

SECTION «PHILOLOGICAL SCIENCES»

STYLISTIC PARAMETRES OF SYNTAX IN UKRAINIAN FICTION FROM THE 1920S AND 1930S OF THE XX CENTURY

СТИЛІСТИЧНІ ПАРАМЕТРИ СИНТАКСИСУ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ 20–30-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

Nataliia Ladyniak¹

DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-673-7-27>

Abstract. Studying of a literary text involves a detailed analysis of linguistic units that ensure its coherence in terms of both content and style, and enable the reader to decode the deeper meaning intended by the author through linguistic means. In this respect, syntax serves as a tool that structures the textual space, transforming semantic-grammatical relationships into means of expressing the author's intention. In Ukrainian fiction of the 1920s–1930s of the XX century, stylistic syntax is a key marker of the modernist text, in which syntactic constructions represent the writers' linguistic worldview and recreate the inner drama of the reality of that time. The aim of this study is to analyse the stylistic functions of the simple sentence in texts of Ukrainian fiction from the 1920s and 1930s of the XX century, and to identify the predominant features of expressive syntax in the idiolects of writers from this period. The research objectives determine the structure of the presentation: to establish the stylistic potential of simple two-part sentences, particularly those that are contextually or situationally incomplete, truncated or elliptical; clarifying the specifics of the use of single-clause sentences of the verbal and nominal types; identifying the structural types of fragmented constructions and their

¹ Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Senior Lecturer at the Department of Ukrainian Language, Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University, Ukraine

emotional and expressive load in literary discourse; defining repetition as a stylistic dominant of modernist text. The study was based on syntactic units selected using a comprehensive sampling method from short prose works by Hryhorii Kosynka, Arkadii Liubchenko and Mykola Khvylovyi, who represent the literary period of the 1920s–1930s of the XX century in Ukraine. The study employs the modeling method to process incomplete sentences and defines their semantic-grammatical typology. Distributional analysis has enabled the identification of various types of elliptical sentences. Transformational analysis was used to detect and differentiate between parcelled and segmented constructions. Finally, stylistic analysis has allowed for the clarification of the functional characteristics of repetitions in literary discourse. The findings of this study contribute to the theory of prose text analysis; they enrich Ukrainian linguostylistics with new observations regarding the linguistic means employed by modernist writers to express their worldview. It has been established that the stylistic potential of a simple sentence is most fully realised in contextually incomplete, situationally incomplete, elliptical and truncated sentences. In particular, elliptical sentences provide expressive power to the utterance, creating the effect of lively, emotional spoken language. It has been established that the stylistic functions of one-clause sentences are determined by their structural diversity, synonymy and ability to acquire new semantic nuances in literary texts. Verbal one-member sentences represent the stylistic economy of an utterance, shifting the reader's focus from the agent of the action to the action or state itself. Nominative sentences, as a type of nominal one-member sentences, model the spatial and temporal integrity of the text, creating the framework within which the narrative unfolds and the characters exist and act. It has been determined that the stylistic device of parceling is one of the primary features of the creative method used by Hryhorii Kosynka, Arkadii Liubchenko, and Mykola Khvylovyi: each of these writers possesses a specific arsenal of unique linguistic expressions that form their idiolect. Various types of repetition, as a dominant means of imagery in the fiction of the 1920s and 1930s of the XX century, represent semantic, stylistic, and text-forming functions: highlighting the most significant aspects of the described events; stylizing temporal parameters, including their progression and intensity; expressing the psychological state of characters; creating fragmentary phrasing and narrative rhythm; and enhancing the reader's emotional perception of the depicted scenes.

Вступ

Дослідження художнього тексту полягає у всебічному аналізі мовних одиниць усіх рівнів, які забезпечують його формування як змістової і стильової єдності і дають змогу читачеві через мовні засоби декодувати закладений автором глибинний сенс. У цьому аспекті синтаксис є інструментом, що структурує текстовий простір, трансформує семантико-граматичні зв'язки у засоби вираження авторської інтенції. В українській художній прозі 20–30-х рр. ХХ ст. стилістичний синтаксис є ключовим маркером модерністського тексту, у якому синтаксичні конструкції репрезентують мовну картину світу письменників, відтворюють внутрішній драматизм тогочасної дійсності. Мовотворчість письменників збагачує національну мову новими авторським сенсами, виявляє її приховані здатності, засвідчує нетрафаретність уживання мовних засобів. Синтаксична організація художнього тексту визначається світоглядними і мистецькими поглядами його автора. Стилістичне використання різних типів синтаксичних структур, ремінісценцій, повторів творить самобутню ритмомелодику прози, воно підпорядковане глибинному смислові твору, авторській позиції, філософському осмисленню [9, с. 10].

Актуальність дослідження визначена необхідністю лінгвостилістичного вивчення стилістичних параметрів синтаксису української художньої прози 20–30-х років ХХ ст., що поглибить уявлення про стилістичну динаміку мовно-літературного процесу зазначеного періоду, заповнить його недосліджені ланки.

Мета дослідження – проаналізувати стилістичні функції простого речення в текстах української художньої прози 20–30-х рр. ХХ ст., схарактеризувати домінуючі засоби експресивного синтаксису в ідіостилі письменників цього періоду. Досягнення мети передбачає вирішення таких дослідницьких завдань: встановити стилістичний потенціал простих двоскладних речень, зокрема контекстуально й ситуативно неповних, обірваних, еліптичних; з'ясувати специфіку уживання односкладних речень дієслівного та іменного типу; визначити структурні типи парцельованих конструкцій та їхнього емоційно-експресивного навантаження в художньому мовленні; окреслити повтор як стилістичну домінанту модерністського тексту. Матеріалом дослідження послуговували синтаксичні одиниці, дібрані методом

суцільної вибірки з текстів художньої прози Григорія Косинки, Аркадія Любченка, Миколи Хвильового, які є представниками літературного періоду 20–30-х рр. ХХ ст. в Україні. У дослідженні застосовано метод моделювання в опрацюванні неповних речень, визначено їхню семантико-граматичну типологію; дистрибутивний аналіз дав змогу встановити різновиди еліптичних речень; трансформаційний аналіз використано для виявлення і розмежування парцельованих і сегментованих конструкцій; стилістичний аналіз уможливив з'ясування особливостей функціонування повторів у художньому мовленні. Результати дослідження поглиблюють теорію лінгвоаналізу прозового художнього тексту; доповняють українську лінгвостилістику новими спостереженнями над засобами мовної реалізації письменниками поч. ХХ ст. світоглядних засад.

1. Стилістичний потенціал простих речень у художньому тексті

Дослідження ідіостилю українських письменників 20–30-х рр. ХХ ст. передбачає аналіз структурно-семантичних особливостей художнього мовлення на рівні окремих висловлень. З огляду на це, посиленою є увага до функційного потенціалу синтаксичних одиниць, зокрема простих речень. Просте речення як найменша смислова і синтаксична єдність слугує засобом реалізації авторського задуму в художньому тексті. Варіативність синтаксичних конструкцій дає змогу моделювати художній простір, надавати йому емоційного забарвлення, експресії, ритмічної завершеності. Застосовуючи граматичний потенціал рідної мови, письменник перетворює мовні одиниці на образні засоби, які формують естетичні погляди, відбивають особливості мовної картини світу.

Українська художня проза 20–30-х рр. ХХ ст. репрезентує різноманітну семантико-синтаксичну структуру простих речень, які є функційно важливими в тексті. Вони структурують виклад, надають оповіді динамічності, виявляють специфіку стилю окресленого літературного періоду й водночас слугують маркерами ідіостилю окремого письменника. Як зауважила Л. Мацько, у текстах художнього стилю можуть уживатися різні за будовою речення, однак домінування певного типу синтаксичних одиниць «відображає специфіку синтаксису відповідного авторського стилю» [7, с. 253].

Об'єктом наукової уваги є функційний потенціал простих речень, які аналізуються з погляду їхньої семантико-граматичної організації. Дослідження сфокусоване на типології синтаксичних структур за складом граматичної основи (двоскладні та односкладні речення), які детермінують стилістику художнього тексту.

Двоскладні речення. До двоскладних належать речення, у яких, за висловом А. Загнітка, предикативний зв'язок виражений «стосунками двох головних членів – підмета і присудка, між якими реалізується реченнєвотвірний предикативний синтаксичний зв'язок» [2, с. 23], а специфікою мовленнєвої реалізації обов'язкових головних і другорядних членів речення поділяють на повні, а також неповні, у яких відсутній один або більше членів речення. За умовами пропуску головних членів речення неповні поділяють на кілька видів: власне неповні та еліптичні речення. Власне неповні речення класифікують як контекстуальні, ситуативні, парцельовані й обібрані [2, с. 23].

На відміну від повних, у **неповних реченнях** деякі члени речення словесно неокреслені, пропущені. Неназваними в реченні є головні члени речення, які виражають суб'єкта дії (підмет) або саму дію (присудок). Їх можна відтворити із контексту, напр.: ... *на праве крило густо наступає піхота, а в резерві – кавалерія* [5, с. 169]; ситуації, обставин спілкування, напр.: – *Бачила... Куди це?! / – В Кип'яче* [5, с. 45]; *Надаремне...* [6, с. 173]. Порівняймо із повними конструкціями: * ... *на праве крило густо наступає піхота, а в резерві наступає кавалерія* (пропущено присудок *наступає*); *– *Бачила... Куди це поплив пароход?! / Пароход поплив у Кип'яче* (відтворено підмет, лексему «*пароход*», і присудок *поплив*); *Надаремне говорилося їй про красу тонких пальчиків* [6, с. 173] (пропущено головний член речення і другорядні – додатки й означення). Неповні речення, як бачимо, слугують для логічної завершеності тексту, дають авторові змогу уникнути тавтології, надають оповіді динамізму, емоційної напруги.

До неповних речень інколи зараховують ті, у яких вжито обставину місця поряд із підметами або без них (здебільшого їх кваліфікують як двоскладні речення з нульовим присудком [2, с. 23]), напр.: *Коли це – тупіт, гомін, дзв'язк* [6, с. 154]; *А тут, вгорі, – синя далечинь неба* [5, с. 30]; *В городі – тьма* [11, с. 71]; *Я беру ножа і – раз по горлі!* [6, с. 36]. Відсутність присудка в поданих реченнях виконує роль

стилістичного засобу, який переміщує увагу читача з дії на її несподіваність або результат. Пропуск другорядних членів речення встановлюється за умови, якщо є залежні слова. З-поміж другорядних членів переважно пропускається додаток. Такі приклади спостерігаємо в діалогічному мовленні: – *Насіння привезли?... / Єсть синок, є...* [5, с. 59] (пропущено додаток *насіння*); – *Ах, Вадиме, як я не люблю Зиммеля. / – І я не люблю* [11, с. 46] (відсутній додаток у Р.в. *Зиммеля*). У діалогах спостерігаємо пропуск головної предикативної частини складного речення за наявності підрядної в наступній репліці, напр.: – *Тобі подобається? / – Що? / – Як я граю?* [6, с. 118]; *Тоді виходьте з партії. / – А чому вам не вийти? <...> – Тому, що нам все ясно* [11, с. 41]. Такі конструкції підкреслюють ситуативність діалогу, надають мовленню лаконічності.

У дослідженні детально проаналізовано функціонування неповних речень у художній прозі Аркадія Любченка, Григорія Косинки, Миколи Хвильового і встановлено особливості їхнього уживання в художньому дискурсі письменників. Зокрема, у художньому мовленні Аркадія Любченка стилістично марковані неповні речення є частотними, вони увиразнюють ідіостиль майстра художнього слова. Структурна неповнота цих речень здебільшого стилістично вмотивована – навмисний пропуск одного елемента увиразнює всю синтаксичну побудову. За допомогою неповних речень досягається образна конкретність художньої мови письменника. Різні за структурно-граматичними типами неповні речення мають особливу семантику і стилістичний колорит: вони увиразнюють висловлення, актуалізують важливі елементи тексту, фокусують увагу читача на значенні кожного складника (висловленого або домислюваного).

Особливим структурним різновидом неповних речень є *еліптичні речення*, у яких уявлення про пропущений член речення «безпосередньо встановлюється із власного змісту і будови, насамперед із значення та форми синтаксично залежного слова» [2, с. 61]. Еліптичні речення надають висловленню експресивної виразності, створюють ефект живого, емоційного усного мовлення. У художніх текстах вони передають стан персонажа (у діалогах), а також ставлення автора до зображуваного (в авторських відступах).

У текстах творів Аркадія Любченка еліптичні речення творять лаконічність оповіді, напр.: *По садах, в легкій сарабанді – топази, янтари, пломінь* [6, с. 113]; *Назустріч – протилежний вигорбок* [6, с. 397]; *А по заулках, по закутках – передгрозові сполохи* [6, с. 259]; *Ясно – злодій* [6, с. 143]; *Перед очима – міцна, кругленька постать, з-під червоної косинки товсті щоки, подушка тремтячих грудей* [6, с. 69]. У поданих фрагментах еліптичні речення слугують засобом емоційного «стиснення» тексту, зміщують увагу з дії на предмети, характеристики (*топази, янтари, пломінь передгрозові сполохи, злодій, кругленька постать, товсті щоки, подушка грудей*). Неповні еліптичні речення відображають переживання і схвильованість головних і другорядних персонажів, напр.: *Здавалося їй – химера, короткий сон* [6, с. 165]; *Найголовніше – вже ні кашлю, ні страху за своє знесилля* [6, с. 156]. Еліптичні речення відтворюють ритм внутрішнього монологу, у якому відсутність присудків передає емоційну напругу й фокусує увагу на образах (*химера, сон, страх*), надаючи оповіді психологічної глибини. В еліптичній конструкції відсутність присудка актуалізує ознаки дії, напр.: *А місяць – так настирливо, чужинно...* [6, с. 35]. У реченні відсутність присудка **світить* акцентує на ознаках дії, які виражені однорідними обставинами-прислівниками *настирливо, чужинно*.

Загалом з-поміж еліптичних неповних речень у творах Аркадія Любченка ужито речення з еліпсом присудка (єдиного головного члена односкладного речення) зі значенням: 1) руху, переміщення в просторі, напр.: *Тоді – Анна. Зустріла вона мене дуже радісно, трепетно, ніби ми давні, гарні приятелі* [6, с. 157] (пропущено дієслово типу *прийшла, зайшла, вийшла* (назустріч)); 2) наказу, прохання, побажання, привітання, запитання, заклик тощо, напр.: *Матко, mleka! (Матінко, молока!) – дзеньк-дзеньк острогами* [6, с. 154] (усвідомлюється відсутність дієслова *дайте*, оскільки іменник *mleka* (молока) вжито у Р.в. сприймається тут придієслівно); 3) буття: *Коли це – шелест* [6, с. 130]; *А над селом великодні дзвони – вздовж, і вперек, і в розлогу весняну далечінь...* [6, с. 40]; *Курявою дні* [6, с. 43] (*чутно шелест, великодні дзвони лунають, курявою знялися дні*); 4) сприймання (*бачити, дивитись, роздивлятися, запримітити, чути* і под.), напр.: *Ще здалеку – метушливі постаті на тлі возню, як дикунська орда* [6, с. 119] (пропущено дієслово *видніються*); 6) запитання, напр.: *Куди ти?* [6, с. 118]

(можна розгорнути в конструкцію «Куди ти йдеш?»). Виокремлюємо також речення з еліпсом підмета у двоскладному реченні або додатка у двоскладному чи односкладному реченні (їхня частотність невисока), напр.: *Потім – вважала за краще почекати, коли нова влада угрунтується в селі* [6 с. 157]; *Ах, божевільна жінка!..* [6 с. 155]; *Вся – рух. Вся – момент* [6 с. 152]. В аналізованих реченнях пропуск підмета надає мовленню стислості й емоційної виразності, зосереджуючи увагу читача на дії або стані персонажів, вияскравлює важливі зауваження наратора.

У мові новел Григорія Косинки спостережено функціонування стилістично маркованих неповних речень, які творять лаконізм художнього мовлення. Неповні речення автор уживає: 1) для відтворення швидкої зміни подій, напр.: *Степом курява, степом гук і крик* [5, с. 239]; 2) у напруженій, динамічній оповіді, напр.: *І зразу, читачу, над кленом синьо-зеленими рейками зацвіла блискавка, рвонула хмари сизу, а вітер торкнув стременами – момент – вихром на гриві вітру – дощ* [5, с. 68]. Функціонування неповних речень у діалогах визначає ситуативну зумовленість висловлення (реплік), напр.: *– Ви, мабуть, і не знаєте, що я заміж вийшла? / – Давно? Не знав... А ви, Марійко, трошки змарніли... Мабуть, чоловік... Та й справді – давно ж це черничка молодницею?.. / – Уже три місяці... Степан Чугуєнків, знаєш?..* [5, с. 57]. Потенційний пропуск очікуваної реакції співрозмовника дає змогу авторові уникнути надмірної деталізації й створює ефекти природного діалогу. Порівняймо речення з відтвореними конструкціями: **– Ви, мабуть, і не знаєте, що я заміж вийшла? / – Давно ти вийшла заміж? Я не знав... А ви, Марійко, трошки змарніли... Мабуть, чоловік винен... Та й справді – давно ж це черничка стала молодницею?.. / – Уже три місяці я молодиця. Степан Чугуєнків, ти знаєш?..* На протигагу цим розгорнутим конструкціям неповні речення зосереджують увагу на самому факті події, а не її причинах або інших подробицях.

Стилістично обумовленим є функціонування неповних речень різних типів у мові автора, зокрема контекстуально неповних та еліптичних, напр.: *Біжать [двоногі хижачки], животи трястяться, підборідок корчить в блаженно-радісну посмішку... Квітами, гіллячками засипають* [5, с. 48]; *Степова дичка – запалена, засмажена, а очі – два*

жучки. Воду [Уляна] носила [5, с. 146]. Дієслівні присудки стають семантико-стилістичними центрами контексту, напр.: *Скупе світло упало на горбату віялку, накриту брезентом, на блискучі триби січкарні, а коли підняв ліхтаря вище – на трієра...* [5, с. 237] (присудок *упало* відтворюється з контексту – предикативної частини складного речення). Навмисний пропуск присудка може бути компенсований більшим семантико-стилістичним навантаженням інших елементів неповного речення, а також увиразненням його синтаксичної структури, напр.: *На Рудиковій вулиці – тиша, мертва тиша* [5, с. 237]. Така синтаксична побудова дає змогу письменнику досягти статичності зображуваного й напруженості оповіді: тире на місці присудка позначає тривалу інтонаційну паузу, що привертає увагу читача до образу *мертвої тиші*, посилює емоційний вплив на нього. Еліптичні речення, ужиті в новелах Григорія Косинки, надають оповіді експресивної виразності, створюють інтонації схвильованого мовлення. Залежно від контексту еліптичні структури витворюють ефекти: 1) динамічності висловлення, напр.: *А ми вже незабаром і дома, – урвала Мелацині думки молодця* [5, с. 231]; 2) блискавичної дії: *Ящики з набоями – додолу!* [5, с. 171].

Еліптичні речення оновлюють образний зміст, мобілізують усі смислові потенції слова, підсилюють його синтезуючі можливості. Пропущені слова компенсуються додатковим смисловим навантаженням, що припадає на інші слова, напр.: *Сорочку перервала і – на гратах... Слухаю... Неприємність, чорт!* [5, с. 70]. У такий спосіб досягається образна конкретність художнього мовлення письменника. Поєднання розгорнутих складних синтаксичних конструкцій і неповних речень є маркером ідіостилу письменника, дає змогу змінювати ритм оповіді – від деталізованого опису до динамічного зображення подій, напр.: *Чудрієнко крутнув якомсь кумедно головою, перехилився на один бік. Ех, давно-давно, Марійко... Одним оком глянула. Глянула... І білобрисий бір затанцював вершиками аж коло сонця (саме заходило), і дивно, далі засоромився, затих і став чорний-чорний, а гілля, здавалось мені, струнко стояло...* [5, с. 57]. Мова новел Григорія Косинки відбиває такі особливості індивідуального синтаксису письменника: уживання скорочених, згорнутих синтаксичних побудов поряд із складними конструкціями. Спрямовані на актуалізацію, смислове виділення

важливих за змістом компонентів, неповні речення надають мовленню динамічності, експресивності, емоційної виразності.

У новелах Миколи Хвильового поширеним є уживання неповних речень у діалогічному мовленні персонажів, що притаманне прямій мові загалом. Вони є важливим стилістичним засобом у творах письменника, адже дають змогу більш повно зафіксувати деякі підтексти, підкреслити їх, увиразнити, а читачеві «домислити» невисловлені думки персонажів або спостереження. Неповні речення забезпечують психологічну напруженість, передають уривчастість живого мовлення, творять експресію, напр.: – *А в цьому році вашого прізвища в держвидавівському календарі не буде.* / – *Під рубрикою «історичні події?» – питаю я.* / – *І під рубрикою, і без рубрики! Ніяк не буде!* / – *Та невже? – кажу я й сідаю до столу, щоб трохи поплакати* [12, с. 122]; *Слухай, друже, може, не будемо тривожити їх, уладнаємо?* / – *Це кого? Солончан? – Авжеж!* / *Савка сказав: – Наказ єсть з уїзду. Ніззя.* – *Ага... Ну, то інше діло.* <...> – *А тобі що з того?* / – *Та як же: все-таки слобода...* [12, с. 182]. Неповні речення слугують засобом психологізації мовлення, відтворюють фрагментарність мислення через лаконічність реплік, паузи (графічно позначені знаком «...»), питальну й окличну інтонацію. Подекуди спостерігаємо у художніх творах Миколи Хвильового фрагментацію тексту – штучним поділом його на абзаци, у межах одного речення, напр.: *Скоро підуть і ці.* / *Пізно.* / *Ніч* [11, с. 38]; *Поринаємо в синіх тривожних ночах, наші мислі відходять – / на північ, / на південь, / на захід, / на схід* [11, с. 45]. Як зауважує Н. Кондратенко, у таких контекстах кожний фрагмент «активізує увагу адресата, розчленовує цілісну художню картину світу, деталізує її» [4, с. 108]. Графічний поділ тексту орієнтований на візуальну фіксацію та естетичне сприйняття.

Актуалізація тексту за допомогою «нанизування» неповних речень творить своєрідну кінематографічність оповіді, коли поєднання двоскладних повних і неповних речень допомагає зафіксувати окремі ситуації, події, стани, напр.: *Дерева порожніли – голо.* / *А листя спішили, падали.* / *Падали. Падали.* / *Стоси.* / *Земля мала глибоку думу.* / *Мовчали вітри* [11, с. 45]. Ритмічний повтор (*падали*), фіксування станів (присудки *порожніли, мала думу, мовчали*) у двоскладних речен-

нях поряд з неповними реченнями («*Падали. Стоси.*») створюють ефект динамічної візуалізації.

Прості неповні речення дають змогу авторові моделювати художню дійсність послідовно й детально. Вони структурують художній простір як сукупність фрагментів, поєднаних змістом, підтекстовою інформацією і стилістично, що спонукає читача зосереджувати увагу на кожній окремій деталі зображуваного у художньому творі.

Різновидом неповних речень є *обірвані речення* – конструкції, які є незавершеними з огляду на певні ситуативні чинники. Вони є незакінченими за змістом, структурою та інтонаційно [2, с. 61]. Уживання обірваних речень є ознакою динамічного, «пульсуючого» мовлення, що реалізується в стилістичній фігурі – умовчанні (апосіопезі), яка графічно позначений трьома крапками, напр.: *А там десь: гей та гей... Там басмани, нагаї* [6, с. 92]; *–...сибірки на вас!.. – продовжуючи якусь думку, наїжено промовив хазяїн* [6, с. 405]; *...Вадим раптом кинув віжки і схопився за груди* [11, с. 47].

У художньому тексті обірвані речення як елемент стилізації розмовного мовлення традиційно вживаються в діалогічному мовленні, виконуючи різноманітні функції: 1) свідчать про розгубленість персонажа, який намагається приховати справжні причини поведінки, напр.: *– Я з Вами, так сказати, по-своєрідному, а ви...* [6, с. 426]; *– А я побиваюсь, а я місця собі не знайду... Кидь серед ночі – аж його нема. І ніде нема. Думала вже: взяли тебе так, що й незчулася...* [6, с. 426]; 2) передають його схвильованість, напр.: *– На Гордієнкових горбах... сини в бою за волю лягли!* [5, с. 43]; *– В ногах лазила, цілувала руки, чоботи... Батьки рідні, не палить... осінь іде ... ви ж – люди, так – ні-і...* [5, с. 43]; *– Простіть, господи... чи то пак, як вас* [11, с. 34]. Ці синтаксичні конструкції простежуються не лише в прямому мовленні персонажів, в аналізованій художній прозі також активно представлені в мовленні наратора. Вони позначають нерівність ритмічного рельєфу фрази, перерваність оповіді, напр.: *Оленка знала чари краці, ніж хіромантка майбутнє: її біла, на студентську ногу, кімната, а особливо вікно, в куці троянди закохане, знали такі таємниці, яких...* [5, с. 53]; *І пісня золотого степу бриніла, як дитячий спомин: ой у жита – золоті копита, а...* [5, с. 53] (спостерігаємо обірвані речення в межах складної конструкції).

Особлива експресивність властива одиницям, перерваність яких обумовлена великою паузою всередині речення, якщо згодом висловлюється несподівана думка, напр.: *Оленка... / Степом короговики замість корів замайорили, чорні коні на зеленому житі копита стали, борозни орали і поорали мій завітчаний сон... і залісні слова Любові у Байкал-озеро, мов сльози, покапали...* [5, с. 70]. Автор свідомо не закінчує думку, щоб це міг зробити читач, напр. *І побігли бойовики до шляху. А за ними Сенька-кулеметник вискочив на шпиль, стрічку нову в кулемет заклав, а тоді...* [5, с. 42]; *Креше полум'я і іскриться, і в диму, як чорні примари, мріють над селом тополі, попелом припалі, жовта язиката змія блискавкою прорізала дим і...* [5, с. 42]. Поєднання різних видів неповних речень (контекстуальних, ситуативних, еліптичних, обірваних) дає змогу змодельовати живе емоційне мовлення, зосередити увагу читача на найважливіших психологічних моментах твору, посилити емоційну напругу.

Односкладні речення. Односкладними називають речення, які мають один головний член, що виступає носієм головної його ознаки – предикативності [2, с. 43]. Вони вирізняються високою динамічністю і лаконізмом. За своєю структурою односкладні речення різні й мають неоднакову продуктивність щодо типів, а також стилістичних функцій. Стилiстична семантика односкладних речень виявляється через засоби виділення предмета висловлення, що притаманно афективному розмовному, а також книжному мовленню. Високий стилістичний потенціал односкладних речень зумовлений їхнім структурним різноманіттям, синонімічністю і здатністю набувати нових семантичних відтінків у художньому тексті.

Традиційно розрізняють односкладні речення дієслівного типу (означено-особові, неозначено-особові, узагальнено-особові, інфінітивні, безособові), односкладні речення іменного типу (номінативні), генитивні речення.

В односкладних реченнях дієслівного типу через відсутність головного члена, який позначає суб'єкта, акцент зміщено з виконавця на саму дію або стан, що дає змогу письменникам створювати ефект безпосередньої присутності, а також ритмічності оповіді. Кожен різновид односкладного речення виконує певну стилістичну функцію, яка повною мірою розкривається у більшому за обсягом контексті, коли вста-

новлюються зв'язки функційного потенціалу цих одиниць із семантикою і стилістикою всього художнього тексту.

У художній прозі 20-30-х рр. ХХ ст. вжито різні типи односкладних речень дієслівного типу:

1) означено-особові речення, які є репрезентантами стильової економності висловлення, напр.: **Вітаю** менинника. **Вітаю** все товариство. Дуже **прошу** мені вибачити, але, на великий жаль, **не можу прийти** [6, с. 168]; Довго й уперто **дивився** в стелю, примруживши очі, наче **хотів** щось пригадати, і **вреши** безпорадно **розвів** руками [6, с. 82]; **Одклав. Зітхнув. Похитав** головою [6, с. 238]. Ці комунікативні односкладні конструкції з головним членом – особовою формою дієслова, яка визначає особу-виконавця дії, – мають своєрідний синтаксичний і стилістичний потенціал. Їх використовують за відсутності потреби в логічному виділенні особи (осіб) у таких займенникових формах 1-ї або 2-ї особи однини чи множини. У діалогах означено-особові речення часто мають імперативний характер, що репрезентовано дієслівними предикатами в наказовій формі, напр.: – **Слухай! Будьмо завжди вкупі** [6, с. 238]; – **Рушайте** з Наталкою до нього. **З кіньми додому не повертайтеся** [5, с. 238]; **Ідіть, випийте** води [12 с. 31]. У монологічному авторському мовленні такі конструкції здебільшого ужито в оповіді від першої особи, вони стосуються природи: **П'яні жита, розступіться!** Плювають на смерть Гострого, я співають хочу, чуєш, степе?! [5, с. 148]; **Дзінь... Дзвони, степе!** Я довго лежу і слухаю, як дзвонить у такт дзвонів степу моє серце [5, с. 148]. Наказові дієслова **розступіться, дзвони** поряд із звертаннями **жита, степе** антропоморфізують природу, яка оточує оповідача, відтворюють його внутрішній стан і надають емоційності висловленню;

2) неозначено-особові речення, у яких головний член виражений дієсловом 3-ї особи однини теперішнього, майбутнього часу або формою множини минулого часу чи умовного способу, напр.: **В сінях говорили** щось довго й тихо [6, с. 37]; **Його звали Пал Палич** [6, с. 37]; **Пішли** у ніч, а чи **дійшли** до ранку – не знаю [6, с. 41]; **У нас в гуртку його любили**, як гарного товариша, **поважали**, як найкращого серед нас знавця теорій революційних і тільки одного **не могли** йому **вибачити** – його лякливості [6, с. 37]. Події в таких реченнях подаються як факт без окреслення виконавця, увага читача зміщено на саму дію;

3) узагальнено-особові речення, у яких дія стосується узагальненої особи і має позачасове та позаситуаційне значення, напр.: – *Дурних і в церкві б'ють!* [5, с. 276]. Ужиті в діалогічному мовленні, такі конструкції допомагають відтворити живе народне мовлення, іронічно оцінити співрозмовників;

4) інфінітивні речення, з головним членом – інфінітивом, який позначає можливість, бажану, небажану дію, її необхідність, наказ, спонукання, напр.: *Мабуть, сказати* більш нічого... *Плакати* буде [6, с. 34]; *Що робити?* [6, с. 4]; *Була ніч, якої не забути...* [6, с. 44];

5) безособові речення, які виражають дію або стан, незалежні від особи-виконавця дії або носія стану, напр.: *Залоскотало в горлі* [6, с. 34]; *На півночі виухало, а на Україні якраз розгоралося* [6, с. 43]; *І одного разу кинуло нас цепом уздовж залізниці* [6, с. 43]; *Сьогодні йому не щастило* [6, с. 47]. Вони не корелюють із двоскладними реченнями, увага в них сконцентрована саме на дії або стані. Функції безособових речень в художньому тексті зумовлені семантикою головного члена, напр.: *Як мені хочеться до міста!* [12, с. 130]; *Було тоскно й було радісно* [12, с. 130]; *Тепер тихо, тепер ідять* [12, с. 129]; *Сонце востаннє крутнуло хвостом і пішло в безвість. Смеркає. Смеркло* [12, с. 246]; *Сіріло – і дощу не було* [12, с. 129]. Безособові речення допомагають описати характери, передати настрій персонажів, їхній психічний стан, відтворити фізичні процеси, зобразити явища природи.

Номінативні речення. Номінативні речення належать до односкладних речень, що мають у свої будові єдиний головний член речення у формі називного відмінка або кількісно-іменну комплетивну словосполуку: вони «стверджують буття предмета або явища, яке може ускладнюватися значенням вказівки, емоційної оцінки, волевияву» [2, с. 46]. За особливостями значення і структури розрізняють номінативні речення: буттєві, вказівні, оцінні, власне номінативні, спонукально-бажальні, номінативний теми, субстантивно-оцінні [2, с. 46].

В українській художній прозі 20–30-х рр. ХХ ст. номінативні речення є виразним стилістичним засобом. Їхній функційний потенціал полягає у здатності моделювати просторову та часову цілісність тексту, у межах якої розгортається оповідь, перебувають і діють персонажі. Номінативні речення надають висловленню особливої увиразне-

ності, емоційної напруженості. В аналізованих новелах та оповіданнях Григорія Косинки, Аркадія Любченка і Миколи Хвильового вони виконують різноманітні стилістичні функції:

1) відтворюють миттєві враження, фрагментарне сприйняття зображуваного, напр.: **Жахливий крик.** *Тікають, давлять... коні стають дибки, а за обгорілим зеленим штахетом нервово цокотить кулетом – і строчить* [5, с. 50]; **Галас! Галас! Галас!** [12, с. 185]. У поданих фрагментах тексту спостерігаємо уживання номінативних речень на початку абзаців, що створює ефект «миттєвого кадру», концентруючи увагу на деталях. Напружена атмосфера подій транслюється через емоційні, символічні образи (*жахливий крик, галас*);

2) передають емоції, внутрішній стан персонажів, напр.: **Сміх.** *Підходять до садка...* [5, с. 51]; **Жнива-а-а!** *Моргнула оком торбина з горохом, засміялась, оступилась на стернину – ой-ой-я... і пилом припали мої пастухи...* [5, с. 67]; **Город.** *Я безумно люблю город* [12, с. 300]; **Ах, Кость!** *Він виявляв надмірне завзяття над тими привабними кеглями* [6, с. 171]; **От історія!** *Ні, думаю, коверзуй скільки хочеш, а моє буде зверху* [6, с. 154]. Номінативні речення «Сміх.», «Жнива-а-а!», «Город.», «Ах, Кость!», «От історія!» слугують своєрідними емоційними акцентами, які фіксують стан персонажів, дають змогу авторові уникнути розлогих описів або пояснень;

3) слугують компонентами статичних описів (динамічність творять суміжні з ними речення), напр.: **Сонце, сонце...** *Білосніжні хмаринки, як пір'я, легенько пливуть краями неба...* [5, с. 27]; **От і Стайки...** / *Отаку мудру назву дали: Стайки, і село справді стоїть на горбах, наче стайки кіп...* [5, с. 182]; **Кошлатий будяк...** *Жовтий, пересохлий, стебло вже перегнулося, і заплуталось на ньому кілька останніх скручених листочків* [6, с. 182]; **Море зеленасте. Отари, табуни.** *За ними: гей та гей!* [6, с. 87]. У поданих реченнях спостерігаємо уживання синтаксичних конструкцій, які фіксують ключові об'єкти («Сонце, сонце...», «От і Стайки...», «Кошлатий будяк...», «Море зеленасте.», «Отари, табуни.»). Динамічність висловлення формують суміжні речення, у яких дієслова (*хмаринки пливуть, село стоїть, стебло перегнулося, заплуталось кілька листочків*) актуалізують образи, наповнюючи їх енергією і рухом;

4) означають хронотопічні структури тексту, визначають локус подій, напр.: *Літо. Починає благословлятися на світ* [5, с. 31]; *Літо. Ранішній солодкий сон* [5, с. 31]; *Ніч. Електричні ліхтарі, як парубки, моргають на молоді тополі, милуються, грають світлом на біло-зеленому листі...* [5, с. 47]; *Тихий вечір. Синій вечірній. Город. Азія...* [5, с. 138]. Номінативні речення «*Літо.*», «*Ніч.*», «*Тихий вечір.*», «*Синій вечірній.*» є лаконічними маркерами хронотопу; «*Город.*», «*Азія...*» – окреслюють просторові межі. Вони формують «систему координат» у творі, де назва пори року, часу, топоніми визначають подальше розгортання сюжету та емоційну ліричність тексту;

5) допомагають лаконічно висловити думку, напр.: *Лайка. В повітрі почали робити гімнастику волосаті руки. Буде бій* [5, с. 50]; *Обіди. Сонце лє електрику на обшарпані оселі села Шубовки* [5, с. 35]; *...Сотня. Напруженість* [11, с. 40]. Уживання номінативних речень допомагає авторові досягти смислової компресії: слово (*лайка, обіди, сотня*) замінює розгорнуту експозицію твору.

Спостережено високу частотність уживання номінативних речень як зачинів художніх творів Григорія Косинки, що може слугувати маркером ідіостилію письменника. Зокрема, майже 30 % новел та оповідань в аналізованій збірці починаються з односкладних речень, серед яких переважають номінативні (27 %). Така закономірність, на нашу думку, засвідчує настанову письменника на екзистенційну стислість: номінативні речення слугують для того, щоб одразу занурити читача в атмосферу зображуваного, окреслити часові або просторові межі, створити певне емоційне тло з першого рядка тексту.

У художній прозі Миколи Хвильового номінативні речення мають особливу увиразненість, вони формують емоційну напруженість висловлення, напр.: *Плакати! Плакати! Плакати! / Схід. Захід. Північ. Південь. / росія. Україна. Сибір. Польща. / Туркестан. Грузія. білорусія. / Азербайджан. Крим. Хіва. Бухара. / Плакати! Плакати! Плакати! / Німці, поляки, петлюрівці – це, це, це... / Колчак. Юденіч. Денікін – це, це, це... / Плакати! Плакати! Плакати!* [12, с. 160]. За допомогою динамічного ритму номінативів, які розміщено на початку абзаців, повторів лексеми *плакати* й паралелізму, створено ефект «монтажу кадрів» зображуваного: головні члени речень (топоніми) формують своєрідну карту революційних подій. Як зауважує

Н. Кондратенко, прийом текстової фрагментарності, коли відсутні дієслова, формує неактивність описаної дійсності, однак тут «семантика руху парадоксально репрезентована без вживання дієслів». Це «не динаміка руху, а динаміка застиглості, тому що дійсність постає як сукупність вражень, «спалахів», просвітлення свідомості, оповідач байдужий до цієї дійсності, він сприймає її відсторонено, саме тому й обрано переважно номінативні речення» [4, с. 110–111].

Номінативні речення у мові художніх творів письменника є частотними й виконують такі функції: 1) констатують існування предмета, особи, явища, напр.: *Крик. Крик. Крик* [12, с. 227]; 2) окреслюють місце дії, напр.: *Поле, поле й оберемки з сонця* [12, с. 224]; *Північний Кавказ* [11, с. 38]; *Синій вечірній город* [11, с. 102]; 3) конкретизують час перебігу дії, напр.: *Вечір. А потім – ніч* [12, с. 252]; *Літо тисяча дев'ятсот двадцять четвертого року* [11, с. 100]; 4) вказують на обставини перебігу дії, напр.: ... *Пауза* [12, с. 217]; *Тривога* [11, с. 78]; 5) виконують описову функцію, напр.: *Шум. Гам. Крик* [12, с. 230]; 6) характеристика особи, предмета, явища: *Ніч. / Весна. / Міст. / Марія* [11, с. 88]. Подекуди спостерігаємо вживання номінативних окличних речень, які доповнено парцельованими конструкціями і повторами, напр.: ***Кінець! Кінець! Кінець!*** *То б'є в литаври моє натхнення. Кінець! Кінець! Кінець!* [12, с. 261]. Повторення речень «*Кінець!*» на початку і наприкінці фрази створює її ритмічний малюнок, передає стан емоційної напруги й фаталізму. Номінативні речення можуть переривати авторську оповідь, уповільнювати її, акцентуючи увагу на важливих елементах тексту, напр.: ... ***Стефан. Дема. Вероніка.*** *Вероніка кричить. Вероніка в кучеряшках (в каштанових, як каштан) і так нагадує строкатий плакат, ніби він висить на перших громах повстання* [12, с. 189]. У поданому фрагменті номінативні речення виконують роль семантичної сегментації: вони «руйнують» лінійність викладу, фіксують увагу читача на окремих персонажах твору, творять статичне їхнє зображення. На початку художніх текстів або їхніх структурних частин номінативні речення стають своєрідним зачином, за висловом О. Пономаріва, номінативним вступом [8, с. 174], напр.: ***Софістика! Софістика!*** / *А Христина, що випадково зайшла сюди, каже: / – А ти б чого хотів? / – Як чого? Христина – сива бабуся й мудрих слів не розуміє* [12, с. 190]. Номінативний вступ, сформований повторюва-

ними окличними номінативними реченнями, виконує функцію тези, яка згодом розгортається в діалозі.

Різновидом номінативних речень є субстантивні речення [2, с. 47]:

1) неозначено-предметні речення, напр.: *Безобразіє...* [12, с. 130];
2) субстантивні речення, які містять якісно-оцінну характеристику, яка адресована певній особі (предмету або явищу), що встановлюються з контексту, напр.: *Сволоч! В городі одержує тринадцять пайок, ще й тут у три горла* [12, с. 130]. З-поміж оцінних речень розмежовуємо: 1) неускладнені конструкції, напр.: *Цілий день співає. Соловей* [12, с. 131]; 2) конструкції, які мають у своїй структурі займенникові слова, частки або інші додаткові компоненти, напр.: *Глибокі борозни літ...* [12, с. 175]. У поданих конструкціях оцінка образу впливає з контексту: у першому реченні птах (*соловей*) стає символічним носієм позитивної оцінки, у другому – метафоричності образу життя (*літ*) надають додаткові компоненти (*глибокі борозни*).

Отже, стилістичний потенціал простих речень у художньому мовленні Григорія Косинки, Аркадія Любченка, Миколи Хвильового ґрунтується на структурній гнучкості односкладних речень, їхній здатності збагачувати художній текст новим змістом. Односкладні речення дієслівного типу зміщують увагу читача на дію або стан, односкладні речення іменного типу формують часопростір тексту, темпоритм оповіді.

2. Домінуювальні конструкції експресивного синтаксису в художньому дискурсі 20-30-х рр. ХХ ст.

Синтаксична будова тексту є важливим чинником емоційного та експресивного впливу на читача. Експресивність у лінгвістиці розглядається як «властивість мовних одиниць підсилювати логічний та емоційний зміст висловленого, виступати засобом інтенсифікації виразності мовного знака, засобом суб'єктивного увиразнення мови» [10, с. 170]. Завдяки своїй ситуативності і контекстуальній природі експресивний синтаксис слугує інструментом художнього зображення, розкриває стилістичний потенціал мовних одиниць різних рівнів в авторському контексті.

Синтаксична організація художньої прози 20–30-х рр. ХХ ст. виявляє дві протилежні тенденції: синтаксичної надмірності і синтаксич-

ного спрощення. Перша полягає у вживанні великих текстових масивів, ускладнених синтаксичних конструкцій, інша відбита у фрагментації тексту, розвантаженні структури простого речення, вияві його глибини в інших видах компресії. Функціонування синтаксичних одиниць у художніх творах неklasичної парадигми підпорядковане загальному прагненню до створення експериментального тексту, що впливає на графічне, пунктуаційне оформлення та його візуальне сприйняття. Фрагментація мовлення переважно здійснюється на основі синтаксичних явищ парцеляції та сегментації. Повтор як експресема творить синтаксичну надмірність художнього тексту.

Парцельовані конструкції. Парцельовані конструкції є домінуючим засобом експресивного синтаксису модерністського тексту. У художній прозі Григорія Косинки, Аркадія Любченка та Миколи Хвильового вони підпорядковані загальним ідейно-естетичним настановам і відбивають специфіку ідіостилю письменників: мовні одиниці «відтворюють глибинний зміст, відтінки думки, закладені в тексті, що декодує реципієнт» [3, с. 26].

Парцеляція – спосіб оформлення речення кількома комунікативними одиницями [10, с. 461], синтаксичне й інтонаційне виділення певних компонентів й оформлення їх в окреме речення зі стилістичною метою. З погляду експресивного синтаксису парцеляція є стилістичним прийомом мовленнєвої експресії, у тексті виконує функційно-сміслову навантаження, дає змогу авторові «підкреслити змістову значущість, експресивну виразність, посилює напруження думки, емоційно виділяючи компоненти речення» [4, с. 224].

Парцельовані конструкції за структурою є різновидом неповних речень, які містять базову частину і парцелят, утворений при членуванні речення на кілька висловлень й винесений за межі синтаксичної одиниці, напр.: *Точка. Коротко. Ясно. І трішечки того... ніяково* [12, с. 56]. Базова частина – смисловий стрижень («Точка.»), парцеляти («Коротко. Ясно. І трішечки того... ніяково») формально є окремими реченнями, але за змістом – частинами загальної думки. Ступінь парцеляції різних членів і частин речення неоднаковий. Він залежить від змістової важливості парцелятів, їхньої граматичної самостійності у структурі речення. Парцелюватися можуть як частини простого, так і складного речення, напр.: *Інтуїція, думаєте, нонсенс? Ого! Інтуї-*

ція – це віковий досвід прадідів... / От ще трошки і встану – і встану. Ще трошки – і вагаюсь. Їдемо-їдемо – аж раптом дядьку штурх мене пужалном. Що? Воєнні! Чимало! Вигулькнули, як з-під землі. Швидше тікати! Швидше! [6, с. 128]. Парцельовані конструкції у поданому фрагменті слугують засобом відтворення «потоків свідомості» й посилюють експресивність висловлення.

У художній прозі 20–30-х рр. ХХ ст., зокрема творах Григорія Косинки, Аркадія Любченка, Миколи Хвильового, спостережено уживання парцельованих конструкцій з різною частотністю і різними типом парцелятив.

Парцеляція на рівні простого речення має кілька виявів:

1) неповні парцельовані конструкції, які виражені однорідними членами-підметами з уточнювальним, пояснювальним або іншим аспектом, напр.: *Мицнішає вітер. Вітер із моря* [11, с. 100]; *Ніч. Насичена стриманим шелестом, облита місячним світлом, удекорована густими тіннями, затайно-усмішлива, н'янка ніч весни* [6, с. 150]; *Ніч. Південна ніч* [6, с. 316]. У наведених прикладах парцельовані частини охоплюють кілька фрагментів, які виконують спільну синтаксичну функцію, мають спільне значення і морфологічну належність;

2) парцельовані речення з однорідними присудками одного виду і часу, напр.: *Вона скипіла. З червоної стала наче полотно. Але стрималась* [6; с. 150]; *Ваш погляд закружляв над Інгульцем, над Саксаганню, Жовтою... Припав до цілини, занурився у надра* [6, с. 319]. Однорідні присудки (дієслова *скипіла, стала, стрималась, закружляв, припав*) дають змогу деталізувати дії, стани. Стилістичні співзначення мають акцентно виділені парцельовані присудки-повтори. Важливим є досягнутий парцеляцією ефект безпосередності – завдяки імітації живої розмовної мови та властивій їй синтаксичній і ритмічній організації, напр.: *І летить... Чуб, як грива на вороному коні, розчісується на льоту вітром, в очах гартується залізо з кров'ю і – смага з піни на губах припала пилом, чорніє... Летить сонячною курявою Сенька-кулеметник і строчить умілою рукою по ворожих лавах...* [12, с. 41]. Уживання парцельованих частин із повторюваним присудком *летить* трансформує статичний опис бою в динамічний потік зорових і слухових вражень;

3) власне парцельовані конструкції, які становлять граматично залежні компоненти попереднього речення, один або кілька його другорядних членів. Парцелятами таких конструкцій часто є відокремлені означення, напр.: *В хаті Штурми, крім буряків, картоплі та капусти, немає нічого. Бідний* [5, с. 33]; *А так – ми страдники рідної землі. Безнадійні* [5, с. 30]; прикладки, напр.: *Біло-сіра брама собору одбиває невеличкі зігнуті тіні людей. Старці* [5, с. 27]; *Ви схвильовано простягаєте назустріч коханці. Мудрій, сильній, звабливій красі...* [6, с. 287]; додатки, напр.: *... сам він ніколи не любив згадувати про своє життя на селі <...> зазнав там змалку усіх радощів і горя вбогої мужицької дитини... Особливо горя* [5, с. 245]; обставини, напр.: *Вона повзе крізь негавучий гуркіт. Зрадливо, гнівно* [6, с. 321]. Парцеляція другорядних членів речення дає змогу письменникам виокремити найважливіші деталі, підсилити значення окремих компонентів, надати опису емоційності й суб'єктивності.

Парцеляція на основі структури складного речення наразі не є предметом нашого дослідження, однак зауважимо, що в художніх текстах аналізованого періоду вона репрезентована різними видами складного речення, зокрема парцельованими є частини складносурядного реченнями, напр.: *Степи, шуліка і літнє сонце відходить за обрій, а за ним молочна стежка співає білих, а може, й черв'ячкових пісень, мукають корови, з пасовиська бредуть – і далі – далі. Ферми, електричні плуги... машини, фабрики, заводи...* [12, с. 126]; складнопідрядного речення з підрядними частинами з'ясувальними, мети, причини, напр.: *Чуєте? Як рівномірно, чітко, мов той чіткий невтомний маятник, співає серце* [6, с. 316]; *Хутчій вперед! / Щоб тут не запізнився генератор. / Щоб там не поспішив конвертер. / Щоб тут охолодити газу / Щоб там старанно випалити доміш* [6, с. 321]; *Не пішов, а поплив... Бо мені не звикать до одноманітного ритму хлібів...* [5, с. 144]. Такі парцельовані конструкції уточнюють зміст стрижневого речення, посилюють його експресію.

У прозових творах Григорія Косинки, Миколи Хвильового, Аркадія Любченка парцельовані конструкції, які є ознакою усного розмовного мовлення, ужито не лише в діалогах і невластиво-прямій мові, а й у мові автора. Виражаючи різноманітні експресивно-емоційні та смислові відтінки, вони становлять один із важливих мовностилістичних

засобів збагачення структурних особливостей мови художніх творів. У текстах художньої прози досліджуваного періоду парцельовані конструкції виконують такі стилістичні функції: 1) актуалізації окремих деталей в описах природи, приміщення, зовнішності персонажів, напр.: *Тепер побігли дороги на схід. Чорні, степові* [5, с. 46]; *Спить степ. Крізь сон до зір посміхається <...> заснув. / Тихий, чарівний...* [5, с. 79]; *Почали шукати. На столі, під столом, по кутках* [6, с. 56]; *Ви впізнаєте їх [обличчя]: круглі, продовгасті, квадратові, підстругані, обрубані, зарослі й голені, здорові й скалічені. Похмури, що допитливо дивляться долі...* [6, с. 290]; 2) відтворення психічного стану персонажів, напр.: *Досадно хитнув головою. Перестрибнути? Ні, для нього це не можливо. Перебрести? О ні, це теж небезпечно* [6, с. 101]; *А ти, Сергію, все-таки не відходь од мене... Так, на всякий случай... Краще* [5, с. 84]; 3) уточнення, конкретизування базової частини вислову, напр.: *Гра, мій друже, була досить небезпечна. Зате рішуча* [6, с. 150]; *Знову наростала злість. І на Шкіца* [6, с. 32]; *А на тім тижні думала про степи. Про махновищину* [5, с. 143]; *Їдем, їдем – і так без кінця. На віллу в Крим* [5, с. 25]; 4) підтвердження висловленої думки, напр.: *Лап – а грошей нема. Мабуть, десь тут серед книжок та папірців... Затерлися десь...* [6, с. 55]; 5) створення стилістичного ефекту живомовності, спонтанності спілкування, напр.: *Ага, ви теософи! Шукаєте правди! Нової? Так! Так!.. Хто ж це?.. Христос?.. Ні?.. Інший спаситель світу? Так! Так! Вас не задовільняє ні Конфуцій, ні Лаотсе, ні Будда, ні Магомет, ні сам чорт!..* [11, с. 77]; 6) «залучення» читача до спостереження описуваних подій (ефект «присутності»), напр.: *Дивіться, пани ласкаві, дивіться... Більшовицький стовп* [5, с. 249]; *Пригадайте собі, що людина була колись просто хребетною твариною. А потім мавпою. А потім дикуном. А потім уже поволі стала людиною* [6, с. 150]; 7) ритмізування оповіді, напр.: *І хочеться випити небо, хочеться зневажити всіх, хто незграбно, поволеньки плентається на хідниках, перебільшено розмахувати руками, навмисне штовхатися або, набравши повні кишені пломенистого листя, пустотливо, як на карнавалі, обсипати стрічних. Хочеться, згадавши дитинство, шибайголово покотитися в степ* [6, с. 113]. *Трохименко був блідий, схвильований і всю силу волі скупчив на одному: влучити. За всяку ціну влучити невідомого ворога* [5, с. 249]. Парцельовані конструкції поси-

люють експресивність контексту, акцентуючи найбільш значущі фрагменти художньої дійсності для їхнього глибшого сприйняття читачем.

Сегментовані конструкції. Поряд із парцельованими реченнями в текстах художньої прози 20–30-х рр. ХХ ст. вживаються побудови, у яких важливий компонент у висловленні винесено на його початок. Частина висловлення, що виділяється, одержує синтаксично незалежну позицію, а все висловлення розчленовується на дві частини: предметну (тему) і частину, яка повідомляє (рему). Такі структури розглядають як сегментовані конструкції. Вони є одиницями експресивного синтаксису і не становлять нового структурного типу речення або його еквівалента. Сегментація може бути протиставлена парцеляції з погляду концентрації основної інформації: у парцельованих конструкціях семантично навантаженим є стрижневий компонент, у сегментованих конструкціях – сегментована частина, яка містить тему повідомлення [4, с. 226].

У творах Григорія Косинки, Аркадія Любченка і Миколи Хвильового сегментовані конструкції менш уживані, порівняно з парцельованими, але також є важливим засобом творення експресії, напр.: *Нюся. Вона така лагідна, а візерунки нагадують гетьманщину* [11, с. 29]. Функція сегментації полягає у виділенні, однаково сильному, але експресивно і логічно нерівноправному, двох членів конструкції – теми («Нюся.») і реми («Вона така лагідна»). Виокремлюючи початок думки, «називний теми» готує слухача до сприймання реми, найбільш важливого елемента висловлення; тема створює атмосферу напруженості, напр.: *«Канцелярське болото». О, це знаменита річ! Стіни підведені сірою фарбою що од часу зробилась чорно-зелена, папки з паперами, щоти; біло-синя, трохи поколупана стеля нагадує про білі квітки...* [5, с. 29]. Вдале розташування сегментованих конструкцій увиразнює зміст, напр.: *...Сонце, сонце... Білосніжні хмаринки, як пір'я легенько плывуть краями неба і, здається, вартують красу-сонце, що соромливо кидає на білий мармур золоті поцілунки* [5, с. 27]. Зрідка сегментованими є речення, у яких тема виражена питальними реченнями, напр.: *Ці м'язи? Вони опукло-пружні, як булатна сталь* [6, с. 316]; *Груди? Правда, як високо здійсється цей обшар?* [6, с. 316]; *Віddих? Як рівномірно, повно, мов той могутній міх над горном, движать легені* [6, с. 316]. Сегментовані конструкції

виконують функцію актуалізації, зосереджуючи увагу читача на зовнішності персонажа, надаючи опису динамічності.

Зіставивши прийом парцеляції і сегментації в художніх текстах, ми з'ясували, що їхня подібність виявляється в експресивному підкресленні вичленовуваних частин висловлювання, у спрощенні синтаксичної організації висловлення і водночас – у підвищенні його синтаксичної гнучкості і рухливості. Порівняймо, парцельовані конструкції: *Перед нами обрії краси і руху... Творчість* [5, с. 30]; *Він теж романтик. Наш народ* [5, с. 142]; змодельовані сегментовані конструкції: * *Творчість. Обрії краси і руху; Наш народ. Він теж романтик*. Основна відмінність між ними полягає в способі актуалізації: сегментовані конструкції виконують роль своєрідного «анонсу», коли спочатку визначено тему, зміст якої послідовно розгортається; парцеляція натомість виокремлює ключовий компонент у кінець висловлення, уточнюючи думку.

Парцельовані і сегментовані конструкції в текстах української художньої прози 20–30-х рр. ХХ ст. творять чіткий ритм авторської оповіді, схвильовано-прискорену тональність мовлення. Ці одиниці експресивного синтаксису слугують для зображення письменниками художньої дійсності, передавання емоцій, почуттів, психічних станів персонажів, зосереджують увагу читача на експресивній виразності тексту.

Синтаксичний повтор. 3-поміж індивідуальних авторських художніх прийомів домінувальним (поряд із парцеляцією) в ідіостилі українських письменників 20–30-х рр. ХХ ст. є повтор – «нагромадження однотипних мовних елементів (звуків, складів, слів, словосполучень) у певній синтаксичній одиниці» [8, с. 236]. У творах Григорія Косинки, Аркадія Любченка, Миколи Хвильового він становить органічний, притаманний орнаментальній прозі, образний засіб: експресивність досягається завдяки симетрії тексту, чіткому ритмічному малюнку, смислові акценти виділяють значущі моменти художньої дійсності.

Серед різновидів повторів в аналізованих художніх текстах на дослідницьку увагу заслуговують синтаксичні повтори (лексичні розглянуто в межах синтаксичних, де вони найповніше виявляють свої стилістичні функції). Дистантний синтаксичний повтор відповідно до позиції його компонентів у текстах новел та оповідань Григорія

Косинки має різновиди: 1) повторення однакових синтаксичних елементів на початку речень чи цілих абзаців (анафора), напр.: *Христя не рушала з місця; вона не певна була за розум чоловіка – зроду не бачила Петра в такому розпачі <...> Христя бідкалася й метушилася по хаті...* [5, с. 229]; *Польський жовнір*, видно Трохименкові, поправив на плечі рушницю й так само, як і він, червоноармієць, мовчки стежить за боротьбою Минки. *Польський жовнір* знімає з плеча рушницю, відсмикується, вирівнюється... [5, с. 252]; іноді письменник вдається до повтору на початку речень або абзаців сполучника сурядності **і**, який стає показником синтаксичної неперервності тексту, напр.: *І ще буйніше від споминів зацвів сум Оленки <...> / І сонна у пам'яті снувала свій сум <...> І сумом великим сотається над Зеленьками весільна пісня матері...* [5, с. 69–70]; 2) розташування повторюваних мовних елементів у кінці суміжних синтаксичних одиниць (епіфора), напр.: *А слідом за ними спустились над землею і сині вечірні тіні; колеса ляпали в такт вітру – «загомоніли бої запеклії», а береги – сміялися...! Повірите, сміялися?!* [5, с. 46]; *Маєте: «Коли, – думаю, – сонце починає шукати дезертирів – до села не піду, небезпечно (такий наш звичай дезертирський), а просто собі левадами, благо ще неділя сьогодні – сплять, в жита».* Так і постановив: левадами манять мене зрадливо вербами, городи пахнуть полином, м'ятою, але мій вірний товариш – **жита** [5, с. 143]; 3) повтор слів та словосполучень на початку і в кінці синтаксичної одиниці або фрази (анепіфора), напр.: *І заплакав: просто підняв у здивованого спекулянта під ногами шкурку з-під сала, засміявся, а далі почав плакати...* [5, с. 68]; 4) повтор на межі суміжних речень (епанафора), напр.: *Ех, давно-давно, Марійко... Одним оком глянула. Глянула... І білобрисий бір затанцював вершиками аж коло сонця ...* [5, с. 57]; *І то поспішай, бо пізно буде. Думаєш, не підуть у колектив? Підуть. Підуть, гади!* [5, с. 226]; 5) фразовий повтор, що наголошує на певному аспекті думки (рефрен), напр.: *«... У вас, Петре, Наталка як королівна», – спливли в Рудиковій пам'яті чийсь солодкі слова <...> «... У вас, Петре, Наталка як та королівна», – вдруге спливли чийсь солодкі слова* [5, с. 222–223]; 6) синтаксичні повтори, підсилені лексичними повторами, зокрема, поєднанням однокорених слів для посилення експресивних відтінків позначуваних ними понять, напр.: *Золоті погони сліплять очі, радують виснажену душу*

і хвилюють-хвилюють дрібненькі почуття... [5, с. 49]; *Тихо-тихо шуміло колосками жито, хилило повний колос до босих ніг Рублеві – співало якусь сонячну пісню золотого степу, ніжну, радісну...* [5, с. 53]. Уживання повторів дає змогу Григорію Косинці створити специфічну архітектоніку тексту, у якому лексичні й синтаксичні одиниці підсилюють психологізм зображуваного.

У художніх творах Аркадія Любченка репрезентовано різні види повторів: 1) вони виконують текстотвірну функцію, розгортаючи зміст повідомлюваного, напр.: *Крик, нервові різкі рухи, сиві пасма диму, суперечки, товариські «мордобой» – це Зіна. / ... І бурхливе почуття, перший могутній спів душі – теж Зіна...* [6, с. 67]; 2) продукують надмірність, семантику множинності, напр.: *Вовки дуже хотіли життєвих, хвилюючих звуків. Того особливого шурхоту, що від нього одразу захоплює віддих. Загадкового шурхоту, що своїм наближенням бере всю істоту в солодкий і моторошний полон. Скрадливого шурхоту, що викриває наявність іншого живого створіння. Трепетного шурхоту, що від нього перекочується в горлі слина й хочеться облизатися. Шурхоту, що пахне кров'ю* [6, с. 332]; 3) конденсують авторську думку, підсилюють емоційне сприймання твору, напр.: *Але дні мої – не мої. Вони падають в казан густого шумовиння. Діловий вир підхоплює, мчить. Вони – хвилинки* [6, с. 114]; 4) слугують своєрідними ритмічними і смисловими «скріпами», які формують цілісність твору, напр.: *А потім була осінь, коли зайнялися пожежі над кленами й боязко тремтіли берізки <...> Була осінь, коли ночами несподівано й глухо, падали останні яблука під вікнами <...> / Пам'ятаєте? – одне яблуко на самому шпильочкові верховіть героїчно трималось до глибокої сльоти. Пам'ятаєте? – була осінь, і ви ще часто могли помітити сумно-задуману жінку* [6, с. 323]; *Сонцевієм роздувало молоді груди, наливало жили п'яною смолою, – ой, пливли в блакить зелені простори без кінця, без краю...* *Соковиті дні проходили запашино, падали у безвість ночі, і росна паморозь в степу від сутінок аж до світанку, – ой, пливли в блакить зелені простори без кінця, без краю...* *Перебігли росами дикогриві коні, а за ними стоголосі табуни людей. Запалали вогнища. Курява над степом* [6, с. 87]. *Стилеми була осінь, пливли в блакить зелені простори без кінця, без краю* композиційно поєдну-

ють розрізнені образи – враження, життєві реалії, котрими наповнена психічна дійсність оповідача.

У творах Аркадія Любченка спостерігаємо різні за тривалістю та кількістю компонентів абзаци, які завдяки повторам творять особливий ритм, напр.: *Схопивсь юнак, пішов. / (...десь тільки йокнула сокира і в черепі Застрягла вічним сном...) А вийшов – заточився, наче п'яний. (...десь там гасали одурілі коні – іржала ніч...)* [6, с. 87]. Подекуди до графічного зображення долучається актуалізація змісту, що відбита у повторах парцельованих конструкцій, наприклад: *А за ним весь час невідступно мчало те саме невеличке, хиже, вертке. / Чорне, хиже, вертке. / Хиже, вертке. Вертке... вертке... Він не міг зупинитись. Не міг припустити, щоб воно – чорне, хиже, вертке – наздогнало, підкотилось, учепилось* [6, с. 398]. Повтор у творах письменника слугує інструментом ритмізації мовлення, допомагає з особливою експресією відтворити внутрішні переживання персонажів, акцентувати ключові образи.

Функціонування синтаксичних повторів у художньому дискурсі Миколи Хвильового доречно розглянути на прикладі його новели «Арабески», що є показовою для його імпресіоністичної манери письма. Твір побудовано на основі різнорівневих повторів – численних метафоричних комплексів, які, відтворюючи зміст і форму «арабесок», становлять «текст у тексті».

Фрейм арабески визначає повтори тем і образів у тексті, напр.: *Тоді Марія дивиться на далекий **огонь**, що **горить на костьолі**, і творить поему* [12, с. 301]; ***На** дальньому **костьолі горить огонь** і теж творить поему* [12, с. 302]; *...**на костьолі** в діадемі ночі **горить** казковим огнем **циферблат*** [12, с. 302]; *...**над костьолом** із західного боку повис **теплий туман*** [12, с. 307]; ***Над костьолом горить огонь*** [12, с. 308]. Уживання варіативних повторів образу вогню (*огню*) на костьолі творить ритмічний каркас новели. Повторюваним є образ годинника, циферблата, який горить над містом, напр.: *На костьолі горить **циферблат*** [12, с. 310]; *В кімнаті тихо, за вікном тихо, і тільки на костьолі горить **циферблат*** [12, с. 311]; *Вона мовчить. Я мовчу. На костьолі горить **циферблат**, і далеко гримить повінь* [12, с. 310]. Ці образи з'являються в сюрреалістичному епізоді сну, надають йому глибинного сенсу. Автор утворює єдиний художній час і простір, у якому поед-

нано фрагменти художньої дійсності. Спостерігаємо інші тематично споріднені стилеми, побудовані на основі повторів, напр.: – *Слухай, Nicolas! Коли я думаю про міські квартали, я думаю, що я чула юнка з голубими прозорими віями, що я амазонянка й джигітую дець у заозерних краях...* [12, с. 302]; *...я буду писати так, щоб зрідка почути кармазинові дзвони з глухого заріччя, коли серце так стисне, ніби погляд стрункої юнки, коли вона на моє буйне бажання каже крізь яблуневу завірюху, здригнувши: – Да!* [92, с. 304]; *І знову я чую далекий загірний голос: «пройдуть віки, найдуть свою змужнілість, пізнають радість і журу твоєї прекрасної землі, відійдуть по древній дорозі в небуття, але ніколи не повториться народження твоєї м'ятежної нареченої». Тільки один раз! Тільки один раз!* [92, с. 304]; *...І я, романтик, закоханий у свою наречену, знову бачу її сіроокою гарячою юнкою, з багряною полоскою на простріленій скроні. Вона затулила рану жемutom духмяного чебрецю й мчить по ланах часу в безсмертя. – Чи наздожену її – свою сірооку м'ятежну наречену?* [12, с. 309]. Спостерігаємо тематично споріднені, але стилістично різні повтори (варіативні характеристики нареченої – чула юнка з голубими прозорими віями, струнка юнка, сіроока гаряча юнка, своя наречена, м'ятежна наречена). Поєднуючись із позбавленими конотації мовними засобами, вони виконують функції лейтмотивів і певною мірою компенсують фрагментарність сюжету в орнаментальних творах, забезпечують цілісне сприйняття асоціацій.

На рівні текстової структури ужито рефрени – повтори словосполучень, речень, які наголошують на певному аспекті думки, слугують для творення ритмічно-інтонаційної єдності висловлення, напр.: *О, Мартінесе Сієрра! Тобі, музичному музикантові, твоїм новелам, де звучить така широка й радісна весна, де міриади міриадів голубих метеликів над гармонією моєї душі – тобі шлю із самої чумацької країни привіт. О, Мартінесе Сієрра! Не тільки ти закоханий у звуки, фарби й запах слова – я теж естет <...> О, Мартінесе Сієрра! Про що розповім тобі? <...> О, Мартінесе Сієрра!..* [11, с. 88–89]. Повтор графічних засобів розташування тексту (прийом розташування речень сходинками донизу) виявляє не лише його змістову, й графічну фрагментацію: *Ніч. / Весна. / Міст. / Марія.* [11, с. 88] <...> *Ніч. / Весна. / Міст. / Марія.* [11, с. 89] <...> *Ніч. / Весна. / Міст. / Марія.* [11, с. 91]

<...> Ніч. / Весна. / Міст. / Марія. [11, с. 93] <...> Ніч. / Весна. / Міст. / Марія. [11, с. 94] <...> Ніч. / Весна. / Міст. / Марія. [11, с. 96]. Синтаксичні повтори виконують різноманітні функції: виокремлюють змістові домінанти твору, визначають тривалість і напруженість художнього часу, формують ритмічно організовану структуру тексту.

Висновки

Синтаксична будова художнього тексту є одним із складників ідіостилу письменника. Синтаксичні одиниці слугують засобом мовного втілення авторського задуму, відображають естетичні погляди й мовну картину світу. Художнє мовлення українських письменників 20–30-х рр. ХХ ст. вирізняється мовним новаторством, діалогом із читачем. Особлива роль належить синтаксису, який структурує текстовий простір, є засобом естетичного впливу.

Українська художня проза 20–30-х рр. ХХ ст. репрезентує різноманітну семантико-синтаксичну структуру простих речень, які є функційно важливими. Стилістичний потенціал простих речень розкривається в різних типах двоскладних та односкладних речень. Двоскладні неповні речення є невід’ємним елементом структури художніх текстів, вони слугують засобом актуалізації. Неповні речення дають змогу моделювати художню дійсність послідовно й детально, структуруючи художній простір як сукупність фрагментів, поєднаних змістом, підтекстовою інформацією і стилістично, що спонукає читача зосереджувати увагу на кожній окремій деталі. Стилістичні функції односкладних речень зумовлені їхнім структурним різноманіттям, синонімічністю і здатністю набувати нових семантичних відтінків у художньому тексті. Односкладні речення дієслівного типу репрезентують стильову економність вислову, зміщують увагу читача з виконавця дії на саму дію або стан. Номінативні речення як односкладні речення іменного типу моделюють просторову й часову цілісність тексту, у межах якої розгортається оповідь, перебувають і діють персонажі.

Приєм парцеляції є однією із стилістичних домінант ідіостилу Григорія Косинки, Аркадія Любченка, Миколи Хвильового. Парцельовані конструкції, ужиті у творах письменників, різні за своєю структурою, ступенем експресивності і функціями. Побудовані на основі простого речення парцельовані конструкції у художніх текстах

репрезентовані такими типами: парцельовані речення з однорідними присудками одного виду і часу; власне парцельовані конструкції, які є граматично залежними компонентами попереднього речення. Вони виконують різні стилістичні функції: актуалізації окремих деталей в описах; уточнення, конкретизування стрижневої частини висловлення; стилізація живомовності спілкування; ефект залучення («присутності») читача.

Повтор як один із продуктивних складників індивідуально-авторської виразності у художній прозі 20–30-х рр. ХХ ст. слугує засобом ритмізації тексту, формує його синтаксичну надмірність. Різноманітні повтори (анафора, епіфора, епанафора, анепіфора, рефрен) виконують семантико-стилістичні і текстотвірні функції: виокремлюють змістові домінанти твору; стилізують часові параметри, їхнє розгортання й інтенсивність; відтворюють психічний стан персонажів; формують уривчастість оповіді; підсилюють емоційність сприймання зображуваного. У творах Григорія Косинки, Аркадія Любченка, Миколи Хвильового повтори є органічним, притаманним орнаментальній прозі, образним засобом: експресивність досягається симетрією тексту, чітким ритмічним малюнком.

Список літератури:

1. Гуйванюк Н. Слово – Речення – Текст. Чернівці : Чернівецький національний університет, 2009. 664 с.
2. Загнітко А. Український синтаксис : теоретико-прикладний аспект. Донецьк, 2009. 137 с.
3. Єрмоленко С.Я. Стиль – тип мовомислення. *Лінгвософія українських текстів ХХІ століття* : колективна монографія / за ред. С. Єрмоленко. Київ : Інститут української мови НАН України, 2023. С. 24–28.
4. Кондратенко Н. Синтаксис українського модерністського і постмодерністського художнього дискурсу : монографія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. 320 с.
5. Косинка Г. Вибрані твори. Харків : Ранок, 2009. 336 с.
6. Любченко А. Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 1999. 520 с.
7. Мацько Л., Сидоренко О., Мацько О. Стилістика української мови. Київ : Вища школа, 2005. 462 с.
8. Пономарів О. Стилістика сучасної української мови. Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2000. 246 с.
9. Сологуб Н. Мовний світ Олесея Гончара. Київ : Наук. думка, 1991. 140 с.

10. Українська мова: енциклопедія / редкол. Русанівський В., Тараненко О., Зяблюк М. та ін. Київ : Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М.П. Бажана, 2004. 824 с.
11. Хвильовий М. Арабески : новели та оповідання. Київ : Грані-Т, 2010. 160 с.
12. Хвильовий М. Твори : у 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 1. 650 с.

References:

1. Huivaniuk N. (2009) *Slovo – Rechennia – Tekst* [Word – Sentence – Text]. Chernivtsi: Chernivetskyi natsionalnyi universytet, 664 p. (in Ukrainian)
2. Zahnitko A. (2009) *Ukrainskyi syntaksys: teoretyko-prykladnyi aspekt* [Ukrainian Syntax: Theoretical and Applied Aspects]. Donetsk, 137 p. (in Ukrainian)
3. Yermolenko S. (2023) Styl – typ movomyshlennia [Style as a Type of Linguistic Thinking]. In S. Yermolenko (Ed.) *Linhvosofia ukrainskykh tekstiv XXI stolittia: kolektyvna monohrafiia* [Linguosophy of XXI-century Ukrainian Texts: A Collective Monograph]. Kyiv: Instytut ukrainskoi movy NAN Ukrainy, pp. 24–28. (in Ukrainian)
4. Kondratenko N. (2012) *Syntaksys ukrainskoho modernistskoho i postmodernistskoho khudozhnoho dyskursu: monohrafiia* [Syntax of Ukrainian Modernist and Postmodernist Literary Discourse]. Kyiv: Vydavnychiy dim Dmytra Buraho, 320 p. (in Ukrainian)
5. Kosynka H. (2009) *Vybrani tvory* [Selected Works]. Kharkiv: Ranok, 336 p. (in Ukrainian)
6. Liubchenko A. (1999) *Vybrani tvory* [Selected Works]. Kyiv: Smoloskyp, 520 p. (in Ukrainian)
7. Matsko L., Sydorenko O., Matsko O. (2005) *Stylistyka ukrainskoi movy* [Stylistics of the Ukrainian Language]. Kyiv: Vyshcha shkola, 462 p. (in Ukrainian)
8. Ponomariv O. (2000) *Stylistyka suchasnoi ukrainskoi movy* [Stylistics of Modern Ukrainian Language]. Ternopil: Navchalna knyha-Bohdan, 246 p. (in Ukrainian)
9. Solohub N. (1991) *Movnyi svit Olesia Honchara* [Oles Honchar's Lingual World]. Kyiv: Nauk. dumka, 1991. 140 p. (in Ukrainian)
10. Rusanivskiy, V., Taranenko, O., Ziabliuk, M. (Eds.) (2004) *Ukrainska mova: entsyklopediia* [Ukrainian language: Encyclopedia]. Kyiv: Ukrainska entsyklopediia im. M.P. Bazhana. 824 p. (in Ukrainian)
11. Khvylovyyi M. (2010) *Arabesky: novely ta opovidannia* [Arabesques: Novellas and Short Stories]. Kyiv: Hrani-T, 160 p. (in Ukrainian)
12. Khvylovyyi M. (1990) *Tvory* [Works]. Kyiv: Dnipro, vol. 1, 650 p. (in Ukrainian)