

Рівненський державний гуманітарний університет
Філологічний факультет
Кафедра стилістики та культури української мови

Дипломна робота
на здобуття освітнього ступеня магістра

**ЛЕКСИКО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОЗИ І. БАГРЯНОГО
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ»)**

Виконала студентка VI курсу групи УМ-61

спеціальності 035 Філологія

(Українська мова і література)

Бобер Людмила Миколаївна

Керівник – канд. філол. наук, в. о. доц.

Мушировська Наталія Володимирівна

Рецензент – канд. філол. наук, доц.

Дзюба Майя Миколаївна

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФУНКЦІЙ ЛЕКСИЧНИХ ОДИНИЦЬ У МОВІ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ.....	7
1.1. Стилiстичне розшарування лексики.....	7
1.2. Стилiстичнi функцiї лексичних одиниць у мовi художнiх творiв.....	13
1.3. Лексичнi одиницi як засоби вираження iдiостилю письменника.....	16
РОЗДІЛ 2. ЛЕКСИКО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ І. БАГРЯНОГО «САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ».....	21
2.1. Використання стилістично маркованої лексики у романі Івана Багряного «Сад Гетсиманський».....	21
2.2. Символічні функції онімів у романі Івана Багряного «Сад Гетсиманський».....	29
2.3. Функції епітетів та порівнянь як зображально-виражальних засобів у романі Івана Багряного «Сад Гетсиманський».....	37
2.4. Метафора як засіб експресивізації у романі Івана Багряного «Сад Гетсиманський».....	49
РОЗДІЛ 3. ВИВЧЕННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ФУНКЦІЙ ЛЕКСИЧНИХ ОДИНИЦЬ У ШКОЛІ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ І. БАГРЯНОГО).....	66
3.1. Лінгводидактичні засади навчання стилістики.....	66
3.2. Основні принципи вивчення лексико-стилістичних особливостей художнього тексту у старших класах.....	72
3.3. Система вправ для вивчення функцій лексичних одиниць у художньому тексті.....	75
ВИСНОВКИ.....	80
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	84
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	91

ВСТУП

Актуальність теми. У зв'язку з розвитком сучасних напрямків мовознавчих досліджень – когнітивної, комунікативної і прагмалінгвістики, як слушно зазначає А. В. Нікітіна, лексична одиниця постає у вимірі нових парадигм наукового знання: вербалізує концепти, репрезентує ознаки загальномовної та індивідуальної картин світу, виражає мовнокомунікативні стратегії і тактики особистості [46, с.117]. Модифікації лексики зумовлені впливом інтралінгвальних чинників, тому потребують постійного дослідження, що відображає, зокрема, лексичне наповнення художніх текстів. Антропоцентричний підхід до вивчення мовних явищ сприяє зацікавленню мовою, яка репрезентує авторську свідомість та ідіостиль автора.

У сучасному українському мовознавстві дослідження, спрямовані на розв'язання проблем лексичної стилістики, зокрема, використання лексичних засобів у художній мові стали предметом дослідження багатьох мовознавців, зокрема В. Виноградова, Л. Щерби, І. Їжакевича, І. Чередниченка, А. Коваль П. Гриценка, С. Бевзенка, М. Жовтобрюха, Й. Дзендзелівського, Б. Кобилянського, П. Тимошенка, В. Чабаненка та ін. Значення лексичних одиниць для розвитку стилістичних умінь учнів у їхньому мовленні висвітлювали О. Біляєв, М. Вашуленко, В. Мельничайко, Л. Мацько, М. Пентиліук та ін.

Увагу мовознавців досі привертають у цьому контексті твори ХХ сторіччя. Серед них – творчий доробок Івана Багряного. Як невід'ємна частина загальноукраїнського літературного дискурсу ХХ століття, літературна спадщина І. Багряного належить до 30-х років ХХ століття, творчість і доля письменника були обумовлені суспільно-політичною й культурною ситуацією, що склалася в Україні, яка була фатальною для великого числа українських письменників. У своїй творчості І. Багрянний звернув увагу на трагічну долю своїх співвітчизників-українців і правдиво висвітлив сучасні йому трагічні події. Роман «Сад Гетсиманський» є

яскравим підтвердженням цих подій. Масштаби та художня цінність творчості Івана Багряного ще недостатньо осмислені, що зумовлено оригінальністю постаті самого письменника, оригінальністю його творів [44, с.42]. Так само недостатньо дослідженою є лексична палітра його прозових творів, зокрема, роману «Сад Гетсиманський».

Моральна чи інтелектуальна позиція окремої особи, на думку Івана Багряного, визначає хід історії. Звідси і вся його надзвичайно інтелектуалізована проза, де головний герой – це особа у водовороті жахливих історичних подій. Огида до зла у всіх його проявах та визнання добра, гуманізму, людяності, шляхетності, порядності, вірності, естетичних установок, виражені мовними одиницями лексичного рівня прози Івана Багряного, моделюючи естетичну дійсність, стають домінантними у його творчості.

У творах І. Багряного ми спостерігаємо внутрішній напрямок кожного художнього засобу до синтезу, в якому розкривається авторське бачення світу. І. Дзюба визначає одну з особливостей творчої манери Івана Багряного – взаємний вплив у ній художнього та публіцистичного: «Громадянський темперамент не вписувався у мейнстрім суто художньої творчості і навіть проривався у поезії та прозі з політичними деклараціями і політичною сатирою, зате й навпаки, в його публіцистиці на ідеологічні конструкції та логічні викладки лягає штамп емоційності та поетичного бачення, не кажучи вже про стилістичну багатобарвність та час саява слова» [17, с.12]. Однією з ознак мислення І. Багряного є, на думку М. Балакліцького, синкретизм: Іван Багряний змішував стилі мовлення та вводив у літературні тексти політичні гасла та проблеми» [1, с.38].

Мета роботи – дослідити особливості функціонування лексичних одиниць у романі І. Багряного «Сад Гетсиманський» як засобів вираження ідіостилію прози письменника, з'ясувати їх функційно-стилістичне призначення.

Мета дослідження передбачає реалізацію таких **завдань**:

- проаналізувати наукову літературу з теми дослідження;
- укласти матеріал джерельної бази та систематизувати за структурними і семантичними ознаками лексико-стилістичні засоби роману Івана Багряного «Сад Гетсиманський»;
- з'ясувати функції лексичних одиниць у романі І. Багряного «Сад Гетсиманський», виявити особливості ідіостилю письменника;
- узагальнити засади вивчення стилістичних функцій лексичних одиниць у школі (на матеріалі художньої прози І. Багряного);
- проаналізувати систему вправ для опанування функцій стилістичних одиниць у художньому тексті.

Об'єкт дослідження – текст роману Івана Багряного «Сад Гетсиманський».

Предмет дослідження – лексичні одиниці у романі Івана Багряного «Сад Гетсиманський».

Матеріалом джерельної бази послуговувала картотека лексичних одиниць, укладена методом суцільної вибірки із тексту роману Івана Багряного «Сад Гетсиманський».

Методи дослідження. В ході написання роботи були використані наукові методи: описовий, компонентного аналізу, контекстного аналізу, структурно-семантичного аналізу, інтерпретаційний.

Магістерська робота на тему «Лексико-стилістичні особливості прози Івана Багряного (на матеріалі роману «Сад Гетсиманський») виконана у контексті кафедральної теми «Стилістична система сучасної української літературної мови у синхронії та діяхронії» (державний реєстраційний номер 0117U007581) кафедри стилістики та культури української мови.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що у ній зроблено спробу системно дослідити стилістичні функції лексичних одиниць у романі І. Багряного «Сад Гетсиманський».

Теоретичне значення роботи полягає в тому, що висновки та узагальнення дослідження можуть сприяти більш глибокому та детальному розумінню лексико-стилістичних особливостей прози І. Багряного, зокрема, одного із відомих його романів «Сад Гетсиманський», функцій лексичних одиниць у мові художніх творів автора як засобу вираження його ідіостилю.

Практичне значення роботи полягає в тому, що основні положення та результати дослідження сприятимуть подальшій розробці проблем лінгвістичного аналізу художнього тексту, а також можуть бути використані під час укладання матеріалів для спецкурсів і семінарів для студентів філологічної спеціальності вищих навчальних закладів, у шкільному курсі рідної мови.

Апробація результатів дослідження: Основні положення та результати роботи представлені у доповіді на секційному засіданні Всеукраїнської студентської науково-практичної інтернет-конференції «Пріоритети філологічної освіти», проведеної кафедрою стилістики та культури української мови (травень 2021 р.).

Окремі положення дослідження представлені у статті: Бобер Л. М. Стилістичні функції онімів у художній прозі Івана Багряного (на матеріалі роману «Сад Гетсиманський»). *Пріоритети філологічної освіти* : зб. наук. пр. здобувачів вищої освіти філологічних спеціальностей ЗВО Рівненщини, учнів відділення філології та мистецтвознавства РМАНУМ. Рівне-Острог: В-во НУ «Острозька академія», 2021. Вип. 9. С. 56–62.

Структура дослідження: дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (75 найменувань).

Загальний обсяг роботи становить 91 сторінку, з них – 84 сторінки основного тексту.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФУНКЦІЙ ЛЕКСИЧНИХ ОДИНИЦЬ У МОВІ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

1.1. Стилiстичне розшарування лексики

У стилістичній диференціації лексики відображені відмінності між стилями. Помітній частині слів не властиве закріплення за яким-небудь одним стилем. Вони формують розряд міжстильової (нейтральної, загальноживаної) лексики. Цій лексиці протилежною є стилістично забарвлена лексика, уживання якої становить одну з найважливіших ознак того чи того функціонального стилю.

Вказаний поділ деталізовано в книзі І. К. Білодіда «Сучасна українська літературна мова»: «Усі слова сучасної української літературної мови з погляду їх ролі в її стилістичній диференціації розпадаються на дві великі групи. До першої з них належить стилістично нейтральна, або міжстильова, лексика, тобто така, що вільно, без будь-якого обмеження вживається в усіх стилях мови, а до другої – лексика, стилістично забарвлена, або співвіднесена лише з одним чи кількома функціональними стилями» [65, с. 152].

А. С. Попович наголошує, що склад лексики сучасної української мови є стилістично неоднорідним. Залежно від сфери спілкування, мети висловлювання, мовленнєвого рівня співрозмовника ми обираємо різнорівневі мовні засоби, найбільш придатні для конкретної ситуації. Уже йшлося про те, що мова поділяється на функціональні стилі, кожен із яких характеризується особливостями на всіх рівнях мови – лексичному, морфологічному, синтаксичному тощо. Найяскравіше стилістична диференціація мовних засобів виявляється на рівні лексики [58, с. 22-23].

Як відомо, у словниковому складі української мови наявні групи слів, об'єднані між собою спільними диференційними ознаками, узагальненими на основі характеру їх функціонування. Відповідно до цих ознак лексику поділяють: 1) за сферами вживання; 2) за ознакою співвідношення активного

й пасивного складу в лексичному фонді; 3) за ознаками функціонально-стилістичного плану [42, с. 46].

За сферами вживання виділяють загальноповсякденну лексику, якою послуговуються в мові без будь-яких обмежень, та спеціальну, що функціонує: 1) у різних сферах професійної діяльності (термінологічна й професійна лексика); 2) на певних територіях поширення української мови, які становлять окремі діалектні ареали (діалектна лексика); 3) у мовленні людей, об'єднаних за різними ознаками соціального плану (жаргонна й арготична лексика) [65, с. 152].

Стилістичне розширення лексичних одиниць і розмежування слів за експресивним забарвленням тісно пов'язане з тим, що мова є системою стилів, відмінних засобами і прийомами (лексичними, словотвірними, граматичними), які слугують для вираження певного змісту.

З погляду активного та пасивного запасу, класифікація лексики за сферами вживання має чіткі межі й не викликає заперечень у науковців, але розмежування за стилістичною ознакою – надзвичайно складний процес, який відображає суперечності в мовознавчих дослідженнях.

Варто наголосити, що досі не розв'язаним у науковій літературі залишається питання про співвідношення понять: стильове, стилістичне, експресивне, емоційне, оцінне, а наявність у мовних засобів оцінки, емоційності, експресії дає підстави багатьом дослідникам зараховувати їх до стилістично забарвлених.

У свою чергу, Л. В. Кравець, незважаючи на різноманітність поглядів, стилістичних характеристик та класифікацій, виділяє два відмінних один від одного різновиди стилістично зумовлених лексичних одиниць:

- 1) слова з функціонально-стильовою співвіднесеністю;
- 2) слова з експресивно-стилістичним забарвленням [26, с. 45].

Відповідно до першої характеристики, стилістично забарвленими називають слова, що вживаються в певному функціональному стилі (їх ще називають функціональними або функціонально-стильовими), за другою

ознакою такі слова мають стилістичне забарвлення (конотацію), а їхні стилістичні ознаки містяться в самому лексичному значенні слова, накладаються на його власне лексичне значення. Однак, зазначимо, що не всі дослідники розрізняють ці засоби.

Вважаємо, що стилістична характеристика охоплює як вираження певної експресії, так і сфери суспільного вживання того чи того слова.

Л. В. Кравць визначила, за якими ознаками проводиться стилістична диференціація лексики. З її тверджень розуміємо, що диференціація лексики може проходити за такими критеріями: сфера вживання, вид відносин комунікантів (обстановка мовної діяльності), літературна норма, соціальна поширеність, територіальна спільність, експресивність, форма мовної діяльності, літературний жанр, час використання [29, с. 24]. Тому вчена здійснила наступний поділ лексики таким чином:

1. За формою мовної діяльності виділяють такі стилістичні угруповання слів: а) лексика, не обмежена формою мовної діяльності; б) лексика усного мовлення; в) книжкова лексика.

2. За обстановкою мовної діяльності: а) лексика нейтральна; б) лексика офіційна; в) урочиста; г) неофіційна; г) фамільярна.

3. За ознакою емоційно-оцінного ставлення до висловлення лексику поділяють на: а) емоційно нейтральну лексику; б) емоційно-забарвлену лексику (передає зневажливе, жартівливе, презирливе ставлення до предмета висловлювання).

4. Лексику також поділяють за літературним жанром на: а) лексику жанрово обмежену; б) лексику поетичну; в) публіцистичну; г) наукову (терміни); д) канцеляризми.

5. За відповідністю загальноприйнятим нормам: а) літературна лексика; б) просторіччя.

6. За соціальною спільністю людей, які використовують лексику, розрізняють: а) загальнонародну лексику; б) соціальні жаргони; в) арготизми.

7. За професійною спільністю: а) професійна (наукові терміни); б) професійний сленг, аргю.

8. За корпоративною спільністю: а) корпоративно необмежена лексика; б) корпоративний жаргон.

9. За територіальною спільністю: а) загальнонаціональна; б) територіально обмежена лексика (діалектизми, локалізми, територіальні варіанти національної мови).

10. За часом використання: а) сучасна лексика; б) застаріла лексика (архаїзми, історизми); в) неологізми. З плином часу лексичні одиниці можуть втрачати своє первісне значення, це слід враховувати при класифікації.

Разом із тим, маркована лексика найширше представлена у розмовно-побутовому мовленні, тому що саме тут людина виявляє себе безпосередньо й повно з інтелектуального та емоційного боку, та в художній літературі. Виходячи із вищесказаного, саме через марковану лексику яскраво виявляються індивідуальні й соціально-групові характеристики людей.

Л. Г. Погиба зазначає, що функціонування маркованої лексики спричинює виокремлення декількох чинників: 1) форма мовлення: усна чи писемна; 2) сфера спілкування: офіційна чи неофіційна; 3) характер мовлення: нейтральне повідомлення чи емоційно забарвлене висловлення; 4) соціальні характеристики учасників мовлення (вік, рівень культури, освіченості, виховання) [33, с. 91-92].

У мовознавчій літературі відомо кілька принципів характеристики та класифікації маркованих лексичних одиниць. Варта уваги думка Н. І. Бойко, який зазначав, що найбільш ефективним принципом класифікації лексики потрібно визнати принцип семантико-стилістичний, орієнтований на визначення стилістичного «паспорта» слів, на їхню співвіднесеність зі стилями мови. Оскільки за стилями літературної мови не закріплено багато загальноновживаних, діалектних, жаргонних та інших слів, що вживаються в загальнонародній мові, дослідник пропонує доповнити класифікацію (поділ слів на розмовні та книжні) такими лексичними розрядами: слова з нульовим

позначенням (нейтрально-універсальні); лексика функціональних стилів (публіцистична, художньо-балетристична, науково-термінологічна та ін.); емоційно-експресивна лексика (фамільярна, вульгарна, пестлива); просторіччя, діалект та інші елементи розмовно-побутового мовлення; жаргонна й арготична лексика [6, с. 54].

Дещо іншу класифікацію стилістично маркованої лексики запропонувала О. Петрищева. Дослідниця подає два підходи до характеристики стилістичних засобів (як елементів, закріплених за певними функціональними стилями та елементів, що мають стилістичне забарвлення (експресію). Вона зазначає, що елементи мови, віднесені лінгвістами до стилістично маркованих засобів, поділяються на три відмінних за своїми диференційними ознаками групи: 1) елементи, специфіка яких – у їхньому нерозривному зв'язку з екстралінгвістичними факторами, що їх зумовили; 2) елементи, здатність яких викликати стилістичні враження, зумовлені їхніми асоціативними зв'язками з тими чи тими мовленнєвими обставинами; 3) елементи, здатність яких викликати стилістичне враження, спричинене закладеною в них непередметною стилістичною інформацією [64, с. 66-68].

Відповідно до запропонованої класифікації вона виокремлює три основні типи стилістично забарвленої лексики:

- 1) лексика, що повідомляє про сферу свого вживання (книжна, розмовна, співвіднесена з тим чи тим функціональним стилем);
- 2) лексика, що повідомляє про ставлення того, хто говорить, до предмета мовлення (емоційно, експресивно забарвлена та оцінна);
- 3) лексика, що характеризує мовця (нелітературна, сленг, просторіччя, діалектна) [64, с. 72].

На противагу О. Петрищевій, стилістична кваліфікація словникових одиниць у концепції О. Тараненка об'єднує такі характеристики: а) функціонально-стильову (це – ознака належності мовних одиниць до певних функціональних стилів літературної мови; характеристика стилістичного статусу мовних одиниць на шкалі «високе – низьке»;

характеристика належності мовних одиниць до певних сфер уживання, які групуються за різними принципами (соціально-професійним, віковим, жанровим та ін.); характеристика належності мовних одиниць до певних різновидів загальнонародної (національної) мови, що перебувають поза межами сучасної літературної мови або на її межі; б) часову (такою характеристикою супроводжуються мовні одиниці, що вже вийшли або виходять із живої сучасної мови); в) емоційно-експресивну та емоційно-оцінну; г) ортологічно-нормативну і г) частотну [64, с. 110–139].

Здійснюючи аналіз динаміки стилістичної маркованості лексики, А. С. Попович класифікує стилістичні лексикографічні позначення в словниках із погляду а) історичної перспективи, б) емоційно-експресивного забарвлення, в) територіального обмеження, г) функціональної належності, г) належності до стилістичних шарів мови [63, с. 105].

О. С. Переломова, базуючись на принципах синтезу поглядів, сформованих у загальній та українській лінгвістиці, виділяє такі групи маркованої лексики:

1. Стилістично маркована лексика – за належністю до певних функціональних стилів (функціонально маркована) та наявністю емоційно-експресивного забарвлення (конотативно маркована).

2. Хронологічно маркована лексика – з погляду історичної перспективи.

3. Територіально маркована лексика (діалектизми) з погляду територіального обмеження.

4. Соціально маркована лексика – за ознакою віднесеності лексичних одиниць до словникового запасу певних соціальних груп людей [51, с. 41-43].

Кожна вказана класифікація є дещо умовною, оскільки виокремлені ознаки можуть поєднуватися в тих самих словах і взаємодіяти між собою. Це засвідчує кодифікація деяких лексем з подвійним чи навіть потрійним маркуванням.

Разом із тим, стилістично марковану лексику відповідно до характеру забарвлення, як уже було зазначено, поділяють на дві групи: а) функціонально марковану та б) конотативно марковану.

Функціонально маркованою називають ще й лексику, співвіднесену з певним функціональним стилем. Функціональна маркованість має зовнішній характер, вона не входить до значення слова, а надається самому слову як факту мови.

При цьому функціональне маркування деякі дослідники пропонують представити «додатковою інформацією про доречність, можливість, оптимальність слова в певних умовах спілкування, про його «прив'язаність» до певного функціонального стилю» [52, с. 187].

Отже, лексика української мови – складне й багатогранне явище, оскільки в її фонді паралельно із загальноживаними словами функціонують лексичні одиниці, уживання яких обмежене й спеціалізоване. Такі слова узвичаєно називати маркованими. Марковану лексику характеризують як лексику, обмежену у функціонуванні й протиставлену своїми диференційними ознаками активному, загальноживаному, нейтральному номінативному складу мови.

1.2. Стилiстичнi функцiї лексичних одиниць у мовi художнiх творiв

Художній твір є багатоелементною системою, в ієрархії якої спостерігаються елементи різних рівнів. Уявлення про автора як носія з певним світоглядом, з певною концепцією дійсності та естетичної інформації можна отримати з послідовного розгляду елементів різних рівнів. Кожен лінгвістичний елемент літературного твору включений в естетичну систему цілого. Тому мікро- і макроодиниці тексту несуть у собі відбиток цілого авторського художнього світу. Це, зокрема, стосується виявлення і дослідження одиниць лексичного рівня. Як свідчить аналіз літературних

творів, переважно одиниці лексико-семантичного рівня відіграють важливу роль у творенні образу автора та відображеної ним дійсності.

У сучасній лінгвістичній літературі для називання маркованої лексики зазвичай послуговуються термінами «стилістично забарвлена лексика», «стилістично маркована лексика» або вживають їх як синоніми до терміна «маркована лексика». Проте із цим не можна цілком погодитися, оскільки не всі слова, диференційовані у функціонуванні (наприклад, застарілі, діалектні, жаргонні), мають постійне стилістичне забарвлення. Вони є стилістично маркованими, адже використовуються у певних контекстах, з певною стилістичною настановою, а поза контекстом характеризуються часовою, територіальною або соціальною віднесеністю й виконують номінативну функцію.

Термін «маркована лексика», як зауважує Л. Струганець, слід розглядати набагато ширше, ніж поняття «стилістично маркована лексика», тому що марковані лексеми передають будь-яку супровідну, додаткову інформацію (до лексичного й граматичного значення) про сфери вживання, часову віднесеність, емоційно-експресивне забарвлення або функціонально-стильове використання лексичних одиниць [36, с. 74-75].

Визначення «стилістично маркована лексика» потрібно застосовувати у вузькому витлумаченні. Воно об'єднує дві групи лексичних одиниць: ті, що вживаються в певних функціональних стилях, і ті, що мають у своєму лексичному значенні конотативний компонент.

Зазначимо також, що у художніх текстах використовують найрізноманітніші мовні одиниці, тому визначити розряд лексики, що вживається в цьому стилі, дуже важко. Він не обмежений у використанні одиниць мови, що належать до різних часових зрізів, до соціальних і територіальних видозмін національної мови. Серед мовних засобів виділяють поетичну (художньо-поетичну) лексику, що, безперечно, має функціонально-стилістичне забарвлення [5, с. 13].

Поетичну лексику виділяють в окрему групу – естетично марковану лексику, але естетичну функцію можуть виконувати й слова, що належать до інших видів маркованої лексики, наприклад, ті, що позначені в словниках як «урочисті», «риторичні», а також деякі «книжні», «застарілі», «церковно-слов'янські». Тому вважають за доцільне розглядати поетичні слова в складі функціонально маркованої лексики, оскільки вони вживаються в художньому стилі і є його «осердям» [27, с. 85].

Найчастіше у своїх творах письменники звертаються не тільки до лексики літературної мови, але й застарілих, діалектних слів, а також до просторіччя. Слід зазначити, що емоційність художнього оповідання сильно відрізняється від емоційності розмовного та публіцистичного стилів. У художньому тексті вона виконує естетичну функцію. Даний стиль передбачає ретельний і обґрунтований відбір мовних засобів. Відмінною рисою художнього тексту є використання особливих фігур мови, які додають розповіді яскравості й образності [36, с. 119-120].

Зазначимо, що засоби художньої виразності дуже різноманітні і численні. До засобів художньої виразності слід, зокрема, віднести такі стилістичні фігури: епітет, гіперболу, літоту, анафору, епіфору, градацію, параллелізм, риторичні питання, перифрази, евфемізми і тому подібні.

До засобів художньої виразності відносяться тропи: порівняння, уособлення, алегорія, метафора, метонімія, синекдоха і тому подібні. В основі тропа лежить перенесення ознак одного предмета, явища на інше. Перенесення ознак обумовлюється різними причинами, відповідно до яких тропейчні фігури поділяють на прості – епітети, порівняння – і складні – метафори, алегорії, іронії, гіперболи та інші.

Отже, уявлення про автора як носія з певним світоглядом, з певною концепцією дійсності та естетичної інформації можна отримати з послідовного розгляду елементів різних рівнів, зокрема, одиниць лексичного рівня. Визначення «стилістично маркована лексика» у тексті літературного твору потрібно застосовувати у вузькому витлумаченні, як дві групи

лексичних одиниць: ті, що вживаються в певних функціональних стилях, і ті, що мають у своєму лексичному значенні конотативний компонент.

Художній стиль не обмежений у використанні одиниць мови, що належать до різних часових зрізів, до соціальних і територіальних видозмін національної мови. Серед мовних засобів виділяють поетичну (художньо-поетичну) лексику, що, безперечно, має функціонально-стилістичне забарвлення. До засобів художньої виразності слід, зокрема, віднести такі стилістичні фігури: епітет, гіперболу, літоту, анафору, епіфору, градацію, паралелізм, риторичні питання, перифрази, евфемізми і тому подібні. Використання великої кількості тропів (мовних зворотів, в яких слово або вираз вжито в переносному значенні) є особливістю, притаманною художньому стилю.

1.3. Лексичні одиниці як засоби вираження ідіостилю письменника

У мові як загальнолюдському суспільному явищі виділяють національну мову як витвір національного духу та індивідуальне мовлення – породження мови кожною індивідуальною людиною. Національна мова є набутком індивіда, засобом вираження його особистості. Послуговуючись мовою, мовотворець вільний у виборі засобів мовного відтворення картини світу. Майстер художнього слова намагається видобути з кожної мовної одиниці максимальний семантико-стилістичний ефект і експресивну функцію. Лише тоді авторське висловлювання вражає своєю точністю, образністю, що дозволяє говорити про індивідуальний стиль письменника.

Вивчення проблеми індивідуальних стилів визначних майстрів художнього слова посідає важливе місце серед актуальних питань сучасної лінгвостилістики. Н. Бойко зазначає, що останнім часом «існує чіткий антропоцентричний підхід до вивчення мови, він передбачає орієнтацію на такі проблеми, як «мова в людині» та «людина в мові» [6, с. 6].

Лінгвістичний опис індивідуальних стилів письменників спостерігаємо в наукових працях С. Єрмоленко, С. Бибик, Н. Дужик, Н. Сологуб та багатьох інших дослідників. Основні методологічні принципи лінгвістичного аналізу індивідуального мовлення майстрів художнього слова сформували у своїх працях І. Білодід, В. Виноградов, В. Григор'єв та ін. На думку вчених, «ідіостиль вирізняється своїм полісемантизмом, що підтверджують такі його дефініції: складний багатогранний прояв особистості автора, сукупність концептуально значущих для митця принципів організації тексту, неподільна єдність ментальних і мовних структур художнього світу письменника, комунікативно-когнітивний простір мовної особистості письменника» [72, с.11].

Особливістю вживання цього терміна в сучасній лінгвістиці є те, що він тісно переплітається з такими поняттями, як «світобачення письменника», «мовна особистість», «мовна картина світу» (С. Єрмоленко, Н. Сологуб, В. Калашник, Л. Лисиченко, В. Кононенко, В. Жайворонок, Л. Пустовіт, А. Мойсієнко, І. Голубовська, С. Бибик та ін.) На думку С. Єрмоленко, «системність індивідуального стилю ґрунтується на формуванні мовної картини світу, в якій поєднано загальне й індивідуальне, загальне й одиничне» [72, с.13].

Аналіз художніх текстів, їх стилістики на різних рівнях потребує звернення до творчої лабораторії митця, дослідження психології мистецтва, світоглядно-естетичних засад творчості. Прагматична установка автора тексту і системно-структурна його будова зумовлюють одне одного, сприймаються як одне ціле. Використання мовних засобів підпорядковане розкриттю ідейних та естетичних настанов митця. У художніх текстах, які є складними за своєю структурою, з огляду на синкретизм мовних засобів, відбувається взаємодія між усіма ресурсами і засобами мови, втілюючись у різноманітних формах і досягаючи великої глибини. Лінгвістичний аналіз ідіостилу як системи, на думку багатьох учених, найдоречніше проводити за

мовними рівнями, серед яких одним із найпродуктивніших є лексичний рівень.

На особливу увагу заслуговує індивідуальний стиль Івана Багряного. У контексті дослідження лексико-стилістичних особливостей ідіостилю автора слід звернути увагу на семантико-стилістичні особливості лексичних одиниць, дослідити мету уведення автором цих засобів у тканину художнього твору, продемонструвати роль їх уживання в аналізованому тексті його роману.

Українська мова кінця ХІХ – початку ХХ століть, органічно поєднуючи досвід попередніх поколінь, значно розширила ресурси нейтральної та стилістично маркованої лексики на всіх рівнях. Творча спадщина Івана Багряного (очевидця жахливих доленосних подій української історії) – це не лише самотня сторінка історії літературної мови, а й джерело вивчення мовної свідомості українського суспільства початку ХХ ст.

Іван Багряний в своїх творах відкрив українцям правду про трагічні сторінки історії. Митець упродовж усього життя боровся за державність України, боровся з тоталітарною владою, комуністичним режимом своєю єдиною зброєю – словом, випрацювати наукову рецепцію якого є важливим завданням сьогодення. Нові грані мови письменника через 110 років з дня його народження розкриває збірка мовознавчих праць «Мовний всесвіт Івана Багряного», яка з'явилася завдяки С. Б. Козакові – відомому досліднику української діаспори, яким зібрано, впорядковано і опубліковано значну частину наукового доробку мовознавців про лексику, фразеологію, стилістичну та синтаксичну організацію художніх (прозових, публіцистичних) творів письменника як знакової особистості української культури. Видання дає змогу підсумувати здобутки і водночас актуалізувати важливі, але ще невисвітлені проблеми в дослідженні лексики Івана Багряного. На цьому наголошує автор передмови до нього П. Ю. Гриценко (П.Ю. Гриценко «Від смальтинок до цілості ідіолекту Івана Багряного»), говорячи про те, що входження текстів І. Багряного, як і інших класиків

української літератури зарубіжжя має безпосередній вплив не лише на розвиток словесності – систему прийомів і засобів художнього відтворення життя, а й на динаміку української мови, її формальну структуру, виражальні можливості.

Індивідуальний стиль Івана Багряного багатий та різноманітний. Письменник через рефлексію над мовою мав можливість вільно висловити думку мільйонів українців, синхронно представити всьому світові оцінку явищам неприйнятної для більшої частини суспільства комуністичної ідеології [1, с. 22-24]. Його вивчення пов'язане з використанням лексичних засобів, які найповніше виявляють специфіку художнього авторського мовлення, відбивають мовно-художню картину світу письменника. Виходячи з цього, вважаємо, що ідіостиль І. Багряного потребує осмислення і як факт історії української літературної мови, і як феномен конкретної жанрової реалізації мовностилістичних, а саме лексико-стилістичних, засобів української мови.

Заслуговують на поглиблене дослідження авторські тексти письменника, на яких лежить відбиток доби. Його роман «Сад Гетсиманський» є виявом яскравої творчої манери, оригінального стилю, в якому лексичні одиниці естетично значущі, позначені експресивністю, вводять в усталені стандарти та штампи раціональних, логічних елементів новизну, пробуджують певні почуття, викликають певні емоції.

Отже, лексичні засоби відіграють у тексті значну стилістичну роль, виконують художньо-зображальні функції у ньому і є необхідними виражальними засобами передачі думок автора. Їхнє використання характеризує індивідуальну творчу манеру автора, висвітлює специфіку художнього мислення письменника, індивідуальну неповторність змальованої ним мовної картини світу, що вирізняє авторську особистість з-посеред інших митців художнього слова.

Дослідження лексичних засобів ідіостилю І. Багряного дає змогу оцінити його внесок у систему художніх засобів національної мови певної

епохи. Лексико-стилістичний аналіз дає підстави стверджувати, що використання лексичних одиниць в ідіостилі письменника є засобом відтворення певних історичних подій, змалювання життя народу, культурно-побутового та місцевого колориту, створення мовної характеристики персонажів. Роман «Сад Гетсиманський» є яскравим прикладом творчої манери, оригінального стилю, в якому лексичні одиниці естетично значущі.

РОЗДІЛ 2. ЛЕКСИКО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ І. БАГРЯНОГО «САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ»

2.1. Використання стилістично маркованої лексики у романі Івана Багряного «Сад Гетсиманський»

Лексика творів Івана Багряного, за словами Н. І. Бернадської, репрезентувала кардинально протилежну аксіологію реалій, які на той час в Україні висвітлювалися в періодичних виданнях лише з позицій влади [4, с. 135]. Вияв мовної свідомості і її етнокультурна специфіка в творах письменника позначені і позицією автора (суб'єкта), який обробляє сприйняту інформацію і висловлює знання про життя рідної України засобами рідної національної мови, і культурними, соціально-політичними умовами, в яких він формувався як мовна особистість [10, с. 4].

Для мовної особистості слово – це своєрідний орієнтир, за допомогою якого на різних рівнях усвідомлення актуалізується певна частина її попереднього (вербального і невербального) досвіду. Автори статей показують, що цей ракурс І. Багряного варіюється, змінюючи оцінку виразність висвітлювання множинних об'єктів, якостей, ознак, зв'язків, переживань, фактично – найрізноманітніших багатоступеневих, пов'язаних зі словом знань.

Тематика творів письменника пов'язана з функціонально-стильовим навантаженням тих груп лексики, які допомагають автору адекватно передати проблеми тогочасних реалій. Використана І. Багряним лексика передає дух епохи. Доцільність, влучність його слова викликає якнайбільше емоцій у читача. Мова автора надзвичайно характеристична, кількома штрихами здатна передати сутність мовця, його соціальний стан, рівень освіти, настрої тощо.

Спробуємо більш детально описати використання нейтральної та стилістично маркованої лексики у романі «Сад Гетсиманський».

Загальноновизнано, що на рівні мови та мовлення активно функціонує і виділяється значний шар лексики, який називають «стилістично забарвленим», «стилістично позначеним», оскільки слова, що входять до нього, обов'язково є носіями «стилістичного значення» [6, с.38]. Додамо, що об'єктивний зміст слова, перебуваючи за межами мовного знака, має певні властивості, – він може бути нейтральним, позитивним або негативним із погляду суспільної оцінки притаманних їм рис.

Відповідно до того, як людина сприймає навколишню дійсність (раціонально чи емоційно), лексика поділяється на експресивно-оцінну та експресивно-художню. Експресивно-художня лексика виконує дві функції – естетичну й емоційну. Відмітимо, що естетичними є слова-назви абстрактних понять і мистецьких термінів: *кохання, надія, мрія, симфонія, фортеп'яно*. Сама наявність таких слів якоюсь мірою естетизує мову, І. Багрянний уживає естетичні слова в описах для зображення обставин дії, актуалізації окремих деталей, у спогадах героїв.

Експресивність, із функціонально-діахронного погляду, буває базова (первинна) і похідна (вторинна). Базова експресивність – це традиційно усталена виразність тих загальнонародних та індивідуально-авторських утворень, які входять до основного лінгвостилістичного фонду мови. Похідна накладається на базову. Вона виникає в результаті строгої функціональної зумовленості та певного структурно-семантичного оновлення мовного засобу.

Збільшення виразової сили мовного елемента може досягатися за допомогою одного засобу, наприклад, суфікса (хатка), флексії (чорнії), наголосу тощо. В такому разі маємо справу з простою експресивністю. Якщо ж виразова сила мовного елемента збільшується за допомогою кількох різнорівневих засобів одночасно, то виникає комбінована експресивність [5, с.16].

Експресивно забарвлену лексику можна класифікувати таким чином:

1. Слова, що містять емоційну оцінку вже в своєму лексичному значенні: лексика, що виражає певні почуття, найчастіше позначені негативно: *горе, печаль, журба, мука, зрада, нудьга, бажання, хвилювання, біль, тривога*. Дуже рідко в І. Багряного вживаються слова на позначення позитивних емоцій та почуттів: *радість, любов, щастя, надія*. Ця лексика вживається лише у спогадах про щасливе минуле, про дитинство. Наприклад: «*А в них – у мисливців – очі сяють від щастя й радості*» (1, с. 23), «*...пробігає багато, багато інших сліпучих картин їхнього прекрасного дитинства, одна другої яскравіша, одна другої ніжніша ніжністю неповторного, осяяного сяйвом глибокої дружби й щирої радості*» (1, с. 24).

2. Слова, що в своєму первинному лексичному значенні не містять емоційної оцінки:

а) лексеми, що набувають емоційного забарвлення, вживаючись у переносному значенні:

- зі значенням пестливості, лагідності, ніжності, наприклад: *мати-чайка, ластівка; сини-соколи; місто-старець; коні-змій*. У такому випадку формуються нові образи;

- зі значенням негативним, наприклад: *собака, гадюка*. І перша, й друга група слів, як правило, виконують характеристичні функції, не тільки даючи характеристику особам, а й оцінку тогочасної дійсності, суспільного устрою;

б) слова, емоційне звучання яких досягається засобами словотвору:

- зменшено-пестливі форми, утворені за допомогою суфіксів суб'єктивної оцінки -к-, -ок-, -ук-, -ак-, -икта інших, які, на наш погляд, є вагомим стилістичним засобом. Втім, їх експресивне вживання важко описати чітко, адже воно має багато відтінків суб'єктивного характеру, тому залежно від контексту той самий суфікс може мати різні значення, часом полярні.

Доцільно вказати, що І. Багряним найчастіше застосовуються зменшено-пестливі форми, утворені за допомогою суфікса -к-, що потенційно несе в собі значення інтимності, ласкавості. Зменшено-пестливі слова належать до лексики з яскраво вираженим позитивним звучанням. Вони, як правило, передають почуття ніжності, симпатії: до прикладу: «... пізнав давно знайомі **хатки** й чинив, як у дитинстві, знайомі перевалки» (1, с. 23), «дуже аристократичний з обличчя, гостроносенький **чоловічок**» (1, с. 72).

У прозі І. Багряного можемо також знайти і такі слова, як *миттячко*, *хвилинка*, *оченята*, похідні від нейтральних. Вони є зазвичай неодмінними носіями експресії, виразниками семантичних відтінків слів.

Однак, в цьому випадку вкажемо, що слова з такими суфіксами в тексті можуть десемантизуватися, передаючи жахливий стан людей в умовах табірної дійсності й меншовартість, незначимість, жалюгідність людського життя, наприклад: «вони накривають метеликів **картузиками...**» (1, с. 23), «вони **сидять рядочком...**» (1, с. 25), «...давно знайомі **хатки**» (1, с. 40).

в) слова зі значенням збільшення, згрублості: «...обійшов ливарню і вийшов на **пустирище**», «...він в цьому вагоні, в цьому **товнищі** опинився в привілейованому становищі...» (1, с. 43).

3. Слова, що є емоційними синонімами до стилістично нейтральних слів (*баньки-очі*, *халупа-хата*). Наприклад: «...почалися вбогі обивательські **халупи...**» (1, с.40), «...викотив ураз ті налиті кров'ю **баньки несамовито**» (1, с. 69).

4. Урочисті слова, що передають емоційну оцінку. Це переважно книжна лексика, частина якої походить з церковнослов'янської мови і є іншомовною за походженням. До прикладу: *диктатор*, *вождь*, *гегемон*, *велич*, *ректи* та інші. Зазвичай урочиста лексика вживається для передачі пошани. Експресія урочистої лексики в І. Багряного проявляється в контексті й відзначається іронічною інтонацією або навіть зневагою. Наприклад: «*Це цілком в дусі цієї епохи, в дусі цієї країни, в дусі філософії, моралі й світогляду її вождів та ідеологів. В дусі нової, уніфікаційної ери*» (1, с.45).

5. Суттєве місце посідають емоційно забарвлені антропоніми, що мають узагальнено-абстрактне значення. В Івана Багряного з експресивним значенням уживаються антропоніми Голіат та апостол Петро та інші власні імена. Наприклад: «*Це був завгосподарством ХТЗ – Охріменко, справжній Голіат*» (1, с. 69).

Експресивність тісно пов'язана з мовними контрастами. Контрасти в мові – це наслідок її системності, її структурної організації. Мовна система немислима без протиставлення її складових частин. Предмети, явища, ознаки й дії сприймаються краще, чіткіше, якщо вони контрастують з іншими предметами, явищами, ознаками, діями. Чим несподіваніший, незвичайніший актуалізований зв'язок між контрастуючими одиницями, тим вищий ступінь мовленнєвої експресії. Так, наприклад: «*Андрій надав, а наглядач знову його ставив*» (1, с.140).

Звернемо увагу, що у романі «Сад Гетсиманський» досить вживаними є сленгізми, жаргонізми. При цьому, деякі з одиниць можна досить часто зустріти в творі: *кормушка, фабрика-кухня, конвеєр, «ворог народу», «з вещами», розколотись, «чорний ворон*», інші одиниці зустрічаються рідше, деякі навіть єдиний раз: *черпаковий, собашиник, цивільний, рибалка, дижурка*.

Персонажі, що використовують у своєму мовленні сленгізми, жаргонізми, належать до різних соціальних прошарків. По-перше, слід виділити дві соціальні групи: «судді народу» (представники влади, карально-слідчий апарат, персонал тюрми) та «вороги народу» (арештовані та ув'язнені – майже завжди безпідставно). Серед «суддів народу» знаходимо і слідчих, і тюремників [48, с. 65-66].

Представники нижчої ланки в ієрархії тюремного персоналу, тобто тюремники, чергові, вартові, що безпосередньо «працюють» з ув'язненими, використовують у мові специфічні жаргонізми на позначення команд, виконуваних дій: «*з вещами*», «*в затилок*», «*гусаком*», «*поверка*», «*на справку*».

Представники карно-слідчого апарату для позначення методів своєї роботи використовують знижену лексику: *колоти, розколювати, сфабрикувати, брати, «розоблачити ворога», вербувати, вербовка, пришити (шити) діло, реконструкція.*

Завдяки переосмисленню, метафоризації та метонімізації існуючих понять відомі мовні одиниці набувають нового звучання. До таких одиниць можемо віднести: *«ворог народу», «інакомислячий соціально-політичний елемент», фашист, контрреволюціонер, терорист, шпигун, повстанець, диверсант, «антисовєтська діяльність», терор, диверсія, шпіонаж, шпигунство* [48, с. 66].

До сленгізмів, жаргонізмів відносимо також лексеми ідеологічного, політичного характеру, які нерідко є характеристикою тогочасної епохи: *класдиктатор, клас-гегемон, совбарин, шрубичи та гвинтики, органи ревзаконності та органи правосуддя, генеральна лінія, коліщатко механізму, «нарком залізний»* (останні позначають навіть конкретних осіб влади: *«батько народів» – Й. В. Сталін, «нарком залізний» – народний комісар М. Єжов*) [73, с. 155].

Варто відмітити, що мова зберегла різноманітні назви представників карально-слідчих органів, персоналу тюрми: *коридорний, енкаведист, оперативник, карнач, трусова команда / бригада, гепеюшник, стрілок, чекіст.*

У досліджуваному романі можна також знайти соціальні діалектизми, що позначають механізм та частини карно-слідчого апарату: *великий / малий конвеєр, концентрак, лабораторія, комбінат.* Тюремні жаргонізми використовують персонажі, що належать до різних соціальних угруповань [73, с. 67].

Разом із тим, серед численних тюремних жаргонізмів виділяються: *«чих-пих»* (розстріл) та *«кунді-бунді»* (биття), що є своєрідними арготизмами, оскільки яскраво виражений елемент конспіративності (використовується арештантами та ув'язненими) [73, с. 156].

У романі «Сад Гетсиманський» тюремні жаргонізми охоплюють різноманітні поняття:

- на позначення поведінки: *засипатись, розколотись, завербувати*;
- на позначення осіб в арештантському середовищі згідно з родом занять та діяльності: *черпаковий, кптьор, староста, пан цивільний, рибалка*;
- на позначення назв окремих предметів та осіб: *господиня, «жилетка», параша, бичок, баланда, пайка*;
- на позначення назв приміщень, їх частин, окремого обладнання, пристосування: *одиночка, собашиник, брехалівка, дижурка, вовчок*;
- на позначення окремих тюремних понять: *стукач, очкар, маня, коріш, вербовщик, п'ятихвостка, параша, качка, телеграф, телеграфіст, телеграфувати, двохсотка, приколка, валет в ялинку, валет в замок* [17, с. 6-8].

До площини соціального діалекту належать іронічні перифрази крилатих висловів: «*Ліпше закопати в землю сто невинних, аніж не закопати одного винного*», «*бітіє определяєт сознание!*». Відмітимо також, що страшні перифрази відкривають суть державної машини влади – часів сталінізму та ежовщини. Як бачимо, соціальні діалектизми та жаргонізми звучать як у мові окремих персонажів, так і є належними до групи, нерозчленованої сукупності.

Однією із характеристик соціальних діалектизмів і жаргонізмів є їх образність, яка робить їх потенційним джерелом письменницьких знахідок. Разом із простими та банальними метафоричними й метонімійними утвореннями на зразок: *очкар, стукач, коріш, телеграф, одиночка, дижурка*; трапляються «живописні» утворення та вирази: *собашиник, брехалівка, «чихтих», «кунді-бунді*». До того ж, єдине, що залишається незмінним – це принцип формування соціальних діалектизмів та жаргонізмів – стійка метафорична інтерпретація навколишньої дійсності [73, с. 157].

Необхідно вказати, що соціальні діалектизми сприяють створенню певної загальної емоційної атмосфери, певного клімату у творі [5, с. 14]. У

досліджуваному романі ведеться оповідь про страшні часи тоталітарного режиму, центральний персонаж потрапляє за тюремні ґрати, проходить через страхітливі знущання карнослідчого апарату, тобто опиняється на дні суспільства.

Соціальні діалектизми (жаргонізми) включаються в створення страшної атмосфери ризику, небезпеки, нелюдських умов для існування людини [12, с. 6]. Сильне емоційне забарвлення мають тюремні жаргонізми, що дають змогу відчутти атмосферу за тюремними ґратами, перенестись в камеру і співіснувати разом з персонажами твору: «*параша*», «*кормушка*», «*баланда*» – такі та подібні соціальні діалектизми (жаргонізми) створюють картину тюремної темряви.

Лексеми *розколоти*, *пришити*, *сфабрикувати*, *реконструювати* передають атмосферу насилля, що панує на «фабриці-кухні», де люди втрачають все людське, перетворюються на ганчір'я, а ті, що не скорені, знищуються. Відтак створюється атмосфера правдоподібності зображення певного соціального середовища (у цьому випадку тюрми, допитів слідчих органів). Очевидно, що в умовах таборової дійсності письменникові доводилося спостерігати, як наповнюються новим соціальним змістом слова в устах різних людей.

Отже, стилістично марковані лексичні засоби у романі І. Багряного «Сад Гетсиманський» глибоко, емоційно-образно передають тематику твору, проблематику, ідейне наповнення, вичерпно характеризують систему образів. Автор активно використовує емоційно-експресивно забарвлену лексику. Лексичні одиниці тюремного жаргону, обігрування розмовних висловів, нейтральна характеристика – все це формує ідіостиль І. Багряного. Нейтральна та стилістично маркована лексика дала змогу письменнику розширити рамки використання лексики в художньому творі, запропонувати яскраву мовну палітру й досконало змалювати реалії сталінської доби, передати життя ув'язнених, діяльність каральних органів. За допомогою

вказаної вище лексики автор реалізує приховане, глибинне в слові, збільшує виражальні можливості мови.

2.2. Символічні функції онімів у романі Івана Багряного «Сад Гетсиманський»

Роман «Сад Гетсиманський» став вершиною творчості письменника. Дослідники кваліфікують його одночасно як зразок реалістичної, публіцистичної, документальної і містичної прози. У ньому автор скористався дуже конкретним і документально точним матеріалом, що створює реалістичну докладність і деталізацію, йому притаманний публіцистичний пафос, та водночас автор витворює до деякої міри ірреальну, загадково-містичну ауру.

Автобіографізм у романі залишився структурною основою, що допомагає художньо передати світ комуністичного терору і людської наруги, загалом автор зумів у ньому вийти за рамки спогадів. Іntenції автора, явні і приховані, досягаються в тому числі завдяки онімним одиницям, що набувають символічних значень.

Мовна палітра роману «Сад Гетсиманський» містить значну кількість онімів, що безпосередньо пов'язано з автобіографічністю та документальністю роману. Це здебільшого антропоніми, топоніми, які наділені образною функцією, кореспондують з функцією прецедентності. У науковій літературі знаходимо визначення прецедентного імені як індивідуального імені відомої людини, персонажа твору, назви події, артефакту тощо. Власна назва стає прецедентним іменем після її соціалізації – процесу, після якого вона починає виражати ядерні лінгвокультурні концепти [32].

Зв'язок власних назв та прецедентних імен розкривають ономастичні дослідження, присвячені вивченню прагматичних (Л. Дука) та конотативних (Є. Отін) особливостей онімів; праці про когнітивно-дискурсивну природу

онімів як прецедентних одиниць (О. Нахімова), про прецедентні оніми в процесах вторинної номінації (Я. Каламбет), про прецедентні оніми як інтердискурсивні елементи (Н. Піддубна). Передумовою подібного підходу є формальні та семантичні ознаки прецедентних імен, генетично пов'язаних з онімами.

На думку мовознавців, у семантичній структурі власних назв у дискурсі відбувається перерозподіл ієрархічної залежності референтних та конотативних компонентів: останні витісняють з ядра значення оніма референтну сему і переміщуються з периферії значення до його центру. У мовленні власна назва набуває додаткового значення, тобто співзначення, що за своєю природою є ономастичною конотацією, що включає в себе експресивність, емоційність і додаткову інформативність, символічність мовного знака.

Узагальнюючи погляди науковців, можна зазначити, що прецедентними іменами стають ті елементи, які мають надособистісний характер, і, перебуваючи в культурній пам'яті суспільства, регулярно відтворюються з метою реінтерпретації в текстах певної культури, можуть розвивати співзначення. Відмінності між прецедентними іменами та онімами ілюструють, насамперед, характеристики, яких оніми набувають в дискурсі, стаючи прецедентними іменами. Тому базою для виокремлення прецедентних імен є сукупність онімів, реалізованих у тексті роману.

Функціонування прецедентних феноменів у дискурсі художньої літератури обумовлене тим, що «природа літературних текстів відзначається залученням усіх складників національної когнітивної бази. Підтвердженням цього є прецедентність як важлива ознака текстів літератури ХХ століття. Національно-прецедентні феномени, вжиті в літературному тексті, можуть функціонувати з певною прагматичною метою.

«Сад Гетсиманський» Івана Багряного –художній твір про зlodіяння тоталітарного режиму, зокрема системи НКВД, яку назвали «шостою частиною світу» – країною тюрем, концтаборів, етапів, провокацій. Відомо,

що джерелом художньої майстерності письменника була історична правда про жахливу діяльність працівників НКВД, тюремної адміністрації. За словами автора роману, усі прізвища персонажів правдиві, що підтверджує достовірність існування слідчих-катів у згаданій системі, а також арештантів, якими були наповнені в'язниці.

Досліджуючи особливості стилістичної організації художнього світу роману І. Багряного «Сад Гетсиманський», можемо вже на початковому етапі відзначити неоднорідність і поліфункціональність прецедентних імен у тексті твору, багато з яких наділені символічними функціями. У ньому поєднуються такі три основні типи імен: релігійно-християнські прецедентні імена-символи, національно- й загальнокультурні прецедентні імена та прецедентні імена радянської епохи.

Показовим для лексики письменника. є вживання біблійної лексики, яка є основою художнього зображення епохи, елементом культурної пам'яті і мовної свідомості українців початку ХХ ст. Найменування Сад Гетсиманський як назва твору є вихідною точкою організації його комунікативного простору. Він генералізує основний ідейно-тематичний зміст у романі та імпліцитно вказує на особливості його смислової побудови. Релігійно-християнська символіка прецедентних імен, починаючи з її домінанти – заголовної назви Сад Гетсиманський, – виявляється виразніше порівняно з іншими типами, однак вона часто постає у творі приховано, непрямо, на перетині різних змістових площин тексту – у мікроконтекстах, мові автора, мові героїв тощо. Якщо одні характеризують денотативно світ жорстокої реальності як вияв матеріально-речових і страшних реалій епохи, то інші – семіотично позначають інший світ «ідеального», духовного життя. Це світ релігійно-християнської семантики, мотивів і образів християнства.

Прецедентним є саме ім'я головного героя роману – Андрій Чумак, що вмонтовується в український національно-культурний простір, вказує на українськість героя :

– Цікаво... – протяг Фрей роздумливо, а тоді враз стріпнув чубом і звернувся до Андрія усторч:

– **Рід Чумаків** є відважний. Скажіть, чи ви пішли в свій рід? Ви відважний? (1, с. 187).

Біблійні і християнські смисли, що характеризують персонажа роману та його внутрішнє життя, передаються прецедентним іменем Матері Божої, яке часто постає в оточенні лексем «чудо», «молитва», «іконка». Наприклад: *«І другий спогад, що ринув в імлі Андрієвого спустошеного серця: така сама темрява, а в ній сонячний зайчик. Невідомо, звідкіля він узявся, як він прокрався, але він мерехтів і бігав (він бігав у ночвах, що стояли з дощовою водою посеред хати) – він жартував. Потім якимось дивом той зайчик опинився вгорі і там завмер... І вже не було зайчика — десь з темряви дивилася скорбна **Божя мати** з дитям на руці»* (1, с. 517-518).

Також автор звертається до біблійних мотивів та символів, характеризуючи своїх героїв. Він використовує імена Якова, Петра, Давида, Андрія, які мають біблійні конотації та маніфестують світ і національного антропонімікону героїв, і біблійного. Наприклад: *«І від самого ранку сидить біля неї отець **Яков** (чомусь неодмінно **Яков**, а не **Яків**, бо то, бач, звучить дуже фамільярно і по-простацькому, бо то **Яків** просто старого чумака звали, бо був коваль), єдиний, якимсь чудом уцілілий священник на цілу усю околицю, а може, й на ціле місто»* (1, с. 8); *«Петровський – священник Петровський, отой «апостол **Петро**», дістав від **Давида** умовлену безіменну передачу – кілька хусточок і кілька шкарпеток. Одна хусточка синя й краєчку надрізна. Це було знаком, що передача від Давида, і що Давид на волі. Синя хусточка з надрізнаним краєчком. Тепер Петровський сидить в камері внизу. Він має ту хусточку»* (1, с. 498); *«**Андрій** дивиться на Петровського з глибокою, мовчазною симпатією. Кого він йому нагадує? Так, він нагадує **апостола Петра**. І постаттю, й своєю апостольською величчю, навіть незважаючи на гилу. Ба, може, та гила тільки підсилювала вражіння від душевної величі й стоїцизму»* (1, с. 234). Імена мають не лише

християнський, а й античний контекст, наприклад міфологічний сюжет про Давида і Голіафа, наприклад: *«Випадково по телеграфу Андрій довідався про Давида. Давид сидів у трійниках і... пішов на волю. Все витримав, і не розколовся, і пішов на волю. Це точно»* (1, с. 498).

Інші прецедентні імена покликані відсилати не до універсального виміру Біблії та внутрішнього світу героя, а мають реальні конотації, символізуючи жахливу, бездушну машину епохи сталінізму, яка перемелює долі людей, що втілено у назвах УССР, СРСР, НКВД, наприклад: *«Цікавиться хтось долею цих усіх приречених «людішек», зданих на милість хлопчаків, у єжовських уніформах, чи не цікавиться в цілім СССР?»* (1, с. 419). *Нещастя цього Гловацького було в тім, що він був поляк, але жив в УССР. Не мавши Пілсудського під руками, НКВД посадило за цього Гловацького – бідного кравця й мирного харківського обивателя – й поклато на його маленькі плечі весь тягар відповідальності за політику й за всі діла маршалка Жечі Посполитої»* (1, с. 369). Прецедентні імена, пов'язані з епохою, актуалізують інформацію про злочини того періоду (каральні органи і структури, назви таборів): *«За всіма ознаками він утік з ДАЛЬЛАГУ, в якому перебував, вже давно, а приїхав інкогніто...»* (1, с. 507). (ДАЛЬЛАГ – підрозділ НКВС, який керував системою виправничо-трудова таборів).

У роздумах автора про сучасність завжди є місце роздвоєнню між бездушністю епохи та внутрішнім світом. Наприклад, описи міста поєднують казенні найменування «Дворець советів» (назву всіх адміністративних споруд в СРСР, у яких, як привило, розміщувалися обласні, окружні, районні чи міські комітети КПРС та виконавчі комітети) та біблійне ім'я Месії та згадка про Вавилонську вежу, що вказує на апокаліптичність цієї дійсності: *«В небі літають чорні, зловісні птахи... «Там, там забарикадувалися всі, що обернули цей світ у юдоль сліз і страждання». Це остання й це неприступна фортеця... Це ніби Дворець Советів, виведений, як вавилонська вежа, до самісіньких хмар і навколо цієї апокаліптичної споруди гойдається море тих, що встали з сибірських кар'єрів, з усіх тюрем, з заполярної тундри, з пісків*

Казахстану, з усіх кінців неосяжної землі концентраків... Це буде остання, це буде рішальна велика битва!.. Але ж вони – тільки хаос, тільки хаос... Де ж Месія!? Де їхній Месія?» (1, с. 400).

Душевний стан героя, пов'язаний з особистою трагедією і трагедією епохи, автор метафорично співвідносить з періодом в українській історії – Руїною, використовуючи прецедентну назву найтрагічнішого періоду історії України, періоду, коли вся земля була понівечена та знищена загарбниками, а населення було в край тяжкому стані: *«Вперше Андрій серйозно задумався про смерть. Душа спустошена, так ніби по ній пройшов ураган. А чи вогненний смерч. Все спопеліло. Руїна. Чорна руїна, а над нею безвихідна, нестерпна, безмежна туга» (1, с. 511).*

У творі знаходимо багато прецедентних імен, пов'язаних з радянсько-сталінською добою, такими є імена ідеологів соціалізму Маркса, Леніна, Троцького, Сталіна: *«В такий день збожеволів Геннер, Юлій Романович Геннер – професор Харківського Марксо-ленінського інституту. «Соратник» самого Леніна, й приятель Сталіна, та друг Льва Троцького!» (1, с. 491).* Іноді ці імена метафорично характеризують співкамерників героя: *«В дверях стояв К а р л М а р к с. Відчуття його реальності було просто приголомшуюче. І в той же час він був ніби привид, ніби клубок сивого диму чи пари, ніби туманність в погано протертих з поволоки сну очах» (1, с. 422-423).*

Іншою категорією прецедентних імен, широко представленою у тексті, є імена українських письменників розстріляного відродження: *«Цим вважаю за свій обов'язок докласти органам Державної Безпеки, що цього числа 16 серпня 1937 року повернувся до міста Н., до своєї матері й родини нелегально відомий контрреволюційний діяч, колишній близький друг М. Хвильового, Гр. Косинки, Калініна й других контрреволюціонерів, Андрій Чумак, суджений колись і засланий, але не відбувший терміну (1, с. 507).*

Також згадуються імена відомих російських революціонерів: *«Були Кибальчичі, були Софії Перовські, були Желябови... Були народовольці,*

були українські революціонери, були, нарешті, італійські карбонарії – були герої... Де ви?! Гай-гай!.. Сіро й плескато» (1, с. 480). Згадуються революціонери-анархісти в українській і у світовій культурі – Малатеста, Нестор Махно, письменник Уолт Уйтмен: *«Гордий потрясав якоюсь книжкою... В брунатній обкладинці... На тій обкладинці жирними чорними літерами написано: «Поет - анархіст, Уолт Уйтмен!»* (1, с. 503); *«...Людмила У., безумно закохана в анархізм, в його давнього апостола Малатесту та й його недавнього маршала легендарного Нестора Махна, зараховуючи до анархізму все, що було й є революційного, наснаженого і з ненавистю до ВКП(б) і до всякого деспотизму»* (1, с. 503).

Символічна функція прецедентних феноменів супроводжується ігровою, власні назви використовуються, щоб створити гумористично-саркастичний ефект: *«Андрій мусив давати імена. І він записав у організацію всіх знаменитих людей історії, що бодай чимсь були подібні до анархістів, лиш пильнуючи, щоб ті імена були найменш відомі Гордому й іншим, йому подібним. Так, справжнім лідером підпільної організації анархістів у Києві він проголосив Бенвенуто Челліні.*

– Хто це такий? – вилупив Гордий очі. Ім'я Челліні йому нічого не говорило. Він знав Беніто Муссоліні, а Бенвенуто Челліні... Проте, зрештою, яка різниця» (1, с. 504).

Широко використовуються у романі і топонімні прецедентні найменування. Іван Багряний використовує географічні назви для позначення камер у в'язниці, вказуючи на широку географію та етнічну різноманітність ув'язнених: Наприклад: *«Кричав Львов і Геннер, і весь «Біробіджан» , як прозвали ту частину камери, де були розташовані жиди, а йому злобно й уїдливо відповідав «Азербайджан», як прозвали ту частину камери, де сиділи вірмени й перси, імітуючи советські республіки. Йшла війна... Виявилось, що у Львова вкрадено передачу»* (1, с. 489).

Географічні прецедентні імена також є елементами «внутрішнього» пласту роману і вказують на апокаліптичні візії батьківщини у душі героя зі

страшними місцями ув'язнень. Наприклад: *«Однієї ночі Андрієві приснився дивний сон:*

...Пурпуром і міддю погоріла зоря. На вітер. Ні, то загравами пожеж взялося небо й мерехкотить, немов сяйво північне, то спалахує, то пригасає. Це ніби далека заполярна Коліма – і... це ніби його рідне місто, це Харків, і Київ, і сонячна Одеса з кораблями на рейді...» (1, с. 399).

Прецедентні імена видатних митців світової культури символічно означають «внутрішній світ», що протистоїть реальному світові катівень. І. Багрянний вживає такі прецедентні імена у великій кількості, щоб протиставити велич світової культури ницості сьогодення: *«Всі галереї світу тут... А межі ними Лувр... І Ермітаж... І галерея Третьякова, й музей Ханенка в Києві, і фрески Святої Софії та Печерської Лаври, і фрески храму святого Петра в Римі... І музей Сковороди... І якийсь провінційний музей, де збереглися два почорнілі образки геніального Мурільйо. І розпис козацької церкви в Переяславі... – все це змістилося в тій монографії, яку розгортає плomeniюча уява в чотирикутнику карцеру, ставши феноменальною в обличчя загибелі, – розгортає на глум цьому склепінню й на поругання людської ницості й підлоти»* (1, с. 284).

Ці прецедентні імена українських та світових митців вмонтовані у національно-маркований простір світовідчуття героя: *«Море звуків гойдається. Міняється. Переходить багато градацій... Переливається, як морський прибій, – від тужливого Шопена до грімливого Бетховена, до мрійного й ніжного Штрауса... До незрівнянного 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 диском червоного місяця на обрії так пристрасно зчиняють незбагненну музику, як в тій «Аїді», – таку от вечірню симфонію...»* (1, с. 286-287).

Отже, можемо зробити висновок, що І. Багрянний відтворює у романі багатогранність життя за допомогою найрізноманітніших лексичних засобів, серед яких значне місце належить онімам. Ці мовні одиниці є прецедентними і найбільш точно відбивають своєрідність індивідуально-авторського світогляду та пізнання дійсності, набуваючи функції символів. Оними у романі Івана Багряного «Сад Гетсиманський» свідчать про українськість головного персонажа та вказують не лише на його внутрішній світ, а й означають жахливі реалії зовнішнього світу. Антропоніми відсилають до біблійних, античних та культурних джерел, використовуються автором імена видатних революціонерів, митців світової та української культури. Широко використовуються топоніми як прецедентні найменування, що вказують на етнічні характеристики та географію ув'язнених. Отже, власні назви переосмислюються митцем, набувають символічних рис, зберігаючи при цьому первісну вмотивованість. Вони не потребують додаткових пояснень, в тексті роману набувають експресивного й естетичного навантаження.

2.3. Функції епітетів та порівнянь як зображально-виражальних засобів у романі Івана Багряного «Сад Гетсиманський»

Лексичні засоби виразності мовлення, передусім тропи, відіграють неабияку роль у розкритті мовної особистості автора, характеристиці його ідіостилю. Стиль роману І. Багряного «Сад Гетсиманський» вражає багатством і виразністю тропів. Яскравість картин, змальовуваних автором, досягається майстерністю поєднання метафор, епітетів, порівнянь, символів, антитез. Саме в них, за висловом Т. Литвиненка, виявляються елементи стилю письменника-романіста [38, с. 40]. Іван Багрянний – майстер глибоко психологічної оповіді. З цією метою автор використовує номінації фізичного і психічного стану людини в екстремальних умовах, в яких поєднується загальнономовна лексична семантика й образна, переносна, індивідуалізовані мікрозначення слів.

У художній структурі досліджуваного роману важливе місце посідають епітети. Епітет є словом або словосполученням, які набувають особливих втражальних властивостей, нового смислового відтінка і значення завдяки розташуванню у тексті і відповідному контексті. За допомогою епітетів досягається особлива виразність, глибина. Конструкція епітета зазвичай є елементарною, що виявляється у поєднанні прикметника з іменником.

Насамперед роль епітетів у тексті роману виявляється у змалюванні героїв. Екзистенційний сум персонажів обумовлено автором уже на початку роману, сюжет якого розгортається на тлі переживань родини Чумаків щодо втрати патріарха. Майстерно виписаний експозиційний портрет батька дає можливість окреслити життєві пріоритети усіх членів сім'ї та пояснює їхні поведінкові схеми: *«На покуті, залитий сонцем, під сліпучою синявою неба сидів старий Чумак. Як живий 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 і рясного**. Руки були намальовані широченними мазками і недокінчені, і це найбільше вражало – її своєю правдою, **грубі необтесані ковальські руки**»* (1, с. 24). Увага автора сфокусована на постаті і руках персонажа. Епітети «*монументальний*», «*кремезний*», «*могутній*», порівняння «*як сама земля*» мають яскраво виражений оцінний ефект.

У свою чергу, саркастичні епітети, що утворюють оксюморонні поєднання «*ідеально брудний та обшарпаний одяг*» або «*рідна-ріднісінька тюрма*», відтворюють авторську свідому позицію щодо абсурдності світу, в якому опинився герой.

Особливо помітною є роль епітетів у психологічних портретах прози І. Багряного: «*на серце його ліг **тяжкий-претяжкий** камінь*» (1, с. 42) або «*...губи її тремтіли, а очі наливалися сльозами. **Великі блакитні** очі. Ті сльози виповнили їх вкрай, а тоді геть бурхнули через верх і буйно потекли по щоках*» (1, с. 52) тощо.

Поширеним є вживання епітетів на основі лексем на позначення кольору. У романі «Сад Гетсиманський» можна простежити, що семантично навантаженими, стилістично виразними для індивідуальної оповіді є епітети сірий, чорний, вогненний [9, с. 14].

Кольори сірий, чорний, червоний (вогненний) перебувають на віддалених семантичних полюсах. Їхній узагальнений, нейтральний зміст у художніх текстах І. Багряного наповнюється контрастною символікою. Тоталітарну добу художня уява письменника малювала у збірному образі сірої людини [20, с. 204]. Про те, що в сірої людської маси відібрано волю, свідчить і зовнішній вигляд персонажів – сірі обличчя. Через сприйняття персонажів розкривається сутність тієї тоталітарної епохи, тієї зловісної машини, яка нівечила долі багатьох. Сповнені символічного змісту кольористичні епітети Івана Багряного дають можливість читачеві уявити весь безмір страждання безневинної людини [9, с. 15].

Не можна не помітити, читаючи твори І. Багряного, що він часто вживає епітет сірий. «Словник української мови» фіксує переносне значення цього слова: «нічим не примітний, невиразний, безлиций». Семантика епітета сірий розкривається в контексті, де функціонують характеристики людини рідянської доби ХХ ст. Епітет *сірий* у художньому тексті допомагає уявити узагальнений образ «сірої людини». Вказаний епітет функціонує у словосполученнях з лексемами *людина, істота, герой, колона, лавина, маса, лава*. На позначення великої кількості людей автор уживає вислови типу: *сірі люди, сіра маса, сіра лава, сіра колона людей, сіра лавина людей*. Наприклад: «А надворі ту всю людську лаву брали, як у шори, дві тісні й довжелезні шпалери варті, найжаченої сталевими цівками автоматів і злісними очима, так ніби причиною того, що вони мусили підставляти тут свої голови під бомби, була саме ця **сіра людська лава**» (1, с. 14); «Вишикувані в довгу колону «по чотири», вони являли собою вже цілком знеосіблену **сіру масу**» (1, с. 14); «**Сіра колона** людей, замотаних у ковдри й простирадла...» (1, с. 14).

Слід звернути увагу й на колористичне означення «чорний», яке насамперед уживається в описах зовнішності персонажів у поєднанні з лексемами *брови, щетина, руки, обличчя*, або пейзажних описах (*діра, вода, земля, море*). Використання епітетних словосполучень із прикметником чорний у таких описах є традицією художнього зображення. Наприклад: «*Георгіані, <...> витягнувши шовкову хусточку з кишені, обтирав нею гарне своє, расове грузинське обличчя, свій орлиний ніс й **чорні смоляні брови***» (1, с. 14); «*І раптом <...> – побачив свого вчителя й натхненника! Ось на цім місці він стояв разом з другими. Низенький, сухорлявий з великими очима, з широкими **чорними бровами** і смутний-смутий*» (1, с. 14).

Епітет чорний традиційно також пов'язується з темою страждання. Тому й з'являються в мові письменника означення типу *чорна загибель, чорна смерть, чорна зненависть, чорна трагедія*. Епітетні сполуки чорна загибель, чорна зненависть, чорна зневіра нагнітають психологічну атмосферу [9, с. 14], їх об'єднує спільне значення «втрата чогось назавжди»: «*Гірше те, що душа його розгублена й квилить **над безоднею чорної, найчорнішої зневіри** в усьому, в що можна людині вірити, вона опинилася без найменшого опертя*» (1, с. 22). В цьому випадку можемо простежити, як автор намагається передати стан людини. Не просто чорна, а найчорніша зневіра – так характеризує письменник внутрішній стан персонажа.

Крім чорного й сірого, досить вживаним був і епітет «червоний». Складні асоціації породжує сприйняття червоного кольору в романі. Саме цей колір став символом революції. За міфологічним сюжетом – це також колір багряниці, тобто колір безневинно пролитої крові Христа. Такою ж безневинною була кров тих, кого катували у сталінських тюрмах і таборах.

У романі І. Багряного цей епітет набуває негативно-оцінного звучання: «*Червоний до одуріння*» (1, с. 53); «*Тим кольором революційним, цебто кольором **червоним**, було вифарблено геть усі будівлі*» (1, с. 54); «*Вся тюрма вифарблена так само в **червоний** колір. Революційна тюрма значить*» (1, с. 55).

Із значенням кольору епітет «*вогнений*» виступає рідко. Незвична сполучуваність слів *вогненна ріка* потрібна авторові, щоб передати важкий фізичний стан персонажа у романі «Сад Гетсиманський». Головний герой Андрій перебуває у великому напруженні, гарячково працює мозок, думка. Саме в такому стані уявляє він міжзоряні простори: «*Все життя раптом вмістилося в однім моменті всіма своїми площинами; всіма своїми деталями, всіма своїми звуками й кольорами, хоч голова і все тіло були зовсім нерухомі... Ба, як для стороннього спостерігача! Для Андрія ж здавалось, що він шалено рухається, як комета в міжзоряних просторах, гойдається, пливе по **вогненному** морю, живе так, як ніколи ще не жив, серед веселкового шалу, в блаженній мерехкотняві...*» (1, с. 271).

Відмітимо, що в Багряного деякі назви на позначення почуттів і відчуттів людини створюють дуже виразний стилістичний засіб мови – антитезу, яка реалізується, наприклад, через семантику кольору у таких висловлюваннях: «*Виходили справді гарні речі, з найтоншими нюансами **чорного й білого тону***» (1, с. 364); «*Всякі неймовірні події, **ясні радості й чорні трагедії** золотого, чудесного юнацтва*» (1, с. 30).

Порівнянням є словесний вираз, в якому уявлення про предмет змалювання конкретизується у спосіб зіставлення з іншим предметом, а саме таким, що містить у собі необхідні для конкретизації уявлення ознаки в більш концентрованому вияві. Це особливо помітно при зіставленні його з метафорою, де імпліцитно подані предмет і тло порівняння.

Порівняння посідає особливе місце в мові та мисленні, адже допомагає класифікувати, упорядковувати, оцінювати довкілля, що оточує людину. Якщо в повсякденному житті «не вистачає точного слова для позначення чого або кого-небудь, ми частіш за все вдаємося до порівняння» [4, с. 174]. Порівняння є образним, наочним і експресивним художнім прийомом, саме тому в більшості випадків воно більш дієве, ніж розпливчасті описи. Порівняння впливає на точність вислову уже тому, що «кожен образ неповторний, індивідуальний, відокремлений» [4, с. 175].

Відмітимо, що серед мовних одиниць, що виконують когнітивну та прагматичну функції, порівнянням належить важливе місце. Видається перспективним їх дослідження на основі цілого, яким є художній твір, пов'язаний з історією, культурою народу, тобто з картиною світу. Художній текст складається з образів, які знаходять своє вираження в різноманітних мовних засобах – від одного слова до розгорнутого компонента тексту. Оскільки в центрі всесвіту людина, тому авторському відображенню світу людини відводиться першорядне значення. У порівняннях відбиваються етнічні та національні особливості (це пов'язано з поняттям менталітету, мовного типу особистості), а також часова та історична специфіка мовної картини світу, витворюваної автором.

Зосереджуємо увагу на зв'язку порівнянь з індивідуальною моделлю світу Івана Багряного, відбитою в романі «Сад Гетсиманський», в якому автор не тільки відтворює реалії тоталітарної системи, а й допомагає читачеві усвідомити сутність комуністичної ідеології.

У досліджуваному романі порівняння вводяться послідовно, виструнчуються в ланцюжки з певною комунікативною метою. Виділяємо три групи таких порівняльних ланцюжків:

1) порівняння, за допомогою яких описуються зовнішність, поведінка, психічний стан, мовлення головного героя Андрія Чумака, а також інших персонажів. Вони тісно пов'язані з переживаннями, болем, викликаним нелюдськими тортурами, і є зовнішнім виявом внутрішнього стану;

2) порівняння, що беруть участь в описі навколишнього світу, будучи відповіддю на переживання персонажа;

3) порівняння з біблійними образами та мотивами, які стали основним засобом розкриття жахів сталінської епохи, «розгнужданої оприччини».

Порівняння, що пов'язані з антропонімом «Андрій Чумак», різні за семантикою. Предметом порівняння стає не тільки зовнішність Андрія Чумака, а й його душевний біль. Це, зокрема, порівняння внутрішнього світу із проявами світу зовнішнього, явищами природи, предметами оточення, які є

узагальненням людських спостережень і досвіду. Наприклад: «*Нерви дзвеніли тоскно, як осінні дроти в стелу, і той дзвін свердлив мізок, як біль зубний...*» (1, с. 175); «*Очі горять, мов насипані приском, і болять, голова гуде*» (1, с. 186); «*Ні, він стояв, як стовп, заціпенів, і жодна сльозинка не зрошувала його очей*» (1, с. 184); «*Надія в Андрієвому серці погасла так, як погасла ранкова зоря у вікні*» (1, с. 180); «*На ранок Андрій був уже, як викручена ганчірка*» (1, с. 202); «*Бачили, що він (Андрій) тане, як віск, з дня на день, з години на годину, і позирали на нього тоскно*» (1, с. 215).

Також зустрічаються порівняння, які змальовують тілесні страждання героя і мають загальнокультурне або біблійне підґрунтя. Наприклад: «*Лихоманка починає бити майже з першої хвилини, і Андрій мається, як на розп'ятті*» (1, с. 202); «*Ноги підкосились, і тіло похилилось, як підрізаний колос*» (1, с. 491).

Численні образи порівнянь належать до семантичного поля «тварина». Це зумовлено тематикою роману. Після жахливих тортур свідомість головного героя, а також інших в'язнів, доходила до крайньої межі. «Душу обступало почуття божевілля...», «тваринний інстинкт перед лицем можливої смерті... вимагав капітуляції». З цією метою автор уводить в твір ряд порівнянь на основі зоонімів: «...*Андрій сидить перед Сергеевим і жадібно, по-шакалячому, жує хліб*» (1, с. 188); «*Андрій бився, по-звірячому ревучи і намагаючись вирватись із залізних лабет*» (1, с. 261); «*Великін, мабуть, злякався вигляду Андрія, що нагадував вигляд великого зацькованого звіра <...>*» (1, с. 161); «*Герсонський назвав мову Андрія «собачою мовою» (1, с. 145). «Якби вони знали, як його били!.. Ганебно, брутално, підло, як б'ють собак <...> Ні, так не б'ють собак, так не б'ють і не мучать худобу <...>*» (1, с. 204). Людина, опинившись перед смертельними тортурами, не здатна на геройський вчинок, бо повзає і звивається, «*як черв'як, одна-однісінька у герметично ізолюваних від світу кам'яних мішках*» (1, с. 210).

Недолюди були переконані: ізолюваний від суспільства, зраджений (за

твердженням слідчих) найближчими людьми, самотній, він не повинен був вистояти, а зламати будь-який організм – це лише справа часу й інтенсивності фізичних катувань. Таким самим катуванням піддавалися інші в'язні. Наслідки цих катувань автор описує завдяки порівнянням, в основі семантики яких приземлено-побутові явища: *«Ось одного вкидають до камери <...> Видають у повному розумінні цього слова, взявши за руки і за ноги, як колоду за сучки, бо він вже тими кінцями не володіє, він непритомний від побоїв (1, с. 394); «Сорочка на плечах прикипіла до шкіри, бралася рудими плямами. Плечі були, як біфштекси» (1, с. 192).*

Влада прагнула зламати морально Андрія, щоб знищити шляхетність його натури, та не змогла цього зробити.

Другий тип порівнянь пов'язаний з описом довкілля. Порівняння опосередковано, а інколи й безпосередньо спроектовані на переживання, душевний стан персонажів, зокрема Андрія. У цих порівняннях виразно простежується антропоцентрична семантика, коли предмети і явища дійсності порівнюються з людською природою. Так, головний герой на початку твору повертається додому, з ностальгією споглядає рідні простори, але радість повернення притуплюється болісною констатацією: *«...місто лежало, як старець у лахмітті, доношуючи давнє убрання. Все, як колись, лише згорбилось, пішло вниз. Жодної нової будівлі, жодних риштувань, жодного руху вперед <...> постаріло й огорнулося безнадією повільної руїни» (1, с. 15); «[все] якесь занедбане, засушене, запорошене, постаріле на цілу вічність, ніби вкрите лишаями й іржею, повикривлюване, повищерблюване. Місто-жебрак...» (1, с. 38).*

Ситуація стосувалася не тільки самого Харкова, а й всіх міст і селищ України, всього радянського Союзу. І. Багрянний змальовує алогізм і катастрофічність становища, застосовуючи порівняння, що вказують на запустіння: *«Тільки парк буйно розрісся, стояв, як дикий праліс» (1, с. 15).* Порівняння *«як дикий праліс»* вказує на запущеність на побутовому рівні, а перш за все на протиставлення культури й безкультур'я, цивілізаційної

деградації, деструктивних начал радянської доби, її примітивізму, пільми і зла.

Автор допитливим спостереженням Андрія Чумака звертає увагу на колір будівель Харкова, порівнюючи їх з димом пожарищ: *«Ним, тим кольором революційним, цебто кольором червоним, було вифарблено геть всі будівлі в центрі міста і навіть муровані огорожі. Той червоний колір миготів обабіч і щезав позаду, змішуючись з курявою, ніби з димом пожарища»* (1, с. 38). Звернемо увагу й на те, що семантика відтінку крові однозначна в контексті епохи, що співвіднесено у творі з кольором революції. Фальш світлих гасел революції пробивалася навіть крізь пелену «фарбованих фасадів»: *«Колір пооблазив, пооблуплювався, порудів від дощів і часу, і місто мало вигляд ніби попечений, покалічений, напівбожевільний»* (1, с. 38). Усе, немов огортаючись якоюсь нелюдською, антигуманною силою, опинялося серед цінностей, кардинально протилежних людським і божественним, в апокаліптичному світі деспотизму, degradaції, божевілля, де підноситься на п'єдестал зрада, підступ і вбивство, у світі утопічних мрій і реальних жертв.

Чимала кількість порівнянь застосовується автором для змалювання в'язниці, адже це основне місце дії роману, через них автор дає оцінку фізичних та духовних страждань персонажів. Наприклад: *«Ця камера таки дійсно була натоптана бідолашними людьми, немов діжка оселедцями* (1, с. 159); *«У коридорах тюрми повітря вібрує від невиразного шуму й гудіння, нагадуючи фабрику, що працює нічну зміну»* (1, с. 146).

Митець деколи може вдаватися й до паралелізму, звертаючись до порівнянь, виражених зворотами, підрядними порівняльними та формою орудного відмінка іменника. Так рельєфніше простежується паралель стану людини, заточеної в темну вогку камеру з нестерпною консистенцією повітря.

«Життя плинуло. Дивно, час починав втрачати свою чіткість. Вірніше, почуття часу в цій камері якось дивно трансформувалось <...> Все

було суцільною ніччю, і все було суцільним днем. Все було суцільним кипучим життям, і все було сном, кошмаром. Ба, сон був більшою реальністю, аніж дійсність. Бо він був барвистіший, часом осяяний сонцем, веселкою, громовими дощами, закосичений квітами й озвучений сміхом золотого дитинства <...> Сон, як утеча, сон, як свобода, сон, як повторення в безмірно яскравішій формі всього, що було і що буде, без того, що є. <...> В'язням майже ніколи не сниться дійсність» (1, с. 313).

Образні порівняння представленого уривка наповнені денотативними та конотативними семами, що являють паралелізм словоформ. У межах розширеного контексту вони здатні викликати чуттєві асоціації. Крім того, ці тропи є засобом внутрішньо-текстового зв'язку, допомагають змалювати ситуацію випукло, наочно, наповнюючи її максимальною експресією, породжуючи цілий ряд уявлень. Вони відносяться не до слова, а до цілого речення, що являє своєрідне складне синтаксичне ціле.

Нарешті, третій тип порівнянь – це порівняння з біблійними образами, за допомогою яких зображується протистояння людини та системи. У романі І. Багряного біблійні образи стали основним засобом розкриття жахливої системи сталінської епохи. *«Андрій розплющує очі й дивиться по камері – всі сплять, як побиті <...> Як вони міцно сплять! Немов ті Христові учні перед розп'яттям їхньої совісті, їхньої власної душі» (1, с. 95).*

Концепт «сад Гетсиманський» постає в романі символом страждання, зради, тюрми. Тема зради в романі закарбована в контексті оповіді про сад Гетсиманський. Засобом оформлення біблійної оповіді виступає поширена синтаксична конструкція з підрядними порівняльними предикативними частинами послідовного зв'язку: *«... отець Яков тихо, але все серце вкладаючи, читав матері про сад Гетсиманський... читав про зраду Юди..., заким півень прокричав двічі. На цьому місці стара мати здригнула, затиснувши папірець, наче їй справді вчувся крик того півня чорної, глухої ночі, що віщував зраду, чи дійшло до свідомості ім'я «Юда», при якому завжди стискалося її щире материнське серце» (1, с. 8).*

Біблійна легенда про сад Гетсиманський сприймається як велична таїна, про що автор говорить, застосовуючи відповідні порівняння. Підрядна порівняльна частина сприяє розумінню глибинної сутності уривка: *«Андрій прислухався <...> Петровський, що нагадував апостола Петра і постаттю, й своєю апостольською величчю, розповідав про сад Гетсиманський <...>, щось в тій трагічній легенді... про вірність і про зраду було неспізнане до самих глибин, а тому вічно нове, вічно вабляє й приковує людські душі, як бездонна криниця, сповнена якоїсь неспізнаної тайни»* (1, с. 207).

У коло реалій, які стосуються біблійних порівнянь роману, потрапила і осика. Автор пов'язує осику, що росте за ґратами в «Гетсимані» і так само перебуває в неволі, як і в'язні, з біблійним образом Юди Іскаріотського: *«Осика – дерево жалоби. Дерево, на якому повісився Юда <...> Ця легенда про тремтливу осику, про свідка останнього зітхання нещасливого учня Христового, Юди Іскаріотського, немовби плинула крізь ґрати з шелестом листу – приходила не одному на пам'ять, так, ніби та осика за муrom кричала про це в арештантські душі <...> приходила на пам'ять і та осика, що стояла, мабуть, у біблійнім саду Гетсиманським»* (1, с. 216).

Головного героя протягом усього роману свердлить думка, хто «Юда»: *«Свідок повертається анфас, підводить свої очі <...> й їхні очі зустрілися! .. А... а!! Як блискавкою прорізало мізок: сцена в хаті, батькова Біблія і цей погляд на прощання <...> Юда!!! Ось він Юда!! Ось він!!!»* (1, с. 475).

Герой пройшов усі кола земного пекла, переніс неймовірні страждання, при цьому виявив неабияку мужність і незламність духу, майже, як Христос: *«Андрій підіймався крутими сходами, тяжко й помалу ступаючи, немов ішов на Голготу, часто зупинявся збезсилений і заходився раптовим кашлем – йому здавалося, що всередині щось уривається. Тепер він ішов на Голготу <...> Ах, коли б же хтось знав! Коли б хоч хтось знав!..»* (1, с. 491). Порівняння завжди містить відтінок умовності, несправжності, дистанції між дійсним, справжнім і уявним: *ступав, немов ішов на Голготу*. Зміна

висловлювання, пов'язана із семантико-синтаксичною перебудовою фрази, приводить не тільки до трансформації модальності, але й до появи цілковито нового бачення героя як страдника і захисника людської душі: «*Тепер він ішов на Голготу*».

Отже, узагальнюючи спостереження, відмітимо, що мистецтво І. Багряного як письменника полягає у виразній наочності зображення та у психологічній насиченості тексту, чому сприяє майстерність використання лексичних образних засобів, зокрема, влучно дібраних епітетів та порівняльних конструкцій. Епітети, вжиті у романі «Сад Гетсиманський» виконують прикрашальну роль, а також роль позитивної та негативної оцінки. Їм надається роль здебільшого опису зовнішнього та внутрішнього стану персонажів, а також змалювання навколишньої п'єсурної дійсності, іноді для змалювання природи, що виступає тлом для світу абсурду.

За допомогою порівнянь, які надзвичайно часто використовує автор, витворюються яскраві образи через зіставлення живого й неживого, конкретного й абстрактного, фізичного і психічного. Вони виражаються різноманітними за семантикою та структурою конструкціями. У романі порівняння вводяться послідовно, виструнчуються в ланцюжки. Основні групи таких порівнянь: 1) порівняння зовнішніх рис і внутрішніх психологічних явищ, за допомогою яких відтворюється образ головного героя Андрія Чумака, а також інших персонажів; 2) порівняння, що беруть участь в описі навколишнього світу, будучи відповіддю на переживання персонажа; 3) порівняння на основі біблійних образів та мотивів. Проаналізувавши порівняння у романі «Сад Гетсиманський», бачимо, що авторський текст розвивається і рухається на тлі релігійних дискурсів, у ньому засобами порівняння зіставляється внутрішнє і зовнішнє, минуле і сучасне. Тюрма, як сад Гетсиманський, синтезує в собі саму історію, де відбито жахи сталінської епохи, одвічну боротьбу Добра і Зла. Порівняння мають не тільки смислове, але й естетичне навантаження, постаючи важливим засобом ідіостилю І. Багряного.

2.4. Метафора як засіб експресивізації у романі Івана Багряного «Сад Гетсиманський»

Метафора є одним із основних тропів художнього мовлення, що розкриває сутність одного предмета чи явища через особливості іншого. Щодалі знаходяться один від одного розряди порівнюваних об'єктів, то яскравішою є метафора, яка, на відміну від символу, прагне зосередитися на образній оболонці змісту. Різновидами метафор є стерті метафори (*ніжка стола, ручка дверей, вушко голки, чутки ходять, день пройшов*), образні загальнономвні (метафори час біжить, дні летять, гроші тануть, холодний прийом, тепла атмосфера), образні індивідуально-авторські метафори (*кипить у нас сучасність; камертон поезії*).

Ступінь метафоричності мови художнього твору залежить від індивідуальних установок автора [26, с. 109]. Багряний є письменником, який не відмовляється від асоціативних можливостей слова, розщепленого на пряме й переносне значення. Образно-асоціативні поля у тексті роману створюють відповідне настроєве тло. У текстах І. Багряного є значна кількість метафор, що й дозволяє судити про особливості його індивідуального стилю.

Персоніфікуючи реалії природи, автор надає їм функції живих істот. Завдяки цьому досягає розуміння взаємозалежності та взаємозумовленості усіх явищ. Це надає художньому мовленню автора глибокого ліризму й філософського звучання. До прикладу: *«Андрій міцно стискає повіки і слухає всією душею бурхливі каскади звуків, схоплюючи найменші нюанси – найніжніші ридання флейт і зітхання валторн, октави басів, вчуваючись в тяжку погрозу, в сокрушаючий гнів, що десь гряде...»* (1, с. 273).

Метафора оновлює предмет опису, поетизує його. Поєднуючись із іншими художніми засобами, зокрема з порівняннями, вона увиразнює картину материнського страждання. Наприклад: *«Через гори високії, через*

води глибокої, через краї чужі несходимі **мчить воно ластівкою**, за синами шукаючи, їх виглядаючи, та й повертається назад змучене, – нема» (1, с. 5).

Тоді, коли у текстах інших українських письменників переважає об'єктивний опис якихось явищ, пейзажів, людських почуттів, то у творах Івана Багряного – суб'єктивний: усе передається через спостереження і сприймання персонажів. До прикладу: «**серце йому тьохнуло**» (1, с. 387), «**по серцю перебігає холодок**» (1, с. 437), «**Андрій сховав посмішку**» (1, с. 437), «**тяжка гора сповзла з плеч**» (1, с. 428), «**план встав перед ним, розгорнувся на всю широчінь і на всю глибіню**» (1, с. 426), «**перенаснажені людські серця від тієї пісні стинаються**» (1, с. 500), «**камера заходила рогом**» (1, с. 353), «**його огортає жах**» (1, с. 187), «**в камері панував смуток**» (1, с. 455), «**приходила байдужість**» (1, с. 425), «**ожити душею**» (1, с. 262), «**авторитет і безмежна довіра розімкнули нарешті Санькову душу**» (1, с. 452), «**тюрма проводить їх сліпими очицями**» (1, с. 40), «**він жене геть від себе те, що сьогодні сталося**» (1, с. 40) «**Андрія душив усю ніч волохатий і жаский кошмар**» (1, с. 327), «**бачок помандрував далі**» (1, с. 350), «**закіпілі сльози стояли йому в серці каменем**» (1, с. 426), «**бігав маленькими очима по всій камері**» (1, с. 423), «**жорстокий Андрій план розсипався на порошок**» (1, с. 428), «**камера поринала в сон, куток укладався спати**» (1, с. 500).

Щоб виразити психічний стан персонажів, автор вдається до застосування метафори. У творах прозаїка вони відбивають наростання динаміки почуттів та психічних станів [47, с. 75]. За допомогою метафори передається психологічне та емоційне напруження, душевний і фізичний стан людини: «**голова йому гуділа**» (1, с. 428), «**він упивався своєю могутністю**» (1, с. 365), «**надщерблена вже його воля**» (1, с. 386), «**зшарпані горем серця**» (1, с. 476).

Навколишню реальність герої сприймають також залежно від свого душевного стану: «**хвиля хихотіння помалу розросталася**» (1, с. 405), «**по тюрмі почали кружляти таємничі й неймовірні чутки**» (1, с. 478), «**тоді**

заходила зловісна, гнітюча тиша» (1, с. 431), *«посаджено зацьковану, безпритульну українську пісню в тюрму»* (1, с. 420).

Виконуючи свою зображальну й оцінну функції, метафори роблять описуване виразним, ніби матеріальним: *«пісня гойдалася»* (1, с. 460), *«земля горить у вогні повстання»* (1, с. 382), *«пісня стелилася над сонним звалищем»* (1, с. 394), *«по камері прокотився сміх полегшення»* (1, с. 407), *«його оглушила Андрієва тирада»* (1, с. 250), *«дні і ночі безнадійно переплутались»* (1, с. 263), *«думки плутались»* (1, с. 121).

У свої творчості І. Багрянний досить активно застосовує метонімію – перенесення назви одного предмета на інший на основі внутрішніх чи зовнішніх зв'язків між цими предметами. Метонімія – заміна одного слова іншим на основі суміжності: До прикладу: *«камера заходилась від реготу»* (1, с. 450), *«тюрма жадібно ловила непевну чутку і вірила в неї»* (1, с. 510), *«в подібний день за малим не збожеволіла ціла камера»* (1, с. 475), *«в такі дні камера була піддана загальній психозі відчаю»* (1, с. 474).

Залежно від кількості людей це поняття може бути ширшим або вужчим: тюрма, камера, куток. За допомогою метонімії автор уподібнює всіх людей, знеособлює їх, підкреслює, що в'язні – одне ціле – *«арештантська збірна душа»* (1, с. 372), *«камера завмирала, впокорена цією людиною»* (1, с. 361).

Трапляється також синекдоха як різновид метонімії – заміна назви цілого предмета назвою його частини. Наприклад: *«Ці очі завжди стояли перед Андрієм, і, може, це й дало йому силу тоді так багато витримати й не зламатися»* (1, с. 161). Це найбільш поширений її вид – уживання однини замість множини. Так, ті очі вчителя й ідейного натхненника, його кумира, дали Андрієві сили вистояти в тій нелюдській боротьбі.

Окремо зупинимось на розгорнутих метафорах, що дають змогу:

а) точно та образно змалювати настрій в'язнів: *«По камері літали ядерні фрази, уїдливі дотепи, саркастичні словечка – люди ними*

перекидалися, немов м'ячами, з кутка в куток і перекочували з кутка в куток хвилі сміху, що то притихав, то знову спалахував» (1, с. 273);

б) персоніфікувати людські почуття: *«потім приходить тиха жура, приходить смуток, приходить втома»* (1, с. 40). Зображувана картина увиразнюється і посилюється повтором;

в) змалювати вершину моральних і фізичних мук, коли реальне зміщується з нереальним, спогади з галюцинаціями: *«Вогонь цвіте... Веселковими, помноженими в безконечність розчахнутою психікою, як кольорова гама поставленими під різними кутами люстрами, квітами, деталями облич, речей, спогадів, уривками фраз, дзвіночками сміху, побитого на скалки і зліпленого в химерну мозаїку»* (1, с. 261); *«По тілу йде гаряча хвиля, аж зашпори заходять в пальці, хтось попустив гальмо й розсунув темряву»* (1, с. 502).

Для змалювання життя політичних в'язнів, передачі їх страждань авторові було недостатньо традиційних загальноновживаних метафор, мовного знака одного концепту на позначення іншого, зафіксованого в мовній і культурній традиції етносу, метафор, що мають сталу форму реалізації та зберігають образність, експресивність, в основі яких лежить стереотип – фіксована структура свідомості, що сформувалася внаслідок пізнання дійсності певною спільнотою [26, с. 188]. Разом із тим, він повинен був творити свої власні, оригінальні, неповторні, індивідуально-авторські метафори використовуючи лексичні засоби мови в оказіональному вживанні. Привертають увагу метафоричні утворення з незвичною сполучуваністю компонентів. Зазначені метафори ґрунтуються на особистісних уявленнях митця про властивості позначуваного та існують тільки в межах відповідного контексту. До прикладу: *«...Той крик убиває волю, заливаючи її водоспадом мерзості»* (1, с. 189); *«Час обернувся в суцільну, нерухому, безмежну втому...»* (1, с. 201); *«хлопчина щось шалено обертав під черепною покришкою»* (1, с. 380); *«він кричав не від того, що був привалений товаришами, а тому, що був привалений жаскими*

рефлексіями пережитого вчора й візіями неминулого завтра» (1, с. 477); *«не осуджував нікого з тих, що впали і вже не можуть підвестись, лиш тяжко мучаться своєю розчавленою душею»* (1, с. 340).

Особливої виразності й динамічності зображенню надає осмислення абстрактних понять як чогось матеріального: *«Він хотів закричати, щоб Сергєєв перестав, не лінієчкою стукати, ні, а стукати його по голові такими своїми словами»* (1, с. 207); *«Але над цим кружляла рябцем злорадна думка, не даючи тому почуттю розгорнутись, довбала його»* (1, с. 447).

Автор використовує метафори, в яких ключовим словом (підметом) виступає вигук або відвигуковий іменник. Завдяки цьому посилюється психологічне навантаження всього вислову: *«Ну? Те нукання капало, як краплини з даху після великого грозового дощу»* (1, с. 253); *«Більше вони не встигли нічого один одному сказати, їх розвели, але те «ех, ти!» лишилося на Андрієві, як болючий удар, нерозгаданий докір»* (1, с. 457).

За допомогою метафор І. Багрянний передає постійну нервову напругу героїв, змальовує їхні почуття і переживання. Простежимо, як концентрує автор увагу на слові *свідомість* у значенні процесу відображення дійсності, властивого людині, використовуючи персоніфіковані метафори: *«Свідомість Андрієва розчахнулася – Миколин підпис і почерк – і ось це говоріння...»* (1, с. 523); *«Він ніби протверезів, вогненне море увійшло в береги свідомості, та свідомість була спокійна, лише загострена надміру»* (1, с. 263); або персоніфіковані: *«Зацьковане серце, здеорієнтоване геть остаточно, не йняло віри, а свідомість переконувала, що це, мабуть-таки, Катерина»* (1, с. 284); *«Горда свідомість веліла кинути те все на підлогу, але інстинкт жадібно притяг кухлика до уст»* (1, с. 204). Ці висловлювання засвідчують роздвоєний стан героя, напружену внутрішню боротьбу, що підсилюється ужитими метафорами і протиставленнями.

У душі героя вирують різні почуття, які автор передає метафорично: *«Від тяжкого смутку, що обступив душу, як відгомін того таємничого*

стогону – стогону людини десь, що її на волі вже не почує з підземель, де кінчається світ...» (1, с. 114). Тільки за допомогою метафори митець так тонко міг передати зміну різних відтінків почуття людини – від маленького проблиску надії до безнадії й розпачу: *«Останній проблиск безглуздої надії вмер, і Андрій більше вже не кричав...»* (1, с. 518); *«Андрія огортає тяжка безнадія, він зітхає та все не може відвести від вікна очей..»* (1, с. 191). Влучними метафорами автор майстерно описує внутрішню і зовнішню боротьбу персонажів за своє самоствердження: *«Шукав, очевидно, чи дуже надщерблена вже його воля, мружачи очі, стежив за кожним м'язком»* (1, с. 386); *«В хвилини проблиску волі, чіпляючись за життя, він намагався змусити себе їсти, але скоро воля погасла..»* (1, с. 518); *«О, вони намацали, вони намацали пружину його душі»* (1, с. 259).

Можна також звернути увагу, що трапляються й випадки застосування у досліджуваному тексті метафори, компонентом яких є слово *віра* як упевненість у чомусь. До прикладу: *«Ще кілька разів сама собою зринала віра в сказане, і тоді серце кидалося шалено...»* (1, с. 534). При цьому автор спромігся досягти певної новизни зображення: *«Кров швидше пробігає в жилах, і на душі лагідніє – то повертається захитана й розтрощена віра в людину...»* (1, с. 265). Незвичні, небуденні епітети *захитана* й *розтрощена* надають метафорі певного оригінального звучання, викликають у читача відповідні емоції.

За допомогою метафор відображуються почуття людини:

а) презирство, ненависть: *«Безодня зненависті й презирства готова вирватися з нього шаленим потоком, але для того бракує сили – він примружує очі й мовчить»* (1, с. 203);

б) розпач: *«До горла підіймався клубок... не сліз, ні, клубок сліпого розпачу, безсилового гніву, протесту, безтямного, тоскного бажання уникнути всього»* (1, с. 205);

в) переляк: *«Почуття підлого переляку й жадоби жити (за всяку ціну жити!) змагалося з почуттям честі, з почуттям самозбереження важливішого, аніж збереження фізичне»* (1, с. 217);

г) гордість: *«Гордість зломилася ніби, лишилася твариняча спрага»* (1, с. 202); *«Але щось стояло на перешкоді, щось, чого він ніколи не переміг би в собі. Гордість. Шалена гордість, що уперто оберігала його честь, вартувала над утомою й відчаєм, не даючи пуститися берега»* (1, с. 189).

Зауважимо також, що індивідуально-авторська персоніфікована метафора образно передає ті особистісні якості героя, які, проявляючись у таких нелюдських обставинах, характеризують його як особистість.

Витворюючи психологічні метафори, автор звертається до лексем, що позначають природні явища. І. Багряний намагається в цьому випадку не вживати широких пейзажних полотен. У його прозі природа служить для того, щоб відтінити особливості психології героїв. Способи метафоризації природи залежать від світогляду митця, його емоційно-інтелектуального стану, в якому втілюються модуси екзистенції, коди індивідуальної психосфери, зануреність у літературні або міфологічні контексти [46, с. 118].

Зокрема, часто метафора будується з використанням лексеми *вітер*. Метафора з компонентом *вітер* репрезентована здебільшого моделлю *людина-вітер*. Зміст метафор міфологічного походження у художньому мовомисленні часто трансформується відповідно до нової доби та індивідуально-авторських творчих намірів. Втім, традиційний народнопісенний образ вітру під пером І. Багряного набуває нового змісту, нового звучання: *«По камері йшов вітер запитань і відповідей. Результат був надзвичайний»* (1, с. 107). Вітер – символ свободи, який зворушує серця людей, та вітер цей лише уявний. *«І вітер теж зворушує серце – уявлений і чутий лише з гомону вітер»* (1, с. 235).

Особливої виразності й динамічності зображенню надає осмислення внутрішніх психічних процесів як фізичних, перенесення образів із духовної сфери у фізичну: *«Андрієва печаль від того ставала ще болючішою»* (1,

с. 513); «*Пекучий, страшений, непереможний сором почав навалюватися на все його єство*» (1, с. 192); «*Його душив кашель і душила порожнеча*» (1, с. 526); «*Ці шарпання не покидали Андрія*» (1, с. 457). За допомогою таких індивідуально-авторських метафор разом із епітетами автор змальовує образну картину страждання на грані самогубства.

За допомогою індивідуальної метафори автор образно проводить паралель між станом душі героя і природою: «*Дерева. Цілий світ! Вони шелестять листям за ґратами й вони шелестять у душі...*» (1, с. 236).

І. Багряний був талановитим майстром у пошуку семантично ємного та багатофункційного художнього слова, збагачуючи мову текстів оригінальними інтерпретаціями метафоричних утворень. Пізнавальні психічні процеси та почуття він виражав за допомогою конкретно-чуттєвих форм, профілюючи нові їхні властивості, по-новому осмислюючи тіло та життя людини. Більше ста разів ужито метафори з ключовими словами *душа*, *серце*, часто ототожнюючи їх.

Персоніфіковані метафори із незвичною сполучуваністю часто обертаються навколо лексеми «серце»: «*...Андрій відкрив перед цими людьми найінтимніший куточок свого серця*» (1, с. 196); «*Спалив усе своє серце*» [1, с. 534]; «*Андрієве серце пішло очеретом...*» (1, с. 533); «*Андрієве серце зовсім одуріло...*» (1, с. 534).

У творах І. Багряного «душа» часто виступає персоніфікованим образом, має будову, тіло, вона пластична. Душа – то живий організм, вона мучиться, бореться, доходить до відчаю, стоїть на грані божевілля: «*Люди, ввергнуті в безодню жаху, в пекло наруги й середньовічної інквізиції без жодної вини за собою, – люди, що пройшли вогні й води... – билися одчайдушно душами в каламутному морі безглуздя й нічого не розуміли*» (1, с. 136); «*Погляд душі, що шукала опертя...*» (1, с. 120); «*Душа не хотіла в усе чуте вірити*» (1, с. 539); «*Санько хоче приховати свою душу, що так зрадливо рветься назовні*» (1, с. 454); «*Андрій слухає всією душею бурхливі каскади звуків...*» (1, с. 273).

Душа має пам'ять: «Він журно розглядав усе, весь час **тримаючи Катрине заплакане обличчя в схвильованій душі...**» (1, с. 54); вона може протестувати: «...**Андрієва душа повстала проти такого способу розправи з людиною...**» [1, с. 456]; хвилюватися: «**І тільки місяць над ними – живий, той місяць сліпить, зазирає в душу, бентежить...**» (1, с. 206); гніватися: «**Сльози висохли, наче їх випекло вогнем скаженої лампи, а чи тим вогнем, що клекотав поза всім у душі**» (1, с. 201); сумніватися: «**В очах до болю чітко вставав власноручний Миколин підпис, і сумнів щодо сказаного Копаєвим все міцніше огортав душу**» (1, с. 534); відчувати біль, жах: «...**тіпається душею від жаху**» (1, с. 264), «**за кожним ударом біль шарпає тіло й душу, обтинає йому нерви, мутить мозок...**» (1, с. 208).

Душа діє – кидається, метається, утікає, сигналізує про небезпеку тощо: «**в чадній саламасі днів металась людські душі...**» (1, с. 138), «**Андрій вже готувався душею до нової тури ходіння по модерному пеклу**» (1, с. 293), «... **Хотів утекти від усього душею, перепочити нею...**» (1, с. 251), «**Це був замах на його віру в те, що найбільше цінив усе своє життя і за що тримався душею...**» (1, с. 173), «...**Хлопець вклинився всією душею в життя страшних «троцькістів»**» (1, с. 380), «**А душа його випростувалася сильна й загартована**» (1, с. 286), «**вершинка його душі мечеться в агонії...**» (1, с. 259), «... **душа сигналізувала: обережно**» (1, с. 164), «**Андрій кидався душею, шукаючи порятунку**» (1, с. 344).

Об'ємні та виразні індивідуально-авторські метафори «розмотувати душу» або «проходити через всі ступені розбирання душі» досить точно відображають початок морального й фізичного знищення людини: «**Він по черзі пройшов через усі ступені розбирання душі, до нього застосовували всі методи, які здатний був вигадати диявольський геній епохи**» (1, с. 230).

На нашу думку, мистецтво Івана Багряного полягає в тому, що кожне його слово продумане, об'ємне, точне. Кількома реченнями автор зумів із вражаючою виразністю та глибиною показати найбільшу трагедію людини – знищення її особистості. У людську душу закладена певна пружина – це

своєрідне безкінечне коло особистості. Андрій непересічна людина, мужня, витривала. Порівняно з іншими в'язнями, за образним висловом автора, пружина його душі *наймогутніша*: *«Можє він якраз і полює на те, щоб зламати наймогутнішу пружину його душі»* (1, с. 173). Поступово слідчі намацали початок тієї пружини: *«О, вони намацали, вони намацали пружину його душі!»* (1, с. 259); *«І ось – із шаленою швидкістю пружина почала розкручуватися, і ніхто не в силі вже полагодити цей механізм. Пружина його душі розкрутилася з шаленою швидкістю і вже тепер її ніщо не накрутить»* (1, с. 496).

Момент руйнації приводить до думки про самогубство, вираженої цією самою метафорою разом з іншими словесно-образними засобами: *«Це прийшла остання ніч. Зовсім остання ніч. Думка тоскно вернулася до тієї точки, з якої почалася раптова аварія, до того моменту, в якому з такою страшною силою розкрутилася пружина його душі»* (1, с. 500).

Жодного емоційного прояснення, жодного полегшення, тільки страждання, напруга і відчай залишилися героєві: *«душу обступало відчуття божевілля»* (1, с. 201); *«він дивився ... в болочу веремію власної душі»* (1, с. 199); *«він мобілізує всю свою віру й всю свою волю розпачливо, уперто кричить своїй душі»* (1, с. 259); *«Андрієві налягло щось на душу»* (1, с. 385); *«Андрієва душа повстала»* (1, с. 456).

Іноді душа абстрагується від тіла, позбавляється конкретності й чіткості, переростає в безмежність: *«Андрієва душа тріумфує й шугає над світом»* (1, с. 270); *«погойдавшись, знову сідав і продовжував обірвану мандрівку своєї душі»* (1, с. 264).

За межами реального душа потрапляє в інший світ, позбавлений душевних мук і фізичного болю: *«В чадних обіймах сну люди лежали хаосом, як трупи на побоїщі, переплутавшись руками і ногами: душі їхні десь повтікали в соняшне марення або жаске маячіння»* (1, с. 405).

У романі «Сад Гетсиманський» *серце і душа* – це два різних поняття, що існують паралельно: *«Душа і серце продовжували все те ж життя –*

продовжували ходіння по муках» (1, с. 327); *«Він тут поставив на карту своє серце, свою душу»* (1, с. 232).

Проте, деколи ці поняття вступають у синонімічні відношення. Порівняймо: *«Андрій відкрив перед цими людьми найінтимніший куточок свого серця»* (1, с. 264); *«Андрій підглядив найінтимніший куточок його душі й показав усім»* (1, с. 349).

Персоніфікованими рисами автор наділив як серце, так і душу. Серце, інколи діє, вступаючи в боротьбу з душею: *«Андрія душив усю ніч волохатий і жаский кошмар: все те ж – безперервний конвеєр змагання zagrożеної душі й серця»* (1, с. 327). У цьому уривку, використовуючи метафору, автор проводить паралельні межі між буденним існуванням в'язня – постійними безперервними конвеєрами і внутрішньою боротьбою, що продовжується не тільки наяву, а й уві сні.

І. Багрянний, відтворюючи внутрішній стан героїв, пропонує оригінальне індивідуально-авторське осмислення серця. До прикладу: *«Серце стає на місце, на ту тверду основу, на якій воно стояло»* (1, с. 266); *«...До Андрія повертається свідомість, серце починає тремтіти, але не від страху»* (1, с. 523); *«Йому треба, щоб нерви нап'ялись, щоб серце божевільно стикалося, щоб відчай невідомості стрясав тією жертвою»* (1, с. 436). В останньому реченні поєднується три метафори з неабиякою образністю та силою звучання, бо кожне окреме слово як складник метафори виконує експресивну функцію. У метафорі *«серце Андрієве налилося вогнем»* (1, с. 41) слово *налилося* вжито у значенні «поступово, повільно наповнилося», отже, вказує на те, що біль був не миттєвий, а тривалий, виснажливий, спопеляючий. *«Серце набрякло від болю»* (1, с. 502) – той біль заступав усе, його несила було терпіти; *«Від цієї думки серце Андрієве обливається кров'ю і безсилий гнів стискає щелепи»* (1, с. 48); *«Серце заколотило, замутивши розум»* (1, с. 491); *«Вирятуваний з тяжкої депресії, відчуваючи, як серце його наливається силою, він намагався не думати про братів»* (1, с. 431).

У цьому випадку варто відзначити незвичні комбінації: серце – символ переживань і почуттів людини – матеріалізується. Воно починає закриватися, закипати, переключатися: *«Але серце Андрієве починає закипати все дужче й дужче»* (1, с. 523); *«Потім самі собою заплющились очі і закрилося серце»* (1, с. 115); *«Ніякі змінені вже зовнішні обставини не могли тієї душі й того серця здемобілізувати й переключити на інші рейки»* (1, с. 327); *«Марно кидається бідне материнське серце»* (1, с. 5). Митець відтворює стан героя, його переживання, думки, і, метафоризуючи вислів, порівнює серце з неживим предметом, відбувається уречевлення: *«Серце його було прип'яте до Донцевої постаті та до свого вчинку, заглушаючи все інше»* (1, с. 457); *«Там ще прицімлена друга половина Андрієвого серця»* (1, с. 437).

Незвичайністю позначені метафори, що вказують на антропоморфізацію, серце і його дії порівнюються з людською істотою: *«...Хоч серце й не згоджувалось, і в той же час те серце зраджувало глибоко затаєну радість, що то не брати його продали»* (1, с. 284); *«серце протестувало»* (1, с. 173); *«Серце відгукується, ціненіє, зіщулюється й з ще більшою силою стримить до прірви»* (1, с. 500); *«зацьковане серце не йняло віри»* (1, с. 284).

Письменник для створення динамічності оповіді послуговується відповідними метафорами. Динамізм полягає в збудженні нового враження, в активізації здатності читача до асоціацій: *«Пекельний план, що визрів в його серці, розсаджував йому череп»* (1, с. 426); *«З серця видирається туга»* (1, с. 501); *«Серце огортала нестерпна туга, а з нею тонюнький-тонюнький біль, ніби там стирчала голка»* (1, с. 541).

Глибоко розуміючи людську душу, автор створює метафори, що ніби оновлюють сприйняття предмета, демонструють його в незвичному ракурсі: *«Він прикладає зволожений, заспокійливий рушник до його муки, до його спаленої стражданням душі, до набряклого болем, перегрітого серця»* (1, с. 222); *«Над чорнотою, над безоднею гайдається туга, пекельний понурий гнів і ніжна печаль, що розтинає серце»* (1, с. 273).

Майстерно використовуючи метафору, автор доводить, що сприйняття світу героєм відбувається в більшості випадків не на розумовому рівні, а на емоційному. Розум не здатний був витримати всього того, що відбувалося в стінах тюрми, тому серце виступає в ролі своєрідного захисту, беручи на себе силу ударів: «...*Кожне слово віддавалося болючим ударом в самісіньке серце*» (1, с. 186); «...*Йому потемнів увесь світ. Це був страшний удар! В самісіньке серце*» (1, с. 491); «*І тут було завдано Андрієві удару. В самісіньке серце. Найбільшого й вирішального*» (1, с. 489).

Лаконічними, але семантично місткими метафорами змальовує автор образи матерів, що «*прийшли з вузликami й принесли свої зшарпані горем серця до тюрми*». Заради маленької звісточки про дітей вони готові були віддати життя. Скільки беспорядності, безпомічності, болю і страждань, душевної напруги й невідомості, безконечного ходіння по чиновницьких інстанціях і мук жінок-матерів умістили в собі ці художні образи, виражені метафорами. До прикладу: «*Не міг витримати видовища... видовища, як матерів, що прийшли з вузликami (зі злиденними вузликami) й принесли свої зшарпані горем серця до тюрми, розганяють багнетami*» (1, с. 476).

Було б помилкою вважати, що лише на емоційному рівні об'єктивна дійсність відображається І. Багряним метафорично як суб'єктивні враження. Багато уваги романіст приділяє думці як результату міркувань, продукту мислення, метафоризуючи її вияви. Наприклад: «*Очима не перестав посміхатись, а думка забила тривогу*» (1, с. 376); «*І гнав думку про братів геть*» (1, с. 431); «*Його шляхетська душа, наткнувшись на цю думку, ставала цапки*» (1, с. 239).

Серед пекельного, виснажливого тюремного життя єдиним рятівним колом, оазисом серед пустелі жаху була думка. Саме на її безмежні простори втікали в'язні, саме на її теренах знаходили спокій. Думка була тією частинкою людини, яка ще залишалася особистою, інтимною, була недоступна і невідома загалу. Це був маленький прихисток для душевної реабілітації, який майстерно описав автор: «...*Пливучи, ніс, як щось*

*украдене, малесеньку, глибоко затаєну думку – думку про те, що він був на волосинці, лише на тонюнькій волосинці! Від катастрофи: це трішки – й він би підписав протокол» (1, с. 221); «Камера була дуже холодна, люди голі, в чому мама родила, але **грілись думкою, що це скоро минеться**» (1, с. 375). Іноді, як і у змалюванні серця, думка постає гостро-болючою: «**І билися над всім, як тля в зачарованому колі, ламаючи лезо думки**» (1, с. 136).*

Оригінальна, об'ємна метафора демонструє стан людини, яка внаслідок психічного та емоційного перенапруження перебуває у напівсвідомому стані. Письменник наділяє думку – природну властивість людського розуму – незвичайними людськими якостями: «**Думка б'ється шалено**» (1, с. 40); «**Думка шалено трепетала, шукаючи виходу**» (1, с. 288); «**Думка пробігає швидко, гарячково, хаотично через все життя й зупиняється над безоднею, в якій погасла веселка його життя**» (1, с. 501). Динаміка процесів мислення людини в стресовій ситуації виражається дієслівними метафорами (*б'ється, біжить, пробігає і зупиняється, трепече*), дію яких пришвидшують і підсилюють прислівники (*швидко, гарячково, хаотично, шалено*). Нерідко в тексті роману думка набуває рис живої істоти, створюючи певний колорит казковості: «**...Десь та думка підіймалася зловісно й помалу підступала до серця на хижих лапах, готова до дикого стрибка**» (1, с. 431).

Ефективним способом вираження внутрішнього стану героя, гостроти його відчуттів є вживання метафор, співвідносних із органами та частинами тіла (*нерви, нутро, сльози*). Здійснюючи глибокий психологічний аналіз поведінки та вчинків героїв, автор виділяє ключове слово *нерви*, з яким утворює оригінальні метафори: «**нерви все більше наструнчуються**» (1, с.173); «**...бідолаха намагався проспати свої нерви на сквозняку**» (1, с. 245); «**Нерви дзвеніли тоскно, як осінні дроти в степу, і той дзвін свердлив мозок**» (1, с. 191). У останньому наведеному прикладі автор створює яскраву картину граничного нервового напруження за допомогою метафор і порівняння.

Варто відмітити, що інколи одна й та сама метафора повторюється у тексті кілька разів: «*нерви його тремтіли*» (1, с. 188); «*його нерви починають тремтіти*» (1, с. 171). Формуючи зазначену неперсоніфіковану метафору і повторюючи її, митець має змогу детально передати та описати фізіологічний стан героя, коли від нервового напруження починається лихоманка. *Нерви тремтять* – вислів із найбільшою експресією та силою впливу.

Повторюючи метафору, митець відмічає тактильну ознаку: *притупілий* – вже не такий гострий, менш болючий. До прикладу: «*Від надмірної напруги нерви Андрієві притупіли...*» (1, с. 57); «*нерви тупіли*» (1, с. 381).

Визначальною рисою індивідуального стилю письменника є змалювання крайнього душевного та фізичного напруження людини за допомогою кількох метафор, що, об'єднуючись із іншими художніми засобами, допомагають передати глибокі душевні потрясіння: «*Напнуті до останньої грані нерви раптом обм'якли, гальма попущено, й нерви відходять, як відходять зашпори в пальцях, спочивають у блаженному трансі*» (1, с. 261); «*Донець явно грав на нервах і робив відповідну моральну приправку своїй жертві, знаючи, що її зір і нерви прип'яті до цієї течки*» (1, с. 436).

Незвичні, широкі, місткі метафори вжито на позначення надзвичайно напруженої роботи мозку, який абстрагується від людини під час страшних випробувань: «*Якась страшна сила тягла його очі вниз, вниз, мізок палахкотів, теж зриваючись з лілових рядків*» (1, с. 491); «*В гарячковім мозку гойдається самотня вершинка на опаловім тлі неба*» (1, с. 257); «*Де він його бачив?! Хворий мозок намагався згадати, мечучись все на однім місці, тикаючись в темряву, в провал, в порожнечу; намагався схопити кінчик спогаду й не міг – ниточка щезала, уривалась*» (1, с. 520).

Митець уміло описує психічний стан і фізичні відчуття людини, звідки читач дізнається про те, що мозок послаблює конфлікт між фізичним та духовним у людині. У голові, в мозку в'язнів акумулювалося стільки думок,

переживань, емоційних реакцій, що важко навіть уявити, тому не дивно, що цей «могутній акумулятор» інколи не витримував і плавився, уводячи героя в стан божевілля: *«Голова йому хилиться під нестерпним тягарем»* (1, с. 257); *«Пам'ять наче провалилась, і на її місці зяяла каламутна прірва, де не зроджувалось жодної розумної іскорки»* (1, с. 526).

Вважаємо, що у досліджуваному романі І. Багряного немає зайвих деталей. Усі створені ним образи, свідчать про непересічний талант майстра; він малює широкі полотна, не залишаючи поза увагою найменших деталей. Посилена робота думки подається завдяки застосуванню і традиційних метафор: *«Він прочитав, не кваплячись, папірця вдруге, кров ударила до голови, товклася в скроні й заважала тверезо думати, вимагаючи того папірця отак подерти геть на дрібні шматочки»* (1, с. 150); *«Кров ударила в очі, і вся втрачена, несамовита його сила струснула всім його єством, воскресши на мить»* (1, с. 260).

Варто зауважити той факт, що не завжди автор деталізує психіку героїв зсередини. Відомо, що внутрішній стан людини накладає певний відбиток на її обличчя, трансформується в зовнішні ознаки: *«На обличчі йому була написана ціла поема бездоганної жадоби, заздрості, злоби, розпачу скупця, надії й безнадії, благання, прокльону»* (1, с. 349); *«Петровський нічого не сказав на це, лише очі його наповнилися глибоким смутком»* (1, с. 224); *«Очі, знову метнулися вгору, вони стрибали по рядках хаотично, але розум, прип'ятий до підпису «Жгут» вже не сприймав змісту»* (1, с. 491). І. Багряний за допомогою зорової пам'яті відтворює інколи в незвичних поєднаннях вже бачене і пережите, послуговуючись метафоризацією: *«А в очах крутиться веремія – веремія спогадів, усмішок, облич, золотого сонячного пилу, білих, червоних, жовтих метеликів і бабок, ластів'ячого трепету»* (1, с. 22).

Найпоказовішим зовнішнім виявом емоційного стану людини є *сльози*. Словопоєднання «невиплакані сльози» посилює емоційність та служить засобом нагнітання негативних вражень. У романі «Сад Гетсиманський»

автор вибудовує навколо слова «сльози» надзвичайно емоційні й образні метафори: «*тремтіли десь в горлі сльози*» (1, с. 176); «*В грудях йому закипали сльози*» (1, с. 425); «*...його горло наливається слізьми*» (1, с. 384); «*сльози нагально видиралися з горла*» (1, с. 176); «*закипілі сльози стояли йому в серці каменем*» (1, с. 426).

Отже, від своєрідності таланту письменника, від емоційності зображення, від теми та ідеї твору залежить кількість художніх засобів, особливість їх використання. Саме завдяки сукупності метафор автор роману має можливість продемонструвати оригінальність художнього мовомислення, передати невідомі відтінки описуваного. Характерологічною оригінальністю вирізняється більшість метафор І. Багряного, автор надає їм додатковий «згущений» зміст, знаходить спосіб безкінечних комбінаційних можливостей, зображуючи людське страждання та біль.

У своєму творі автор метафорично описує явища природи і тюремного буття, мук і страждань в'язнів, при цьому автор використовує також синекдоху і метонімію. Найбільш частими у творі є метафори, за допомогою яких описується внутрішній світ героїв, а також їхня зовнішність, у якій передаються внутрішні стани. Психологізм твору пов'язаний з використанням метафор, якими передаються такі почуття, як презирство, розпач, страх, гордість. Основні поняття, які метафоризуються у тексті – це душа, серце, віра, думка, нерви, мозок.

Створюючи оригінальні метафори, І. Багрянний розширив можливості їх художнього використання. Метафора, використана в романі, набуває ознак власного естетичного буття, визначеного манерою митця і сприймається через призму авторського вміння побачити у буденному небуденне. Метафора несе в собі креативно-пізнавальні можливості і функціонує як засіб лінгвального осмислення та репрезентації, у процесі якого відбувається пізнання людиною навколишнього і внутрішнього духовного світу.

РОЗДІЛ 3. ВИВЧЕННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ФУНКЦІЙ ЛЕКСИЧНИХ ОДИНИЦЬ У ШКОЛІ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ І. БАГРЯНОГО)

3.1. Лінгводидактичні засади навчання стилістики

Дати міцні знання з основ наук, підготувати учнів до активної навчальної і розумової, інтелектуальної діяльності – ці завдання школи підпорядковані головній виховній меті: формуванню, розвитку особи учня як людини, як свідомого громадянина.

Програма з української мови передбачає ознайомлення учнів з літературною нормою та стилями мовлення на основі вивчення усіх розділів курсу української мови. Усі розділи шкільного курсу української мови тісно пов'язані між собою. Цей взаємозв'язок є очевидним і під час вивчення учнями школи стилів мовлення і їх ознак. Стилiстична вправність учнів – це одна з головних умов високої культури мовлення. Тому стилістика вивчається поряд з лексикою, фонетикою та граматикою в систематичному курсі української мови 5-11 класів. Стилiстичні знання і вміння учнів поглиблюються у межах програми з української мови для 10-11 класів [68].

Учень, що добре знає лексичний матеріал, але не вміє користуватися ним у певній мовній ситуації, не може вважатися грамотним. Мова учнів часто засмічується діалектизмами, жаргонізмами, канцелярськими штампами. Але і без цих недоліків навіть грамотна мова не виглядатиме правильною, якщо вона невиразна, млява, позбавлена стилістичної вправності. Систематичне свідоме засвоєння матеріалу зі стилістики є необхідною умовою глибоких і стійких знань, що здатні сприяти виробленню практичних навичок.

У закладах загальної середньої освіти навчання стилістики – цілісна, динамічна і відкрита система, для якої є характерним взаємозв'язок і взаємозумовленість складників та яка взаємодіє з іншими категоріями освітнього процесу (літературознавчі, історико-культурні), і спрямована на

досконале оволодіння теоретичними аспектами стилістики, набуття стилістичної компетентності та досягнення найвищого рівня результативності [41, с. 99-100].

Загалом відмітимо, що різні підходи до навчання стилістики були досліджені у лінгводидактичних студіях: функціонально-семантичний (І. Іванченко), функціонально-стилістичний (В. Бадер, Н. Баранник, Л. Лінникова), системно-функціональний (Л. Лінникова), проблемний (Г. Косарева), лінгвокультурологічний (А. Суєтіна), комунікативно-діяльнісний (Н. Баранник), компетентнісний (М. Бакулін, Н. Баранник, О. Калачинська, Л. Кантейкіна, А. Сапарбаєва, М. Стурикова), еколінгвістичний (В. Пасинок), міждисциплінарний (М. Созоров, С. Казаріна) й інші [5, с. 13-14].

Серед означених підходів особлива увага надається особистісно зорієнтованому підходу – це спрямованість освітнього процесу на взаємодію і формування особистості учнів на основі паритетності в спілкуванні зі вчителем й партнерства в навчанні. О. Бондаревська, автор культурологічної концепції особистісно-орієнтованої освіти, наводить тезу: «особистісно-орієнтована освіта – це наукоємна педагогічна технологія, яка реалізує фундаментальні філософські, психологічні, педагогічні ідеї про людину і процеси її індивідуально-особистісного розвитку, про освіту як людиноутворювальний, самоорганізувальний, смислопороджувальний процес, про виховання як педагогічну підтримку, про освітній простір як проєкцію світу дитинства і т. ін.» [7, с. 5].

За особистісно зорієнтованого підходу до навчання стилістики розвивається особистість окремого учня, формуються компетентності через пізнавальну діяльність, самостійний пошук, дослідницьку діяльність, застосування ілюстративного матеріалу з текстів різних функціональних стилів, можливість вибору групової або самостійної роботи, основної та допоміжної літератури, творчих видів робіт тощо [43, с. 188].

Під час занять у ЗЗСО вагомим аспектом, на наш погляд, є орієнтація на особистісний досвід учнів, проєктування на майбутню діяльність, створення умов для активної пізнавальної діяльності учнів, використання рольових технологій, розвиток естетичних смаків учнів засобами художніх текстів. Вчитель має стимулювати учнів до самоосвіти й саморозвитку, ґрунтовного опрацювання стилістичних питань.

Окрім традиційних функціонально-семантичного, функціонально-стилістичного та системно-функціонального, до основних підходів у навчанні стилістики відносимо лінгвокогнітивний, лінгвосинергетичний і герменевтичний підходи.

Лінгвокогнітивний підхід до навчання стилістики – це підхід, спрямований на виявлення аспектів мовленнєвої картини світу, інтерпретування текстів із позицій когнітивних процесів, становлення пізнавальної та мовленнєвої культури й відповідного способу мовного самовираження [54, с. 40]. Зауважимо, що в кінці ХХ століття стало очевидним, що традиційна стилістика не в змозі охопити всі площини стилістичної науки. Когнітивна стилістика доповнює й збагачує знання про стилістичні явища, орієнтує на людину, акцентує на зв'язках тексту й людської свідомості. Когнітивний підхід до навчання стилістики передбачає розгляд стилістичних проблем «через призму їх кореляції з когнітивними процесами і структурами з урахуванням впливу низки позамовних чинників» [56, с. 24].

Застосування лінгвокогнітивного підходу передбачає:

- з'ясування розуміння й інтерпретування тексту;
- визначення інтенції, мети і мотивів того, хто говорить або пише;
- встановлення зв'язку тексту, його прочитання і людської свідомості;
- потлумачення можливих реакцій на певний текст і вивчення різних інтерпретацій тексту;
- кодування й декодування стилістичної інформації;

- аналіз вибору мовного вираження в тексті й залежності вибору мовних засобів від когнітивних структур і процесів;
- структурування інформації (мовної та позамовної) в тексті;
- характеристику стилістичних прийомів із урахуванням ментальних і мисленнєвих процесів;
- аналіз засобів створення стилістичного ефекту та зв'язку з мовними й позамовними структурами;
- тлумачення мовних одиниць як концептів – носіїв етнокультурної інформації;
- з'ясування особливостей репрезентації інформації в тексті та когнітивних принципів її організації;
- створення власних висловлювань відповідно до комунікативної мети й наміру та вироблення власних когнітивних стратегій;
- виховання національної самосвідомості, поваги до українських мовних традицій, бажання взорувати естетичні й етичні норми спілкування тощо [51, с. 83].

В особистісно зорієнтованій підготовці учнів наразі застосовується лінгвосинергетичний підхід, за якого мова художнього твору вивчається як динамічна, рухлива, змінна система, що має специфічні закони самоорганізації й розвитку, а також визначаються зовнішні й внутрішні чинники розвитку мовної системи твору й складники, які керують процесами її становлення, самоорганізації й функціонування. Лінгвосинергетичний підхід дає можливим з'ясування окремих питань, пов'язаних із нестійкістю окремих мовних систем. Зазначимо також, що при вивченні стилістичних функцій лексичних засобів варто брати до уваги основні тенденції розвитку сучасної лексичної системи з урахуванням останніх змін (відкритість, динамізм, складність структури, нерівномірність і різні темпи розвитку окремих її пластів) [55, с. 38].

Розгляд тексту як лінгвосинергетичного об'єкту передбачає визначення структури й ритмо-мелодійних особливостей, взаємодії та впливу

компонентів тексту, наявності асоціацій декодування смислу, порівняння концептуальних систем автора тексту й реципієнта, функцій компонентів тексту й інше. Разом із тим, лінгвосинергетичний підхід дозволяє підготувати учнів до словотворчості та мовленнєвотворчої діяльності [53, с. 108].

У Державному стандарті базової і повної загальної середньої освіти виокремлюється компетентнісний підхід, який сприяє виформовуванню ключових і предметних компетентностей, та діяльнісний підхід – спрямованість освітнього процесу на розвиток умінь і навичок особистості, застосування на практиці здобутих знань, успішну адаптацію людини в соціумі, професійну самореалізацію, набуття здібностей до колективної діяльності та самоосвіти [15].

Ефективно організована робота зі стилістики дозволяє утворити певний спектр компетентностей, загалом такі загальні компетентності, як креативність, гнучкість мислення тощо; набуття інструментальних компетентностей: здатність до аналізу й синтезу, організації та планування, навичок управління інформацією; набуття системних компетентностей: здатність застосовувати знання на практиці, дослідницькі навички та вміння, здатність працювати самостійно, турбота про якість, бажання досягти успіху, що здобуваються через здійснення порівняльного аналізу виконання стилістичного аналізу текстів різних стилів, добір із творів письменників прикладів використання тропів і фігур т. ін. Здійснюється й засвоєння загальних знань і понять зі стилістики, отримання практичних навичок зі стилістичного аналізу тексту, редагування текстів, конструювання стилістично довершеного тексту, здатність систематизувати й інтерпретувати наукові дані та формулювати судження, здатність комунікувати, використовуючи певну інформацію тощо.

Для учнів, на наш погляд, вагомим є набуття практичних якостей, як-от: дотримання стилістичних норм сучасної української літературної мови, використання мовних засобів відповідно до мети, умов і ситуації спілкування, вміння пояснювати стилістичний матеріал [43, с. 150].

Підбиваючи підсумки, зазначимо, що існує багато підходів до навчання стилістики, вагомим аспектом на сьогоднішній день є узагальнити принципи навчання стилістики, розробити компоненти лінгводидактичної системи, зокрема інноваційні технології навчання, розробити принципи діагностики знань та умінь зі стилістики.

Відмітимо, що компетентнісно-діяльнісний підхід до вивчення стилістики передбачає: 1) засвоєння понять теоретичної стилістики й вироблення стилістичних умінь і навичок для подальшого застосування їх; 2) дослідження та аналіз питань (засвоєння теоретичного матеріалу з певних тем і виконання й коментування вправ); 3) формування комунікативних і мовленнєвих умінь учнів, розвиток мовлення (дотримання норм сучасної української літературної мови і вміння стежити за мовленням).

Таким чином, кожний розділ шкільного курсу української мови є важливим для роботи зі стилістики із застосуванням різних підходів до навчання: функціонально-семантичного, функціонально-стилістичного, системно-функціонального, лінгвосинергетичного, лінгвокогнітивного та лінгвокультурологічного, комунікативно-діяльнісного, компетентнісного, еколінгвістичного, проблемного, міждисциплінарного.

Найбільш багатим на стилістичні явища розділом є лексика. Оскільки цей розділ займає одне з центральних місць у програмі 5-11 класів, то на його матеріалі можна розгорнути роботу щодо вироблення в учнів стилістичних навичок. Зміст понять зі стилістики забезпечує знання, необхідні для формування навичок практичного використання мови. Робота над стилями мовлення, їх структурою, ознаками також є невід'ємним елементом на уроках зв'язного мовлення.

3.2. Основні принципи вивчення лексико-стилістичних особливостей художнього тексту у старших класах

Аналіз мовностилістичних особливостей художніх текстів у старших класах має свою специфіку. В сучасній лінгвостилістиці ґрунтовно визначені методи і прийоми, що використовуються у дослідженнях художніх текстів. Вартою уваги, на наш погляд, є думка С. Я. Єрмоленко, яка відмічає, що «лінгвостилістика розпочиналася з вироблення методів аналізу художнього тексту. Поширення лінгвостилістичного аналізу на засоби виразності мови в різних сферах спілкування, в різних мовних ситуаціях зумовило визначення різної мети стилістичних досліджень і методико-стилістичних напрямків, аспектів досліджень» [50, с. 408].

Основою таких студій є положення про принцип «образності, єдності форми й змісту, реалізації естетичної функції мови в цій сфері спілкування» [56, с. 23-24]. Це й визначає вибір у якості основного прийому навчання аналізу конкретного тексту в єдності з'ясування ідейно-образного змісту твору, реалізації «образу автора», пізнання організації мови в окремому художньому тексті (кількох текстах, текстах одного літературного напрямку), окремих мовних і текстових одиниць (стилістичні прийоми, композиція).

Слід наголосити, що до найбільш вживаних методів вивчення мовностилістичних особливостей художніх текстів належать:

1. Метод експлікації (Л. В. Щерба), суть якого полягає у визначенні взаємодії «лінгвістичної організації (особливостей архітекtonіки, специфіки синтаксичних структур, прийомів і принципів розстановки й розташування слів, форм і типів інтонаційного членування висловлення та ін.) з ідейним, художньо-образним і емоційним змістом тексту» [57, с. 104]. При цьому варто зауважити, що така взаємодія розглядається як конструктивний взаємовплив, завдяки якому вербалізується естетична концепція автора твору. Естетична функція слова вивчається, коли вчитель апелює до мовних

засобів твору письменника, у якому органічно поєднуються мова як засіб пізнання, мова як засіб комунікації та мова як засіб емоційно-естетичного виховання.

2. Метод стилістичного експерименту (О. М. Пешковський вважається його засновником), що полягає в «підстановці синонімів до того чи іншого слова у творі (чи у вилученні якихось слів із нього) й визначення естетичної значимості авторського слова/висловлення, його концептуально-образного та смислового навантаження порівняно з експериментальними текстами» [56, 25]. Саме О. М. Пешковський зазначав, що всі мовні одиниці «справді художнього тексту спрямовані на вираження конкретного художнього образу і тому суворо естетично й стилістично мотивовані, тобто єдино можливі для вираження цієї естетичної думки» [56, с. 25].

3. Не менш поширеним є метод «комбінаторного прирощення смислу» (Б. О. Ларін), що полягає в розкритті взаємозв'язків окремого слова з іншими словами художнього тексту за умов вираження так званої наскрізної поетичної думки-ідеї (чи лейтмотиву) твору або художнього образу [56, с. 25]. Вказану особливість можна аналізувати на базі конкретного художнього тексту, що передбачає вивчення всіх мікроконтекстів уживання лексем, специфіки їхньої семантичної структури залежно від здатності поєднуватися з різними лексемами, і комплексний аналіз сукупного образу як відображення домінант лексики певного письменника.

Ідея Г. О. Винокура про «внутрішню форму художнього слова» ґрунтується на твердженні: «лексичні засоби мови і їхнє значення виявляються в художньому тексті тією основою, відштовхуючись від якої, художник створює поетичне слово – метафору, повністю «повернуту» до теми й ідеї твору» [64, с. 110-111].

Названі методи й методики аналізу художніх текстів лінгвостилісти пропонують об'єднати в більш загальному й частіше вживаному методі «слово й образ», орієнтованому на «вияв у художньому тексті системи

мовних засобів реалізації образно-естетичної функції художнього стилю» [71, с. 12-15]. Основні завдання цього методу зосереджені на:

- досягненні найбільш адекватного прочитання авторського тексту;
- з'ясуванні через єдність слова й образу домінант індивідуального стилю письменника, відповідного літературного напрямку;
- інтерпретації різних проблем семантико-стилістичної організації художнього тексту. Саме такий підхід до вивчення мови художнього тексту дає можливість розглядати його як мистецтво поетичного слова.

Творчість І. Багряного вивчається на уроках української літератури у старших класах. У контексті зазначеного вивчення мови роману І. Багряного «Сад Гетсиманський» має винятково важливе значення. Зважаючи на оглядовий характер, на недостатність часу для детального вивчення роману, вчитель може звернути увагу загалом на ідіостиль І. Багряного на уроках з мови та розглянути основні лексико-стилістичні особливості роману – емоціно-забарвлену лексику, соціальні діалектизми та їх стилістичне призначення у творі, ті стилістичні та естетичні настанови, якими керувався Іван Багряний, щоб реалістично зобразити різні соціальні групи і категорії людей у контексті епохи,

Роман І. Багряного «Сад Гетсиманський» є одним із прикладів проникнення соціальних діалектизмів у художню літературу, що уможливорює дослідження естетичних та стилістичних функцій соціально-діалектної (жаргонної) лексики [73, с. 155]. Відмітимо загалом, що соціально-стильові різновиди мови містять багаті можливості для реалістичного зображення різних соціальних груп і категорій людей, але в той же час використання соціальних діалектизмів (жаргонізмів) вимагає від письменника великої майстерності й такту. Досліджуючи мовностилістичні особливості роману Івана Багряного, розумієш, що використання незвичної лексики із жаргонного джерела пов'язане з бажанням передати найправдивіші деталі життя [44, с. 42]. Елементи соціального діалекту, входячи в роман, створюють власну художню систему, що влітається в

загальний задум автора. Жаргонізми (соціальні діалектизми) не дають мові твору стати мертвою, зачахнути.

На особливу увагу заслуговує емоціно-експресивна лексика, а також зображально-виражальні засоби у творі, тому особливу увагу доречно зосередити на стилістиці епітетів, порівнянь, метафор і символів, наявних в романі І. Багряного, розкрити їхнє стилістичне призначення в ньому.

Таким чином, на заняттях з української мови в старших класах студенти набувають умінь аналізувати мовні явища, звертаючись до стилістики тексту, зокрема художнього. Стилiстичні особливості мовних одиниць лексичного рівня у тексті можуть бути продемонстровані на уроках мови у старших класах на прикладі прози І. Багряного, а також доповнити ідейно-образну картину його творів, що включені у шкільну програму з літератури. Матеріалом для цього може служити, зокрема, його роман «Сад Гетсиманський».

3.3. Система вправ для вивчення функцій лексичних одиниць у художньому тексті

Стилiстика – своєрідний підсумок засвоєння мови, її успішне опанування свідчить про сформовану мовну особистість з високим рівнем мовно-комунікативної компетентності. Як зазначає професор О. Д. Пономарів, практичне значення стилістики полягає в піднесенні культури мовлення суспільства [70, с. 5]. Стилiстична своєрідність слів, тісно пов'язана з ментальністю – сукупністю психічних, інтелектуальних, релігійних, естетичних та інших особливостей мислення народу, соціальної групи, індивіда.

У практиці викладання української мови в школі широко використовуються вправи як послідовні багаторазові дії учнів із набуття практичних умінь і навичок. Добре продумана система вправ сприяє

активізації розумової діяльності учнів й розвиває їхню пізнавальну активність і мовну культуру.

За умов функціонально-стилістичного, текстоцентричного підходу до вивчення мови у школі учні мають простежити будь-яке мовне явище, що вивчається в зв'язку з іншими, в живому потоці мовлення, набути умінь і навичок використовувати засвоєне на практиці, під час складання та використання повідомлень різноманітного призначення у різних ситуаціях.

Як зазначено в чинній програмі, «...шляхом застосування текстоцентричного підходу посилюється увага на інтегруванні теоретичних і прагматично-орієнтованих розділів курсу сучасної української літературної мови (фоностилістика, стилістична лексикологія, граматична стилістика, стилістика й культура мовлення, риторика)» [70, с. 5]. Для вчителя навчальний текст є засобом формування в учнів мовних, мовленнєвих і соціокультурних знань і вмінь. Добір текстів соціокультурної тематики посилює і стимулює інтерес учнів до вивчення мови загалом.

Під системою вправ розуміють «організацію взаємопов'язаних дій (від рецептивних, елементарних за операційним складом до досить складних, комплексних за своїм характером, продуктивних), розташованих у порядку зростання мовних та операційних труднощів, з урахуванням послідовності становлення мовленнєвих умінь і навичок та характеру реально існуючих актів мовлення» [11, с. 31].

У лінгводидактиці систему вправ для вивчення функцій стилістичних одиниць у художньому тексті аналізували І. Дроздова, К. Климова, О. Кравчук, О. Кучерява, А. Нікітіна, О. Орлова, Н. Янчук й інші.

За твердженням дослідників, стилістичні вправи – це «усні і письмові вправи, що допомагають учням зрозуміти завдання функціональних стилів, основні риси і мовні особливості на фонетичному, лексичному, граматичному рівнях» [62, с. 120]; «струнка, чітко окреслена послідовність розумових дій і операцій, що ґрунтується на поняттях загальномовних явищ,

їх стилістичної диференціації і впливає з життєво необхідних потреб удосконалення комунікативних умінь і навичок» [43, с. 330].

Робочим вважаємо таке визначення: стилістичні вправи – вид вправ, спрямованих на закріплення знань зі стилістики української мови й вироблення в учнів практичних умінь і навичок зі стилістики, вдосконалення мовного чуття й смаку, піднесення культури побутового спілкування, а також формування лінгвістичної креативності.

Сучасна методична наука розробила різні типології вправ в школі. За універсальною типологією, вправи з вивчення мови ділять на:

- підготовчі (готують до виконання завдань, охоплюють якийсь аспект проблеми);
- тренувальні (спрямовані на розвиток та закріплення практичних навичок);
- творчі (формують уміння і навички будувати цільний і стилістично грамотний текст);
- аналітичні (розвивають аналітичне мислення, формують уміння й навички стилістичного аналізу тексту чи його частин і аналізу конкретної ситуації).

У процесі вивчення стилістики учень має досягти конкретних результатів, а саме: уміти розрізняти стилістику практичну і функціональну, оволодіти стилістичними нормами української літературної мови; особливостями стилів мовлення, їх підстилів, вирізняти основні жанри та характерні мовні засоби; оцінювати текст з погляду його змісту, форми, задуму і мовного оформлення; добирати мовні засоби залежно від задуму висловлювання, стилю і жанру мовлення; коригувати усне мовлення у процесі говоріння; виконувати стилістичний аналіз тексту; добирати з газет, журналів, підручників, художніх творів зразки різних функціональних стилів; обирати доцільну для спілкування мовленнєву форму; вдосконалювати культуру спілкування; редагувати тексти різних стилів, у т. ч. власні; здійснювати самоконтроль, самооцінку, самокорекцію; проводити

спостереження за мовною організацією художніх творів, наводити приклади використання в художніх текстах синонімів, антонімів, застарілих слів; зіставляти текст одного автора з близькими за темою і жанром творами чи уривками творів з метою вияву особливостей індивідуального авторського стилю, здійснювати аналіз текстів письменників, будувати виступи, використовувати стилістичні засоби і риторичні фігури, добирати найбільш доцільні виражальні засоби мовного оформлення [70 , с. 12].

У процесі вивчення стилістики у школі варто використовувати спостереження над мовними явищами. Стилістичні спостереження застосовують з метою формування стилістичного чуття та розпізнавання стилістичних мовних засобів. Цей метод тісно пов'язаний з іншими в основі яких лежить стилістичний аналіз, стилістичний експеримент, стилістичні дослідження.

Так, вправи на зіставлення мовних одиниць виробляють уміння розрізняти стилістичне, емоційно-експресивне забарвлення мовних засобів, учень розуміє, якими стильовими настановами визначається вибір цих засобів. А вправи на зіставлення текстів, різних у функціонально-стилістичному відношенні, виявляють залежність мовленнєвої структури від екстралінгвістичних факторів.

Стилістичний експеримент має на меті визначити доречність чи недоречність, оптимальність використаного в тексті того чи іншого мовного засобу. Учень самостійно обирає із запропонованих варіантів на основі запропонованого тексту найбільш оптимальний («Перепишіть речення, добираючи з дужок найточніше слово. Поясніть свій вибір»).

Стилістичний аналіз тексту – один з основних для вивчення стилістики, у процесі такого аналізу встановлюється взаємозв'язок між завданням мовлення й добором мовних засобів для реалізації цих завдань. Виконуючи такі вправи, учні мають уміти визначити тему та основну думку тексту, осмислити сфери спілкування, завдання мовлення, дослідити функції нейтральних і стилістично забарвлених мовних засобів у тексті, пояснити

прийоми їх використання у текстах, умотивовано визначити стиль тексту, схарактеризувати засоби, що допомагають розкрити ідею твору.

Стилістичне дослідження використовують з метою формування умінь встановлювати стилістичні закономірності. Це виправдано, коли в учнів уже є ґрунтовні теоретичні знання зі стилістики та уміння проводити стилістичні спостереження, стилістичний аналіз та стилістичний експеримент. Одним із видів стилістичного дослідження може бути компаративний аналіз тексту.

Реконструкція (редагування тексту) належить до складних стилістичних вправ. Вона вчить учнів узагальнювати вивчене, удосконалювати текст відповідно до стильової віднесеності.

Конструювання, або продуктивні вправи, пов'язані зі створенням тексту певного стилю (усно чи письмово), написанням твору певного стилю. Учні самостійно мають знайти відповідні засоби вираження і способи мовленнєвої організації.

Отже, вагомим способом набуття учнями стилістичної і культуромовної компетентності вважаємо виконання лексичних вправ і завдань. До них належать: спостереження над мовою текстів, зіставлення і аналіз стилістичних значень, відтінків слів; добір правильного слова, адекватного синоніма відповідно до ситуації мовлення; стилістичний експеримент; стилістичний аналіз; редагування текстів щодо стилістичного оформлення, аналіз й усунення лексично-стилістичних помилок; творчі стилістичні завдання тощо.

ВИСНОВКИ

У першому розділі роботи було встановлено, що склад лексики сучасної української мови є стилістично неоднорідним. Залежно від сфери спілкування, мети висловлювання обирають мовні засоби, найбільш придатні для конкретної ситуації.

Уявлення про автора як носія з певним світоглядом, з певною концепцією дійсності та естетичної інформації можна отримати з послідовного розгляду елементів різних рівнів мови його творів, зокрема, одиниць лексичного рівня. Поняття «стилістично маркована лексика» у тексті літературного твору передбачає дві групи лексичних одиниць: ті, що вживаються в певних функціональних стилях, і ті, що мають у своєму лексичному значенні конотативний компонент. Художній стиль не обмежений у використанні одиниць мови, що належать до різних часових зрізів, до соціальних і територіальних видозмін національної мови. Серед мовних засобів виділяють поетичну (художньо-поетичну) лексику, що, безперечно, має функціонально-стилістичне забарвлення.

Джерелом для дослідження роботи було обрано «Сад Гетсиманський» І. Багряного – вершину прози письменника – яскравий приклад реалістичної, документальної творчості митця. У творі талановитого письменника зображено потужну сталінську машину свавілля і беззаконь, яка нищила людину морально і фізично. В центрі роману образ інженера Андрія Чумака, який в роки терору потрапляє до в'язниці. Могутній дух і воля не дають злаватися йому навіть у нелюдських умовах. Детальні описи тюремного побуту, допитів і тортур свідчать про те, що роман значною мірою автобіографічний.

Відмічено, що саме мова розкриває внутрішній світ автора, його світогляд та філософську концепцію. Індивідуальний стиль письма відображає особливості характеру, естетичне засвоєння митцем світу. Здатність письменника висловлювати своє ставлення до світу засобами мови,

впливати на свого читача – один із невід’ємних аспектів загальної концепції особистості автора. Мовний рівень літературного твору є складником його художньої структури. Функціональні, зображувальні властивості окремих груп слів, словосполучень важливі не лише для розуміння змісту твору, а й для розуміння особливостей творчого почерку його автора.

У другому розділі роботи окреслено основні функції лексичних одиниць у романі «Сад Гетсиманський» І. Багряного. Зазначено, що стилістично маркована лексика дала змогу І. Багряному запропонувати яскраву мовну палітру й досконало передати життя тогочасного суспільства, мовлення персонажів, передати реалії сталінської репресивної машини і атмосферу катівень. Стилiстично маркованi лексичнi засоби у романi I. Багряного «Сад Гетсиманський» глибоко, емоційно-образно передають тематику твору, проблематику, вичерпно характеризують систему образів. Автор активно використовує емоційно-експресивно забарвлену лексику. Лексичні одиниці тюремного жаргону, обігрування розмовних висловів є невід’ємною частиною стилю І. Багряного.

До найбільш уживаних зображально-виражальних засобів у романі належать порівняння, епітети, метафори, символіка власних імен. У досліджуваному романі порівняння вводяться послідовно, виструнчуються в ланцюжки з певною комунікативною метою. Виділяємо три групи таких порівняльних ланцюжків: а) порівняння, за допомогою яких описуються зовнішність, поведінка, психічний стан, мовлення головного героя Андрія Чумака. Вони тісно пов’язані з переживаннями, болем, викликаним нелюдськими тортурами, і є зовнішнім виявом його внутрішнього стану; б) порівняння, що беруть участь в описі навколишнього світу, будучи відповіддю на переживання персонажа; в) порівняння з біблійними образами та мотивами, які стали основним засобом розкриття жахів сталінської епохи.

Власні назви переосмислюються митцем, набувають символічних рис, зберігаючи при цьому первісну вмотивованість. Антропоніми відсилають до біблійних, античних та культурних джерел, використовуються автором імена

видатних революціонерів, митців світової та української культури. Широко використовуються топоніми як прецедентні найменування, що вказують на етнічні характеристики та географію ув'язнених.

Яскравим стилістичним засобом у творі є епітети, зокрема колористичні, покликані передавати емоційно-психологічний настрій. У романі «Сад Гетсиманський» можна простежити повну колірну гаму, однак наголосимо, що семантично навантаженими, стилістично виразними для індивідуальної оповіді є епітети сірий, червоний, чорний, вогненний.

Створюючи оригінальні метафори, І. Багряний розширив можливості їх художнього використання. Метафора в романі, набуває ознак власного естетичного буття, визначеного манерою митця, і сприймається через призму авторського вміння побачити у буденному небуденне. Створена І. Багряним система метафор свідчить про обізнаність автора в міфології, психології, релігії, сучасних йому філософських теоріях. Метафори віддзеркалюють індивідуальне бачення світу і служать важливим засобом в організації образно-змістової структури роману. Найбільш частими у творі є метафори, за допомогою яких описується внутрішній світ героїв, а також їхня зовнішність, у якій передаються внутрішні стани. Психологізм твору пов'язаний з використанням метафор, якими передаються такі почуття, як презирство, розпач, страх, гордість. Основні поняття, які метафоризуються у тексті – це душа, серце, віра, думка, нерви, мозок.

У третьому розділі роботи нам вдалося узагальнити, що на сучасному етапі розвитку освіти надається перевага поєднанню різних підходів до навчання стилістики, тому їхня взаємодія дозволяє позбуватися однобічності. Чинна програма з української мови для 5-11 класів передбачає ознайомлення учнів з літературною нормою та стилями мовлення під час вивчення усіх розділів курсу української мови. На заняттях з української мови в старших класах студенти набувають умінь аналізувати мовні явища, звертаючись до стилістики тексту, зокрема художнього. Стилiстичні особливості мовних одиниць лексичного рівня у тексті можуть бути продемонстровані на уроках

мови у старших класах на прикладі прози І. Багряного, його роману «Сад Гетсиманський», доповнивши шкільну програму з літератури.

Нами також була проаналізована система вправ для вивчення стилістичних функцій лексичних одиниць у художньому тексті. Вони є вагомим способом набуття учнями стилістичної і культуромовної компетентності. До них належать: спостереження, зіставлення й аналіз стилістичних значень, відтінків слів; добір правильного, адекватного синоніма; редагування текстів щодо стилістичного оформлення, аналіз й усунення лексично-стилістичних помилок; стилістичний аналіз; стилістичний експеримент; творчі стилістичні завдання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Балаклицький М. Іван Багряний як літературна постать. Багряний І. *Вибрані твори*. Київ : Смолоскип, 2006. С. 5-41.
2. Балаклицький М. «Нова релігійність» Івана Багряного: монографія. Київ: Смолоскип, 2005. 167 с.
3. Берестова А. А. Релігійна прецедентність у мові української прози кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01.– «Українська мова». Харків, 2016. 212 с.
4. Бернадська Н. І. Іван Багряний. *Українська література ХХ ст.: навч. посіб. для старшокласників та вступників до вищ. навч. закл. 2-е вид., випр. і доп.* Київ: Знання-Прес, 2004. С. 134-148.
5. Богдан С. К. Методи й методика лінгвостилістичних досліджень: методичні рекомендації для слухачів і керівників секції української мови. Луцьк, 2011. 28 с.
6. Бойко Н. І. Українська експресивна лексика: семантичний, лексикографічний і функціональний аспекти: монографія. Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2005. 552 с.
7. Бондаревская Е. В. Личностно-ориентированный подход как технология модернизации образования. *Методист*. 2003. № 2. С. 2-6.
8. Ботвинюк О. Образно-виражальні засоби вербалізації концепту відчуття у творах Івана Багряного. *Вісник Таврійської фундації (Осередку вивчення української діаспори)*: Літературно-науковий збірник. Випуск 8. Київ-Херсон: Просвіта, 2012. С. 80-84.
9. Братусь М. Кольористий епітет як ознака тоталітарної доби (за творами І. Багряного). *Дивослово*. 2000. № 10. С. 14-15.
10. Волошина Н. Іван Багряний. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2007. № 3. С. 2-5.
11. Гез Н. И. Система упражнений и последовательность развития речевых умений и навыков. *Иностранные языки в школе*. 1969. № 6. С. 28–35.

12. Голуб Н. Підходи до навчання української мови в основній школі. *Українська мова і література в школі*. 2015. № 3. С. 2-10.
13. Городиловська Г. П. Інтерпретація лексичних засобів в ідіостилі Романа Іваничука. *Український смисл*. 2018. № 2018. С. 149-160.
14. Дашко О. Л. Структура роману І. Багряного «Сад Гетсиманський». *Матеріали ХІІ наукової конференції професорсько-викладацького складу і студентів Волинського державного університету ім. Лесі Українки: у 2 ч.* Луцьк, 1995. Ч. 1. С. 116.
15. Державний стандарт базової і повної загальної середньої освіти (затверджений постановою Кабінету Міністрів України від 23 листопада 2011 р. №1392). URL: <http://www.mon.gov.ua/ua/oftenrequested/state-standards/> (дата звернення: 10.10.2021).
16. Джусупов Н. М. Когнитивная стилистика: современное состояние и актуальные вопросы исследования. *Вопросы когнитивной лингвистики*. 2011. № 3. С. 65-76.
17. Дзюба І. Громадянська снага і політична прозорливість Івана Багряного (Про публіцистику Івана Багряного). Багрянний І. *Публіцистика: доповіді, статті, памфлети, рефлексії, есе*. Друге видання / Упоряд. О. Коновал; Передм. І. Дзюби; Післямова Г. Костюка. Київ: Смолоскип, 2006. С. 5-15.
18. Доценко М. В. Поетоніміка модерністської та постмодерністської прози: дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Вінниця, 2018. 199 с.
19. Дроздова І. П. Наукові основи формування українського професійного мовлення студентів нефілологічних факультетів ВНЗ: монографія. Харків: ХНАМГ, 2010. 320 с.
20. Завальнюк І. Я. Функціонально-стилістична специфіка домінантних лінгвоструктур у творах Івана Багряного. *Teka commission of polish-ukrainian cultural ties*. Volume VII. Lublin, 2012. P. 203-209.
21. Карпінська В. Гетсиманський сад Івана Багряного. *Листи до приятелів. Журнал думки і чину*. URL: <https://lysty.net.ua/bagryanyj/> (дата звернення: 24.03.2021).

22. Ключек Г. Романи Івана Багряного «Тигролови» і «Сад Гетсиманський»: навч. посіб. Кіровоград: Степова Еллада, 1998. 80 с
23. Коваленко Н. Д., Попович А. С. Лінгвістичний аналіз художнього тексту: навчальний посібник. Кам'янець-Подільський, 2007. 164 с.
24. Ковальчук О. Новітній українець у саду страждань (Образ героя роману І. Багряного «Сад Гетсиманський»). *Укр. мова і л-ра в шк.* 1997. № 7. С. 38-40.
25. Кочерган М. П. Загальне мовознавство: підручник. Вид. 2-ге, виправлене і доповнене. Київ: Видавничий центр «Академія», 2006. 464 с.
26. Кравець Л. Динаміка метафори в українській поезії ХХ ст.: монографія. Київ: ВЦ «Академія», 2012. 416 с.
27. Кравець Л. В. Стилїстика сучасної української мови (лексична й фразеологічна стилїстика): збірник вправ. Київ: ЗАТ «НЕВТЕС», 2002. 78 с.
28. Кравець Л. В. Стилїстика української мови: Практикум: навч. посібник для студ. філол. спец. вищих навч. закладів / за ред. Л. І. Мацько. Київ: Вища школа, 2004. 200 с. 250.
29. Кравченко-Дзондза О. Лінгвостилїстичний аналіз тексту в контексті комунікативної лінгвістики. *Рідне слово в етнокультурному вимірі*. Дрогобич: Посвіт, 2014. С. 26–31.
30. Кравчук О. М. Загальнодидактичні підходи й закономірності в удосконаленні навичок лінгвістичного аналізу тексту в студентів-філологів. *Психолого-педагогічні основи гуманізації навчально-виховного процесу в школі та ВНЗ*: зб. наук. пр. Рівне: РВЦ МЕРУ ім. акад. С. Дем'янчука, 2015. № 2 (14). С. 150–155.
31. Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту. Тернопіль: Підручники і посібники, 2005. 416 с.
32. Культура української мови та практична стилїстика: збірник вправ / Л. Г. Погиба, Л. М. Голіченко, Н. В. Кавера, І. В. Житар. Київ: Видавництво «Кондор», 2015. 202 с.

33. Кучерява О. Базова система вправ із формування дискурсивної компетенції в студентів-філологів. *Теорія і практика викладання української мови як іноземної*, 2007. Вип. 2. С. 284-291.
34. Лаврінченко Ю. Іван Багряний – політичний діяч і письменник. *Українське слово: хрестоматія укр. л-ри та літ. критики ХХ ст.: у 3 кн.* Київ: Рось, 1994. Кн. 2. С. 612-617.
35. Лексика на перетині наукових парадигм: монографія / за ред. Л. Струганець. Тернопіль: Осадца Ю. В., 2018. 212 с.
36. Лисенко О. М. Метафора як об'єкт наукових студій. *Зб. наук. праць ХНПУ ім. Г.С. Сковороди*. 2017. Вип. 45. С. 22-29.
37. Литвиненко Т. «Сад Гетсиманський» Івана Багряного як твір доби неоміфологізму. *Укр. л-ра в серед. шк., гімназіях, ліцеях і колегіумах*. 2002. № 5. С. 39-46.
38. Лілік О. Роман І. Багряного «Сад Гетсиманський»: вивчення в школі. *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України*. 2007. № 2. С. 12-14.
39. Луцій С. «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» у контексті еміграційної періодики. *Київ*. 2007. № 1. С. 166-173.
40. Марчук Л. М., Сологуб Н. М., Попович А. С. Вступ до мовознавства: навчальний посібник. Кам'янець-Подільський: ПП Буйницький О.А., 2007. 144 с.
41. Мацько Л. І., Сидоренко О. М., Мацько О. М. Стилїстика української мови / за ред. проф. Л. І. Мацько. К., 2003. 464 с.
42. Методика навчання української мови в середніх освітніх закладах: підручник для студентів філологічних факультетів університетів / М. І. Пентилюк, С. О. Караман, О. В. Караман, О. М. Горошкіна та ін.; за ред. М. І. Пентилюк. Київ: Ленвіт, 2005. 400 с.
43. Мовчан Р. Прозова спадщина І. Багряного. *Укр. мова і л-ра*. 1997. № 25-27. С. 40-46.

44. Нікітіна А. В. Педагогічний дискурс учителя-словесника: монографія. Київ: Ленвіт, 2013. 338 с.
45. Нікітіна А. В. Лексико-стилістичний аналіз як засіб розвитку мовлення. *Актуальні проблеми розбудови національної освіти*. Київ-Херсон: Пілотні школи, 1997. С. 117-120.
46. Олексенко В. Текстотвірна роль метафори в організації образно-змістової структури роману «Сад Гетсиманський» Івана Багряного. *Вісник Таврійської фундації (Осередку вивчення української діаспори)*: літературно-науковий збірник: Випуск 11. Київ-Херсон: Просвіта, 2015. С. 73-93.
47. Олексенко В., Лисюк К. Експресивно забарвлена лексика в романі І. Багряного «Сад Гетсиманський». *Вісник Таврійської фундації (Осередку вивчення української діаспори)*: Літературно-науковий збірник. Випуск 8. Київ-Херсон: Просвіта, 2012. С. 64-71.
48. Орлова О.П. Формування культури українського діалогічного мовлення студентів нефілологічних спеціальностей: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 «Теорія та методика навчання (українська мова)». Тернопіль, 2015. 227 с.
49. Переломова О. С. Мовна особистість, мовна картина світу та ідіостиль письменника з погляду сучасної лінгвістики. *Семантика мови і тексту*: зб. статей VIII Міжнародної конференції. Івано-Франківськ: Плай, 2003. С. 407-410.
50. Переломова О. С. Авторська стилістика: навчальний посібник. Суми: Вид-во СумДУ, 2014. 108 с.
51. Пономарів О. Стилістика сучасної української мови: Підручник. 3-тє вид., перероб. і доповн. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2000. 248 с.
52. Попович А. С. Методика навчання стилістики майбутніх учителів української мови і літератури в закладах вищої освіти: монографія. Кам'янець-Подільський: ФОП Сисин Я. І. Абетка, 2018. 376 с.

53. Попович А. С. Методика навчання української мови в старших класах: навчально-методичний посібник. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2014. 95 с.
54. Попович А. С. Навчання стилістики української мови в умовах нової освітньої парадигми. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*. Budapest, 2017. V (59). Issue: 134. P. 38-41.
55. Попович А. С. Особливості використання методу стилістичного експерименту на уроках української мови. *Українська мова і література в школах України*. 2019. № 7-8. С. 22-26.
56. Попович А. С., Марчук Л. М. Стилістика української мови: навчальний посібник. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2017. 172 с.
57. Попович А. С., Пастернак О. В. Методика навчання української мови. Навчально-методичний комплекс: навчально-методичний посібник. Кам'янець-Подільський: Медобори-2006, 2014. 258 с.
58. Програма з української літератури для 10-11 класів загальноосвітніх навчальних закладів з українською мовою навчання: рівень стандарту. URL: <http://mon.gov.ua/activity/education/zagalna-serednya/navchalni-programy.html>
59. Савченко З. В. Біблійно-християнські мотиви та образи в романі «Сад Гетсиманський». *Слово і час*. 1996. № 10. С. 57-61.
60. Семенюк О. А. Ідіостиль автора як відображення його картини світу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер. Філологія. 2019. № 39. Т. 2. С. 82-85
61. Словник-довідник з української лінгводидактики: навч. посіб. / за ред. М. Пентилюк. Київ: Ленвіт, 2003. 149 с.
62. Стилістика української мови: навчально-методичний посібник / упор.: А. С. Попович, Л. М. Марчук; за ред. А. С. Попович. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2017. 172 с.

63. Стилїстика української мови: навчально-методичний посїбник для студентів-філологів вищих навчальних закладів денної та заочної форм навчання: 3-є вид., переробл. / укл. І. І. Коломїєць. Умань: ФОП Жовтий О. О., 2016. 160 с.

64. Сучасна українська лїтературна мова. Лексика і фразеологїя / Ордена Труд. Червон. Прапора Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебнї АН УРСР; за заг. ред. І. К. Білодїда. Київ: Наук. думка, 1973. 438 с.

65. Туницька М. В. Порївняння в романі Івана Багряного «Сад Гетсиманський», їх функціонально-семантичне та стилїстичне навантаження. *Славянские чтения*. Научно-теоретический журнал. Вып. 3/9. С. 44-52.

66. Тупиця О. Ю. Особливості організації поетичної картини світу. *Мовознавство*. 2009. № 4. С. 98-104.

67. Українська мова для загальноосвітніх навчальних закладів з українською мовою навчання. 10-11 класи: рівень стандарту. URL: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-dlya-10-11-klasiv>

68. Фурсова Л. Трагедія ідеальної «природної» особистості в антиприродних умовах існування: Компаративний аналіз роману І. Багряного «Сад Гетсиманський» та оповідання О. Солженїцина «Один день Івана Денисовича». *Укр. лїт. в загальноосвіт. шк.* 2004. № 3. С. 32-33.

69. Ходанич Л.П., Ходанич П.М. Стилїстика в профільній школі: методичний посїбник для вчителя. Ужгород: ЗППО, 2021. 85 с.

70. Череватенко Л. «Я повернувся до своєї Вітчизни...»: післямова. Багрянний І. *Сад Гетсиманський: роман*. Київ, 1992. С. 518.

71. Юріна Ю.М. Ідіостиль Олени Телїги: дис.... канд. філол. наук : 10.02.01 – українська мова. / Херсонський державний університет. Херсон: 2016. 194 с.

72. Юрченко О. В., Замкова І. І. Проблема естетичної функції художнього слова (на матеріалі соціальних діалектизмів роману Івана Багряного «Сад Гетсиманський»). *Мова. Свідомість. Концепт*. №4 (4). С. 154-157.

73. Ялалов Ф. Г. Деятельностно-компетентностный подход к практико-ориентированному образованию. Эйдос: Интернет-журнал, 2007. 15 января, URL: www.eidos.ru/journal/2007/0115-2.htm. (дата звернення: 10.10.2021).

74. Янко Н. О. Проблема формування стилістичних умінь молодших школярів у лінгводидактичній літературі. Вісник Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка / гол. ред. М. О. Носко. Чернігів: ЧНПУ, 2011. Вип. 90. С. 258-263.

75. Янчук Н. В. Навчальні вправи із сучасної української літературної мови у фаховій підготовці майбутнього вчителя-словесника. *Філологічні студії*. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету / за заг. ред. Ж. В. Колоїз. Кривий Ріг, 2011. Вип. 6. С. 734–741.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Багрянний І. Сад Гетсиманський: роман. Харків: Фоліо, 2017. 570 с.
2. Багрянний І. Сад Гетсиманський: Роман URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=29>