижений “під миску”, модернізований запорожець, геніальний графік і стиліст... Бойчук... Врона... Седляр!... Їх ціла бригада, тих, позначених божою іскрою, сучасників. І за це вони... наклали головою ось в цих мурах, задушені в отаких от скриньках, розтоптані чобітьми, а чи заслані в “мєста не столь отдаљонниє” ...* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 251).

За нашим спостереженнями, в романі “Тигролови” перервані та незакінчені речення вживаються частіше, ніж в інших прозових творах письменника. Він сам “створює” структуру незакінченого речення, супроводжує її спеціальним контекстом, чим домагається функціонально-змістової виразності. Особливу експресивність мають такі структури, перерваність яких зумовлена великою паузою всередині речення, коли далі висловлюється щось несподіване: *Фантастична, дивовижна панорама. Могутня в своїй красі і... страшна* (Багрянний І. Тигролови, с. 41); *Хлопці надумали були вже збиратись додому, як тут прибіг Заливай, а слідом за ним приїхала... Наталка* (Багрянний І. Тигролови, с. 135).

Письменник часто свідомо не закінчує думку, щоб це міг зробити читач: *І розгортав старий Мороз страхітливі картини, підглядені образки жаскої каторжанської епопеї...*

Про колони виснажених арештантів на лютім морозі... <...> Про жорстоку смерть без похоронів, як худоби, – смерть, від знуцання, голоду, пошестей і журби... Про здичавілих собак, що тягають мерзлі людські голови і руки межі бараками... Про чуті арештантські пісні і тугу без слів (бо давно виплакані)... Про неймовірні самогубства... (Багрянний І. Тигролови, с. 97).

Автор дає читачеві можливість не тільки здогадатись і продовжити цей перелік жахливих фактів у історії українського народу, а й змушує замислитись над ними.

Особливість використання перерваних і незакінчених речень у творах письменника полягає також у їхній можливості “накладатися” на інші синтаксичні структури. Здебільшого це поєднання парцельованих, сегментованих і незакінчених, незакінчених і контекстуально неповних структур, причому підвищується інтонація на слові, після якого обривається речення, а саме слово набуває особливого змістового навантаження. З їхньою допомогою оформляються найдраматичніші місця творів, зображаються

найзагостреніші ситуації. Наприклад: *А вони стояли безконечними шпалерами, безконечною тичбою — вимучені, виснажені <...>*

Прокладали шлях, прокладали нову магістраль, вимощуючи її своєю розпукою, гатили собою прірви, й баюри, й провалля... А тепер ось стояли як на параді. Полтавці... Чернігівці... Херсонці... Кубанці... Нащадки Многогрішного і нащадки того Аввакума вільнодумного... Каторжники. Ті, що про них потім будуть розповідати легенди й співати тягучі, понурі пісні, такі тягучі, як забайкальські вітри узимку... (Багрянний І. Тигролови, с. 23).

Функціонування таких конструкцій у прозовому синтаксисі автора підтримується, з одного боку, тенденціями розвитку синтаксичного стилю, а в ширшому плані – тенденціями розвитку синтаксичної будови літературного мовлення, яке вбирає в себе живі конструкції усного мовлення.

3.3. Порухення порядку послідовності компонентів речення з метою експресивності

У мові художньої прози Івана Багряного функціонують лаконічні, синтаксично спокійні побудови, коли частини яких перебувають у звичайних контактних поєднаннях одна з одною, пор.: *Сонце заляло стіл і ткало золоті прошиви на білій скатертині (Багрянний І. Тигролови, с. 50); Одного дня до камери вкинуто нову людину (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 385); Німецькі “частини” й мародерські “з’єднання” миготіли жваво, миттю з’являючись і так само миттю зникаючи (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 14).*

Але часто мові властиві також побудови, в яких дистантне розташування елементів підкреслює та виділяє їхнє змістове наповнення. Особливе розміщення слів, словосполук передає емоційність мовлення письменника. Майже всі члени речення можуть займати місце, відмінне від узвичаєного. “Таке своєрідне в кожному окремому випадку розміщення слів у реченні служить експресії, увиразнюючи не тільки окремі слова, а й речення в цілому” [19, с. 221]. Наприклад: *І розбігалися злякано сосни й*

смереки, кидаючись урозтіч (Багрянний І. Тигролови, с. 5); *Зажебонів, зачигиркав сніг під копитами* (Багрянний І. Тигролови, с. 145); *І було те обличчя дівоче... І було те обличчя знайоме* (Багрянний І. Огненне коло, с. 124); *Він пішов тепер на великий конвеєр* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 209).

Автор відходить від звичного граматичного порядку слів задля їхнього емпатичного, логічного або ритмічного підпорядкування вимогам формо-змістової єдності з метою увиразнення певного вислову. Дистанціювання, порушення усталеного порядку розташування членів речення, “в результаті якого який-небудь елемент виявляється виділеним та одержує спеціальні конотації емоційності або експресивності” – інверсія [4, с. 162] – має індивідуальний характер, відповідає настановам автора.

Зміна порядку слів підпорядкована певним правилам: використовуються далеко не всі можливі розташування. Порядок слів відповідає руху від даного до нового, від теми до реми, тобто відповідає актуальному членуванню речення і, отже, є стилістично нейтральним. Якщо такий порядок порушений, тобто при початковому розташуванні реми, її виділяє підсилювальний наголос. Експресивність виникає при цьому за принципом розбіжності між узуально і ситуативно позначеним. Пор.: ***Волошкою синьою** вона марила! Чистою, простою, скромною, але божественною, бо прекрасною й живою волошкою! Життям!..* (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 222) – *Вона марила синьою, чистою, простою <...> волошкою.*

Письменник звертається до таких типів переставляння елементів:

1. Інверсований порядок слів у межах предикативної синтагми “підмет+присудок”: *П'ятий день він ішов. Не йшов, а гнав, як молодий, гордий олень, гнав навпростець, ламаючи хащі. Вирвавшись із пазурів смерті, він летів як на крилах. “Воля! Воля!” Широко роздимаючи ніздрі, він захлинався нею на бігу, розриваючи грудьми зелену стіну. **Всі двадцять п'ять літ** в ньому зажили враз, запульсували, напружуючи кожний м'язок,*

мобілізуючи кожний нерв, кожний суглоб (Багрянний І. Тигролови, с. 36); **Пісня завмерла. Тиша. Тиша гробова, мертва. І раптом камера починає хлипати. Сонна камера зіходить наглим плачем** (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 361); **Ті-бо кайдани у кожного з них дінькали і бомкали з дитинства, розповідаючи про той Сибір і про це Забайкалля** (Багрянний І. Тигролови, с. 23). Перенесення підмета створює експресивну конструкцію піднесеного мовлення, стилізовану під мову народних епічних творів.

2. Зміна порядку слів “означуване+означення”: **Бідолашна, тиха й фантастично віруюча його матуся!** (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 208); **Непереможна, залізна діалектика!** (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 333); **Це він десь там плаче – мармуровий янгол у мармуровій печалі, ніжний, лагідний і холодний, невтішний у безмежній своїй скорботі над серцем людським, оберненим у пустирище. Неземний, потойбічний, але повергнутий на землю й міцно до тієї землі прикутий, примурований, вкопаний в неї разом із тяжким п’єдесталом і... пообписуваний** (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 33). Постпозицією означення досягається схвильованість мовлення.

Постпозиція відокремлених означень зумовлює стилістично виразний порядок слів: **Височенна, чотириярусна тайга, буйна й непролазна, як африканський праліс, стояла навколо зачарована** (Багрянний І. Тигролови, с. 34); **Він ще сьогодні до півночі загине там, в отих лісах, засніжених, і холодних, і тяжких-непрохідних** (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 267). Вони формують тональність уривчастої, схвильованої розповіді.

3. Експресивний словопорядок структур із обставинними членами типу “обставина+присудок+підмет”. Обставинні слова, винесені перед присудком, не тільки акцентуються самі, а й акцентують підмет, який при цьому виявляється в позиції після присудка: **Багато разів грюкнув засуви, багато разів стріпонулись нерви в чеканні, що ось-ось його покличуть** (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 133); **На снігу великими літерами, либонь за допомогою пальця, було написано лише чотири слова: “ФІЙОНА**

МЕДВИНУ ПРИВІТ ПЕРЕДАВАЛА” (Багрянний І. Тигролови, с. 183); *Зачинивши двері, біля порога стояв Григорій* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 202). Завдяки абсолютній постпозиції безпосередньо після присудка підмет потрапляє у сферу логічного акцентування, і, водночас, значення обставин, що в таких умовах винесені на початок речення, набуває супровідного семантичного характеру у виражальному складі речення: *Між тим степом і ним текла Ворскла. Вже текла!* (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 261); *Там стояли – начальник міліції, командир відділу гвардійців, Заєць та інші* (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 151).

Отже, інверсія у творах Івана Багряного не тільки надає художньому мовленню схвильованого, емоційного характеру, а й активізує мислення читача в процесі сприймання ним як зображуваного загалом, так і кожної окремо художньої деталі.

3.4. Синтаксичний повтор

З-поміж індивідуальних авторських художніх прийомів домінувальним (після парцеляції) в ідіостилі митця виступає повтор – “нагромадження однотипних мовних елементів (звуків, складів, слів, словосполучень) у певній синтаксичній одиниці” [116, с. 236]. Повтор у творах Івана Багряного – цілком органічний, характерний для його індивідуального стилю образний засіб, що визначається особливостями його прозової моделі. Використовуючи прийом повтору, письменник долучає до тексту експресивну інформацію, яка містить сигнал емоційного стану письменника, що передається адресатові. Експресія визначена в побудові фігури з симетрією та ритмічному малюнку, у якому кульмінаційні наголоси розміщені на актуалізованих елементах [150, с. 197]. Наприклад: *Їх усіх прирекли до розстрілу. Закритий Ревтрибунал судив їх. Але не на підставі зізнань, лише на підставі „свідчень” сексотів і провокаторів та на підставі прокурорського пафосу... А головне – на підставі того, чого „судді” не*

знали, лише вгадували та тямали, на що ці люди здібні (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 491).

Серед різновидів повторів на особливу увагу заслуговують синтаксичні повтори. Вони передають важливу додаткову інформацію; в окремих випадках з'єднують речення так, що важко виокремити предметно-логічну інформацію та додаткову.

Синтаксичний повтор може бути контактний і дистантний [60, с. 10]. Контактний повтор є компонентом нескладної синтаксичної структури (словоформа, член речення, словосполучення), виражає експресивні смисли [60, с. 10]: *Біля нього стояли рідні, близькі люди* (Багряний І. Тигролови, с. 49); *Воно про те снило у всі тяжкі години плачу й горя всенародного, протягом десятиліть, століть, з давен-давен, в час масових шибениць, мордів і розстрілів, в час найбільшого відчаю...* (Багряний І. Огненне коло, с. 5); *Розпростерши віти густими шатрами, вони оберігали його щастя, його тайну, його радість, буремне кипіння його молодості* (Багряний І. Сад Гетсиманський, с. 217).

Дистантний синтаксичний повтор часто виконує текстотвірну функцію, розгортаючи повідомлюване. У прозі Івана Багряного до цієї функції додається функція естетична: *Вони – як цілість. Вони її вішали по всіх площах і перехрестях... Вони так героїчно паціфікували Волинь, Галичину, Закарпаття... Вони так героїчно гнали в рабство до свого райху сотні тисяч, де, мільйони української отакої молоді... Вони це робили в багатьох випадках і персонально, а взагалі, у всіх випадках вони це толерували, покривали* (Багряний І. Огненне коло, с. 90).

Дистантний синтаксичний повтор відповідно до позиції його компонентів у прозі Івана Багряного має різновиди:

1) повторення однакових синтаксичних елементів на початку речень чи цілих абзаців (анафора). Наприклад: *Не відчував навіть власної рани. Не відчував утоми. Відчував тільки відчай, метався серцем і душею за цих*

людей, шукав думкою виходу й не знаходив його (Багрянний І. Огненне коло, с. 107);

2) розташування повторюваних мовних елементів у кінці суміжних синтаксичних одиниць – речень, контекстуальних уривків тощо (епіфора): *Навколо **стояла тиша**. В цілому світі **стояла тиша*** (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 204);

3) повтор лексеми на початку і в кінці синтаксичної одиниці або фрази (анепіфора): ***Людська хата!**.. Ось вона! Стоїть над дорогою. Над самісінькою цією степовою дорогою, по якій ішов Максим, уже наполовину обернений у крижину. Обставлена чимсь, забарикадована від вітру, обтикана стовпцями й глицями, замість тину,— **х а т а!*** (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 250);

4) “композиційний стик” [116, с. 238], повтор-підхоплення – конструкція, в якій наступний уривок синтаксичної одиниці починається тим, чим закінчується попередній (епанафора): *Пізніше котилися по ній гармати й кулемети, оглушуючи місто клекотом бою, мчали тачанки, проходили батальйони й полки різних армій у братовбивчій війні **за те саме братерство й любов...** І **за те ж саме братерство й любов** по ній ішли ночами процесії смертників, оточених озброєними салдатами, що потім мали бути такими ж самими смертниками й пройти тут той же самий шлях – шлях до бору...* (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 62);

5) фразовий повтор вичленованого компонента, який наголошує на певному аспекті думки (рефрен): ***“Крок германський, автомат американський, штани англійські, матюки російські!”**. Га! Ось вона, квінтесенція епохи! Її дух, її геній у всій красі й величі. Її емблема, символ всесвітнього універсального професійного вбивці”*.

*Цього ніхто не сказав уголос. Лише подумав. Це Максим. І та думка була разюча, як разючим було й видовище. Так, так... **Крок германський, автомат американський, форма англійська, душа російська...*** (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 89).

Анафори та епіфори є важливим структурним елементом стилістичної системи художніх творів Івана Багряного та дієвим засобом відтворення афективного мовлення. Так, залишившись наодинці зі своїми тривожними спогадами, майор Медвин подумки “прокручує” діалог з політичним в'язнем Григорієм Многогрішним, який викликає в нього, здавалось би, всесильного, безсилу лють і тривогу:

Це ж він сказав був на початку: “Я тебе переслідуватиму все життя. І всі ми, що тут пройшли... Ми тебе переслідуватимемо все життя і проводжатимемо тебе до могили – тисячі нас замучених, закатованих...

Ти лягатимеш спати – і не зможеш заснути: ми кричатимемо й реватимемо отак...

Ти матимеш коханку – і не матимеш з нею щастя: ти цілуватимеш, як злодій, і не здібний будеш нею оволодіти – ми кричатимемо, й реватимемо, і скавулітимемо...

Ти голубитимеш дружину – і раптом будеш схоплюватися, як божевільний, від нашого лементу...

Ти матимеш діти, але не матимеш радості, – з дитячих очей дивитимемося ми. Дивитимуся Я! І ти втікатимеш од них геть... І ніде ти від нас не втечеш....

Ти зустрінатимеш немовля своє, що з'являтиметься на світ, а ми кричатимемо, кричатимемо...” (Багрянний І. Тигролови, с. 32–33).

Синтаксичний повтор, утворений шляхом повторення суб'єкта, вираженого особовими займенника **я, ти, ми, ви, він, вона**, які виступають засобом передачі узагальненості, декларативності, є важливим засобом вираження характеру мовної особистості: **Вони** співали “Марсельєзу”. **Вони** несли прапори з кличами про рівність, братерство, любов. Кидались один одному в обійми в божевільному пориві полум'яніючого людського серця, цілувалися від надміру щастя й віри, в святому екстазі відчуття скорого здійснення тих великих, у своїй основі євангельських, кличів... Потім **вони** з

незрівняним героїзмом умирали за ті кличі, за ту любов і братерство на багатьох фронтах, перемагаючи всіх і вся, немовби їм у руки було вкладено небесний меч. **Вони** показували чудеса подвигу й героїзму... (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 20–21); **Він** не біг, бо не міг, але він ішов так, що аж суглоби тріщали йому в ногах. **Він** так давно вже не ходив. **Він** змобілізував усі рештки своїх сил і шмагав доріжкою так, як колись, у добрі часи, було, спішив до дівчини на побачення (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 200).

Засобом інтенсифікації семантики, пов'язаної з темою та ідейним змістом творів Івана Багряного, є синтаксичні повтори, утворені повторенням суб'єктивних найменувань основних світоглядних понять, почуттів, соціально-історичних категорій: *Тут сидів увесь Максимів рід, а чи точніше — рештки його, мозолястого, дебелиого, жилавого. Того роду, що славився колись феноменальним спокоєм і зрівноваженістю, з якої його ніщо не могло вивести, не в силі зіпсувати йому співану ним пісню — буйну й широку, як степ, і гучну, як грім. Роду древнього, роду каменярьського. Рештки роду, розметаного війною, але ще таки роду, монолітного і в цих рештках* (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 10); *Занадто великий жах обступив їх, щоб вони пам'ятали ще про когось, крім самих себе. Жах від усього. Жах від чужих і жах від своїх. Жах від червоних і жах від брунатних, чи яких там. Жах від “героїв” і жах від звичайних злодіїв, душолюбів. І... жах від “добрих людей”* (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 254).

Завдяки анафоричному повтору збільшується семантичний обсяг мовних одиниць: *Не один того дня збожеволів. Не один того дня сам застрілювався або тяжкопоранений бувши й не бачивши рятунку, а ворогові здаватись не бажаючи, або від психічної перенаснаги, не в силі всього перенести* (Багрянний І. Огненне коло, с. 40); *Не відчував* навіть власної рани. *Не відчував* втоми. *Відчував* тільки відчай, метався серцем і душею за цих людей, шукав думкою виходу й не знаходив його (Багрянний І. Огненне коло, с. 107); **Він** маячить, лежачи на траві, й оточений близькими друзями... **Він**

бачить своє дитинство. **Він** розмовляє з батьком. **Він** пропонує батькові погасити воду, що чомусь загорілася, та й сідати обідати. **Він** тягне тихим, благальним голосом ... (Багрянний І. Огненне коло, с. 84).

Анафора конденсує авторську думку, служить основою різноманітних образних уявлень, підсилює емоційне сприйняття твору: **Розтягають. Вони розтягають** мотлох руїн, а насправді це ж вони розтягають його дитячу романтику, його дитячу віру — розтягають його душу! **Вони розтягають** його прекрасне золоте дитинство й незабутні сльози материнські, перед якими він хилитиме чоло завжди,— сльози трагічної, але такої полум'яної, самозабутньої віри й надії,— вони топчуться по них... (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 31); **Люди шукали** прикриття й не мали його. **Люди шукали** пощади від всюдисущої смерті й не мали її. **Люди** на своїй власній землі згоряли живцем, бо горіла й сама сира земля (Багрянний І. Огненне коло, с. 79); **Людина** — це найвеличніша з усіх істот. **Людина** — найнещасніша з усіх істот. **Людина** — найпідліша з усіх істот.

Як тяжко з цих трьох рубрик вибрати першу для доведення прикладом (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 225).

Анафоричні конструкції використовуються Іваном Багрянним і для передавання задушевно-інтимних переживань персонажів: **І хай шумлять** високі кедри. **І нехай** розповідають під синім небом хмаркам удень і зорям уночі, як один хоробрий і сміливий... **І хай** слухають вивірки... (Багрянний І. Тигролови, с. 44).

Анафора пов'язує окремі речення в більшу мовну єдність та надає їй експресивного забарвлення: ...**Ось так скінчилася зустріч** чотирьох братів рідних ще й сестри їхньої — дітей старого Чумака, добрих, і вірних, і в рід свій залюблених, нащадків славного роду ковальського.

Ось так скінчилася зустріч і тих, що до того роду прив'язані серцем (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 492);

Як і анафора, епіфора творить виразний художньо-стильовий ефект: підсилює значення повторюваного мовного елемента, сприяє появі “по

вертикалі” нового мікрообразу, підтекстових асоціацій. Наприклад: *Посміхнувся, **кинув**. Потім взяв Хвильового “Сині етюди” – **кинув**... Потім взяв О. Влизька збірку поезій з екстравагантним написом, в якому відбилася вся буйна комсомольська душа поета... **кинув**. Ще взяв кілька книг і так само кинув – всі, кого він випадково брав у руки, вже не існували або були на каторзі – малий навар для слідчого (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 399); *І він **так горів**... Скільки він уже **так горів!**.. Він уже, здавалось, наполовину **згорів** (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 236).**

Повтори-підхоплення у творах Івана Багряного показують зв'язок між двома ідеями, коли збільшується ритмічність: *Ще більший **сміх**. **Сміх з домену, сміх** – як рятівниче радісне виборсування з-під смертельної млости(Багрянний І. Огненне коло, с. 32); *І не було в Азікових очах злости, лише був страх. **Страх, що змушував його забути про свої неофіційні обов'язки** (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 205);. *Задумавшись, він стояв **над руйною**... Ні, не просто **над руйною**, а **над страшною руйною**, де **привалило** не тільки ніжку тому бідолашному ягнятi, а **привалило** щось більше — **привалило** частину його душі, загрожуючи ще **привалити** й похоронити все (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 25); *По тих словах він зсунувся на підлогу. Не від куль, ні, він зсунувся **напівпритомний**, бо не міг витримати **видовища**...****

***Видовища**, як матерів, що прийшли з вузликami (із злиденними вузликami!) й принесли свої зашарпані горем серця до тюрми, розганяють багнетами. Пролетарських матерів в ім'я пролетаріату!... Багнетами!* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 433).

Повтор такого типу, актуалізуючи думку, іноді підкреслює негативне ставлення автора до зображуваного. Наприклад, рядок народної пісні, що вводиться в текст роману “Тигролови”, підхоплюється реплікою з діалогу пасажирів напівреального “ЕКСПРЕСУ, КОТОРИЙ ВОЗИТ ДРОВА І ЛЕС” – розкуркулених, вивезених на Далекий Схід українців. Трагедія всієї України,

“на колесах позагеттю, розчавленої, розшматованої, знеособленої, в корості, бруді... розпачі!..”, немов підтверджується, продовжується словами:

Ой, та й піду я у вишневий садочок,

Ой, та й зірву я горіховий листочок...

– *...І вирвали з коренем... – бубонить чийсь приглушений голос збоку, зливає нишком комусь свої таємні жалі, що їх можна звіряти лише в темряві. – Отак викинули всіх на сніг – з манюнькими дітками... Боже мій!.. “Куркуль”, – кажуть... Мати на Печорі померла... А нас – п’ятюх синів – по світах позагеттю майнули... Ну, добре!! – рип-рип зубами...*

– *... Горіхови-ий ли-с-то-чо-ок... – тяг дівочий голос (Багрянний І. Тигролови, с. 154).*

Виділяючи ключові поняття тексту, підтримуючи певні смислові асоціації, повтор впливає на адресата мовлення (читача).

3.5. Паралелізм різного типу синтаксичних одиниць

Із функцією повторів у мовленні Івана Багряного пов'язаний специфічний синтаксично-інтонаційний малюнок прози, часто породжуваний синтаксичною симетрією – синтаксичним паралелізмом. Паралелізм – “прийом, що полягає в паралельному використанні (повторі) в межах одного складного або кількох речень однієї і тієї ж синтаксичної структури з тотожною модальністю (спонукальною, питальною чи оповідною), однаковим порядком слів та ідентичним інтонаційним малюнком” [147, с. 424]. Наприклад: *Безсмертна українська хата! Зворушливо-трагічна “національна святиня”, гордоці всіх “пророків” і “апостолів” його бідолашної нації!.. Чорна й перекошена, з манюсінькими запотілими віконечками, з мокрою слизькою глиняною долівкою, з купами сміття й лахміття в закутках, холодна, вогка, ще й з смердючою помийницею біля дверей... Апотеоза злиднів! (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 256); Христос на колінах з очима, наставленими в безодню душної ночі... Млость передсмертної муки... Зрада.. Відступництво Петра й відчуженість*

заспаних учнів. Самота... Безмежся туги, нестерпний тягар відчаю... І крик далекого півня – провісника зречення й провісника близької муки, наруги й смерті... Зловісний крик півня... Крик безнадії... Триумф зла... (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 208–209).

Паралелізм визначає відношення між семантичними та виразово-естетичними рівнями мовлення. Завдяки йому стають помітнішими смислові відмінності між членами синтаксичної побудови, стає зрозумілішою логіко-ситуативна співвідносність понятійних елементів вислову [154, с. 42].

Ефективність прийому паралелізму значною мірою залежить від лексичного наповнення: *Сонячний Київ і бульвар Шевченка... Буйні каштани стоять безкінечною шпалерою й тримають на сонці чудесні свічі — свічі своїх квіток. Каштани, наче великі паникадила, парадно розставлені на вулиці, встромлені в чорну, зволожену майським дощем землю. Вони стоять і тріумфально кадять в небо золотим пилом, пахощами, буйним пафосом цвітіння, а на листах і на свічах квіток мерехкотять дощинки, діаманти краплин, випромінюючи веселки <...> Каштани... Вони ж стояли і в парку його рідного міста — свідки його дитинства, свідки його юнацтва, свідки його любові, мрій, зітхань і поцілунків ночами травневими, вечорами липневими... Розпростерши віти густими шатрами, вони оберігали його щастя, його тайну, його радість, буремне кипіння його молодості. І вони мовчали, як змовники, й, як змовники, шуміли грайливо вітами назустріч, прихилиючи небо, скорочуючи до нього шлях... Каштани...* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 216–217). Естетичний сенс синтаксичної симетричності полягає у свідомому навмисному розташуванні елементів, що робить мовлення стилістично виразним.

Паралелізм (нанизування однотипних підрядних частин складного речення) і повтори сполучників, підметів, присудків чи інших членів речення організують синтаксичну перспективу складної прозової фрази. Завдяки синтаксично-ритмічному членуванню розгалужені складні фрази не сприймаються як ускладнена синтаксична форма з підрядними зв'язками.

Стилістичний ефект створюється від поєднання різних тональностей ліро-епічної оповіді, від суміжності частин з різною синтаксичною домінантою. Пор.: *І відтоді завжди,— в роки юнацькі, парубоцькі й у роки змушіння; тихими, ясними вечорами осінніми, зимовими, весняними й літніми; чи то вдома в затишній кімнаті, чи в мандрах по бездоріжжях, на земних розпутьях; у степах, у лісах, у луках; на роботі, на полюванні, в поневірянні самотою чи з другом вірним,— скрізь і завжди ці слова й цей образ змушували його серце тремтливо завмирати в солодкій елегійній задумі, в тузі за нездійсненим й недосяжним, скороминучим і невловним; у передчутті скорботних втрат і вічної розлуки; в пориві до прекрасного, божественного, героїчного, чистого й у жалі по загубленій вірі в трагічно-примарний ідеал боголюдини...* (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 231).

Паралельне співвіднесення елементів структури є основою прозової фрази. Воно пов'язане з розвитком образів, які створюються всією сукупністю мовних засобів: *А вершинка тремтить болісно і одчайдушно, щоб не зламатись... Щоб не зламатись... І Андрієва душа в'ється біля тієї вершинки... Не зламатись!... Вона не мусить зламатись!...* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 232); *Море звуків гойдається. Міняється. Переходить багато градацій... Переливається, як морський прибій, - від тужливого Шопена до гримливого Бетховена, до мрійного й ніжного Штрауса... До незрівняного Леонтовича... До солов'їного співу... До жайворонків у степу... До передзвону перепелиного. До шуму вітру над осокою, над сизим бором, над степовими озерами, де він жене ряботиння хвильок і змушує їх так ніжно й так наївно гомоніти... До цикад у степах, що під тиском червоного місяця на обрії так пристрасно зчиняють незбагненну музику, як в тій "Аїді, — таку от вечірню симфонію* (Багрянний І. Сад Гетсиманський, с. 251).

Здебільшого синтаксичний паралелізм фрази в прозі Івана Багряного взаємодіє з анафоричним повтором: **Вони** – як цілість. **Вони** її вішали по всіх площах і перехрестях... **Вони** так героїчно паціфікували Волинь, Галичину,

Закарпаття... **Вони** так героїчно гнали в рабство до свого райху сотні тисяч, де, мільйони української отакої молоді... **Вони** це робили в багатьох випадках і персонально, а взагалі, у всіх випадках вони це толерували, покривали.

А тепер от вони сидять і ждуть полону. Полону, як щастя (Багрянний І. Огненне коло, с. 90); **Нас** переможено, але це не є правда. **Нас** вибито. **Нас** вимордувано. **Нас** витолочено, це так. Але нас не переможено. *Бо ми не здались. Ми не здались ворогові й не піднесли руки догори* (Багрянний І. Огненне коло, с. 69); **Дві світові потуги** чомусь напосілися разом, і з усієї сили, і з однаковим оскраженінням на це бідолашне, беззахисне місто, мовби виконуючи вищу волю, бо ж це місто було таки грішне: місто злидарів, а через те грабіжників, що грабували з однаковим ентузіазмом склепи й цейхавзи обох потуг, коли ті залишали їх при відступах, і ненавиділи тих і тих страшною, непримиренною зненавистю. **Дві світові потуги** давали йому реванш, зовсім не в'яжучись тим, що сили зовсім не рівні, – не бавились у якусь там лицарськість (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 45).

Схема розміщення членів анафоричного ряду та синтаксичних компонентів, анафоризованих цими членами, окрім мети створити гармонійну відповідність – логічну, синтаксичну, емфатичну, – передбачає швидке зростання симетрії емфатичних акцентів і стрімкий підйом інтонаційної вершини, яка припадає на останній член ряду. Синтаксичний паралелізм стає своєрідною мовною оболонкою, в яку огортається напруження авторського сприйняття світу (зображуваного) та читацького його співпереживання.

3.6. Сполучники та естетична функція синтаксису

Функції сполучників у творах письменника важливі та різноманітні. На темпі прозового мовлення можуть позначатися **безсполучниковість** (асиндетон) і **багатосполучниковість** (полісиндетон). Але цим може й не

обмежитися їхня функція. Розрізняючи зв'язок за допомогою граматичних і лексичних засобів та зв'язок смисловий як способи зв'язку речень, які входять в оповідь, Т. Сильман зараховує сполучники до засобів зв'язку, що “здійснюють його між реченнями або відрізками тексту в цілому” [125].

Вживання сполучників, як і їх відсутність, значуще. Наприклад: *І Соломон – лише вірний, сліпий прапороносець, речник тієї нової епохи – чорної-чорної епохи насильства, епохи відчаю, сум'яття, наруги, тьми* (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 21). У цьому реченні відсутність сполучників вказує на незамкненість ряду, а перелік не є вичерпним. Якщо ж у це речення ввести багатосполучниковість, ряд хоча й залишатиметься незамкненим, однак кожен приєднаний за допомогою сполучника елемент буде виділений, а висловлювання стане ще експресивнішим. Пор.: *І Соломон – лише вірний, сліпий прапороносець, речник тієї нової епохи – чорної-чорної епохи насильства та епохи відчаю і сум'яття, і наруги, і тьми.*

Багатосполучниковість (полісиндетон) – нагромадження сполучників між однорідними членами простого речення або між предикативними частинами складного речення для логічного та емоційного виділення кожного зі складників висловлювання, що використовується для посилення експресії [116, с. 241]. Завдяки багатосполучниковості підкреслюється однакову важливість перелічуваного: *Коли посилювався залізний гураган, залізний дощ новітніх Содому й Гоморри, Максим знову виходив на ганок і дивився, як метушилися по левадах і ген по засніженому болоті люди, мов збожеволілі чорні комашки, як вони падали, як вони зникали в чорнім диму, як виривалися вгору сизі смерчі землі посеред левад, на болоті, поміж вербами, поміж хатами; слухав, як тоскно ревла десь покинута, єдина на цілу вулицю, корова, як у сусіда кричали моторошно кури, замкнені й кинуті в хаті напризволяще; дивився вгору, як вигравали літаки й ішли, завиваючи, просто на нього, ніби вглядівши, що він іще живий, та й випускали на нього свій вантаж* (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 47–48).

Сполучники орієнтують читача в складній синтаксичній конструкції. Вони створюють ритмічність, підкреслюють зміну лаконічних і містких образів, допомагають письменникові створити філософське та ліричне тло: ***Якщо** боги хочуть звичайної баранини, а янголи тягають для них ягнят під ніж Масеки-Авраама; **якщо** вогненний меч янгола був лише для того, щоб лякати й приводити в покору слабе, безневинне ягня, а при серйознішій пробі так легко зломився; **якщо** всі сподівання й убоління, віра й надія, скроплені кривавими сльозами й тисячами пудів воску, були марні, щоб обернутися отак у пил і порох... то вони, мабуть, хочуть тепер винагороди* (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 31).

Сполучники підсилюють однорідність. Повторення сполучника при кожному однорідному членові речення використовується письменником з метою виділення, підсилення, увиразнення членів речення. “Створюючи велике багатство відтінків в межах кожної групи, сполучники часто стають на межах цих груп, витворюють перехідні випадки. Таке просте за своєю первісною природою явище, як ряд, збагачується і стає здатним виражати різні і різноманітні відтінки значення” [85, с. 122].

Сполучник перед кожним однорідним членом речення виконує підсилювальну роль, сприяє логічному та інтонаційному наголошенню кожного члена однорідного ряду, але ряд залишається незамкненим. Наприклад: *Ні, він з цієї землі нікуди не піде! **Ні на схід, ні на захід, ні на південь, ні на північ!*** (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 292); *Все стало якесь інше, фантастичне, — **і дерева, і куці, і горби та ямки, і сліди на снігу*** (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 207); *Далебі, він був лютий **на весь світ, і на самого себе, і на всі околиці того світу, і ще не знати на кого й що*** (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 89); *Взагалі для них, здається, не було вже рятунку — **чи “відступають”, чи “наступають”, чи “доганяють”, чи “утікають”, чи “ці”, чи “інші”...*** (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 154). Попарне з’єднання однорідних членів речення, симетричне їх розташування є також засобом увиразнення мовлення: *Максим*

слухав, пильно дивився Соломонові в обличчя **й** мовчав. Зціпив зуби **й** мовчав (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 19); Максим перейшов усі яри **й** перярки, всі горби **й** пагорби, перебрів усі потоки **й** протоки, переліз через усі провалля — і ось він іде вже городами... садами... (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 288).

Повторювані сполучники сурядності, що виконують роль підсилювальної частки, поступово нагнітають засоби художньої виразності з метою підвищення чи зниження їхньої емоційно-сміслової значимості: ...Інженери **і** авіатори, ударники **і** так літуни, партпрацівники **і** туристи, колгоспні колективізатори **і** радгоспні бюрократи, раціоналізатори **й** індустриальні авантюристи, прокурори **і** розтратники, потенціальні злодії **й** імпотентні фарисеї... Цивільні **і** військові... Працівники органів “революційної законності” **і** контрабандисти... І літні “відповідальні” пани, **і** ексцентричні, але так само “відповідальні” панни, чи то пак “товаришки” пані **і** “товаришки” панни з коханцями **й** без коханців, з портфелями **і** без, з партстажем **і** без... Закохані “кішечки” **і** ще більш закохані “котики”... Відповідальні відрядженці **і** безвідповідальні рвачі та дезертири, з партквитками **і** без, з дисциплінарними стягненнями **і** без... (Багрянний І. Тигролови, с. 14).

На початку речень повторюваний сполучники сурядності **і**, **та**, **а(та)** стають показником синтаксичної неперервності тексту: Проллються проливні дощі громові **і** змиють, очистять усе. **І** зацвіте рясним цвітом те, чому цвісти належить, що народжене цвісти **й** буяти. **І** поросте бур'янами те, чому порости бур'янами належить. **І** згниє геть те, що своїм серцем злобним умерло, захлинулось у зненависті, вдушилось у жорстокості,— все те, що не жило, а чаділо.

І ввійде той чад **і** сморід у сиру землю, в глибини її найдальші.

І тоді високо в небо підійметься сад чарівний, над чадом, над злом **і** над смородом, буйно розквітлий, на цій, на родючій землі. **І** пливтимуть над ним білосніжні хмарки, воркуватимуть в ньому закохані горлиці,

радітимуть в ньому люди щасливі, а з високих його верховіть, сонцем осяяних, падатимуть радісні сльози, як перламутрові блискітки рос (Людина біжить над прірвою, с. 292); Цвіли оази, й сади, й озера, й міста казкові. І співали жайворонки. І одуд кричав десь біля великого червоного диску сонця, десь за левадами його дитинства, навесні-провесні. І все навколо сяло променисто, і все було залюблене, щасливе... (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 284).

Безсполучниковість сприяє стислості мовлення письменника, надає йому виразності та стрімкості. Безсполучниковість (асиндетон) будується на безсполучниковому поєднанні однорідних членів простого речення або предикативних частин складного безсполучникового речення; служить для створення експресії: *То тільки, тільки людина. Самотня, боса, простоволоса. В рубищі, в ганчір'ї, з натрудженими, побитими ногами, всіма забута й покинута, – поставлена над безоднею. Людина, яку ніхто не може врятувати...* (Багрянний І. Людина біжить над прірвою, с. 169) ; *Залізні вогнепащі потворища, немов живі, люті дракони, ганялися за людьми по шляхах і по полях, чавили їх, смалили вогнем і чадом, сікли їх, пригортали їх землю, загрибаючи її своїми розчепіреними лапами* (Багрянний І. Огненне коло, с. 79); *Тисячі! Тисячі обірваних, брудних, зарослих, як пращури, і худих, як скелети, людей! І все старих, згорблених. І хоч серед них багатьом лише по 20–25 років лише, але всі вони гейби діди. Тисячі завинених в дрантя і коци і так – напівголих, викинутих з вітчизни, з родини, з спільноти, погноблених, безправних, приречених...* (Багрянний І. Тигролови, с. 10–11). Сполучники підкреслюють зміну лаконічних і містких образів, орієнтують читача в складній синтаксичній конструкції.

Висновки до розділу

Мова романів “Тигролови”, “Сад Гетсиманський”, “Людина біжить над прірвою”, повісті “Огненне коло” розкриває такі особливості синтаксису Івана Багряного, як тенденція до розчленованості

думки на кілька виразних частин, винесення в називний уявлення, вживання скорочених, згорнутих синтаксичних побудов. У художніх творах письменника вони виявляють певну комунікативну обумовленість: названі загальні особливості синтаксичної форми, втілювані в конкретні різновиди синтаксичних структур, спрямовані на актуалізацію, смислове виділення тих або інших слів і фразових компонентів, на уточнення окремих частин вислову.

Твори Івана Багряного репрезентують різноманітну семантико-синтаксичну структуру простих, простих ускладнених речень, які є функціонально важливими в тексті: 1) односкладні номінативні речення фіксують враження, лаконічно виражають думку, творять статичні описи; 2) однорідні члени речення сприяють смисловій конденсації та логічному увиразненню думки; 3) речення зі вставленими конструкціями виражають емоційно-експресивну оцінку висловлювання.

За допомогою експресивних синтаксичних структур: неповних та еліптичних речень, парцельованих та сегментованих конструкцій, перерваних і незакінчених речень – досягається економна форма передавання інформації, чіткий ритм авторського мовлення.

Порушення послідовності елементів, синтаксичний повтор надають мовленню письменника схвильованого, емоційного характеру, активізують мислення читача в процесі сприймання ним як зображуваного загалом, так і кожної окремо художньої деталі.

Паралелізм і повтори сполучників організують синтаксичну перспективу складної прозової фрази. Стилістичний ефект створюється від поєднання різних тональностей оповіді, від суміжності частин з різною синтаксичною домінантою. Сполучники створюють ритмічність, підкреслюють зміну лаконічних і містких образів, допомагають письменникові створити філософське та ліричне тло.

ВИСНОВКИ

У сучасній лінгвостилістиці поширеним є підхід, згідно з яким синтаксична організація художнього тексту витлумачується як така, що підпорядковується філософським настановам письменника. Синтаксис художнього твору найбільш безпосередньо відбиває оригінальний індивідуальний стиль письменника, що є виявом гармонії індивідуальності митця та загального досвіду його попередників і сучасників.

Пізнання індивідуальної манери письма передбачає проникнення в стиль художніх творів, встановлення змістової єдності форми. Мова художнього стилю постає як художня цілісність, що відбиває світогляд автора.

Естетична функція мови художньої літератури виявляється в системі естетичних значень, вона здатна впливати за допомогою мовних образів на реципієнта. Засобами до творення мовної образності володіє національна мова. Мова художнього тексту використовує особливості граматичної будови національної мови.

Користуючись загальноживаною мовою, Іван Багряний творить мовний світ, підпорядкований його індивідуальному світосприймання, його естетиці. Цілеспрямоване використання засобів загальноживаної мови, їхня художня трансформація у процесі мовотворчості формують нові естетичні значення мовних одиниць. Прийоми літературної обробки і використання цих мовних засобів, прийоми синтаксичної організації мовлення виявляють індивідуальну своєрідність письменника.

Стилістичні якості синтаксичних одиниць мови виступають як своєрідні різновиди актуалізації форми висловлювання, підсилюють експресивно-впливаючу сторону тексту, є компонентами структури тексту, фактом послідовного чи контрастного опису явищ дійсності, діяльності і

вчинків людей. Значущість мовного засобу обумовлюється значною мірою його роллю у структурі художнього тексту. Письменник описує події і факти під певним кутом зору, виділяючи ті або інші риси.

Підхід до синтаксису як елементу художньої форми зумовив розгляд особливостей синтаксичного почерку Івана Багряного в закріпленості синтаксичних структур за різновидами мовлення персонажа та мовлення автора. Близькі за синтаксичними ознаками відрізки текстів, синтаксично і семантично закінчені, утворюють групу синтаксичних форм. Предметом зображення в них є думки та мовлення персонажів, їхня зовнішність і дії, події, оточення.

Сигналами індивідуальних проявів синтаксичного почерку Івана Багряного є випадки відповідності синтаксичних форм типам мовлення – авторського (портрети, пейзажі) та персонажа (пряме мовлення). Ці відрізки тексту відповідають певному способу художнього зображення. Роздуми і прямі висловлювання персонажів відбивають суб'єктивну позицію мовця, синтаксис описовий відображає об'єктивну позицію автора.

Мовлення персонажа спрямовує оповідь, характеризує персонажа, соціальну групу та епоху, до якої він належить. Пряме та стилізоване мовлення персонажів автор використовує для побудови композиційно важливих діалогів, для створення найбільш напружених і вагомих у структурі усього твору ситуацій, для виявлення власного ставлення до зображуваного.

Майстерність письменника в мовному перевтіленні визначає різноманітність діалогічних партій персонажів, діапазон залучених до їх творення мовних засобів. Зображальні можливості синтаксичних форм розкриваються у мовленні персонажів – як засіб створення індивідуалізованих образів персонажів, спосіб окреслення їхнього внутрішнього психічного стану.

У досліджених текстах романів “Сад Гетсиманський”, “Тигролови”, “Людина біжить над прірвою”, повісті “Огненне коло” Івана Багряного

відсутнє протиставлення мовлення персонажів і мовлення автора. Діапазон мовлення персонажа утворюють синтаксичні структури – нейтральні та стилістично-марковані, конструкції з відтінками розмовної та книжної експресії, різним ступенем жанрово-стилістичної характерологічності. Індивідуалізоване мовлення певних персонажів творів спирається на усно-розмовне мовлення, передається інтонація усної синтаксичної фрази. Ряд синтаксичних явищ походять з живого розмовного мовлення: велика кількість емоційно-оцінних окличних речень, односкладних називних і дієслівних речень, використання зумовленого експресією порядку слів. Стилiстичне значення інтимізації в діалогах мають неповні речення, які поновлюються з попередньої репліки або ситуації розмови

Особливості мовлення персонажа визначає тяжіння до однотипних синтаксичних конструкцій та синтаксичного обсягу фрази. Однотипність утворюють речення з неповним граматичним складом, особливою комунікативною установкою, підсиленою емоційністю висловлювання, які завдяки незвичності їх синтаксичного малюнка фокусують увагу читача..

Використовуючи прийоми стилізації, Іван Багряний індивідуалізує мовлення персонажів. Виявлено стилізацію мовлення персонажів за аналогією до фольклору та за національною належністю як носіїв певної мови. Стилiзація в прозі Івана Багряного можлива не лише в прямому мовленні персонажів, але й у непрямому. Найчастіше це стилізація під народні думи, перекази. Фольклорна стилізація мовлення персонажів здійснюється шляхом імітації синтаксичного ладу народного героїчного ліро-епосу. За допомогою полісиндетонних сполучників, дієслівних рим письменник стилізує виклад під народну думу

Мовлення персонажа, взаємодіючи у творах Івана Багряного з авторським, набуває ознак невластиве-прямого мовлення. Двоплановість оповіді створює своєрідний естетичний ефект. Невластиве-пряме мовлення в оповіді Івана Багряного виступає у двох формах висловлення: в прихованій, медитативній формі, не виходячи за межі авторського оповіді, й у відкритій,

експресивній формі, коли воно є засобом передачі сформованого внутрішнього мовлення персонажа. Перша форма характеризується тим, що основну лінію веде автор, невласне-пряме мовлення існує тут у вигляді слів, словосполучень, зворотів, притаманних персонажу. Другий ступінь невласне-прямого мовлення визначається більш тісною взаємодією автора і персонажа; у викладі подій вони беруть участь немовби на рівних правах, часто змінюючи один одного.

Мовлення автора як засіб розкриття образу автора представлено насамперед авторською оповіддю. Синтаксис мовлення автора виявляє ступінь конкретності та абстрактності світосприймання. Авторська оповідь більш відкрито виявляє ідейні та естетичні позиції Івана Багряного, оцінку зображуваного.

Мовлення автора передає ставлення до того, про що він говорить. Передаючи зміст, автор організовує словесний матеріал так, щоб найкраще виразити головну ідею. Суттєвими є не тільки безпосередні чи прямі судження автора, а й предмет зображення, засоби, що використовуються, їх поєднання. Вибір певної синтаксичної форми письменником визначається різною метою – зобразити об'єкт, емоційно виділити ритмічними засобами найголовніше, наслідувати традицію, дотримуватися особливостей жанру.

В авторській об'єктивній оповіді синтаксичні форми є засобом передавання ставлення автора до персонажа, оцінної його характеристики, способом непрямого зображення його душевного стану. Ці відрізки тексту відповідають певному способу художнього зображення.

У творах Івана Багряного авторська оповідь зосереджена переважно на особистостях головних персонажів і підпорядкована задумові письменника – увагу повертає образ головного персонажа як знакової постаті, що уособлює героїзм.

Синтаксична специфіка зачину художніх творів пов'язана з його призначенням : він починає повідомлення, містить нове, визначає подальший розвиток подій. Це виражається в особливостях синтаксичної будови:

повноті складу, синтаксичній незалежності, особливостях, що пов'язані з підкресленням початкового моменту думки. Прозі Івана Багряного властиві стійкі, повторювані форми, синтаксичні способи вираження початку думки, переходу від однієї до іншої. Синтаксична структура зачину в романі “Сад Гетсиманський”: інверсія граматичних форм, фольклорні формули, синтаксичні та лексичні повтори – засвідчує авторську стилізацію під фольклор.

Пейзажі в романах Івана Багряного моделюються за допомогою двох прийомів: описовість і психологічний підтекст – орнаментальність та імпресія. Естетична функція кольорів, світлотіней, звукових барв і тонів, передача внутрішніх почуттєвих станів автора та головного персонажа домінують над іншими художніми засадами.

Естетичну функцію описово-зображальної картини природи виконують незакінчені речення, сурядні предикативні частини складного речення. Відбувається метафоризація фрази на синтаксичному рівні. Поєднання ліризму та динамізму завдяки різкій зміні різних синтаксичних структур: односкладних речень, двоскладних з обмеженою поширеністю, зі зміною порядку слів, повторами, відділених трьома крапками з одного боку; речень двоскладних, поширених, ускладнених однорідними членами, відокремленими членами речення, з прямим порядком слів – з іншого – творить ритм співпереживання автора, персонажа та читача.

У творах Івана Багряного портрети найчастіше фрагментарні, подаються поступово, з розгортанням сюжету за допомогою виразних деталей.

Індивідуально-авторське моделювання портрета виявляється насамперед у семантиці, однак своє втілення семантична структура портрета знаходить у межах синтаксичних структур, фрагментів тексту чи всього тексту. Контексти, що містять опис зовнішності персонажів, або витримані у формах об'єктно-описового синтаксису, або включають до свого складу

синтаксичні форми суб'єктної зображальності, що передають ставлення “глядача” до портретованої особи.

Авторське “Я” відбито в ліричних відступах, в окремих запитаннях і вигуках, риторичних звертаннях, які творять загальний емоційний тон оповіді чи окремих її фрагментів.

Ліричні відступи розривають об'єктивну оповідь, утворюючи в ній відносно замкнені фрагменти. Однак іноді вони входять до системи засобів, що творять суб'єктивність оповіді. Втручання автора відбивається на всій структурі твору. У творах Івана Багряного одним зі способів ведення оповіді, що виявляє її структуру, є звернення до читача, які містять вказівку на послідовність викладу події.

В художньому тексті синтаксичні одиниці виявляють певну комунікативну обумовленість: загальні особливості синтаксичної форми, втілювані в конкретні різновиди синтаксичних структур, спрямовуються на актуалізацію, смислове виділення тих або інших слів і фразових компонентів, на уточнення окремих частин вислову. Основними параметрами речення, які беруть на себе функцію актуалізації, є структура речення, обсяг інформативної достатності речення, незвичайне розміщення його елементів.

Мова романів “Тигролови”, “Сад Гетсиманський”, ”Людина біжить над прірвою”, повісті “Огненне коло” розкриває такі зовнішні особливості синтаксису Івана Багряного, як тенденція до розчленованості думки на кілька виразних частин, винесення в називний уявлення, вживання скорочених, згорнутих синтаксичних побудов. У художньому тексті письменника вони виявляють певну комунікативну обумовленість: названі загальні особливості синтаксичної форми, втілювані в конкретні різновиди синтаксичних структур, спрямовані на актуалізацію, смислове виділення тих або інших слів і фразових компонентів, на уточнення окремих частин вислову.

Твори Івана Багряного репрезентують різноманітну семантико-синтаксичну структуру простих, простих ускладнених речень, які є функціонально важливими в тексті: 1) односкладні номінативні речення

фіксують враження, лаконічно виражають думку, творять статичні описи; 2) однорідні члени речення сприяють смисловій конденсації й логічному увиразненню думки; 3) речення зі вставленими конструкціями виражають емоційно-експресивну оцінку висловлювання.

За допомогою експресивних синтаксичних структур: неповних та еліптичних речень, парцельованих та сегментованих конструкцій, перерваних і незакінчених речень – досягається економна форма передавання інформації, чіткий ритм авторського мовлення.

Порушення послідовності елементів, синтаксичний повтор надають мовленню письменника схвильованого, емоційного характеру, активізують мислення читача в процесі сприймання ним як зображуваного загалом, так і кожної окремо художньої деталі.

Паралелізм і повтори сполучників організують синтаксичну перспективу складної прозової фрази. Стилiстичний ефект створюється від поєднання різних тональностей оповіді, від суміжності частин з різною синтаксичною домінантою. Сполучники створюють ритмічність, підкреслюють зміну лаконічних і містких образів, допомагають письменникові створити філософське та ліричне тло.

Синтаксис прози письменника розкриває можливості для створення різних тональностей мовлення та стильових манер – від епічно-фольклорних до філософсько-політичних чи публіцистично-ділових.

Синтаксичні елементи народної пісні та інших видів усної народної творчості в художніх творах Івана Багряного ми спостерігаємо не лише в будові окремих типів висловлювання, але й у композиції цілих розділів. Народнопоетичне мовлення з усталеними синтаксичними фігурами (лексичними та синтаксичними повторами, інверсією компонентів, фольклорними формулами) відіграло суттєву роль у формуванні естетичного синтаксису прози Івана Багряного. Стилiстичний ефект створюється від поєднання різних тональностей ліро-епічної розповіді, від суміжності частин з різною синтаксичною домінантою.

Зміст, проблематика художнього мовлення, естетичні настанови письменника зумовили поряд із власне художнім синтаксисом функціонування в художньому тексті публіцистичних структур.

Усвідомлення дійсності в Івана Багряного виявляється не лише в образній системі художньої прози, а й у прямих публіцистичних структурах. Творчо-переможний пафос митця досягається своєрідним синтаксисом. Короткі риторичні речення (риторичні звертання, риторичні запитання, твердження), спонукальні речення чергуються зі складними реченнями, в яких пояснюється кожне слово. Ознаками ораторської прози, які проєктуються на художню творчість письменника є вживання: повторів, які підкреслюють думку; речень з інверсованим порядком компонентів, що надають оповіді схвильованості; періодів, у яких нагромадження однорідних підрядних частин або однорідних членів чи конструкції з послідовною підрядністю надає текстові аргументованості, логічної доведеності й переконливості. У художньому стилі Івана Багряного структурні компоненти публіцистичного різновиду мови естетизуються шляхом трансформації граматичної будови.

Авторські оповідні та описові контексти, відступи-роздуми, звернені та внутрішні монологи персонажів, виступаючи більшою мірою синтаксично-композиційними сполуками, водночас містять елементи стилістичного синтаксису, які є органічним атрибутом індивідуальної манери письменника. Вони, як і структури народнопісенні, органічно впливають з естетичних настанов автора, виступаючи одним із стилістичних засобів творчого осмислення матеріалу.

Публіцистичне в мові романів “Сад Гетсиманський”, “Людина біжить над прірвою” Івана Багряного не шкодить естетичній вартості художньої творчості письменник: риси публіцистичного стилю переносяться в художнє мовлення не механічно, а з відчуттям мистецького такту.

Оригінальний індивідуальний синтаксис Івана Багряного спирається на зображальні можливості літературного синтаксису. Його художні твори

спрямовані на уважне й проникливе їх прочитання. Мова творів Івана Багряного засвідчує, що особистість автора виявляє себе не лише в слові, а й у синтаксичному оформленні думки, авторській модальності оповіді.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Авксентьева Г.А. Пейзаж у прозі Олеса Гончара: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Одеський держ. ун-т ім. І.І. Мечникова. – Одеса, 1995. – 17 с.
2. Адмони В.Г. Типология предложения // Исследования по общей теории грамматики: Сб. работ / Отв. ред. д-р филол. наук В.Н. Ярцев. – М.: Наука, 1968. – С. 232–292.
3. Акимова Г.Н. Новое в синтаксисе современного русского языка. – М.: Высшая шк., 1990. – 166 с. – Библиогр.: с. 13–15, 34–37, 75–79, 93–103, 157–160.
4. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка: (Стилистика декодирования) – 3-е изд. – М.: Просвещение, 1990. – 300 с. – Библиогр.: с. 296–298.
5. Арутюнова Н.Д. О синтаксических типах художественной прозы // Общее и романское языкознание. – М.: Изд-во МГУ, 1972. – С. 46–57.
6. Бабенко Л.Г., Васильев И.Е., Казарян Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2000. – 534 с.
7. Балаклицкий М. “Нова релігійність” Івана Багряного: Монографія. – К.: Смолоскип, 2005. – 167 с. – Бібліогр.: с. 151–164.
8. Балаклицкий М. Останній роман Івана Багряного // Дніпро. – 2003. – № 11–12. – С. 8–10.
9. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Примеч. С.С. Аверинцева, С.Г. Бочарова. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
10. Бібік Г. На “великому конвеєрі життя” // Українська мова і література. – 2002. – Ч. 14. – С. 11–16.

11. Білодід І.К. Мова і стиль роману “Вершники” Ю.Яновського. – К: Видавництво АН УРСР, 1955.
12. Богущ С.В. Портретний образ – мовне втілення образу героя в художньому тексті // Наукові праці Кам’янець-Подільського державного педагогічного університету: Філологічні науки. – Кам’янець-Подільський: Оіюм, 2002. – Вип. 6.– С. 198–206.
13. Болтівець С. Огієнко І. Мова як вираження національної психіки, душі й свідомості народу // Дивослово. – 1994. – № 7. – С. 23–28.
14. Брандес М.П. Стилистический анализ (на материале немецкого языка). – М.: Высшая шк., 1971. – 121 с.
15. Братусь М. Кольористичний епітет як ознака тоталітарної доби: За творами Івана Багряного // Дивослово. – 2001. – № 5. – С. 14–15.
16. Братусь М.Ф. Структура, семантика і стилістичні функції епітета в художній прозі Івана Багряного: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / НАН України. Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні. – К., 2002. – 16 с.
17. Будагов Р.А. Что же такое лингвистическая поэтика // Филологические науки. – 1980. – № 3. – С. 18–26.
18. Васильев Л.М. “Стилистическое значение”, экспрессивность и эмоциональность как категории семантики // Проблемы функционирования языка и специфики речевых разновидностей: Межвуз. сб. научн. трудов. – Пермь: Пермский гос. ун-т, 1985. – С. 3–9.
19. Ващенко В.С. Стилiстичнi явища в українськiй мовi. – Х.: Вид-во Харкiв. ун-ту, 1958. – 228 с.
20. Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М.: Высшая шк., 1971. – 239 с.
21. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1959. – 654 с.

- 22.Виноградов В.В. Проблема образа автора в художественной литературе // Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М.: Высшая шк., 1971. – С. 105–211.
- 23.Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 256 с.
- 24.Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. – М. Госучпедиздат МП РСФСР, 1959. – 492 с.
- 25.Винокур Т.Г. Закономерности стилистического использования языковых единиц. – М.: Наука, 1980. – 238 с.
- 26.Войчишин Ю. Иван Багряний: Літературно-бібліографічна студія / Вступ. слово К.Біди. Українська вільна АН. – Вінніпег – Оттава, 1968. – 87 с.
- 27.Волошинов В.М. Марксизм и философия языка // Философия и социология гуманитарных наук. – СПб: Nota-Пресс LTD, 1995. – С. 216–380.
- 28.Габель М.О. Изображение внешности лиц (Под ред. А.И. Белецкого) // Белецкий А.И. Избранные статьи по теории литературы. – М.: Просвещение, 1964. – С. 149–169.
- 29.Гальперин И.Р. Грамматические категории текста // Изв. АН СССР. Серия литература и язык. – 1977. – Вып. 6. – Т. 36. – С. 522–530.
- 30.Гальперин И.Р. Информативность единиц языка. – М.: Высшая шк., 1974. – 176 с.
- 31.Гальперин И.Р. О понятии “текст” // Вопросы языкознания. – 1974. – № 6. – С. 68–77.
- 32.Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 138 с. – Библиогр.: с. 136–138.
- 33.Гвоздев А.Н. Очерки по стилистике русского языка. – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1952. – 336 с.
- 34.Гельгардт Р.Р. Избранные статьи. Языкознание. Фольклористика. – Калинин: Калинин. гос. пед. ин-т, 1966. – 533 с.

35. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. – М.: Сов. писатель, 1982. – 366 с.
36. Гольдентрихт С.С. О природе человеческого творчества. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1966. – 240 с. – Библиогр.: с. 237–240.
37. Гончарова Е.А. Пути лингвостилистического выражения категории автор – персонаж в художественном тексте. – Томск, 1984.
38. Городенська К.Г. Синтаксична специфіка української наукової мови // Українська термінологія і сучасність: Зб. наук. пр. / Відп. ред. Л.О. Симоненко. – К.: КНЕУ, 2001. – Вип. IV. – С. 11–15.
39. Грицютенко І.Є. Естетична функція художнього слова (В українській прозі 30–60-х рр. ХІХ ст.). – Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1972. – 180 с. – Бібліогр.: с 171–179.
40. Гришина О.Н. Экспрессивность и проблема идентификации языковых стилей // Текст в функционально-стилевом аспекте: Сб. научн. трудов. Московского. ин-та иностр. языков им. М. Горького. – М., 1988. – Вып. 309. – С. 16–22.
41. Гришко В. Невгасна віра в людину // Слово і час. – 1994. – № 2. – С. 8–12.
42. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию / Пер. с нем. под ред. Г.В. Рамишвили. – М.: Прогрес, 1984. – 397 с.
43. Демська-Будзуляк Л. На горизонті сподівань // Балаклицький М. Нова релігійність Івана Багряного: Монографія. – К.: Смолоскип, 2005. – С. 6–9.
44. Денисенко Л.П., Тертишна А.А. Мовностилістичні можливості питальних речень у романі Івана Багряного “Сад Гетсиманський” // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. – № 742. Серія: Філологія. – Х.: Харківський нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна, 2006. – Вип. 48. – С. 296–303.

45. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945–1947) // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3-х кн. – К., 1994. – Кн. 3. – С. 575–596.
46. Дзюба І. Громадянська снага і політична прозорливість Івана Багряного (Про публіцистику Івана Багряного) // Багрянний І. Публіцистика: Доп., ст., памфлети, рефлексії, есе. Друге видання / Упоряд. О. Коновал; Передм. І. Дзюби; Післямова Г. Костюка. – К.: Смолоскип, 2006. – С. 5–15.
47. Дзюбак Н.М. Структурно-комунікативні особливості функціонування еліптичних речень у сучасному українському літературному мовленні // Проблеми граматики і лексикології української мови: Збірник наукових праць Національного педагогічного університету: ім. М.П. Драгоманова. – К.: НПУ, 2001. – С. 155–163.
48. Донецких Л.И. Реализация эстетических возможностей имен прилагательных в тексте художественных произведений. – Кишинев: Штиинца, 1980. – 156 с.
49. Донецких Л.И. Эстетические функции слова /Отв. ред. Н.Ф.Иванова. – Кишинев: Штиинца, 1982. – 154 с.
50. Дорошенко С.І. Граматична стилістика української мови. – К.: Радянська школа, 1985. – 200 с.
51. Дресслер В. Синтаксис текста // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1978. – Вып. VIII. Лингвистика текста. – С. 111–137.
52. Дудик П.С. Синтаксис сучасного розмовного літературного мовлення (Просте речення; еквіваленти речення). – К.: Наукова думка, 1973. – 288 с. – Бібліогр.: с. 274–278.
53. Еремина Л.И. Художественный текст как образно-речевое целое (На материале языка произведений Льва Толстого) // Филологические науки. – 1978. – № 3. – С. 61–69.
54. Ефимов А. Стилистика художественной речи. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1961. – 488 с.

- 55.Єрмоленко С.Я. Лінгвостилістика: основні поняття, напрями й методи дослідження // Мовознавство. – 2005. – № 3-4. – С. 112–126.
- 56.Єрмоленко С.Я. Нариси з української словесності: стилістика та культура мови. – К.: Довіра, 1999. – 431 с.
- 57.Єрмоленко С.Я. Синтаксис віршової мови (на матеріалі української радянської поезії). – К.: Наукова думка, 1969. – 94 с.
- 58.Єрмоленко С.Я. Синтаксис і стилістична семантика. – К.: Наукова думка, 1982. – 210 с.
- 59.Єрмоленко С.Я. Фольклор і літературна мова / АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні. – К.: Наук. думка, 1987. – 242 с.
- 60.Жук Т.В. Лексичний та синтаксичний повтор в українській народній творчості (На матеріалі українських народних казок): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Національний пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. – К., 2002. – 16 с.
- 61.Загнітко А. Лінгвістика тексту: Теорія і практикум. – Донецьк: ДонНУ, 2006. – 298 с.
- 62.Иванчикова Е.А. Видо-временной контекст в художественном повествовании // Синтаксис и стилистика. – М.: Наука, 1976. – С. 272–283.
- 63.Иванчикова Е.А. Синтаксис художественной прозы Достоевского: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / АН СССР. Ин-т русского языка. – М., 1980. – 52 с.
- 64.Иванчикова Е.А. Синтаксис художественной прозы Достоевского. – М.: Наука, 1979. – 287 с.
- 65.Индивидуально-художественный стиль и его исследование / Под общ. ред. В.А. Кухаренко. – К.-Одесса: Вища школа, 1980.
- 66.Кедрина З. Эстетическая функция публицистики // Советский роман: Новаторство. Поэтика. Типология. – М.: Наука, 1978. – С. 585–609.
- 67.Клещова О.Є. Мова публіцистки Івана Багряного: Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.01 / НАН України. Ін-т укр. мови. – К., 2003. – 20 с.

- 68.Коваль А.П. Практична стилістика української мови. – К.: Вища школа, 1987. – 375 с.
- 69.Ковальчук О. Новітній українець у саду Страждань (Образ Андрія Чумака за романом І.П.Багряного “Сад Гетсиманський”) // Світ Івана Багряного: За матеріалами обл. наук.-практ. конф., Чернігів, вересень 1996р. / Чернігів. обл. ін-т підвищ. кваліф. та перепідгот. працівників освіти, Міжнародна фундація ім. Івана Багряного. – Чернігів, 1996. – С. 14–24.
- 70.Кожевникова Кв. Спонтанная устная речь в эпической прозе (на материале современной русской художественной литературы). – Прага: Universita Karlova, 1970. – 169 с. – Библиогр.: с. 159–165.
- 71.Кожевникова Кв. Формирование содержания и синтаксиса художественного текста // Синтаксис и стилистика. – М.: Наука, 1976. – С. 283–316.
- 72.Кожин А.Н., Крылова О.А., Одинцов В.В. Функциональные типы русской речи: Учеб. пособие для филол. специальностей ун-тов. – М.: Высшая шк., 1982. – 223 с.
- 73.Кононенко В.І. Проблеми стилістичного синтаксису // Українська мова і література в школі. – 1975. – № 4. – С. 25–36.
- 74.Копейцева Л. Засоби експресивного синтаксису в романі І.Багряного “Тигролови” // Вісник Запорізького осередку вивчення української діаспори. – Запоріжжя: ЗДУ, 2005. – Вип. 3. – С. 120–133.
- 75.Корман Б.О. Лирика Некрасова. – Ижевск: Удмуртия, 1978. – 267 с.
- 76.Костюк Г. Відійшов у безсмертя // Багряний І. Публіцистика: Доп., ст., памфлети, рефлексії, есе / Упоряд. О. Коновал. – 2-е вид. – К.: Смолоскип, 2006. – С. 829–839.
- 77.Костюк Г. У світі ідей і образів: Вибрані крит. та іст.-літ. роздуми 1930–1980. – Б.м., 1983. – 535 с.
- 78.Коцюбинська М. Образне слово в літературному творі. Питання теорії художніх тропів. – К.: Вид-во АН УРСР, 1960. – 188 с.

- 79.Краснянский В.В. Стилистика художественной речи (повествовательная речь): Учеб. пособие по спецкурсу. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1972. – 35 с.
- 80.Крупа М.М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2005. – 416 с.
- 81.Кудін В. Естетика. – К.: Вид-во Київ. ун-ту, 1962. – 292 с.
- 82.Культурология. XX век: Словарь / Ред. А.А. Левит. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 630 с.
- 83.Кунов В. Життєва мудрість у творах Івана Багряного: Енциклопедичний словник. – К.: “КВІЦ”, 2006. – 388 с.
- 84.Курило О. Уваги до сучасної української літературної мови. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2004. – 303 с.
- 85.Курс сучасної української літературної мови: Синтаксис / За ред. Л.А. Булаховського. – К.: Рад. шк., 1951. – Т. 2. – 406 с.
- 86.Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – Л.: Просвещение, ЛО, 1979. – 327 с.
- 87.Кухаренко В.А. Лингвистический аспект изучения индивидуально-художественного стиля // Вопросы романо-германского языкознания и методики преподавания иностранных языков: Материалы IV межвузовской конференции восточносибирской зоны. – Иркутск, 1969. – Т. II-X. – С. 157–162.
- 88.Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя: Сб. ст. – М. –Л.: Худ. лит., 1974. – 84 с.
- 89.Левин В.Д. Литературный язык и художественное повествование // Вопросы языка современной русской литературы. – М.: Наука, 1971. – С. 9–97.
- 90.Лексикон загального та порівняльного мовознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
- 91.Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром’як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.

- 92.Лобода Л. Поетичний світ Івана Багряного: Зб. матеріалів обласної наук.-практ. конференції – Чернігів: Просвіта, ЧОПК-ППО, Фондація ім. І. Багряного, 1996. – С. 3–14.
- 93.Маклакова Г. Зоонімічна прагматика в структурі письменника (Солженіцин і Багряний) // Мовознавство. – 1994. – № 4. – С. 52–57.
- 94.Маклакова Г. О природе зоонимический образности и ее статусе в индивидуальной мифологии писателя (на материале И. Багряного и А. Солженицина) // Русская филология. – 1994. – № 2. – С. 18–21.
- 95.Максимов Л.Ю. Литературный язык и язык художественной литературы // Анализ художественного текста. – М., 1980.
96. Мариненко Ю. “Воєнна” проза Івана Багряного (“Людина біжить над прірвою”, “Огненне коло”) // Дивослово. – 2001. – № 12. – С. 9–12.
- 97.Марцинюк Т. Трагічне в літературі (на матеріалі прози Івана Багряного і Василя Бикова): Автореф. дис. ... канд. філол. наук / КНУ ім. Т.Г. Шевченка. – К, 1995. – 20 с.
- 98.Марчук Л.М. Градаційні відношення в тексті роману І.Багряного “Сад Гетсиманський” // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. – № 742. Серія: Філологія. – Х.: Харківський нац. університет ім. В.Н. Каразіна, 2006. – Вип. 48. – С. 313–322.
- 99.Мацько Л.І., Сидоренко О.М., Мацько О.М. Стилїстика української мови / За ред. Л.І. Мацько. – К.: Вища шк., 2003. – 462 с.
100. Милых М.К. Синтаксические особенности прямой речи в художественной прозе. – Харьков: Изд-во Харьковского гос. ун-та им. А.М. Горького, 1956. – 168 с.
101. Мирошникова Н.А. Портрет литературного героя // Русский язык и литература. – 2001. – № 3. – С. 3–16.
102. Мова і час. Розвиток функціональних стилів сучасної української літературної мови. – К.: Наук. думка, 1977. – 237 с. – Бібліогр.: с. 232-236.

103. Морозова Н.В. Структура та семантика складного речення в ідіостилі Євгена Гуцала (на матеріалі художньої прози): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 – українська мова / Національний педагогічний університет ім. М.П. Драгоманова. – К., 2006. – 20 с.
104. Мялковська Л.М. Стилїстика художньої прози Валер'яна Підмогильного: лексико-семантичні поля, тропи, стилїстичний синтаксис: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 – українська мова / Інститут української мови НАН України. – К., 2001.
105. Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок: Сборник статей / Ред. и предисл. Н.А. Кондрашева. – М.: Прогресс, 1967. – С. 406–431.
106. Нечуй-Левицький І.: портрет, пейзаж / С.Я. Єрмоленко, Л.О. Пустовіт, Л.О. Ставицька, Н.Г. Сидяченко // Українська мова і література в школі. – 1988. – № 10. – С. 63–65.
107. Огієнко І.І. (Митрополит Іларіон) Історія української літературної мови / Упоряд. М.С. Тимошик. – К.: Либідь, 1995. – 296 с.
108. Одинцов В.В. Грамматические формы в художественной прозе // Стилїстика художественной литературы. – М.: Наука, 1982. – С. 76–85.
109. Одинцов В.В. О языке художественной прозы: Повествование и диалог. – М.: Наука, 1973. – 104 с.
110. Олійник О.О. Абстрактно-авторські речення в художньому мовленні: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Одеський держ. ун-т ім. І.І. Мечникова. – Одеса, 1999. – 18 с.
111. Оліфіренко Л.В. Мовна естетика поезії Василя Стуса: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / Донецький нац. ун-т. – Донецьк, 2002. – 19 с.
112. Петличний И.З. Синтаксис языка произведений Ивана Франко (на материале художественной прозы): Автореф. дис. ... доктора філол. наук / Львовский гос. ун-т им. И. Франко. – Львов, 1965. – 32 с.

113. Пилинський М.М. Мовна норма і стиль. – К.: Наук. думка, 1976. – 288 с.
114. Плеханова Т.Ф. Лингвостилистическая характеристика авторских отступлений в английской художественной прозе: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.07 / Московский гос. пед. ин-т иностранных языков им. Мориса Тореза. – М., 1973. – 22 с.
115. Полищук Г.Г., Сиротинина О.Б. Разговорная речь и художественный диалог // Лингвистика и поэтика. – М.: Наука, 1979. – С. 188–200.
116. Пономарів О.Д. Стилїстика сучасної української мови. – 3-тє вид., перероб. і доп. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2000. – 248 с.
117. Потебня О.О. Эстетика і поетика слова. – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с.
118. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.
119. Прянишникова А.Д. Средства выражения контекстовой партитурности и проблема текстового уровня // Грамматические и смысловые категории текста. – М., 1991. – С. 87–89.
120. Русанівський В.М. Історія української літературної мови. – К.: АртЕк, 2001. – 392 с.
121. Русская грамматика: В 2 т.– М.: Наука, 1980. – Т.2.: Синтаксис. – 709 с.
122. Савченко З.В. “Романтика вітаїзму” (активний романтизм) в українській прозі першої половини ХХ століття: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – К., 1999. – 20 с.
123. Селиверстова О.Н. Контрастивная синтаксическая семантика. – М.: Наука, 1990. – 345 с.
124. Сильман Т.И. Проблемы синтаксической стилистики (на материале немецкой прозы). – Л.: Просвещение, 1967. – 152 с.
125. Сильман Т.И. Проблемы синтаксической стилистики // Ученые записки ЛГПИ им. А.И. Герцена. – Л., 1967. – Т. 315.

126. Сковородников А.П. Экспрессивные синтаксические конструкции современного литературного языка. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1981. – 281 с.
127. Соколова Л.А. Несобственно-авторская (несобственно-прямая) речь как стилистическая категория. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1968. – 281 с.
128. Соколов А.Н. Принципы стилистической характеристики языка литературно-художественного произведения // Тезисы докладов межвузовской конференции по стилистике художественной литературы. – М.: Изд-во МГУ, 1961. – С. 58–60.
129. Солганик Г.Я. К проблеме типологии речи // Вопросы языкознания. – 1981. – № 1. – С. 70–79.
130. Солганик Г.Я. Синтаксическая стилистика (Сложное синтаксическое целое). – М.: Высшая школа, 1973. – 214 с. – Библиогр.: с. 209–212.
131. Сологуб Н. Мовний світ Олеся Гончара. – К.: Наук. думка, 1991. – 140 с. – Бібліогр.: с. 114–119.
132. Сологуб Н.М. Біблійні образи в художній творчості І.Багряного // Мовознавство. – 1993. – № 1. – С. 43–47.
133. Сологуб Н.М. Засоби інтеграції художнього тексту // Слово. Стиль. Норма: Збірник наукових праць, присвячених 65-річчю з дня народження доктора філологічних наук С.Я.Єрмоленко / НАН України. Ін-т української мови; відп. ред. Н.М. Сологуб – К., 2002. – С. 62–66.
134. Сологуб Н.М. Концептуальність біблійних образів та їх мовне вираження у романі Івана Багряного “Сад Гетсиманський” // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н.Каразіна. – № 742. Серія: Філологія. – Х.: Харківський нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна, 2006. – Вип. 48. – С. 197–204.
135. Сологуб Н.М. Поняття “індивідуальний стиль письменника” в контексті сучасної лінгвістики // Науковий вісник Чернівецького

- університету: Слов'янська філологія. – Чернівці, 2001. – Вип. 117–118. – С. 34–39.
136. Сологуб Н.М. Синтаксична організація і ритмічність прози Олеса Гончара (до 80-річчя від дня народження) // Мовознавство. – 1998. – № 1. – С. 35–30.
137. Слоньовська О. Анатомія національної української ідеї в “Огненному колі” Івана Багряного. Міфічний аспект внутрішнього і зовнішнього ворога нації // Дивослово. – 2004. – № 1. – С. 5–13.
138. Сподарець М. Іван Багряний – письменник і громадянин. – Харків: ХДУ, 1996. – 102 с.
139. Сподарець М. Іван Багряний – романіст (проблематика та жанрово-стильова своєрідність): Автореф. дис. ... канд. філол. наук / НАН України, Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка. – К., 1997. – 17 с.
140. Сподарець М. Творчий портрет митця // Український письменник і політичний діяч Іван Багряний (1906-1963): До 100-річчя від дня народження: Бібліографічний покажчик. – 2-ге вид. / Харківська держ. б-ка ім. В.Г. Корленка; Уклад.: Т.О. Сосновська та ін. – Х., 2006. – С. 7–34.
141. Ставицька Л.О. Естетика слова в українській поезії 10–30 рр. ХХ ст. – К.: Правда Ярославичів, 2000. – 154 с. – Бібліогр.: с. 151–154.
142. Строганов М.В. Читатель в творческом процессе, тексте и восприятии повести Л.Н. Толстого “Казак” // Филологические науки. – 1990. – № 3. – С. 22–33.
143. Сучасна українська літературна мова. Стилїстика / За ред. І.К. Білодіда. – К.: Наукова думка, 1973. – 588 с.
144. Текст как явление культуры / Отв. ред. Г.А. Антипов, О.А. Донецких. – Новосибирск: Наука, 1989. – 197 с.
145. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). – К.: Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.

146. Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
147. Українська мова: Енциклопедія / Редкол.: В.М. Русанівський, О.О. Тараненко, М.П. Зяблюк та ін. – К.: Укр. енцикл., 2000. – 752 с.
148. Федонькина С.К. Реализация смысловой многоплановости в формах синтаксической организации текста (на материале современной немецкой художественной прозы): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1981.
149. Филиппев Ю.А. Сигналы эстетической информации. – М.: Наука, 1971. – 111 с.
150. Формановская М.И. Стилистика сложного предложения. – М.: Русский язык, 1978. – 240 с. – Библиогр.: с. 233-238.
151. Фослер К. Позитивизм и идеализм в языкознании // Звегинцев В. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях: В 2-х ч. – 2-е изд., доп. – М.: Учпедгиз, 1960. – Ч. 1. – С. 189–256.
152. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості. – К.: Рад. письменник, 1969. – 267 с.
153. Цицалюк Н.М. Фольклорні традиції у художній стилістиці роману І.Багряного “Сад Гетсиманський” // Всеукраїнська науково-методична конференція “Шляхи розвитку мистецтва та культури Слобожанщини: Проблеми історії, теорії і практики”. 22 – 24 листоп. 1993 р.: Тези доп. / Харк. держ. ін-т мистецтв ім. І. Котляревського. – Х., 1993. – С. 77–78.
154. Чабаненко В.А. Основи мовної експресії. – К.: Вища шк., 1984. – 167 с. – Бібліогр.: с. 155–166.
155. Чабаненко В.А. Стилїстика експресивних засобів української мови: Монографія. – Запоріжжя: ЗДУ, 2002. – 351 с. – Бібліогр.: с. 155–166.
156. Череватенко Л. “Я повернуся до своєї вітчизни” // Багрянний І. Сад Гетсиманський: Роман. – К.: Час, 1991. – С. 493–510.
157. Чередниченко І.Г. Нариси з загальної стилістики сучасної української мови. – К.: Радянська шк., 1962. – 491 с.

158. Чернухина И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1984. – 115 с. – Библиогр.: с. 112–114.
159. Чехівський О.О. Фольклорні джерела стилістичних фігур Івана Багряного // Чехівський О.О. Принципи аналізу мовної майстерності письменника. – Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський державний педагогічний інститут, інформаційно-видавничий відділ, 1997. – С. 116–122.
160. Чичерин А.В. Ритм образа. Стилистические проблемы. – М.: Советский писатель, 1980. – 335 с.
161. Шаймиев В.А. Роль вставных предикативных единиц в семантической организации текста // Функционирование синтаксических категорий текста: Сб. научных трудов – Л., 1981. – С. 81–88.
162. Шведова Н.Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. – М.: АН СССР. Ин-т русск. языка, 1960. – 377 с.
163. Шевельов Ю. Олександр Потебня. Спроба реконструкції цілісного образу // Українська мова: історія і стилі: Збірник. – Харків: Основа, 1992. – С. 5–44.
164. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: В 3 т. – Х., 1998. – Т. 3. – 431 с.
165. Шиприкевич В.В. Елементи публіцистики в українському художньому стилі // Мовознавство. – 1975. – № 1. – С. 55–61.
166. Шляхова Н. Емоції і художня творчість. – К.: Мистецтво, 1981. – 100 с.
167. Шмелев Д.Н. Синтаксическая членимость высказывания в современном русском языке. – М.: Наука, 1967. – 152 с.
168. Шпет Г. Эстетические фрагменты // Шпет Г. Сочинения. – М.: Правда, 1989. – С. 356–392.

169. Шугай О. Іван Багряний, або Крізь терни Гетсиманського саду. – К.: Рада, 1996. – 479 с.
170. Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. – М: Гос. учеб.-пед. изд-во, 1957. – 188 с.
171. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: “за” и “против”. – М.: Наука, 1975. – С. 193–230.
172. Ярова А.Г. Дієслівна синоніміка в прозових творах Івана Багряного: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Національний пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. – К., 2002. – 19 с.
173. Ярова А.Г. Дієслівна синоніміка у прозових творах Івана Багряного // Дивослово. – 2000. – № 10. – С. 16–20.
174. Doležel L. Narrative Modes in Czech Literature. – Toronto: University of Toronto Press, 1973. – 356 p.
175. Kałkowska A. Poziomy tekstu, czyli polifonia druga // Styl a Tekst: Materiały międzynarod. Konf. naukowej, 26-28.09.1995 r. / S.Gajda, M.Balonski; Uniwersytet Opolski. Instytut filologii Polskiej. – Opole, 1996. – S. 61–68.
176. Schmid Wolf. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. – Munich: Fink, 1973. – 298 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ФАКТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Багрянний І. Буйний вітер. Розділи з роману “Маруся Богуславка” // Дніпро. – 2003. – № 11–12. – С. 11–64.
2. Багрянний І. Буйний вітер. Роман. Книга перша “Маруся Богуславка” (уривок) // Багрянний І. “Вірю!”: Хрестоматія. – Детройт–Харків: Фундація ім. Івана Багряного, 2000. – С. 295–326.
3. Багрянний І. Листування: У 2-х т. – К.: Смолоскип, 2000. – Т. 1. – 706 с.
4. Багрянний І.П. Людина біжить над прірвою: Роман. – К.: Укр. письменник, 1992.– 320 с.
5. Багрянний І. Під знаком Скорпіона: 3 творчої спадщини письменника: Поезія, проза, публіцистика / Упоряд. та авт. передм. О. Шугай. – К.: Смолоскип, 1994. – 240 с.
6. Багрянний І.П. Огненне коло: Повість. – К.: Варта, 1992. – 128 с.
7. Багрянний І. Публіцистика: Доп., ст., памфлети, рефлексії, есе / Упоряд. О. Коновал; Передм. І. Дзюби; Післямова Г. Костюка. – 2-е вид. – К.: Смолоскип, 2006. – 856 с.
8. Багрянний І.П. Сад Гетсиманський: Роман. – К.: Час, 1991. – 512 с.
9. Багрянний І. Свідчення про свою контрреволюційну діяльність (Уривок) // Багрянний Іван. “Вірю!”: Хрестоматія. – Детройт-Харків: Фундація ім. Івана Багряного, 2000. – С. 459–461.
10. Багрянний І.П. Тигролови: Роман. – К.: Укр. письменник, 1999. – 215 с.