

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ**

На правах рукопису

КАБИШ МАРИНА ЮРІЇВНА

УДК 811.161.2' 34

**ЗВУКОПИС В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ:
СЕМАНТИКА, ФУНКЦІЇ**

10.02.01 – українська мова

**Дисертація
на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук**

**Науковий керівник:
Мацько Любов Іванівна –
доктор філологічних наук,
професор, академік НАПН
України**

Київ – 2015

ЗМІСТ

ВСТУП	6
РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ	
ДОСЛІДЖЕННЯ ЗВУКОПИСУ В СУЧАСНІЙ ФОНОСТИЛІСТИЦІ ...	15
1.1. Проблеми дослідження звукової семантики поетичного тексту	17
1.2. Особливості дослідження звукової організації поетичного тексту в сучасному мовознавстві.....	24
1.2.1. Проблема співвідношення звука і значення у поетичному тексті.....	30
1.2.2. Принципи фоносемантичного аналізу.....	35
1.2.3. Психофонетика: психолінгвістичний аспект дослідження поетичного тексту.....	41
1.2.4. Когнітивна фонетика: зв'язок фонетичних явищ із когніцією.....	45
1.3. Звукосимволізм і звуконаслідування як складові звукобразжальної системи поетичного тексту.....	51
1.4. Стилiстичні функції звукопису в поетичному мовленні.....	59
1.5. Висновки до першого розділу.....	66
РОЗДІЛ 2. ЗВУКОВА ОБРАЗНІСТЬ І ФОНОСЕМАНТИЧНА	
ТОНАЛЬНІСТЬ ЯК ЧИННИКИ СЕМАНТИЧНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ	
ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ	
2.1. Звукові параметри поетичного тексту	70
2.2. Звукові образи у поетичній картині світу українських митців першої половини ХХ ст.	79
2.3. Звукотропи як складові образної системи поетичного твору.....	88

2.3.1. Різновиди звукотропів в українській поезії першої половини XX ст.....	92
2.3.2. Роль і функції звукотропів в організації поетичного тексту.....	95
2.4. Звуковий повтор як спосіб «пошуку змісту» в поетичному тексті.....	98
2.5. Види звукового повтору як чинники звукової асоціативності.....	103
2.5.1. Рима як основний різновид звукового повтору в поетичному тексті.....	106
2.5.2. Алітерація як тип звукового повтору в українській поезії першої половини XX ст.	114
2.5.3. Асонанс як тип звукового повтору в українській поезії першої половини XX ст.....	118
2.5.4. Анафора та епіфора як різновиди звукового повтору в поетичних текстах першої половини XX ст.....	124
2.5.5. Еквіфонія та метафонія у звуковій тканині поетичних текстів першої половини XX ст.	129
2.6. Фоносемантична тональність як засіб виразності у поетичних творах першої половини XX ст.	134
2.7. Типологія фоносемантичної тональності у поетичних текстах першої половини XX ст.....	138
2.7.1. Оптимістичний різновид фоносемантичної тональності.....	139
2.7.2. Песимістичний різновид фоносемантичної тональності.....	142
2.7.3. Змішаний різновид фоносемантичної тональності.....	145
2.8. Висновки до другого розділу.....	149

РОЗДІЛ 3. ЗВУКОПИС ЯК СКЛАДОВА ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.	152
3.1. Звукопис як ознака ідіостилу поета: функціональний аспект.....	154
3.1.1. Особливості кількісного співвідношення найбільш уживаних звукотропів і засобів звукопису, притаманних ідіостилу Павла Тичини.....	158
3.1.2. Особливості кількісного співвідношення найбільш уживаних звукотропів і засобів звукопису, притаманних ідіостилу Максима Рильського	164
3.1.3. Особливості кількісного співвідношення найбільш уживаних звукотропів і засобів звукопису, притаманних ідіостилу Олександра Олеся.....	168
3.1.4. Особливості кількісного співвідношення найбільш уживаних звукотропів і засобів звукопису, притаманних ідіостилу Миколи Вороного.....	176
3.1.5. Особливості кількісного співвідношення найбільш уживаних звукотропів і засобів звукопису, притаманних ідіостилу Б.-І. Антонича.....	182
3.1.6. Особливості кількісного співвідношення найбільш уживаних звукотропів і засобів звукопису, притаманних ідіостилу Михайля Семенка.....	190
3.2. Специфіка фоносемантичного аранжування поетичних творів у представників мистецьких течій першої половини ХХ століття.....	198
3.2.1. Провідна роль звукопису в поетичних творах українських символістів (О. Олесь, П. Тичина, М. Вороний, В. Кобилянський, Д. Загул, Спиридон Черкасенко, Г. Чупринка, П. Карманський, М. Філянський, Т. Осьмачка).....	199

3.2.2. Місце звукопису в поезії неокласиків (М. Рильський, М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара, О. Бургардт (Ю. Клен)).....	207
3.2.3. Роль звукопису в поетичному доробку футуристів (М. Семенко, О. Слісаренко, Гео Шкурупій, Гео Коляда, М. Щербак, В. Ярошенко).....	214
3.2.4. Функції звукопису в текстах поетів-імпресіоністів (В. Чумак, В. Еллан (Блакитний), О. Влизько).....	222
3.3. Висновки до третього розділу.....	232
ВИСНОВКИ	236
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	242
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	246

ВСТУП

Актуальність дослідження. Одним із пріоритетних напрямів розвитку сучасної лінгвостилістики є аналіз звукової організації тексту. З огляду на утвердження антропоцентричної парадигми активізувалися мовознавчі дослідження, пов'язані як із дослідженням фонетичної будови тексту, евфонією мови в цілому та мови окремих творів зокрема, так і з осмисленням кількісної та якісної характеристики звуків у різних стилістичних умовах, їх виражально-зображувальною роллю в поетичному тексті, загальною звуковою характеристикою різноманітних жанрів мови поезії. Сучасні лінгвісти активно вивчають питання співвідношення ідіостилю автора з індивідуальною мовною картиною світу, естетику і прагматику звукового складу слова у художньому тексті, лінгвостилістичні особливості художньої комунікації.

З часів Платона, Діонісія Галікарнаського, Августина Блаженного, Г. В. Лейбніца, М. В. Ломоносова, Павла Русина, Іонікія Галятовського, Феофана Прокоповича зверталася увага на існування відповідностей між звучанням і значенням слів. Традиції вивчення звукової тканини тексту сягають коренями глибокої гумбольдтіанської й потєбніанської філософії мови, що органічно продовжувалася в концепції Ф. де Соссюра, працях «формалістів» та їх наступників. Актуальність цієї проблематики зберігається і до сьогодні. На думку прихильників фоносемантичної теорії (С. В. Воронін, І. І. Валуйцева, В. В. Іванов, А. П. Журавльов, Н. А. Кожевнікова, М. В. Павлов, Ю. Л. Маленовський та ін.), звуки мають не лише план вираження, але і значно впливають на план змісту. Адже звук у найширшому розумінні органічно вбудований у буття, є істотним, фундаментальним. Унаслідок пошуків природного зв'язку між значенням і звучанням слова постала теорія фоносимволізму.

У лінгвопоетичних дослідженнях останніх десятиліть (В. М. Топорова, В. С. Баєвського, В. В. Григор'єва, В. М. Іванова, Н. В. Кожевнікової) визначено принципи й форми звукової організації тексту. У дослідженні фоносемантичного значення слова і поетичного тексту на особливу увагу заслуговує експериментальний психометричний метод вивчення символічного значення звуків мовлення, розроблений А. П. Журавльовим.

Становлення фоностилістики як науки відбувалося: по-перше, на основі визначення фонетичних стилів і їх функцій (М. С. Трубецької, Р. О. Якобсон, С. М. Гайдучик); по-друге, на основі накопичення та опису емпіричних даних (Ю. М. Лотман, В. В. Левицький, С. В. Воронін). В Україні питання фонетичної стилістики різною мірою опрацьовували Л. А. Булаховський, І. К. Білодід, О. М. Масюкевич, М. А. Жовтобрюх, В. С. Ващенко, І. Г. Чередниченко, Д. Х. Баранник, В. В. Шиприкевич та інші. Зокрема Д. Х. Баранник експериментально досліджує усне мовлення і виокремлює у сучасному українському монологічному мовленні 5 стилів (інформаційний, науковий, публіцистичний, інструктивний, розповідний) з різновидами, кожен з яких має свої показники сили і висоти голосу, темпу, тембру говоріння, паузальних засобів членування речення та ін. Вимовні особливості, які мають самостійне категоріальне значення і розташовані над функціональними стилями і своєрідностями їх індивідуальної вимови, дослідник називає ситуативними методами вимови і виділяє три таких методи: публічний мітинговий, звичайний публічний та розмовний [9].

Деякі учені відносять вивчення стилістичних, естетичних та емоційних функцій звуків у художніх текстах до царини літературознавства. Так, І. В. Качуровський під *фонікою* у широкому значенні розуміє «галузь літературознавства, яка досліджує естетичну вартість звуків у мистецькому творі (переважно – віршованому) та аналізує й класифікує їх відповідно до цієї вартості. Насамперед об'єктом аналізу стає добір певних фонем, їх фреквентність та послідовність» [75, с. 5].

На початку ХХ ст. спостерігається активне вивчення ономапопеї (звуконаслідування) і звукосимволізму (звукового символізму, символіки звука, фонетичного символізму) з огляду на ономапоетичну (звуконаслідувальну) і вигуківу теорії походження мови. Це праці В. Вундта, Г. Пауля, Г. Лейбніца, І. Гердера, у яких по-різному тлумачилося положення про відприродні зв'язки між звучанням слова і його значенням. Цю думку обстоюють такі вчені, як Г. У. Альпорт, К. Д. Бальмонт, А. Бєлий, Р. Браун, І. Н. Горєлов, А. Горовиць, М. Граммон, Я. Грімм, В. Губмольдт, О. Єсперсен, Р. Міллер-Будницька, С. Ньюмен, І. Осгуд, Є. Сєпір, Е. Тейлор, С. Ульман, С. Цур, А. Шлейхер та інші. Дослідники ХХ століття мають значні здобутки у теорії та практиці дослідження звукопису, що сприяють утвердженню фоносемантичного аналізу як невід'ємної складової лінгвістичного аналізу будь-якого художнього тексту, як поетичного, так і прозового.

Проблемам звукопису та звукосимволізму присвячено дослідження З. Гомбоця, Р. Пейджета і його послідовника А. Йоханесона, роботи Г. Рєвеса, О. Г. Спїркїна, В. В. Бунака. Тїсно пов'язанї дослідження питань звукопису й походження мови у працях М. І. Ашмарїна, Й. М. Коржинєка, Д. В. Бубриха, О. М. Газова-Гїнзберга, В. Скалїчки, І. Н. Горєлова. Досліджувалися рїзні аспекти ономапопеї та звукосимволїзму і в українській мові (С. Й. Смаль-Стоцький, В. М. Русанївський, Л. І. Мацько, В. В. Левицький, Ю. Л. Малєновський). Але мїркування про функції та форми звукопису в українських поетичних текстах ще не були обґрунтовані даними кїлькїсних характеристик та фоностилїстичного аналізу. Оскїльки специфіку використання звукопису найбільш повно ілюструє саме поетичний текст, то дослідження звукопису у поетичних текстах українських поетів першої половини ХХ ст. видається надзвичайно актуальним. Адже результати згаданих багатоаспєктних досліджень дотепер не отримали належного ступеня узагальнення і систематизації теоретичних положень щодо взаємодїї системи фонетичних засобів оформлення поетичного тексту з

емоційними та естетичними чинниками, які беруть участь у породженні й визначенні смислу та створенні фоносемантичних образів.

Незважаючи на низку монографічних праць (О. О. Потебні, В. С. Ващенко, М. Г. Йогансена, В. В. Левицького, О. М. Масюкевича, П. Д. Тимошенка, В. В. Шиприкевича, Ю. М. Маленовського), що присвячені окремим проблемам фоностилістики та особливостям реалізації деяких прийомів звукопису в художній творчості, слід відзначити, що у наукових розробках українських учених дослідженню звукової організації поетичного тексту приділено недостатньо уваги.

Отже, питання визначення функцій, семантики звукопису в українських поетичних творах першої половини ХХ ст. потребує систематизації й узагальнення.

Актуальність дослідження зумовлена потребою вивчення звукопису, його семантики і функцій в українській поезії першої половини ХХ ст., у зв'язку з відсутністю праць, в яких би описувались та аналізувались засоби створення звукової образності та фоносемантичної тональності в українській поезії згаданого періоду. Адже, на думку багатьох учених, українські поети (Максим Рильський, Павло Тичина, Олександр Олесь, Микола Вороний, Богдан-Ігор Антонич, Михайль Семенко, Микола Філянський, Микола Зеров, Павло Филипович, Михайло Драй-Хмара, Юрій Клен та ін.) творять «естетичну цілісність» у своїх творах.

Проблематика дисертації пов'язана з лінгвостилістичною інтерпретацією художнього тексту й визначенням ролі естетично вагомих звукових одиниць поетичного мовлення в художній комунікації, що й здійснюється на прикладі ліричних творів українських письменників першої половини ХХ ст.

У науковій галузі наявні праці, в яких висвітлено окремі аспекти творчості митців українського слова першої половини ХХ ст. Однак у сучасних соціокультурних умовах необхідне комплексне дослідження особливостей засобів і прийомів звукопису в українській поезії першої

половини ХХ ст., яке враховуватиме широкий художній контекст звукової творчості й динаміку звукових засобів, пов'язану зі змінами естетичних настанов.

Об'єктом дослідження є звукова організація поетичних текстів українських митців першої половини ХХ ст. (Максима Рильського, Павла Тичини, Олександра Олеся, Миколи Вороного, Богдана-Ігоря Антонича, Михайля Семенка, Григорія Чупринки, Миколи Філянського, Миколи Зерова, Павла Филиповича, Михайла Драй-Хмари, Юрія Клена (Отто Бургардта), Василя Чумака, Василя Еллана (Блакитного), Олекси Влизька та ін.)

Предметом дисертаційного дослідження обрано засоби звукопису в творах українських поетів першої половини ХХ ст. (фоносемантичні явища звуконаслідування, звукосимволізму, алітерації, асонансу, анафори, епіфори, еквіфонії та метафонії).

Мета роботи: з'ясувати семантику і функції звукопису в поетичних текстах українських митців першої половини ХХ ст. та визначити особливості кількісного співвідношення засобів творення звукової образності як ознаки ідіостилю окремих поетів і літературних напрямів першої половини ХХ ст.

Поставлена мета визначає **завдання** дослідження:

- охарактеризувати особливості дослідження звукової організації поетичного тексту в сучасному мовознавстві;
- висвітлити проблему співвідношення звука і значення у поетичному тексті;
- обґрунтувати явища звукосимволізму і звуконаслідування як складових звукообразжальної системи поетичного тексту;
- розглянути стилістичні функції звукопису у поетичному мовленні українських поетів першої половини ХХ ст.;
- визначити роль звукових образів у поетичній картині світу українських митців першої половини ХХ ст.;

- уточнити поняття «звукообраз», «звукотроп»; проаналізувати різновиди звукотропів, їх значення і функції в організації поетичного тексту;
- дослідити види звукового повтору в поетичному тексті як чинники звукової асоціативності;
- розробити типологію фоносемантичної тональності ліричних текстів першої половини ХХ ст.;
- описати роль звукопису як ознаки ідіостилю поета у функціональному аспекті;
- дослідити особливості кількісного співвідношення найбільш уживаних звукотропів та засобів звукопису, притаманних ідіостилю українських поетів першої половини ХХ ст.;
- встановити і порівняти специфіку фоносемантичного аранжування поетичних творів представниками мистецьких течій першої половини ХХ ст.

Методологічну основу роботи становить теоретичне положення про те, що ідіолект є системою лінгвальних засобів, яка відображає трансформовану у мовомисленні письменника позамовну дійсність. У кожному ідіолекті вирізняються стилістично марковані та домінантні засоби – форманти його мовної картини світу. З цього погляду виокремлені у текстах українських поетів першої половини ХХ ст. фонетичні стиліми описано із застосуванням низки загальних і часткових наукових методів дослідження:

- *метод естетичного спостереження* над словом у художньому (поетичному) тексті, що забезпечує розуміння смислової доречності й естетичної виразності художнього звукообразу;
- *метод інтерпретування*, за допомогою якого декодуються факти поетичної мови та визначається їх рецепція з погляду естетичної доцільності;

- *метод описовий*, який дає змогу докладно інтерпретувати виявлені фоносемантичні явища;
- *метод асоціативно-семантичного та компонентного аналізу* застосовується з метою вивчення фоностилістичних явищ;
- *метод функціонально-стилістичного аналізу* допомагає з'ясувати роль і місце звукопису в поетичних текстах першої половини ХХ ст.;
- *метод кількісних характеристик* зумовлений потребою встановлення кількісного співвідношення засобів звукового повтору та звукотропів у ідіостилі поетів і літературних угруповань, визначенням домінуючої фоносемантичної тональності;
- *зіставно-типологічний метод*, що засвідчує переважання певних засобів та прийомів звукопису в ідіостилі як окремих поетів, так і літературних угруповань у цілому.

Матеріалом дослідження стала картотека, створена на підставі суцільної вибірки з творів українських поетів першої половини ХХ ст. Усього проаналізовано 5462 зразки звукопису, які реалізуються у 2832 поетичних контекстах.

Джерельною базою дисертаційного дослідження слугують тексти поезій українських письменників першої половини ХХ століття, які представляють різні літературні напрямки і течії: О. Олеся, П. Тичини, М. Вороного, В. Кобилянського, Д. Загула, С. Черкасенка, Г. Чупринки, П. Карманського, М. Філянського, Т. Осьмачки (символізм); М. Рильського, М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хмари, Ю. Клена (О. Бургардта) (неокласицизм); М. Семенка, О. Слісаренка, Гео Шкурупія, Гео Коляди, М. Щербака, В. Ярошенка (футуризм); В. Чумака, В. Еллана (Блакитного), О. Влизька (імпресіонізм).

Наукова новизна дисертаційного дослідження полягає у тому, що у роботі уточнено поняття «звукова образність», «фоносемантична тональність», уведено поняття «звукотроп», визначено їх роль в образній системі поетичного тексту та авторській індивідуальній манері

мовомислення; вперше досліджено специфіку фоносемантичної організації поетичних творів першої половини ХХ ст.; проаналізовано явище звукопису як складової індивідуально-авторського стилю українських поетів першої половини ХХ ст. та стилю найбільш впливових літературних течій цього періоду; вперше встановлено кількісне співвідношення засобів звукопису в ідіостилі окремих поетів і літературних напрямів, а також визначено переважання відповідного типу фоносемантичної тональності в ідіостилі митців згаданого періоду.

Теоретичне значення роботи полягає у тому, що отримані результати уточнюють понятійно-термінологічну систему фоностилістики, поглиблюють наукові уявлення про співвідношення звука і значення у поетичному тексті, основні функції явищ звукосимволізму і звуконаслідування у структурі звукозображальної системи поетичного тексту, а також розширюють фоносемантичний інструментарій українських поетичних творів першої половини ХХ ст.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що окремі теоретичні положення можуть бути використані у курсах фонетики і стилістики української мови, на заняттях із лінгвістичного аналізу тексту, культури мови, лінгвокультурології, при написанні курсових, дипломних і магістерських робіт у вищих навчальних закладах. Матеріал дисертації поглиблює фонетичну та семантичну складову інтерпретації звука, звукосполучення, слова. Результати наукової роботи можуть бути використані для подальших досліджень фоносемантичних засобів української поезії, на уроках української мови в загальноосвітній школі під час вивчення розділів «Фонетика», «Стилістика», написанні підручників і посібників із фоносемантики для вищих шкіл.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох основних розділів, висновків, списку використаних джерел (43 найменування), списку використаної літератури (197 найменувань). Обсяг дослідження без списку

використаної літератури та джерел – 240 сторінок, повний обсяг – 266 сторінок.

РОЗДІЛ І

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЗВУКОПISУ В СУЧАСНІЙ ФОНОСТИЛІСТИЦІ

Значення фоностилістики як науки, що «вивчає засоби звукової організації мовлення та виділяє найдоцільніші способи використання природних і функціональних ознак звуків для певного типу мовлення» [106, с. 31], для дослідження української поетичної мови важко переоцінити, адже першоосновою мови прийнято вважати усну форму, її звукову матерію.

Під **звукописом** у лінгвостилістиці розуміють:

- 1) застосування з визначеною стилістичною метою певних елементів звукового складу мови;
- 2) умовний термін для одного з різновидів інструментування вірша;
- 3) відповідність фонетичного складу фрази картині, що зображується;
- 4) послідовно втілену систему алітерацій, яка підкреслює образну завершеність поетичної фрази [76].

Становлення фоностилістики відбувалося як на основі визначення фонетичних стилів і їх функцій (М. С. Трубецької, Р. О. Якобсон, С. М. Гайдучик), так і на основі збирання емпіричних (Ю. М. Лотман, В. В. Левицький, С. В. Воронін) даних. Щоправда міркування про функції та форми звукового боку повідомлення у стилістиці донедавна не були обґрунтовані даними експериментального аналізу.

Огляд робіт, присвячених співвідношенню звукового оформлення й семантики висловлювання, переконливо засвідчує, що кодифікувальна техніка мови значною мірою зумовлена глибинною семантичною структурою, яку вона відображає, і тими процесами, що виникають при переході від цієї структури до її матеріального втілення. Це означає, що

ефективне вивчення взаємодії системи фонетичних засобів актуалізації смислу поетичного тексту у відриві від семантичного аспекту мови практично неможливе.

В Україні питання фонетичної стилістики різною мірою опрацьовували Л. А. Булаховський, І. К. Білодід, О. М. Масюкевич, М. А. Жовтобрюх, В. С. Ващенко, І. Г. Чередниченко, Д. Х. Баранник, В. В. Шиприкевич та інші.

Нову сторінку студій із фонетичної стилістики відкрив Д. Х. Баранник, який експериментально досліджував усне мовлення. У сучасному українському монологічному мовленні дослідник виділив 5 стилів (інформаційний, науковий, публіцистичний, інструктивний, розповідний) з різновидами, кожен з яких має свої показники сили і висоти голосу, темпу, тембру говоріння, паузальних засобів членування речення та ін. Вимовні особливості, які мають самостійне категоріальне значення і знаходяться над функціональними стилями і своєрідностями їх індивідуальної вимови, дослідник називав ситуативними методами вимови і виділяв три такі методи: публічний мітинговий, звичайний публічний та розмовний [9].

Слід наголосити, що до сьогодні немає єдності поміж дослідників щодо того, яка саме наука вивчає стилістичні, естетичні, емоційні тощо функції звуків у різних текстах – лінгвостилістика чи літературознавство? Так, І. В. Качуровський під *фонікою* у широкому значенні розуміє «галузь літературознавства, яка досліджує естетичну вартість звуків у мистецькому творі (переважно – віршованому) та аналізує й класифікує їх відповідно до цієї вартості. Насамперед об'єктом аналізу стає добір певних фонем, їх фреквентність та послідовність» [75, с. 5].

Загалом термін «фоностиль» до апарату «звукової стилістики» увів Ш. Баллі. Згодом його визначення розширив М. С. Трубецької [161, с. 22]. Стили вимови у розумінні Л. В. Щерби – це різновиди вимови, пристосовані до завдань і умов спілкування, що склалися історично [187]. Пізніше С. М. Гайдучик означив фонетичний стиль як «комплекс фонетичних

засобів, властивих мовленнєвому висловлюванню у певній формі та ситуації і у певній сфері мовленнєвого спілкування» [41, с. 28 – 37]. Таким чином, фонетичні стилі слід відрізняти від стилів мовлення (у термінології М. І. Пентилюк [122, с. 157]), оскільки останні створюються єдністю фонетичних, лексичних, морфологічних і синтаксичних засобів. Л. І. Мацько зазначає, що «фоностилістика відрізняється від фонетики тим, що, спираючись на неї, вивчає частоту вживання фонем у різних стилях, їх сполучуваність і співвідношення, вибирає з ряду акустико-артикуляторних і лінгвістичних ознак, досліджених фонетикою, ті, що здатні створювати звуковий ефект, вмотивований змістом і образністю тексту» [106, с. 31]. Тобто, важливою ознакою тексту будь-якого функціонального стилю є його фонетична організація (сполучуваність звуків, рівномірне чергування голосних і приголосних, нормативна акцентуація, правильне інтонування речень тощо). Однак кожен стиль має свої фонетичні особливості, які, проте, найбільшою мірою виявляються у художніх, зокрема поетичних, текстах.

1.1. Проблеми дослідження звукової семантики поетичного тексту

Першу з відомих в історії мовознавства спроб дослідити зв'язок між звуком та значенням здійснено у давньоіндійських Ведах. «Для давніх індійців характерною є упевненість в існуванні споконвічного зв'язку між самою річчю та її назвою. Вчені того часу намагалися вирішити питання, яким чином слово передає значення, і доходили висновку, що у звуках утілено сутність речі» [35, с. 9]. Поняття фонем наявне ще в давньоіндійській граматиці Бхавтрихари (V ст. н.е.) під назвою «спхота», що позначало неподільний мовний символ (фонему, а не звук) [139, с. 637].

Із давньогрецьких філософів Платон був першим, хто висловив ідеї про асоціації між окремими звуками і властивостями предметів [125, с. 132]. Людському голосу і звукам класична риторика відводила важливу роль у

творенні загальної гармонії. Тож не випадково Стародавню Грецію називають «епохою слуху».

У Середні віки та в часи Відродження зв'язок між звуком та значенням привертав до себе увагу таких філософів, як Фома Аквінський, Августин Блаженний, Жан-Жак Руссо, Рене Декарт.

Значний внесок у розвиток поглядів щодо ролі і значення звуку (зокрема і для поетичного тексту) належить М. В. Ломоносову, який не лише наголосив на символічних властивостях звуків, але й розробив настанови з використання цього явища у художньому мовленні.

Пізніше проблеми фоносемантики розглядалися філософами доби Просвітництва та Нового часу, переважно представниками німецької філософії. Зокрема, досліджувався симбіоз значення слова та звука, заснувалось вчення про «звукотлумачення» на прикладах художньої літератури та в історичному аспекті, робилися припущення щодо існування у мові тенденції до мотивованості відношень між значенням та формою слова, проводився аналіз найчастіше уживаних груп слів із певними значеннями і відповідними звуками/звукосполученнями, робилися висновки щодо того, що звук є носієм певного значення; також підкреслювався міжнаціональний характер звукосимволізму.

Стилістика фонетична, так само як і стилістика загальна, починалася від досліджень художнього, зокрема, поетичного мовлення. Засновниками вітчизняної фоностилістики поруч із Феофаном Прокоповичем, Митрофаном Довгалевським, Георгієм Кониським вважаються теоретики віршування XVIII ст. М. В. Ломоносов і В. К. Тредіаковський. Тільки на початку XX ст. вивчення звукових рис поетичної мови набуло цілеспрямованого характеру, насамперед у працях гуртка відомого поета і віршознавця А. Белого. Віршознавчими дослідженнями займалися також Г. Шенгелі, В. Я. Брюсов та Б. В. Томашевський, серія досліджень якого, присвячена теорії російського класичного вірша та ритміці прози, вважається зразковою у вітчизняній

фоностилістиці. Спостереженням над звуковою стилістикою присвячено окремі праці О. М. Пешковського.

Теоретичні основи сучасних семантичних досліджень фонетичного рівня мови закладено у працях таких відомих мовознавців, як В. фон Гумбольдт, О. О. Потебня, Ф. де Соссюр, Л. В. Щерба та інші.

Так, В. фон Гумбольдт розглядав співвідношення між звуком і думкою. Вчений тлумачив звук як «подих самого буття», підкреслював, що у певних звуках прекрасно втілена «об'єднана енергія народу», й у мовців вона «збуджує приблизно однакову енергію» [51, с. 76, 82]. В. фон Гумбольдт, досліджуючи прості слова, виокремив три способи позначення понять. У першому випадку відомий німецький учений звертав увагу на безпосереднє звуконаслідування, коли звукова оболонка або форма слова, що позначає предмет, імітується до найвищого можливого ступеня наслідування, і при цьому виразні звуки мови найкраще передають невиразні звуки, наскільки це можливо. Другий спосіб базувався на наслідуванні не безпосередньо звука чи предмета, а власної внутрішньої властивості, що притаманна обом. Цей спосіб позначень учений називав *символічним*. Отже, вчений розмежовував *звуконаслідувальні* (ономатопічні) і *символічні* (звукосимволічні) слова, проводячи чітку межу між ономатопеєю та звукосимволізмом. Третій спосіб ґрунтувався на подібності звуків, однак не враховувався характер, властивий цим звукам [51, с. 93].

Як зазначає Ю. Л. Маленовський, «у ранніх працях дослідників *звукозображальності* було чимало цінних спостережень, однак свої повідомлення вони часто ґрунтували на обмеженому фактичному матеріалі, недосконалій методиці дослідження та абсолютизації принципу звуконаслідування» [101, с. 14].

Вчення Б. де Куртене про фонему як про «уявлення звука» підготувало ґрунт для формування нового погляду на співвідношення звучання і значення у мові. Вчений загалом пов'язував вивчення мови з «дослідженням фонетичної структури слів та речень» [19, с. 14].

Акцентуючи увагу на виборі мовцем семантичних варіантів слів і конструкцій, актуальних для вираження й передачі інформації, О. О. Потебня називав звук мовлення «слухняним знаряддям» думки. Його учення про внутрішню і зовнішню форму, про те, що зовнішня форма становить звук, «уже сформований думкою», який задається, вимагається змістом, утверджувало звуко символізм [132, с. 84 – 103].

Центральне положення в лінгвістиці Ф. де Соссюра займає вчення про мовний знак, мовну значущість, теорію синтагм та асоціацій. Воно призвело до формування теорії про знакову систему мови, що є основоположною в сучасній лінгвістиці. Утвердження двобічної природи мовного знака зумовило нове розуміння взаємовідношень між звучанням і значенням у поетичному тексті [148].

На початку ХХ ст. спостерігалось активне вивчення ономапопеї (звуконаслідування) і звуко символізму (звукового символізму, символіки звука, фонетичного символізму) з огляду на ономапоетичну (звуконаслідувальну) і вигукову теорії походження мови. Це праці В. Вундта, Г. Пауля, Г. Лейбніца, І. Гердера, у яких по-різному тлумачилося положення про відприродні зв'язки між звучанням слова і його значенням. Слід наголосити, що вчені ХХ століття надавали великого значення чіткості методики дослідження. Серед найважливіших праць з проблем звукопису та звуко символізму виділялися дослідження З. Гомбоця, Р. Пейджета і його послідовника А. Йоханесона, праці Г. Ревеса, О. Г. Спіркіна, В. Бунака. Тісно пов'язані дослідження питань звукопису й походження мови у працях М. І. Ашмаріна, Й. М. Коржинек, Д. В. Бубриха, О. М. Газова-Гінзберга, В. Скалочки, І. Н. Горелова. Досліджувалися різні аспекти ономапопеї та звуко символізму й в українській мові (С. Й. Смаль-Стоцький, В. М. Русанівський, Л. І. Мацько, В. В. Левицький).

Загальнолінгвістична концепція Л. В. Щерби побудована винятково на семантичній основі. Він також виокремлював з мовленнєвого потоку фонему і визначав її як одиницю, що потенційно пов'язана зі смислом. Подальше

зростання наукового інтересу до смислу висловлювання спонукало лінгвістів звернути увагу на надсегментні характеристики мовлення, на мотивованість мовного знака [187].

Етапною у підходах до вивчення мовного знака стала система поглядів Р. О. Якобсона, яка утверджувала «єдність звука і значення», «позначувального і позначеного» у слові. Вивченню проблем функціонування просодичних засобів у мовленні присвячено роботи М. П. Дворжецької, Ю. О. Дубовського, А. А. Калити. Робилася спроба також з'ясувати роль просодії у формуванні зв'язності текстів різної стильової належності (Л. П. Блохіна, Л. О. Кантер, І. О. Майорова, Л. І. Тараненко, А. І. Скробот). Просодичні ознаки розглядалися в тісному зв'язку із сегментним рівнем, який, виконуючи роль основи для реалізації просодичних засобів, бере опосередковану участь у передачі смислу висловлювання.

Співвідношення звукового оформлення й семантики висловлювання, набуваючи ознак визначального феномену мовлення, поступово призводить до необхідності вивчення низки питань щодо сприйняття і розуміння смислу і таких особливостей мовця як його інтелект, культура, освіта, вік, стать, що є предметом спостереження інших наук. Специфікою вивчення цих аспектів стало активне використання у фонетиці нових елементів, понять та моделей, розроблених на стиках з іншими, суміжними з нею, науками. Під звукосимволізмом у лінгвістиці починають розуміти наявність недовільного зв'язку між звучанням та значенням слова, між знаком та символом, що стоїть за цим знаком (С. В. Воронін). Фоносемантика досліджує символічні властивості такого явища, як звуки, що відтворюються мовним апаратом людини. Зокрема, Ш. Баллі наголошував на тому, що рухи мовних органів є символічними, так само як жести [8]. Це доводиться тим, що слова, які позначають великі розміри, містять звуки, для відтворення яких мовні органи розширюються, і навпаки.

Проблемам умотивованості звучання присвячені роботи А. С. Штерн, О. О. Леонтьєва, О. М. Газова-Гінзберга, О. П. Журавльова, А. М. Журинського, В. В. Левицького.

На цьому ґрунті на матеріалі різних мов формувалися погляди щодо ролі фонетичних засобів в актуалізації смислу висловлювання та певні спрямування експериментально-фонетичного вивчення даного феномену: семантика й сегментна фонетика (В. В. Левицький, А. П. Журавльов, С. В. Воронін); надсегментна фонетика (А. Й. Багмут, Л. П. Блохіна, Т. М. Ніколаєва, Р. К. Потапова, Ю. О. Дубовський, І. Г. Торсуєва); взаємодія тональної інформації з інформацією про сегментний склад висловлювання та його семантику (В. Б. Касевич, О. М. Шабельникова, В. В. Рибін); інтонаційні засоби вираження емоційних значень (М. П. Дворжецька, Т. Є. Єременко, Е. О. Нушікян), модальних (Т. М. Корольова) й прагматичних (А. А. Калита) значень; функціонально-семантичний аспект інтонації висловлювання й тексту (Л. К. Цеплітіс, І. Г. Торсуєва, В. І. Петрянкіна, О. М. Пиж, Г. Г. Поліщук, Р. К. Потапова); інтонація як об'єкт фоносемантичних досліджень (Н. М. Рогозна). Крім того, в експериментально-фонетичних дослідженнях (Н. І. Тоцька) велика увага приділялася вивченню різних аспектів функціонування фонетичних засобів мови: соціокультурного (М. В. Давидов, О. В. Яковлева, О. Д. Петренко, Т. І. Шевченко); психолінгвістичного (Т. С. Белова, О. П. Журавльов, І. В. Арнольд, Д. М. Шмельов); когнітивного (Ю. С. Лезебник, О. Л. Таран) та ін., які також поглибили уявлення про роль фонетичних засобів в актуалізації смислу висловлювання.

Ю. Л. Маленовський виокремлює п'ять основних етапів у дослідженні звукового символізму [101, с. 18 – 19]. Перший етап дослідник позначає як *«архаїчний»*. Це етап становлення проблеми звукосимволізму, оформлення перших суджень про символіку звучання, що знайшли відображення в художніх текстах і наукових трактатах, створених на межі першого тисячоліття. Другий етап вивчення звукового символізму, *«середньовічний»*

(476 р. – 1492 р.), характеризується послабленням уваги до наукових вирішень мовознавчих проблем. Третій етап, *«реформаційний»*, – це етап активного звернення до науки про мову, зокрема, формування теорій звуко-символізму і створення, хоча і не зовсім науково обґрунтованих, *«систем звукових значень»* (кінець XV – XVIII ст.). Четвертий етап, *«докласичний»*, – це період, коли у мовознавстві відбулося накопичення емпірико-експериментальних даних із проблем звукового символізму (початок XIX – початок XX століть). П'ятий етап дослідження звукового символізму можна назвати *«класичним»*, оскільки в цей час досліджуване явище одержало статус повноправної лінгвістичної проблеми. Це період застосування об'єктивних психолінгвістичних і лінгвістичних методів дослідження в мові (20-і роки XX століття і до сьогодні).

Загалом основні досягнення експериментальних методів були одержані в галузі дослідження звукового символізму в XX столітті. Їх можна звести зокрема до таких:

1. За допомогою експериментальних методів були одержані багаторазово відтворені результати, які переконливо підтверджували, що звукам мови властиве символічне значення (С. В. Воронін, О. П. Журавльов, В. В. Левицький).

2. Одержані більш-менш повні дані про символічне значення звуків англійської, французької, російської, української, молдавської і деяких інших мов (В. В. Левицький, Є. Д. Поливанов, В. Скалічка).

3. Поряд із вивченням символічних значень звуків існує низка праць, присвячених дослідженню функціонування звуко-символізму в художніх, зокрема поетичних, текстах (В. Г. Складенко, М. А. Балаш, Ю. Л. Маленовський, О. О. Бірюкова, Н. Ф. Пелевіна, Г. В. Розторгуєва).

4. Значну увагу приділено розробці експериментальних і статистичних методів дослідження суб'єктивного і об'єктивного звуко-символізму (С. В. Воронін, О. П. Клименко, В. В. Левицький).

5. У центрі уваги лінгвістів і психологів ХХ ст. перебували дві теоретичні проблеми: вирішення питання про універсальний характер звукового символізму і механізму його виникнення (Р. О. Якобсон, В. М. Солнцев, С. В. Воронін, О. О. Леонтьєв).

Однак, результати згаданих багатоаспектних досліджень дотепер не отримали належного ступеня узагальнення й систематизації теоретичних положень щодо взаємодії системи фонетичних засобів оформлення поетичного тексту з емоційними та естетичними чинниками, які беруть участь у породженні й визначенні смислу та створенні фоносемантичних образів.

1.2. Особливості дослідження звукової організації поетичного тексту в сучасному мовознавстві

Незважаючи на низку монографічних праць, що присвячені окремим проблемам фоностилістики та особливостям реалізації деяких прийомів звукопису в художній творчості, слід відзначити, що у наукових розробках українських учених дослідженню звукової організації поетичного тексту приділено недостатньо уваги.

У сучасному мовознавстві паралельно функціонують терміни «віршована мова», «поетичний текст», «поетичний дискурс», «поетична мова». Останній уживається на позначення трьох мовно-культурних феноменів: «1) мова віршованої поезії, або віршована мова (у протиставленні поняттю «мова прози»); 2) мова художньої літератури з її визначальною естетичною функцією; 3) система мовно-виражальних засобів, орієнтованих на досягнення ефекту високого стилю, незвичного для буденного спілкування» [163, с. 462]. Сучасна теоретична і практична стилістика акцентує увагу не так на формальних засобах організації мови поезії, як на показових семантичних процесах, динаміці національної поетики (рухливість образної структури слів-понять, розширення традиційних та встановлення

нових асоціативно-образних зв'язків, актуалізація виразових засобів усіх мовних рівнів).

Г. М. Сюта пропонує в історії лінгвостилістичного, лінгвопоетичного вивчення мови поезії в Україні умовно визначити у ХХ ст. три періоди: 1) 20 – 30-ті роки; 2) 50 – 60-ті роки; 3) від 80-х років до сьогодні.

«Кожному з виокремлених періодів, – зазначає дослідниця, – притаманні свої напрямки пошуків, об'єкт та предмет дослідження, дещо відмінний терміноапарат, хоч цілий ряд проблем (а відповідно і стилістичного інструментарію їх наукового з'ясування) можна простежити на всіх етапах становлення лінгвостилістики як самодостатньої мовознавчої дисципліни» [154, с. 115].

Засадничі положення стилістики поетичної мови були сформульовані у працях українських та зарубіжних мовознавців ще кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. (наприклад, у роботах О. О. Потебні, І. Я. Франка). Ранній період цілеспрямованого лінгвостилістичного вивчення поетичної мови – це 20-ті роки ХХ ст., коли дослідники (М. М. Сулима, О. Н. Синявський, Т. Г. Сікиринський) започаткували системне осмислення сутнісних ознак мовотворчості Тараса Шевченка. Поступово увагу дослідників «привертають лексико-семантичні процеси у мові української поезії 20-30-х років ХХ ст., характерні явища індивідуального словотворення, динамічні процеси в синтаксисі, пов'язані з актуалізацією усно-розмовних структур, типові наскрізні мотиви, або ключові слова, в індивідуальних стилях, процеси символізації слів-понять, набуття ними функцій мовних знаків національної культури» [163, с. 463]. При з'ясуванні визначальних стилістичних особливостей мови поезії у 60-70-х роках ХХ ст. об'єктом лінгвістичного аналізу передусім уявлявся текст специфічної ритміко-інтонаційної та версифікаційної будови. «Смисловий та структурний рівні в архітектурі поетичного тексту справді є визначальними і максимально реалізованими, що зумовлює помітну інтенсифікацію інформативності, незважаючи на певні обмеження формального плану (рима, розмір, ритм, жанр тощо)» [154,

с. 117]. Методика лінгвостилістичного дослідження поетичного тексту презентувала низку підходів, що змінювалися залежно від суспільного, науково-культурного розвою, актуалізувалися у певні періоди розвитку лінгвостилістики. Зокрема, дослідники почали звертати увагу на ритміко-мелодійні аспекти поезії.

Цінним стало дослідження В. В. Ковалевського «Ритмічні засоби українського літературного вірша», присвячене характеристиці народнопісенного віршування. На матеріалі творчості українських поетів науковець простежив поєднання у віршах фонетичних і семантичних елементів.

Г. К. Сидоренко в праці «Ритміка Т. Г. Шевченка» проаналізував засоби поетичної мови Кобзаря. Цінні думки з української фоносемантики висловлені в статтях В. С. Ващенко «Фонетико-стилістичні засоби мовлення», О. М. Масюкевича «Стилістичне використання фонетико-інтонаційних засобів мови» та П. Д. Тимошенка «Засоби милозвучності (евфонії) української мови». Значна роль у розробці проблем фоносемантики належить професорові В. В. Левицькому – засновнику української наукової школи фоносемасіологів. Застосування ученим, починаючи з 1969 року, методу кореляційного та емпіричного аналізу до статистичної обробки експериментальних даних значно підвищило рівень наукових результатів досліджень проблеми звукового символізму. Це дало змогу В. В. Левицькому зробити висновок: «Пошуки універсального звукосимволізму повинні зводитися до пошуку і встановлення повного набору-інваріанту акустико-артикуляційних елементів, пов'язаних з певними семантичними одиницями. Шукати звукосимволічні універсалії на рівні фонем не має сенсу хоча б уже тому, що кількість і склад фонем у різних мовах не збігається» [95, с. 98]. Однак, попри це вчений не заперечував, що дані, отримані різними дослідниками, дають змогу встановити універсальні відповідності між певними семантичними та артикуляційно-акустичними одиницями [95, с. 97].

Вагомий внесок у розвиток експериментальної фонетики зробила Н. І. Тоцька. У її монографії «Голосні фонемі української літературної мови» [160] вокалізм українського мовлення досліджувався за допомогою комплексу прийомів: осцилографування, динамічного спектрографування, палатографування та кінорентгенографування. У монографії «Інтер'єктиви в українській мові» Л. І. Мацько глибоко досліджує один із аспектів фоносемантики – звуконаслідування, а у роботі «Стилістика української мови» [106], детально описуючи різноманітні фоностилістичні прийоми та засоби, подає багатий ілюстративний матеріал – зразки мовотворчості видатних українських поетів.

Етапною у розвитку сучасної лінгвістичної думки стала праця С. В. Вороніна «Основи фоносемантики» [35], в якій він наголошує на створенні самостійної мовознавчої дисципліни фоносемантики як однієї з інтегральних наук, що виникають на межі наукових дисциплін. Учений теоретично обґрунтував нову лінгвістичну науку, визначив її об'єкт, предмет, мету та основні завдання. У праці розглядаються звуко символізм і походження мови, простежується зв'язок фоносемантики з іншими гуманітарними науками, зокрема психолінгвістикою, чітко визначається послідовність класифікації звуконаслідувальних слів; проведено дослідження звуко символічних слів.

У 90-х роках ХХ ст. у вітчизняній лінгвостилістиці з'явилися окремі розвідки, що акцентують увагу на звуко смислому аспекті організації поетичної мови (Г. М. Сюта, Н. Л. Дашенко). Продовжуючи теоретичні напрацювання А. П. Критенка, І. В. Качуровського, Л. О. Ставицької, науковці доводять, що починаючи з 60-х років ХХ ст., асоціативно-значеннєві зближення різнокореневих слів за рахунок максимальної близькості (чи мінімальної віддаленості) їх звукового складу (патронімічна атракція) стають однією з визначальних характеристик поетичної мови, принципом організації тексту. При цьому поетична організація тексту виявляє безпосередній зв'язок із естетикою звукового символізму, а

граматичні та синтаксичні межі реалізації патронімічних конструкцій є практично необмеженими. Проте слід наголосити, що окремих розвідок, присвячених фоностилістичним особливостям поезії попереднього періоду (першої половини ХХ ст.), не існує.

У 1994 році вийшов друком посібник І. В. Качуровського «Фоніка», в якому на матеріалі творів українських письменників характеризуються окремі явища фоносемантики [75].

В. А. Чабаненко у монографії «Стилістика експресивних засобів української мови» розглядає окремі емоційно-експресивні явища української фонетики, зауважуючи, що «можливості української фонетики щодо передачі емотивної експресії зовсім незначні» [173, с. 162], натомість «елементи фонетичного рівня сучасної української мови виявляють неабияку схильність до естетизації та експресивізації» [173, с. 232].

Найбільш актуальними для сучасної української лінгвостилістики є проблеми індивідуального і загального в мові поезії (С. Я. Єрмоленко, Л. І. Мацько, Н. М. Сологуб, Н. О. Данилюк, І. С. Олійник, О. М. Сидоренко, Г. М. Сюта, А. В. Бондаренко); естетичного і стилістичного значення одиниці поетичного тексту (Б. А. Ларін, С. Я. Єрмоленко, І. Є. Грицютенко, В. А. Чабаненко, Л. О. Ставицька, А. В. Лагутіна); мовно-естетичних знаків національної культури (С. Я. Єрмоленко); поетичної семантики (звука, фоносилабами, синтагми, морфеми, слова та ін.) (С. Я. Єрмоленко, Л. І. Мацько, Л. О. Пустовіт, Л. О. Ставицька, А. К. Мойсієнко, Т. П. Беценко); внутрішньої форми поетичного слова (М. І. Голянич); поетичної валентності як відображення узуального та okazіонального (С. Я. Єрмоленко, Л. О. Пустовіт, В. С. Калашник, Н. О. Мех, О. М. Рудь); поетичної норми (С. Я. Єрмоленко, Л. О. Ставицька, Л. О. Пустовіт), еволюція поетичного словника, розвиток семантико-стилістичного потенціалу лексики, виразові можливості загальноновживаних слів у мовних системах авторів Празької школи (В. М. Русанівський, Л. О. Ставицька, В. С. Калашник, С. Я. Єрмоленко, О. М. Сидоренко), членів Нью-Йоркської

групи (В. М. Русанівський, А. К. Мойсієнко, Г. М. Сюта), творчого доробку Яра Славутича (Н. М. Сологуб, Л. І. Селіверстова) та ін.

Активно застосовуються також методики аперцепційного вивчення поетичного тексту (А. К. Мойсієнко), окреслення мовної картини світу в аспекті індивідуальних особливостей мовотворчості (С. Я. Єрмоленко, Н. М. Сологуб), знаходить послідовне застосування когнітивний підхід до інтерпретації явищ мови поезій (Ю. С. Лазебник, О. С. Таран), акцентування та максимального розширення звукосемантичних потенцій мовних одиниць і використання їх для семантико-експресивної активізації поетичного тексту (Л. О. Ставицька, Н. М. Сологуб, Г. М. Сюта, Н. Л. Дащенко). Привертають увагу дослідників лінгвостилістичні особливості української поезії для дітей (Г. І. Атрошенко). Структурно-функціональний аналіз поетичної мови (на матеріалі української, хорватської та польської поезії першої чверті ХХ століття) здійснила О. В. П'ятецька. Аналізу вокалічної, консонантної та метатетичної паронімії у мовотворчості поетів Нью-Йоркської групи присвячено роботу О. О. Бірюкової.

Дослідження фоносемантичної організації поетичних творів Павла Тичини (аспект рецепції) здійснено Ю. Л. Маленовським. Учений дійшов висновку, що «фоносемантичне оформлення творів у Павла Тичини – поліфункціональне, у зв'язку з чим сприяє виникненню нових змістових асоціацій в системі тексту, відтворює картину звукового світу, сприяє створенню звукових символів, які корелюють із звукосимволізмом» [101, с. 198].

Роль поетичної акцентуації, її специфіка та відповідність нормам сучасної української літературної мови привертає увагу численних дослідників (В. Г. Скляренко, А. А. Зинякова, Л. С. Колодіна, Л. С. Палей) мовотворчості Івана Котляревського, Тараса Шевченка, Лесі Українки, Володимира Сосюри та ін. Віршову інтонацію творів Тараса Шевченка в оригіналі та англійськомовному перекладі аналізує І. М. Кондратишин.

Активно досліджується фонетична гра як елемент ідіостилю В. Набокова (А. О. Чернавіна), звукозображальність у традиційній англійській дитячій поезії (А. О. Єгорова), звукова символіка створення імпресіоністичного ефекту в творчості О. С. Гріна (Т. О. Дегтярьова) тощо.

У сучасній лінгвостилістиці звуковий комплекс слова вивчається у прямому зв'язку з його значенням і має два основні напрями досліджень: 1) з'ясовуються асоціації між звучанням і значенням на матеріалі творчості видатних поетів; 2) визначаються суто психологічні кореляції між звучанням і значенням поетичного тексту.

Таким чином, сприйняття поетичного твору як єдності форми і змісту безпосередньо залежить від його звукової організації. Це засвідчує семантизацію звучання, яка сприяє декодуванню глибинного смислу твору. У зв'язку з цим проблема пошуку асоціативно-змістового характеру звуку і виявлення значущості звукової тканини тексту надзвичайно важлива для розуміння поетичного твору.

1.2.1. Проблема співвідношення звука і значення у поетичному тексті. Зміна лінгвістичних парадигм у мовознавстві супроводжувалася зміною аспекту дослідження значення його структурних компонентів. Зрозуміло, що більшою чи меншою мірою аналіз мови як системи в цілому чи окремих підсистем і явищ (категорій) здійснюється на основі оперування поняттям «значення» в широкому та вузькому розумінні терміна, оскільки будь-яка мовна одиниця (категорія) має зміст та форму, зміст визначає форму. Слід також зважати на різне витлумачення ученими поняття «змісту-значення», яке відбувається в ономасіологічному чи семасіологічному аспекті, синхронічно чи діахронічно, на мікро-, мега-, чи макроструктурному рівнях одиниць різних підсистем мови.

Проблема співвідношення «звук-значення» – надзвичайно актуальна, оскільки безпосередньо пов'язана з фундаментальними питаннями щодо сутності мовного знаку. Це зумовило розвиток фоностилістики – галузі стилістики мовних ресурсів, що вивчає пластичні форми мовлення, де

побудову звукової послідовності (встановлення «динамічного» та «гальмівного» для потоку мовлення звукопису) інтегровано з ритміко-синтаксичним і лексико-семантичним розгортанням тексту (передусім художнього), що забезпечує членування, виділення та об'єднання одиниць синтагматики тексту, його зв'язність, цілісність, виражальні можливості.

Фоносемантика як напрям фоностилістики має давню історію становлення та розвитку (див. п.1.1). Слід зазначити, що ставлення вчених до цієї науки протягом її існування було неоднозначним. Її головний принцип щодо мотивованості звукової одиниці, а, отже, й правомірності явища звукового символізму, неодноразово ставився під сумнів, але на сучасному етапі розвитку мовознавства цей принцип вважається науково обґрунтованим. Фоносемантика – наука, предмет якої знаходиться в звукозображувальній системі мови, а основною властивістю є звукозображальність (фонетична мотивованість). Мета фоносемантичних досліджень полягає у вивченні звукозображувальності як необхідного, істотного, відносно стійкого недовільного зв'язку між фонемами слова та ознакою об'єкта-денотата, яку покладено в основу номінації [35]. Фоносемантика займається також і дослідженням емоцій, їх експлікацією в мові. У пошуках взаємозв'язку між формою мовних одиниць та їхнім значенням, змістом фоносемантика розглядає й мотиви як такі, що мають певні самостійні фонетичні значення, які допомагають озвучити, посилити ту чи іншу емоцію: радість, страх, розчарування тощо.

На сучасному етапі розвитку фоносемантики активно розвиваються такі її напрями: 1) функціональна фоносемантика (лінгвостилістичний аспект); 2) історична фоносемантика (етимологічний аспект); 3) компаративна фоносемантика (порівняльний аспект); 4) соціофоносемантика (соціолінгвістичний аспект); 5) психофоносемантика (психолінгвістичний аспект); 6) текстофоносемантика (лінгвотекстовий аспект); 7) етнічна та естетична фоносемантика (культурологічний аспект).

Найважливіші завдання фоносемантики зводяться до розв'язання таких основних проблем:

- визначення особливостей звукозображальної системи в цілому;
- дослідження звуконаслідувальної та звукосимволічної підсистем;
- опис параметрів, класів і типів звучання;
- характеристика будови звукового денотату;
- створення універсальної класифікації звуконаслідувальних слів;
- виокремлення ознак звукового денотату;
- виділення звукозображувальних функцій фонем звуконаслідувального слова;
- розмежування у текстах сенсо-, емо-, воле- і метакінеми;
- дослідження явищ синестезії та кінестезії;
- встановлення критеріїв виділення звукосимволічного слова тощо.

Фоносемантика поділяється на *загальну* і *спеціальну*. Загальна фоносемантика встановлює та систематизує загальні закони і закономірності звукозображальних систем мов світу, безвідносно якої-небудь однієї конкретної мови (групи мов). Спеціальна фоносемантика пов'язана із законами і закономірностями звукозображальної системи якоїсь однієї конкретної мови.

Фоностилістика відображає фоносемантичні зв'язки між словами в тексті. Л. І. Мацько зазначає, що вони можуть бути первинними (*звукослідувальними*) і вторинними (*звукосимволічними*) [106, с. 31]. Оноματοпея (звукослідування) має закономірний недовільний фонетично мотивований характер і є умовною вербальною імітацією звучань навколишнього світу. У звукослідуванні більш чітко прослідковується зв'язок між позначуваним та знаком, адже існує пряма залежність ономатопу від денотата. Слід наголосити, що до проблем фоносемантики належить не лише питання співвідношення ономатопа та денотата, але й питання словотвірного статусу фонем та сполучень фонем у складі ономатопа.

У сучасному мовознавстві існують два погляди на причини виникнення особливого значення, символіки звуків. Прихильники *первинного звукового символізму* вважають, що більшість стародавніх слів були вмотивовані в тому сенсі, що їхня звукова форма більшою чи меншою мірою моделювала деякі акустичні ефекти, які створювали об'єкти номінації [62, с. 74 – 81]. З іншого боку, прихильники *секундарного звукового символізму* (В. В. Левицький, В. І. Кушнерик) відстоюють протилежну думку. В. В. Левицький зазначає, що «під звуковим символізмом у лінгвістиці звичайно розуміють наявність зв'язку між планом форми (звучанням) і планом змісту (значенням) лексичної одиниці; хоча у принципі звучання й немає нічого спільного з природою позначуваного словом денотата, однак це ніяк не перешкоджає існуванню «вторинного символізму» [95, с. 36]. Як зауважує В. І. Кушнерик, носієві мови властиве прагнення до пошуку асоціативних зв'язків між звучанням слова, яке розвивається згідно з фонетичними законами даної мови, і значенням цього слова. Отже, йдеться про явище народної етимології. Носій мови прагне в подібних випадках знайти найхарактернішу ознаку предмета, щоб зробити її представником цього предмета. Саме цим частково унеможлиблюється довільність зв'язку між звучанням і значенням слова [90, с. 18].

Одним із найважливіших питань фоносемантики є проблема характеру (національності/універсальності) та природи (основи) звукосимволізму. Щодо характеру звукосимволізму, В. В. Левицький зауважує, що неможливо однозначно відповісти на питання, чи є явище звукосимволізму універсальним. Але на базі експериментального дослідження неблизькоспоріднених мов доводиться існування фоносемантичних універсалій, що базується на універсальності артикуляційних характеристик певного звуку та уявлень, пов'язаних з ними. Принаймні, на основі цих досліджень можна впевнено стверджувати, що існують статистично достовірні звукосимволічні правила для споріднених (індоєвропейських) мов,

а щодо неспоріднених мов виявлено певні універсальні тенденції у символізації звуків.

Існують також прибічники теорії про вузьконаціональний характер звукосимволізму (серед них В. В. Левицький називає І. Тайлора). Але ця теорія на сьогодні отримала менше підтверджень, ніж протилежна. Загалом вчені дійшли висновку, що універсальність звукосимволізму доцільніше доводити не на рівні фонем, а на рівні дрібніших одиниць, тобто акустичних/артикуляційних ознак.

Звуковий символізм визначається як недовільний фонетично мотивований зв'язок між фонемами слова та неакустичною ознакою денотата, що лежить в основі номінації. Фоносемантика розглядає звукоінформативний компонент звукосимволізму (який є невід'ємним від художнього мовлення), що має поетично-уявні відчуття, які створюють певні асоціації під час сприймання тексту. Цікавим є «аспект словесно-буквенної синестезії, коли при читанні певних символічно значущих букв звуків у свідомості людини виникає «музика тексту», створюється (...) асоціативно-змістовий тон» [90]. Звукозображувальними/звукосимволічними можна назвати не лише ті слова, що з першого ж погляду свідчать про свою фонетичну мотивованість, але й ті, в яких зв'язок між звуком та значенням в процесі розвитку мови був послаблений або втрачений, але відновлюється за допомогою етимологічного та типологічного аналізу. «Звукозображувальне слово – це слово, звукозображувальне у своїй основі, за своїм походженням» [144, с. 22 – 25]. Звукосимволічні слова, або *ідеофони* (термін С. В. Вороніна), часто використовуються для позначення базових понять, що оточують людину та стосуються її (руху, світлових явищ, форми, величини, віддаленості, тактильних властивостей поверхонь, міміки, фізіологічних та емоційних станів людини).

Фоносемантика художнього тексту почала розвиватися на межі стилістики і поезики, долучаючи до цих традиційних для мовознавчої науки галузей інформацію щодо естетичної функції звукозображальних одиниць.

Наявність універсальних закономірностей у виявленні фоносемантичних складових тексту, а також дослідження великих за обсягом творів зумовило вироблення нових методів і методик аналізу. Слід констатувати, що здобутки у теорії та практиці дослідження звукопису сприяли утвердженню фоносемантичного аналізу, який на сьогодні став невід'ємною частиною аналізу будь-якого художнього тексту, як поетичного, так і прозового.

Таким чином, фоносемантика досліджує символічні властивості такого явища, як звуки, що відтворюються мовним апаратом людини. У свою чергу під звукосимволізмом у сучасній лінгвостилістиці розуміють наявність недовільного зв'язку між звучанням та значенням слова, між знаком та символом, що стоїть за цим знаком.

1.2.2. Принципи фоносемантичного аналізу. Проблематика фоносемантики як інтегральної науки надзвичайно широка. Вона охоплює цілісну програму дослідження звукозображальних систем різних мов, фоносемантичний аналіз лексико-семантичних груп і питання семантичної філіації звукозображальних слів, проблеми фоностилістики і звукосимволізму у художньому тексті, питання експресивності поетичного звукопису тощо.

С. В. Воронін уперше виокремив фоносемантику як самостійну галузь лінгвістики, що вивчає зв'язок звука і значення у слові. Засновник Петербурзької фоносемантичної школи, автор зображальної (іконічної) теорії походження мовного знака обґрунтував принцип подвійної (недовільної/довільної) природи мовного знака, яка суттєво корегує «принцип довільності» Ф. де Соссюра. Учений розробив також метод фоносемантичного аналізу, що вводить об'єктивні критерії визначення звукозображального слова, формулює основні закони утворення та еволюції мовного знака, виявляє категорію *фонотона* як основну категорію фоносемантики, уводить поняття і визначає природу синестемії. Метою фоносемантики С. В. Воронін визначив вивчення звукозображальності як необхідного, суттєвого, повторюваного і відносно стійкого недовільного

фонетично мотивованого зв'язку між фонемами слова і закладеною в основу номінації об'єкта-денотата.

Теоретичне узагальнення експериментальних даних дало змогу С. В. Вороніну виділити такі найважливіші принципи фоносемантики:

1. **Принцип недовільності мовного знака.** Принцип недовільності мовного знака – перший і основний методологічний принцип фоносемантики. Він може бути також названий принципом мотивованості і недовільності зв'язку між звуком і значенням у слові. При цьому під *мовним знаком* розуміється «двобічна матеріально-ідеальна одиниця системно організованого мовного коду, яка довільно, символічно й конвенційно фіксує у чуттєвій сприйнятій формі певний зміст і служить засобом збереження, отримання, обробки і передачі інформації» [140, с. 375]. Слід наголосити, що природа мовного знака, що її намагалися пояснити ще стоїки (II – I ст. до н.е.), завжди залишалася дискусійною й остаточно не розв'язаною методологічно детермінованою проблемою лінгвосеміотики.

Цей принцип протиставляється принципу довільності мовного знаку Ф. де Соссюра. Положення Ф. де Соссюра про довільність зв'язку поняття та його акустичного образу в мові стало аксіомою семіотики XX ст. Ф. де Соссюр посилався на тезу про довільність мовного знака, висунуту американським дослідником У. Уїтні у книзі «Мова й вивчення мови: Дванадцять лекцій про принципи лінгвістичної науки». Протилежне положення щодо природного зв'язку імені й поняття певним чином відроджується в концепції іконічності знаків Ч. Пірса. Критикували концепцію довільності Ф. де Соссюра також Р. О. Якобсон, Є. Пішон, Д. Болінджер. Декларуючи довільність (немотивованість) знака як довільність відношення між означуваним і означенням внутрішньомовного знака, тобто у межах мови, Ф. де Соссюр насправді розумів «довільність» як немотивованість знака в цілому (означуване плюс означене) стосовно денотата, тобто виводив «довільність» за межі мовного знака, і, ширше, за межі мови. Відповідно постає дві проблеми: перша – проблема

«внутрішнього» зв'язку між двома полюсами знака, друга – проблема «зовнішньої» довільності знака, «зовнішнього» зв'язку між мовним знаком і мовною сутністю – денотатом.

Утверджуючи принципову недовільність, мотивованість мовного знака, С. В. Воронін, проте, не зазначав, що усі без винятку слова сучасної мови можуть бути кваліфіковані як мотивовані. Мовний знак принципово недовільний, однак у «сучасній» синхронії становить подвійну сутність: він одночасно і недовільний, і довільний. Причину такої подвійності вчений вбачає у подвійності самої природи слова: воно постійно існує у двох іпостасях – відображальній і комунікативній. У конкретному номінативному акті обирається певна ознака об'єкта-денотата, що закладається в основу номінації, – і у цьому визначальному, принциповому моменті номінація недовільна, мотивована. Однак вибір певної конкретної ознаки багато у чому випадковий – і у цьому більш конкретному моменті номінація довільна, немотивована.

2. Принцип детермінізму. Цей принцип фоносемантики стосовно теорії звукозображальності мови передбачає зумовленість знакового аспекту слова значенням слова і, врешті-решт, ознаками, властивостями денотата, точніше «мотивом» – тією властивістю об'єкта-денотата, яка після завершення «мотивувального ходу» («ходу мотивуючої думки») покладена в основу розуміння.

3. Принцип віддзеркалення. На фонетичному мовному рівні зміст віддзеркалення – це значення звукового комплексу слова (як образу, або в інших термінах, як сутності, однорідної з поняттям), форма віддзеркалення – мовний знак (як матеріальна оболонка слова). Таким чином, мовний знак становить форму, матеріальний бік віддзеркалення, властивий людині. Вже це змушує, на думку С. В. Вороніна, визнати його категорією відображення.

Залишаючись у цілому адекватним, віддзеркалення у мовному знаці дещо викривлюється, що зумовлене, зокрема, дворівневістю віддзеркалення (подвійним заломленням відображуваного) в знаці, багатозначністю

співвідношення між знаком і об'єктом номінації, відносною денатуралізацією знака (частковою втратою примарної мотивованості) у процесі еволюції.

4. Принцип цілісності. Відповідно до цього принципу постулюється первинність системи як цілого над компонентами системи. Акцент робиться саме на цілісності та інтегрованості властивостей об'єктів. Властивості системи як цілого не зводяться до суми властивостей елементів, що складають систему, а визначаються інтегративними властивостями структури системи, що породжуються специфічними зв'язками і відношеннями між елементами системи. Кожний елемент у системі пов'язаний з іншими її елементами; опис кожного елемента не має самодостатнього характеру, бо елемент описується не «як такий», а із врахуванням його зв'язків з іншими елементами системи як цілого.

5. Принцип багатоплановості (багатоплощинності). Цей принцип передбачає як звернений «всередину» максимально повний тривимірний, «об'ємний» опис звукозображальної системи у трьох взаємопов'язаних, але самостійних планах – синтагматичному, парадигматичному, ієрархічному, так і звернений «назовні» опис цілісності системи з огляду на її зв'язок із «середовищем». Звукозображальна система – це множина взаємопов'язаних фонетично мотивованих слів. У свою чергу, слово – центральний, проте не єдиний елемент звукозображальної системи. Однією з найважливіших особливостей цієї системи полягає у тому, що до неї залучаються й елементи низки інших рівнів – ознаки фонем, фонем, ряд морфем та мікротекстів. Тому найбільш повне онтологічне визначення звукозображальної системи запропоноване С. В. Вороніним: *«Звукозображальна система – це множина елементів різних рівнів архісистеми мови, (а) що володіють системоутворювальною властивістю, яка полягає у наявності закономірного недовільного фонетично мотивованого зв'язку між фонемами слова і мотивами номінації, і (б) впорядкованих за сукупністю відносин побудови*

(синтагматичних, парадигмальних, ієрархічних), функціонування, породження, розвитку і перетворення» [36].

Як відомо, звукозображальна система поділяється на звуконаслідувальну і звукосимволічну. Центральним елементом звукозображальної системи є *звукозображальне слово*, під яким розуміється слово, яке має необхідний, суттєвий, відносно стійкий недовільний фонетичний зв'язок між фонемами слова і покладеною в основу номінації ознакою денотата (мотивом) [36]. Звуконаслідувальна підсистема, що визначається відносно свого центрального елемента – слова, становить підмножину взаємопов'язаних слів, фонетично (примарно) мотивованих звуком. Звукосимволічна підсистема – це підмножина взаємопов'язаних слів, фонетично (примарно) мотивованих незвуком.

Загалом проблема елементів (одиниць) звукозображальної системи вельми складна. Зв'язок між звуком і значенням безпосередньо і відчутно виявляється на рівнях ознак. У порівнянні, наприклад, з фонологічною системою, де основний елемент – фонема (абстракція I рівня), у звукозображальній системі основний елемент – *фонемотип* (абстракція II рівня). Категорія фонемотипу (Ф-ознака) є основним інструментом для дослідника і лінгвістичного ярусу звукозображальної системи і всієї системи в цілому, до того ж не лише у синхронії, але у діахронії (при глибокому етимологічному аналізі). Фонемотип евристичний за своєю суттю, оскільки він у прихованій формі містить певну програму дослідження. Основним інструментом для дослідника екстралінгвістичного (денотативного) ярусу є категорія *мотивотипу* (Д-ознака).

Дослідження фонетичної мотивації зумовило встановлення лінгвістичних універсалій – фоносемантичних закономірностей, а також сприяло розробці фоносемантичної типології (типології звукозображальних систем). Остання має на меті виявлення як ізоморфізму звукозображальних подій різних рівнів у мові, так і аломорфізму. Фоносемантичні закономірності можуть бути розподілені на *абсолютні* та *відносні*.

Абсолютні фоносемантичні закономірності:

- звукозображальні слова утворюють систему;
- між звукозображальним словом і денотатом існують закономірні відповідності;
- експресивне слово завжди є звукозображальним;
- точність звукозображення в оказіональних звукозображальних словах вища, ніж в узуальних (загальноживаних);
- точність звукозображення перебуває в оберненій залежності від складності денотата; фонемі (звуки мовлення) мають значення;
- значення фонем (звуків мовлення) – це фонетичне значення; зображальна мотивованість протиставляється описовій;
- примноження звукового складу кореня звукозображального слова є одним із засобів інтенсифікації його значення;
- якщо відомий мотивотип номінації, то можна передбачити мінімум один фонемотип у складі звукозображального слова;
- мінімум один фонемотип у звукозображальному слові має природу, ідентичну природі денотата;
- фонемі звукозображального слова – поліфункціональні;
- елемент будови денотата може відобразитися у звукозображальному слові більш ніж одним способом.

Відносні фоносемантичні закономірності:

- позначення «великого, значного» містять відкритий інтенсивний голосний;
- позначення «малого» містять вузький неінтенсивний голосний або палаталізований приголосний;
- позначення «відкритого», «широкого» містять відкритий інтенсивний голосний;
- позначення «темного», «сумного» містять низький (за тоном) голосний; непейоративність пов'язана з лабіальністю.

Слід наголосити, що звукозображальними є не лише слова, котрі відчуються сучасними носіями мови як такі, що мають фонетично мотивований зв'язок «між звуком та значенням», але і усі ті слова, у яких цей зв'язок під час мовної еволюції виявився ослабленим і на перший погляд навіть повністю втраченим, однак у яких за допомогою етимологічного аналізу цей зв'язок виявляється. Адже засвоюючи нове слово іншомовного походження мовці завжди відзначають незвичність його звучання, яке подекуди викликає неприємні асоціації, що не пов'язані з його значенням.

1.2.3. Психофонетика: психолінгвістичний аспект дослідження поетичного тексту. Фоносемантика надзвичайно тісно пов'язана з психолінгвістикою. Проблема форми і змісту в теорії лінгвістики є на сучасному етапі розвитку мовознавства надзвичайно актуальною. Важливим аргументом на користь актуальності цієї проблематики є те, що асоціації зовнішньої форми суттєво впливають на навички відчуття мови, що важливо для оцінки особливостей впливу мовної тканини поетичного тексту на читача.

Сьогодні дедалі більше вчених визнають, що для повнішого розуміння деяких явищ мови і мовлення, особливо поетичного, необхідно вийти за межі власне лінгвістики у сферу дослідження тих психічних процесів індивіда, за посередництва яких структурується мовний матеріал. Так, у процесі поетичної творчості реалізація у тексті одиниць усіх рівнів мовного простору (фонетичного, лексичного, словотвірного, морфологічного, синтаксичного) здійснюється автором як свідомо, так і підсвідомо. Добір мовних одиниць передусім зумовлений поетичним задумом, а також низкою соціальних, культурних, духовних, естетичних та мовних чинників. Л. С. Виготський зазначав: «Скрізь – у фонетиці, у морфології, у лексиці і семантиці, навіть у ритміці, метриці і музиці – за граматичними і формальними категоріями приховуються психологічні» [38].

Німецький психолог В. Вундт, який врахував у своїй концепції теорії мовознавства, психології та етнології, вважав, що мова утворюється

підсвідомо. Слово, як і будь-яка інстинктивна дія, виникає за рахунок «внутрішнього спонукання». Початкове слово – суб'єктивний продукт внутрішньої дії, й виражає воно не саме уявлення про предмет, а те, як це уявлення підсвідомо впливає на внутрішній світ людини [37, с. 484].

У психофонетики складна наукова доля. Психологічний аспект мовлення викликав зацікавлення багатьох видатних філософів, лінгвістів, психологів, поетів ще з часів античності. Проте вагомі спроби теоретичного обґрунтування емпіричного досвіду було здійснено у 70-80-х рр. XIX ст. І. О. Бодуеном де Куртене. Учений почав розробляти питання фонології, пов'язуючи їх з психологічним аспектом мовних явищ, підкреслюючи позасвідомий характер цього феномену. Окремі положення його робіт передують концепції підсвідомих психологічних явищ, яка пізніше набула широкого розповсюдження у психології. С. С. Хромов вважає, що в 90-х рр. XIX ст. І. О. Бодуен де Куртене повністю перебудовує свою фонологічну теорію, підвівши психологічне підґрунтя під висловлені положення, та перетворює її на психофонетику – вчення про звукові уявлення [171, с. 18 – 21]. Тобто, звуки як фізичні факти замінено їх психічними еквівалентами – фонемами, які можуть бути зрозумілі лише з психологічно-соціологічного погляду. Звук мови, за І. О. Бодуеном де Куртене, – абсолютна фікція, вчена вигадка, що виникла завдяки змішуванню та сплутуванню понять і підстановці миттєвого, змінного замість постійно існуючого.

Суть основних положень психологічної теорії І. О. Бодуена де Куртене:

1. Фонема – психологічний еквівалент звука. Таке розуміння органічно пов'язане із загальною психологістичною концепцією ученого. Щоправда, фонема також пов'язана з фізіологічною, акустичною і артикуляційною специфікою мови, але у підсумку – ці аспекти зводяться до психічних субстратів – до уявлень.

2. Звук становить фізіологічно-акустичний вияв, фізичну ознаку, втілення фонему.

3. Провідна ознака, за якою звук протистоїть фонемі, полягає у тому, що звук минуще, а фонема не минуще, а постійно існуюче у психіці індивіда явище. Фонема, так само як і мова в цілому, психологічно-соціальне явище.

4. Фонема і звук протиставляються одне одному ще за таким принципом: звук у різних умовах вимовляється по-різному, а фонема – це єдине, спільне уявлення. У теорії І. О. Бодуена де Куртене друге протиставлення не акцентується, але у пізнішій фонології саме воно стало основним. Це – пошук постійного за змінним, інваріанта за варіантами.

Таким чином, звукова матерія, на значенні якої постійно наголошував І. О. Бодуен де Куртене, володіє не лише визначеною символікою звуків (змістовністю), – вона створює певну тональність, яка підкреслює зміст описуваного (номінованого). Те, як сприймається звучання при номінації і які при цьому викликає асоціації, важливіші за семантику назви, яка при декодуванні поетичного тексту може інколи навіть не враховуватись читачем.

У сучасній психофонетиці виокремлюються два напрями досліджень мотивованості звучання значущих одиниць мови:

1. Вивчення типів асоціацій між звучанням і значенням на матеріалі різних мов (В. І. Абаєв, Д. Вестерман, Б. В. Журковський, О. М. Газов-Гінзберг);

2. Виявлення суто психологічних кореляцій між звучанням і значенням (В. В. Левицький, О. П. Журавльов). На особливу увагу заслуговують результати досліджень О. П. Журавльова [59], який поєднував психолінгвістичні експерименти з машинним моделюванням. Ученим розроблено експериментальний психометричний метод вивчення символічного значення звуків російської мови, побудовано модель фонетичного значення, розроблено перші програми автоматичного аналізу функціонування цього аспекту значення у поетичних текстах і враховано фонетичне значення слова.

Отже, для аналізу поетичного звукопису має бути використаний не лише лінгвістичний інструментарій, але й залучені психофізіологічні дослідження. За даними цих досліджень звукозображальні слова пов'язані із положенням органів мовлення (за О. М. Газовим-Гінзбергом, «внутрішнє» звукозображування [40, с. 15]). С. В. Воронін вважає найважливішими компонентами психофізіологічної основи звукосимволізму *синестезію* (феномен сприйняття, що полягає в тому, що враження, відповідне певному подразнику і специфічне для певного органу відчуттів, супроводжується іншим, додатковим відчуттям або образом, часто характерним для іншої модальності) та *кінеміку* (сукупність кінем, тобто недовільних рухів м'язів, що супроводжують відчуття та емоції) [36].

Принципово новий підхід до аналізу художнього тексту запропонував В. П. Белянін, котрий здійснив психолінгвістичну типологію художніх текстів російської літератури за емоційно-сисловою домінантою, виділивши на основі психіатричних критеріїв «світлі», «темні», «сумні», «веселі», «гарні», «складні» та «змішані» види текстів [15]. Основними принципами аналізу художнього, зокрема і поетичного тексту, з психолінгвістичних позицій учений вважає такі:

1. Кожний мовний елемент зумовлений не лише лінгвістичними, але і психологічними закономірностями.

2. Структури художнього тексту корелюють зі структурами акцентуваної свідомості. Художній текст у деяких випадках є результатом породження акцентуваної (або психопатичної) свідомості.

3. За різними текстами – різна психологія. Різноманітність психологічних типів людей породжує різноманітність когнітивних структур.

4. Текст – це не іманентна сутність, а елемент цілісної системи «дійсність – свідомість – модель світу – мова – автор – текст – читач – проекція» [15, с. 7 – 8].

Таким чином, стратегія лінгвостилістичного пізнання передбачає розробку цілісної концепції розуміння мови, оскільки носії мови

застосовують різні варіанти мовних прийомів і їх оптимальний набір, зумовлений індивідуальними показниками конкретної мовної особистості. Однак з метою подолання статичності, лінійності у репрезентації рівнів розуміння, необхідно активно використовувати усі грані психофонетики мовлення як у загальному аспекті, так і окремо для ланки «автор - читач» (дуалізм цієї ланки вимагає залучення письмово-зорових та мовленнєво-слухових уявлень у найширшому контексті: від звуконаслідування, звукової символіки до паронімічної атракції, звукосимволічної контекстуалізації у поетичних текстах).

1.2.4. Когнітивна фонетика: зв'язок фонетичних явищ із когніцією.

У сучасній лінгвістиці проблеми когнітивного підходу до аналізу текстів активно розробляються і здійснюються на перетині дослідницьких пошуків риторики, стилістики, теорії, типології і психології мовлення, теорії дискурсу, комунікації тощо. Загалом формування та розвиток предметно-методологічної бази когнітивної парадигми стає можливим тому, що інтенсивний підхід до дослідження мови, метою якого було вивчення структури й семантики мовного матеріалу, змінюється екстенсивним, пов'язаним з використанням у лінгвістиці, зокрема фонетиці, даних психології, логіки, філософії, нейрофізіології та інших дисциплін нелінгвістичного циклу. *Когнітивна лінгвістика* розглядає мову «як засіб отримання, зберігання, обробки, переробки й використання знань, спрямований на дослідження способів концептуалізації й категоризації певною мовою інтеріоризованої дійсності та внутрішнього рефлексивного досвіду» [140, с. 213]. Роль мовної особистості за такого підходу має виняткове значення. Мовний світ людини наповнений складною, динамічною системою образів, що постійно перетинаються і є функціонально та семантично заданими у проекції лінгвістичної когніції. *Когніція* визначається «як пізнавальний процес набуття досвіду, отримання знань шляхом сенсомоторного сприйняття світу за допомогою органів чуття, інтеріоризації у свідомості результатів цього сприйняття, обробки і

переробки набутих знань на підставі внутрішнього рефлексивного досвіду, мовної інтерпретації та переінтерпретації» [140, с. 218]. У свою чергу специфіка вивчення фонетичних одиниць у лінгвокогнітивному руслі полягає в пошуку і поясненні співвідношень між знанням про світ і тим, як ця інформація відбита у фонетичних репрезентаціях. Представниками когнітивного підходу в семантиці є переважно американські вчені Дж. Лакофф, Р. Лангакер, Р. Джекендофф, Ч. Філлмор, Л. Талмі, А. Гольдберг, Дж. Тейлор, Ж. Фоконьє, Б. Рудзка-Остін, А. Ченкі та ін.

Положення про єдність зовнішнього й глибинного планів мовних одиниць, взаємозв'язок між процесом мовленнєвої діяльності та ієрархічною системою одиниць мови, що відображають і універсальні, і суб'єктивні особливості концептуалізації дійсності у свідомості автора-мовця, створюють підґрунтя для розвитку когнітивного напрямку аналізу одиниць поетичного тексту.

Питання взаємозв'язку між мисленням і мовленням ще й дотепер залишається нез'ясованим і дискусійним, а отже, актуальним у межах когнітивно-дискурсивної парадигми лінгвістичних досліджень. На сучасному етапі розвитку лінгвістики експериментально-фонетичні дослідження, без сумніву, повинні бути багатофакторними, що сприятиме більш адекватному опису досліджуваних явищ. Природно, що лінгвокогнітивний напрям орієнтує фонетистів на вивчення сегментного й надсегментного рівнів мови як невід'ємного складника мисленнєвої діяльності людини, що тісно взаємодіє з іншими когнітивними структурами й процесами: сприйняттям, увагою, пам'яттю. Оскільки цей підхід, пов'язаний з детальним аналізом артикуляційних та акустичних ознак фонетичних явищ, фонетика і фонологія в межах цієї парадигми виступають як дисципліни, здатні забезпечити їхню інтеграцію з когнітологією. Зважаючи на це, лінгвокогнітивний напрям зорієнтований на дослідження фізичної оболонки звукових репрезентацій сегментного і надсегментного рівнів мови [193, с. 38 – 39] як таких, що

забезпечують отримання, опрацювання, збереження, вилучення й використання звукової інформації людиною.

Вихідним для лінгвокогнітивного напрямку фонетичних досліджень є положення про те, що звукові репрезентації як складники мисленнєвої діяльності людини виникають унаслідок взаємодії з когнітивними процесами мовця [197]. Таким чином, можна припустити, що мета фонетичних і фонологічних досліджень у руслі лінгвокогнітивного напрямку полягає в побудові ієрархії «глибинних структур» як інтеріоризованої системи знань [192], виявленні когнітивних основ мовлення, поясненні феноменів мовленнєвої комунікації під кутом зору їхніх зв'язків з ментальними процесами. Це дає підстави стверджувати, що в компетенцію когнітивної теорії входять питання щодо виникнення інформації про світ, її оцінку, збереження в пам'яті мовців та перетворення в знання, які певним чином впливають на поведінку тієї чи іншої мовної спільноти [116].

Сучасні фонетисти головним чином акцентують увагу на визначенні інвентарю фонетичних репрезентацій шляхом трансформацій звукової інформації, які базуються на когнітивних операціях декодування диференційних ознак та активуються акустичними ключами (частота основного тону, інтенсивність, тривалість).

У звуковому ланцюжку закладені, на думку вчених Казанської лінгвістичної школи (І. О. Бодуен де Куртене, В. О. Богородицький, В. В. Радлов), приховані проєкції смислу, нової образності. Адже індивідуальне уточнення сфери дії у межах контексту починається з фонетичного рівня (з ефекту психофоносемантики) і завершується на рівні так званої когнітивної семантики, де показники концептів мовного знання мають винятково лінгвістичний характер, що трансплантується у динамічну модель поетичного тексту.

Теоретико-методологічні засади когнітивної поетики, зокрема положення про втілене розуміння, положення про лінгвокогнітивні операції субститутивного, контрастивного, наративного та конструктивно-творчого

наслідування, уможливають виявлення характеру кореляції між мовленнєвими процесами, об'єктивованими в текстовій тканині поезії, й тими когнітивними процесами мислення, що активуються в ході конструювання композиційно-сислової структури поетичного тексту на шляху до його адекватної інтерпретації.

У межах когнітивної наукової парадигми продовжується вивчення способів відображення, освоєння й перетворення дійсності (у сучасній термінології – отримання, обробки й аранжування знань) засобами поетичного мовлення, опрацьовуються проблеми художнього образу з особливою увагою при цьому до лінгвокогнітивних механізмів мислення, що активуються за допомогою звукових та словесних поетичних образів. Із цією метою в когнітивній науці широко використовується термін «концепт», який визначається як «інформаційна структура свідомості, різносубстратна, певним чином організована одиниця пам'яті, яка містить сукупність знань про об'єкт пізнання, вербальних і невербальних, набутих шляхом взаємодії п'яти психічних функцій свідомості й позасвідомого» [140, с. 256].

На думку прихильників роздільності концептуальної та вербальної інформації, у процесі мисленнєвої діяльності концепт обертається різними боками й актуалізує різні ознаки та ділянки, які можуть або не можуть мати вербальне позначення. С. В. Воронін *концептом*, або системоутворюючою властивістю, на підставі якої конституюється досліджувана система, вважає звукозображальність (фонетичну мотивованість) [36].

Тобто, слід зауважити, що концепт, аналізований як складник концептуальної картини світу взагалі, й концепт, що актуалізується звуковим поетичним образом у межах певного поетичного тексту, не є тотожними поняттями. З певної маси смислів, про які можна вести мову стосовно концепта взагалі, у процесі осмислення конкретного поетичного тексту активуються лише ті смисли, що є актуальними для даного контексту.

З метою дотримання такого розмежування дослідниками використовується поняття «текстовий концепт». О. М. Кагановська

запропонувала таке тлумачення: «Текстовий концепт становить мовленнєво-розумове утворення змістового плану, яке характеризується багатосмисловою напруженістю та надкатегоріальністю і на текстовому рівні імплікує сукупність певних ознак метаобразів художнього твору з метою їхньої подальшої експлікації» [73, с. 24].

Потенційність локалізації текстового концепта в межах зовнішньо-вербального рівня поетичного тексту й загального, інтегруючого, «наскрізного» характеру текстового концепта в межах не лише зовнішньо-вербального, але й концептуального рівня певного поетичного тексту співвідносне з принципом художнього метаопису. Згідно з метаописом в образній системі художнього твору наявні дві системи образів – система безпосередньо виражених образів і система безпосередньо невиражених образів. Відповідно до співвідношення звукових поетичних образів і текстових концептів у межах певного поетичного тексту слід розмежовувати *простий*, *складний* і *ускладнений* різновиди композиційно-сміслової структури такого тексту.

Так, наприклад, уривок поезії Олександра Олеся «Тіні» ілюструє складний тип композиційно-сміслової структури: *Куди піти, / Куди втекти / Від голосу страшного? / Тікаю я / В ліси, в поля,— / І не втечу від нього. / Біжу, а він / Гуде, як дзвін, / На смерть немов, / Все — бев та бов...* (Олеся, 18, с. 114).

Концепт «страх» асоціюється зі дзвоном. Ефект із фоносемантичного погляду підсилюється поетичним розміром (це – хорей), що співвідноситься з ритмічними ударами дзвону, та безпосереднім звуконаслідуванням.

Поезія Павла Тичини «Хор лісових дзвіночків» ілюструє простий тип композиційно-сміслової структури, де найбільшу роль грає поетичний розмір (теж хорей) та звуконаслідування (*День! Тінь!*) (Тичина, 32, с. 75). Натомість поезія «Гімн природі (Гаї шумлять...)» має ускладнену композиційно-сміслову структуру, оскільки автор, крім передачі гудіння дзвону через віршовий розмір (хорей), вдається до мета- та евфонії. Концепт

«думка» втілений в образах, що асоціюються із розміреним биттям дзвону. Однак автор зображає на тлі його ударів потік свідомості, вільну течію думок: думки-спостереження (*за гаєм, за хмарами*), думки-самоаналізу (*чого душі моїй так весело?*), думки-порівняння (*мов ластівку*), думки-констатації (*когось все жду, кохаючи*), думки-спостереження та порівняння (*неба край – мов золото; ріка – мов музика*) (Тичина, 32, с. 39).

Таким чином, питання концептуальної моделі поетичних текстів постає, коли йдеться про «умоглядні настрої» у пам'яті носіїв мови, граничної образності, розгортання поетичної картини шляхом творчої асоціації, множини асоціативних зв'язків.

У сучасній когнітивній лінгвістиці велика увага приділяється аспектам глибини та детальності в опрацюванні інформації, що нею обмінюються учасники комунікативного процесу. Тлумачення, надане В. О. Богородицьким щодо механізмів мовлення, допомагає надалі розвинути та чіткіше розставити психофонетичні акценти у процесі кодування/декодування інформації, конструювання системи розуміння смислу, репрезентації тексту з огляду на ситуативну модель. Художня комунікація безперечно покращує когнітивну ефективність схеми: «звук – звуковідчуття – фонемографія слова – слово – враження – концепт – смисл – думка». Тому цілком природно, що вивчення сприйняття та подальшого розуміння звукової інформації стало органічною частиною когнітивно-дискурсивного напрямку лінгвістики. Адже у звукопису кожної мови є, безперечно, своя національна специфіка, яка пов'язана з мовним досвідом її носіїв. Це означає, що під час оцінки звукового аспекту, наприклад українського поетичного тексту, у носіїв іншої мови виникнуть асоціації, виховані системою їх рідної мови, а також притаманними відповідній мовній спільноті культурними і соціальними традиціями. На думку Н. П. Пінежанінової та Н. О. Любимової, адекватного сприйняття у такому випадку можна досягти лише шляхом навчання та пояснення [100, с. 76],

оскільки те, чим носій української мови володіє інтуїтивно, носій іншої мови повинен усвідомлено засвоїти.

Людська культура, антиентропійна за своєю природою, розвивається в напрямі постійної семіотизації, невпинного інформаційного збагачення. Знак, текст, культура, семіотична система, семіосфера (за Ю. М. Лотманом [99]) становлять незамкнену, відкриту систему (відкриту у світ культури та у світ позасеміотичної реальності). Саме тому вони не підвладні часові й ентропії – навпаки, постійно відновлюють свою різноманітність. Світ семіозису одержує перемогу над фізичним часом.

Отже, когнітивна лінгвістика, як остання за часом заявлена парадигма, підсумовує всі аспекти дослідження значення в мові, трансформовуючи одноплосинне схоластичне описове вивчення в синтетичне, що враховує екстра- та інтралінгвістичні чинники, в повному семантичному обсязі з виділенням об'єкта в конкретній функціональній ситуації.

1.3. Звукосимволізм і звуконаслідування як складові звукозображальної системи поетичного тексту

Завдяки єдиній мовленнєво-мисленнєвій базі людства кожен може наділяти на основі асоціацій певними якостями звуки, що сприймає. Художній бік будь-якої мови має в основі фонетичні елементи, які складають гармонію, виразність і красу мови. Різні звуки мови викликають певні асоціації, які ґрунтуються на чуттєвому сприйнятті, що призводить до розуміння емоційної тональності художнього тексту. «Часом звукова організація символічної поезії, – зазначає І. В. Качуровський, – допомагає ліпше розкрити її зміст і сама таким чином набуває певного символічного значення – хоч адитивні й візуальні образи поезії, взяті окремо, не обов'язково мають бути символами» [75, с. 141]. Типовою щодо цього є поезія Олекси Слісаренка «Ранній сніг»: *О, який розмах, розбіг! Білий сніг, ранній сніг! / Жовтий килим, шитий білим, на зів'ялих травах ліг. / Сплять у білій ніжній вовні легкі шепоти дібровні, / Срібномовні, тихокрилі,*

невимовні, як і сни. / Пелехата біла тиша ніжно-ніжно їх колише. / І не дише – срібно рухи заворожує лісні. / Дума думку чорногрудий у сніговій шапці дуб (6 голосних фонем [y]) / Скільки білі сніжні милі заховали в полі згуб? / Скільки шовку жовтих ниток сон уткав у килим снігу (4 голосні фонем [y]), / Скільки в кризі мертвих квіток, скільки в ній сконало квіт? / Дума думку дуб дібровий, з жалем дивиться на кригу – (5 голосних фонем [y]) / На чолі її блискучім розцвітає Снігоцвіт (Слісаренко, 31, с. 144).

Написання слова Снігоцвіт з великої літери не залишає сумніву щодо символічного характеру поезії, яку побудовано на звукових повторах – переважно на різних категоріях внутрішньої рими. Символіка звуків, зокрема, виявляється у накопиченні [y], що відбиває смуток дуба, якому шкода заморожених квітів, над якими розцвітає отой Снігоцвіт. Відповідно накопичення звуків [p] та [g] і, зрозуміло, їх сполук відтворює переважно гуркіт грому, битви, людський гамір, наприклад, тичинівське «*В моім серці і бурі і грози, / Й рокотання-ридання бандур...*» (Тичина, 32, с. 48). Процес розуміння під час реценції (сприймання) звукової організації тексту становить осмислення та усвідомлення таких фоносемантичних одиниць, які сприймаються як незвичайні, позбавлені автоматизму, у зв'язку з чим і привертають увагу читача.

Під звукосимволізмом розуміють «явище фонетичної підсистеми мови, яке уможливорює встановлення мотиваційного зв'язку між звуком і значенням слів, що має психічне підґрунтя: синестезію як аналогію між різними відчуттями й образами у свідомості людини, кінеміку як зв'язок довільних рухів м'язів і відчуттів й емоцій, стереотипізацію як звичку пов'язувати певний звук з оцінкою ряду знаків, де він трапляється. Звукосимволічні слова найчастіше позначають рух, світло, розмір, просторові параметри, стан, дії людини» [140, с. 163].

Тривалий час вважалося, що сам термін «звукосимволізм» недостатньо влучний і пропонувалось замінити його терміном «природна виразність». Початковий етап обговорення проблеми звукосимволізму ґрунтувався на

уривчастих даних спостережень щодо зв'язку звука і значення. Віднедавна експерименти диференційовано плануються з метою дослідження різних типів звукосимволізму, які, можливо, існують, вивченню символізму як цілих слів, так і символізму, що притаманний групам звуків мовлення або окремим звукам – голосним чи приголосним. Результати експериментів засвідчують: якщо звук здатний викликати асоціації на підсвідомому рівні, то добір звуків у поетичному тексті не випадковий. Мета звукової побудови поезії – створити саме ті асоціації, які мав на меті викликати своєю творчістю автор.

Однак В. М. Галич наголошує, що «звукове оформлення слова має личить значенню не тільки в асоціативному, але і в чисто естетичному плані» [43, с. 61]. Тобто, крім звукових елементів, що можуть безпосередньо вказувати на зміст повідомлення, існують елементи з «прихованим» символічним смислом.

Таким чином, із самого початку гіпотеза про існування звукосимволізму зіткнулася із серйозними теоретичними труднощами. Заперечення існування звукосимволізму зводяться взагалі до таких аргументів: якби між певними звуками та певними поняттями існував мимовільний зв'язок, то не було б можливим й існування різних назв одного й того ж самого предмета чи явища в різних мовах, ні, тим більше, зміна звукової оболонки слова у процесі історичного розвитку мови. Наприклад, «великий» у латинській мові *magnus*, у грецькій – *megas*, у готській – *mikils*. Тобто, наявність того чи іншого голосного в корені слова зумовлена дією фонетичних та морфологічних законів відповідної мови, а не дією звукосимволізму.

Подолати подібні теоретичні труднощі можна було, виконавши два головних завдання: 1) переконливо довести існування звукосимволізму; 2) задовільно пояснити можливість співіснування звукосимволізму та мінливості найменувань одного й того ж предмета в синхронії та діахронії.

У виконанні цих завдань спостерігається своєрідний поділ праці між сучасною європейською та американською лінгвістикою. У Європі відбір та

аналіз фактичного матеріалу проводився типовими для європейської лінгвістики методами, без застосування необхідного у цьому випадку математичного апарату чи інших яких-небудь суворих критеріїв. Вирішити перше завдання такими засобами виявилось неможливим. Проте європейська наука досягла певних успіхів у вирішенні другого завдання, тобто в пошуках теоретичних основ функціонування звукосимволізму (див. роботи Г. Вернера, А. Зібера, М. Вандрушки, Г. Кронасера, С. Ульмана та ін.).

В Америці вивчення звукосимволізму відбувалося діаметрально протилежним шляхом. Головну увагу було приділено експериментальному дослідженню звукосимволізму і відповідно до цього розробці та вдосконаленню методики експериментів. Перше експериментальне дослідження звукосимволізму в Америці було проведене в 1929 році відомим лінгвістом Е. Сепіром [198]. Англомовним опитуваним були запропоновані беззмістовні склади типу *mi* та *ma*, яким довільно приписувались значення, наприклад, «стіл». Опитувані повинні були вирішити, на позначення якого розміру можна використати ці сполучення. Виявилось, що [i] більше підходить для позначення малого розміру, [a] – великого. Це дослідження було продовжено С. Ньюменом [195]. Використовувалась аналогічна методика зіставлення різноманітних голосних та приголосних фонем. Крім цього, прагнучи довести, що оцінка звуків мови не пов'язана з мовним «тренінгом» («мовною звичкою»), С. Ньюмен дослідив великий список англійських слів зі значенням «великий» та «маленький», на основі чого дійшов таких висновків:

1) голосні англійської мови за шкалою «маленький-великий» розміщуються в такому порядку: [i], [e], [ɛ], [Q], [Å]; приголосні: [t], [d], [p], [b], [k], [g]. Таким чином, глухі оцінюються як менші в порівнянні зі дзвінками, голосні переднього ряду – як менші в порівнянні із задніми;

2) оцінка звуків піддослідними пов'язана з фізичними (акустико-артикуляційними) характеристиками цих звуків.

Подальші експериментальні роботи з вивченням звукосимволізму в США та Канаді були присвячені, головним чином, розробці та вдосконаленню методики дослідження звукосимволізму (С. Цур, Г. Альпорт, Р. Браун, А. Блек, А. Горовіц та ін.). До розробки теоретичних аспектів американські вчені долучилися відносно недавно – в 50-х – 60-х роках (Р. Браун, Дж. Тейлор, Дж. Вайс).

У вітчизняному та російському мовознавстві роботи зі звукового символізму тривалий час розглядалися як такі, що перебувають «поза наукою», однак із 50-60-х рр. ХХ ст. дослідження вирізнялись широким, комплексним підходом до матеріалу на основі суворого наукового відбору та аналізу фактів, за участю представників різних наук та фахівців різних спеціальностей. З 70-80-х рр. ХХ ст. звукосимволізм почав розглядатися у межах фоносемантики. У вивченні звукосимволізму вітчизняними та російськими ученими можна виділити три головних напрямки:

- накопичується та досліджується широкий лінгвістичний матеріал, особливо в галузі давніх і сучасних східних та африканських мов (Є. Д. Поліванов, В. І. Абаєв, А. Н. Журинський);

- здійснюються психолінгвістичні експерименти (Є. В. Орлова, В. В. Левицький, І. Н. Горелов, О. П. Журавльов, А. С. Штерн);

- вивчається вияв дії звукосимволізму в різних функціональних сферах (наприклад, у художньому мовленні), на різних рівнях мови (фонетичному, лексичному, морфологічному); здійснюються постійні спроби теоретичного осмислення того матеріалу, що є в розпорядженні сучасної лінгвістики та психології (Д. М. Шмельов, М. В. Панов, О. О. Леонтьєв).

Накопичений сучасною наукою матеріал сьогодні вже ні в кого не викликає сумнівів щодо існування певних звукосимволічних «правил», релевантних для окремих мов. До сьогодні, однак, існують розбіжності з трьох основних питань:

- характер звукосимволізму (національний чи універсальний?);
- природа звукосимволізму (що лежить в його основі?);

- методика експериментального вивчення звукосимволізму.

Загалом теоретичним обґрунтуванням фоносимволізму є *теорія експресивності* і *теорія опосередкованого узагальнення*. Термін «експресивність» у звукосимволізмі передбачає зв'язок між денотатом і референтом, заснований на співвідношенні експресивних якостей між звуковими формами і позначуваними немовними явищами. Прибічники звукосимволізму, вказуючи на експресивність природи звука, наголошують на значній однорідності в експресивних фактах серед різних культур, що дає змогу висунути гіпотезу існування природної основи експресивності.

Теорія «опосередкованого узагальнення» прагне обмежити роль довільності у сприйнятті і баченні експресивних якостей. У зв'язку з цим І. С. Чурсіна висуває положення про асоціативне, а не довільне походження експресивних ознак [179]. Цей напрям виходить із положення про те, що різноманітні природні стимули стають виразниками якостей інших перцептивних або психологічних вимірів не у зв'язку з довільно встановлених культурою асоціацій, а завдяки конкретному зв'язку фактів, що існують в умовах сприйняття певного соціуму. Такі співіснування явищ або «опосередковане узагальнення» дає змогу перекодувати один стимул у символах іншого. Прикладами співіснування ознаки може слугувати маленький розмір, що асоціюється з високими або тихими звуками тощо. Подібні «співіснування», які мають місце і у процесі метафоризації, отримані з досвіду, проте не є довільними, або нав'язаними культурою.

Внаслідок спостережень й аналізу експресивних якостей лінгвістичного знака постала **класифікація звукосимволізму**, яка розподіляє звукосимволізм на: *корпоральний* (corporeal); *конвенційний* (conventional); *ономатопею*; *синестезію* [191].

Конвенційний звукосимволізм та синестезія досліджують іконічне значення, закладене у звуках.

Корпоральний звукосимволізм полягає у використанні певних звуків чи інтонаційних груп з метою вираження емоцій або фізичного стану мовця.

Цей тип звукосимволізму біологічний за своєю природою і у зв'язку з цим інколи взагалі не розглядається у межах лінгвістики. Однак він становить першу сходинку типології через те, що протистоїть конвенційному звукосимволізму. Цей тип наочно проілюстрував Д. Крістал в енциклопедії англійської мови.

Ономатопея досліджує слова, фрази, що відображають звуки навколишнього середовища, прийом редуплікації, що виражає ідею повторюваності немовних явищ мовними засобами. Найбільша кількість робіт у цій галузі пов'язана з граматичною структурою редуплікованих слів.

Поняття синестезії як різновиду фоносимволізму потрапило у термінологічний апарат лінгвістики з психофізіології. На думку С. Ньюмена, М. Бентлі, М. Майрона в основі звукосимволізму – фізичні (акустичні та артикуляційні) якості звуків. У широкому значенні під *синестезією* розуміється феномен сприйняття, що полягає у враженні, відповідному для певного подразника і специфічному для певного органу чуття, яке супроводжується іншим, додатковим відчуттям або образом, частіше характерним для іншої перцептивної бази. Стосовно звукосимволізму явище синестезії набуває такого значення: взаємозв'язок між різними органами сприйняття через акустичний символізм неакустичних явищ. Відбувається транспозиція одних видів чуття в інші (моторні – в акустичні, акустичні – у зорові тощо). Теорії інтерпретації синестезії тлумачать подібне явище у межах психофізіології, виокремлюючи інтерференцію і взаємовплив між різноманітними сенсорними системами.

Конвенційний звукосимволізм становить аналогічні синестезії асоціації між звукосполученнями і рядами слів, що містять ці звукосполучення (наприклад, значення звукосполуки [gl], за спостереженнями І. Тайлора може бути визначено через такі слова, як *glitter, glisten, glow, glimmer*). Подібне явище було детально описане Л. Блумфільдом. На відміну від інших категорій, які мають міждисциплінарний характер, дослідження конвенційного звукосимволізму безпосередньо пов'язані з лінгвістикою,

оскільки предметом дослідження цього різновиду звуко символізму є субморфемні значущі одиниці, названі Д. Болінджером *фонемотипами* або *фонетичними інтенсивами*.

Останнім часом у зарубіжній лінгвістиці здійснюються дослідження емоційного значення звуків. Учені, що дотримуються цієї теорії, виходять з того, що у домовний період людські звуки продукувались емоційними рефlekсами. Практичне застосування ця теорія мала у дослідженнях С. Вісселл, котра застосувала двомірну антонімічну шкалу для вивчення емоційної інформації звуків. За цією шкалою слова оцінювались за такими критеріями: приємний – неприємний, активний – пасивний, веселий – сумний, твердий – м'який.

Основні закиди проти звуко символізму зазвичай такі: якби звучання і значення слова були пов'язані одне з одним недовільно, то не було б можливе ані існування, ані співіснування різних назв одного і того самого предмета в різних мовах, ані зміни звукової оболонки слова під час історичного розвитку мови.

На думку, О. П. Журавльова, звуко символізм ніби «приспаний» у свідомості людини і виявляється лише тоді, коли форма слова, розвиваючись у цілковитій відповідності з морфологічними і фонетичними законами певної мови, випадково набуває відповідності зі змістом цієї мови [58, с. 59]. Звуко символічні правила існують потенційно і латентно та реалізуються, коли мовець або реципієнт порівнює два від природи не пов'язаних об'єкта (певну форму і відповідний зміст), виявляє структурну схожість між ними та робить один об'єкт символом іншого.

Прихильники *звуконаслідувальної теорії* зазвичай розуміють звуконаслідування широко – як наслідування звука звуком (відображення у звучанні слова звукової ознаки об'єкта-денотата), і як наслідування звуком не звуку (відображення у звучанні слова якої-небудь не звукової ознаки об'єкта-денотата), тобто як власне звуконаслідування («дінь-дінь», «ква-ква»), так і звуко символізм («бублик», «біб», «губа» – з губними звуками,

характерними для позначення чогось круглого). Перевагою звуконаслідувальної теорії було визнання існування первинного зв'язку між звуком і значенням у словах мови і визнання природного характеру цього зв'язку. Опоненти, справедливо критикуючи цю теорію за недооцінку соціальних умов виникнення мови і за абсолютизацію принципу звуконаслідування, разом із тим необґрунтовано занижували значення звуконаслідування і відмовлялися визнати існування звукосимволізму.

Дослідження кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. надають вагомі докази того, що власне звуконаслідування і звукосимволізм відігравали, поряд із жестом, надзвичайно важливу роль у процесі виникнення мови.

1.4. Стилістичні функції звукопису в поетичному мовленні

Новий світогляд початку ХХ ст. породив нову свідомість, новий тип мислення, інше бачення світу. У художній літературі був зроблений крок до того, щоб зафіксувати складність і рухомість внутрішнього світу людини, що втілювалось у поглибленому психологізмі. Формами осягнення дійсності стала поезія, музика – музика в поезії. Найвиразніше це виявилось у прихильності до звукосимволізму. Представники поетичної творчості першої половини ХХ ст. загалом прагнули «музично» передавати душевні стани й емоційні віяння, відтінки й обертони. Власне, розвивалися музичні ресурси української мови, мелодійність. Це призвело до мобілізації звукових чи фонетичних засобів стилістики – від ритмомелодики до асонансів, алітерацій, рим, звуконаслідувань, звукопису, що надавало творам прозорості, створювалися за допомогою мислезвуків бажані звукообрази, що вносить у поетичний текст надвербальний зміст, сугестивність як здатність передавати напівусвідомлені настрої, відтінки вражень. Яскравий струмінь музичності породжують не тільки фоностильові фігури, чи звукова модель, а й модель асоціативна. Г.-Г. Гадамер вважав, що в *мелодиці поезії* виражається мелодика мови – «це постійно обігрувана рівновага звучання й сенсу, що породжує поетичну форму» [39, с. 122].

Художнє призначення звукопису може полягати у звичайному створенні гармонії опису, музичного звучання мовлення, як-от у Г. Чупринки: «*Тихо, тихо плеще річка, / Шепчуть казку комиші...*» (Чупринка, 41, с. 156). Таке використання звукопису, якщо воно не суперечить логіці тексту, естетично виправдане. Струнке повторення співзвуччя і окремих приголосних надає поетичному мовленню особливої краси: *В бурі, в гromі* ([p] – [p]) / *В льодоломі ...*([л] – [л]) / *Крига кригу* (p – p) / *Серед бігу / Ламле, кришить в* ([л] – [л] – [p]) / *Купи снігу / В гори льоду* ([p] – [л]) (Чупринка, 41, с. 73).

Однак, як бачимо, майстри слова зазвичай не задовольняються красою звучання і намагаються застосовувати звукопис з метою вирішення більш складних стилістичних завдань.

Основними стилістичними функціями звукопису вважаємо ***виразально-зображальну, емоційно-експресивну, звуконаслідувальну, смислову, композиційну.***

Різноманітні прийоми посилення звукової виразності можуть бути використані з метою **звуконаслідування**: *По дорозі торохтить / По дорозі порожняк / Стук! Гряк!* (Чупринка, 41, с. 397).

Звуконаслідування у поетичному творі досягається двома шляхами:

1) вживанням ономапей, тобто слів, які мають звуконаслідувальний характер, імітують певне звучання: крик звіра, птаха, звуки робочого процесу, музичних інструментів, а також стихій – свист вітру, гуркіт грому, стукіт, рев водоспаду;

2) творенням потрібних автором звукових ефектів – наприклад, шум лісу, стукіт мечів – шляхом накопичення певних слів, які безпосередньо не є ономатопами.

Перший випадок можемо проілюструвати уривком з поезії неокласика П. Филиповича: *І синя квітка не дзвенить: дiнь-дiнь, / Коли бджола крилом її торкає...* (Филипович, 35, с. 105).

Проте значно частіше функцію звуконаслідування застосовують, добираючи слова із певним звучанням, які створюють враження оноματοпеїстичності цілого уривку поезії, однак самі не є оноματοпеями. Початок ХХ ст. ознаменувався низкою невибагливих поетичних продуктів для «робітничо-селянського класу». До них, зокрема, зараховуємо деякі твори Миколи Скуби, де звуконаслідування – оголене, подане на поверхні: *Г'ех, і рушила ж машина, / Не машина, а душа: / Тільки шини, як пружини, / А під шинами – соша!* (Скуба, 30, с. 19).

Основні причини розбіжностей у поглядах учених полягають насамперед у тому, що вони підходять до оцінки статусу категорії звуконаслідувальних слів з різних науково-теоретичних позицій. У сукупності висловлених з цього питання поглядів І. О. Гаценко виділяє чотири проблемні групи, де розглядаються звуконаслідувальні слова як такі, що: 1) входять до складу вигуків; 2) виділяються в окрему категорію слів у складі вигуків; 3) відносяться до дієслівно-вигуккових форм; 4) виділяються до окремої категорії слів [45]. Аналіз фонетичної будови звуконаслідувальних слів дозволив згаданій дослідниці визначити особливості їх структури: ауслатними приголосними українських звуконаслідувань можуть виступати фонemi: [к], [п], [т], [т`], [ц`], [в], [м], [н], [н`], [х], [с], [с`], [ц], [р], [б], [з`], [з], [л] [л`]; в анлаутній позиції вживаються такі фонemi: [б], [т], [т`], [п], [г], [д], [х], [ч], [ш], [с], [к], [а], [в], [г], [дж], [дз], [ж], [л], [м], [н], [р], [ф], [у], [ц]; у системі вокалізму найвища частотність уживання й найпоширеніша сполучуваність зафіксована для вокалічних компонентів [у] (32%) та [а] (24%).

Поети намагаються передати, застосовуючи звуконаслідування, найрізноманітніші слухові враження. І хоча звуки людської мови не можуть цілковито відповідати реальному «голосові» природи, мова виробила власні прийоми для відображення цих слухових вражень. Є чимало слів, які власним звучанням нагадують дії, що номінують (*шурхотіти, шепотіти, цвірінькати, бренькати*). Такі слова кваліфікують як ономатопи. Л. І. Мацько

вважає, що «виразною стилістичною особливістю звуконаслідувальних слів є їх звукозаписний характер» [107, с. 37]. Адже за допомогою звуконаслідувальних слів можна не лише відтворити момент звучання, а й змалювати цілу звукову картину, передати звучання в просторі, відобразити його мелодійність або ритмічність, повторюваність тощо: *Повне застиглих пісень / Мовчить піаніно. – Дзень...дзень... північна година* (М. Рильський) [107, с. 37].

Значення ономатоїв у поетичному мовленні підсилюється їх фонетичним оточенням: зазвичай звукову виразність слова підкреслюють сусідні алітерації та асонанси, фонічна антитеза, як, наприклад, у поезії О. Олеся: *Косять коси, / Луг голосе, / Косять, косять косарі, / А в душі моїй співають, / Срібло струн перебирають, / Грають, грають кобзарі* (Олеся, 18, с. 269).

Маємо з одного боку – посвист селянської коси як конкретної реальності, а з іншого – мрію ліричного героя, захоплення романтикою минулого. У подібних випадках звукопис будується на сполученнях ономатоїв з фонетично подібними йому словами. Так, у приказці «*Від тупоту копит пил полем летить*» головне звуконаслідувальне слово «тупіт», а його фонетична виразність підсилюється алітераціями на [т], [п].

В. П. Ковальов наголошує, що «сутність звуконаслідувань полягає саме в звучаннях, які є в такому вживанні і формою, і змістом «слів», – і таких, які створюються в кожному конкретному випадку, і таких, які використовуються в мовленні традиційно» [78, с. 25]. Уведені в текст поетичного твору звуконаслідування посилюють його реалістичність, даючи змогу читачеві не тільки уявити, але й ніби почути те, що змальовує автор.

Таким чином, найбільший стилістичний ефект звуконаслідування дає у тому випадку, якщо звукове наближення слів підкреслює їх образність, підкріплює зміст тексту. Коли звуконаслідування народжується з самої теми, воно сприймається як природне і необхідне для вираження думки.

Виразально-зображальна функція звукопису пов'язана із тим, що символіка звука може бути цілком прозорою і віддаленою (підтекстовою). Адже звукопис не обмежується змалюванням лише слухових вражень. Діапазон його виразальних можливостей значно ширше: він може відображати різноманітні за характером дії (енергійні, уривчасті, спокійні), відтворювати настрій і почуття ліричного героя: *Як смутно... / Сухий очерет шелестить... / (...) Дзвінке шелестіння бентежно біжить / Та, все замираючи, тихне... / Шелеснуло... менше... неначе все диха... / Знов тихо, мов руху ніде не було, / Мов щиреє слово, що вирвалось тихо / І каменем знову на серце лягло, / Ніким не почуте... Мов десь загуло...* (Кибальчич, 11, с. 19).

У поезії тісно переплітаються слухові та зорові образи осені з настроєм смутку. Уривчасті фрази, фонетична організація мовлення посилює виразність слів, що змальовують переживання ліричної героїні. Органічний зв'язок звукопису зі змістом, єдність слова й образу надають мовленню яскравої експресії. Слід відзначити, що звукопис спирається як на повторення окремих звуків, так і на повторення однакових звукосполук: *Самотній, з журавлем колодязь / Над полем журиється давно. / Вмочає сонце в сонну потязь / золототкане полотно* (Драй-Хмара, 5, с. 46).

Під час зорового прочитання можна і не звернути уваги на звукові повтори, але під час прочитання вголос відчувається, що певні звукосполуки повторюються. У наведеному уривку на ненаголошену звукосполуку *жур-* першого рядка відгукується наголошена звукосполука *жур-* другого, а в четвертому рядку з першим перегукується українське повноголосне *-оло-*.

Зображальну функцію може виконувати не лише звучання слів, але і рух артикуляційних органів – подібне інструментування називають кінетичним. У поєднанні з іншими стилістичними прийомами інструментування поетичного тексту на приголосні, у творенні яких беруть участь зуби, отримує символічне значення: у самій артикуляції звуків угадується печаль та радість (посмішка): *Ситом сіє сиві струї / Хтось химерний. Хмар хитон / Розпростер на небі вітер. / Слизько. Слізно. Сумно.*

Сон. / Вимок ворон на воротах. / Сльози скапують зі стріх. / Ластівка пройшла, як стрілка. / Сниться: Сяйво. Сонце. Сміх (Купчинський, 15, с. 259).

Так у поетичному мовленні виражально-зображальні функції виконують різноманітні, навіть «неестетичні» звуки і звукосполуки.

Емоційно-експресивна функція звукопису полягає у смисловому виділенні відрізків поетичного мовлення, у наданні автором окремим відрізкам висловлення більшої чи меншої міри важливості. Експресивність за О. О. Селівановою, – це «ознака інтенсифікації значення слів за шкалою зменшення та збільшення різних денотативних і конотативних ознак, зокрема логічного змісту, оцінок й емотивності. Експресивність переважно пов'язується із різними видами оцінок й емоціями суб'єкта мовлення, виступає засобом увиразнення тексту й виявляється на різних рівнях мови, зокрема і фонетичному як нерелевантні для мови зміни звуків, тип вимови, просодичні засоби, звукопис тощо» [140, с. 139 – 140]. Неповторний світ інтелекту, почуттів та емоцій, волі людини є невидимим для інших. Однак звукопис поетичної мови надає найбільше можливостей розкрити внутрішній світ автора для інших людей, вплинути силою своїх переконань чи почуттів на читача.

Цікаву концепцію поетичної мови можна знайти в працях М. М. Бахтіна, який стверджував, що лише в поезії мова розкриває всі свої можливості, оскільки тут для неї існують максимальні вимоги: «... поезія немов віджимає всі соки з мови, і мова перевищує тут саму себе» [10, с. 35]. Тобто, емоційна сила поетичного мистецтва виникає не спонтанно. Це результат глибокої думки і почуття. Створюючи свій твір, поет враховує, як усе показане й описане ним буде впливати на людей: *Сонце заходить, лідо леліє, / У сріблі луни лагуна мріє, / А гондоліре, краций Аполла, / Пустився барков долів на море...* (Федькович, 32, с. 356).

Художню форму поданого уривка поетичного твору характеризують емоційно-експресивна виразність, пластичність вислову, невимушеність

вірша, довершеність звукопису (алітерація на [л] і [р]). Як бачимо, українські поети вміють, за словами В. О. Базилевського, «смакувати звуком» [6, с. 195], уміють вони також і грати звуком, як-от: *Серденьку легко-легко, / Бо прогнали сум далеко / Дзеньки-бреньки. / Ллються, в'ються / І сміються / Дзеньки-бреньки, / Різнетонні, / Різнодзвонні, / Солоденькі, / Золотенькі / Життьові брехеньки* (Чупринка, 41, с. 91).

Звукопис також виконує важливу сміслову функцію у поетичному мовленні: підкреслювати важливі з логічного погляду слова, художні образи, мотиви, теми. Фонетична подібність допомагає поетові створювати і читачеві відшукати смислові зв'язки між словами – таким чином фонетика породжує думку. Саме звукопис допомагає зрозуміти глибинний смисл поезії «Серпневий прохолонув вар» М. Драй-Хмари. Її зміст – ніби опис серпневого вечора, але кінцівка: *Вдягає ніч жалобне рам'я. / О, хто це раниць утлу пам'ять? / День одгорів. Давно* (Драй-Хмара, 5, с. 49) — раптом переводить читача у внутрішній світ поета, переживання якого пов'язані з революційними подіями, які не дають спокою його пам'яті. Звукопис посилює логічні аспекти мовлення: фонетично виділені слова набувають у тексті особливої ваги, підкреслюючи змістову близькість, однорідність предметів чи явищ, підкріплюючи граматичні зв'язки слів у тексті: *Сонце зникало хмаряно / На фіолетовому бруку / І журилось марно / І ждало грюку / Після дощу* (Семенко, 27, с. 62).

Звукопис також може відігравати композиційну роль: надавати схожого звучання смисловим відрізкам поетичного мовлення і відмежовувати або протиставляти фонетично кожен новий поетичний образ: *Як дуже обридне сумне нарікання / Моїх обезсилених темних братів, / І праця селян, і довічне страждання, / І торг невсипущих гучних городів. / То тиша й самотність зеленого гаю / Миліші мені од шумливого краю* (Чупринка, 41, с. 74). У поданому уривку образ гамірливого міста з великою кількістю знедолених мешканців протиставляється образу спокійного

затишного гаю, дисгармонія урбанізації протистоїть у звукописі гармонії природи.

Таким чином, розвиток теми послідовно відображений в алітераціях і асонансах (так, початковий повтор звука [p] змінюється переважанням звуків [ш], [с]).

1.5. Висновки до першого розділу

Перші донісденкові спроби віднайти зв'язок між звуком та значенням знаходимо у давньоіндійських ведах. Поняття фонемн учені виводять ще з давньоіндійської граматикн Бхавтрихарн (V ст. н.е.), де воно мало назву «спхота». Платон був першим з давньогрецьких філософів, хто висловив ідеї про асоціації між окремими звуками і властивостями предметів. У Середні віки та в часи Відродження зв'язок між звуком та значенням привертав до себе увагу таких філософів, як Тома Аквінський, Августин Блаженний, Жан-Жак Руссо, Рене Декарт. Засновниками вітчизняної фоностилістикн вважаються Феофан Прокопович, Митрофан Довгалевський, Георгій Кониський. Теоретичні основи сучасних семантичних досліджень фонетичного рівня мови закладено у працях таких відомих мовознавців, як В. фон Гумбольдт, О. О. Потебня, Ф. де Соссюр, Л. В. Щерба та інші. Одними з найважливіших праць XX ст. з проблем звукопису та звукосимволізму є дослідження З. Гомбоця, Р. Пейджета і його послідовника А. Йоханесона, праці Г. Ревеса, О. Г. Спїркіна, В. Бунака. В українській мові різним аспектам ономатопеї та звукосимволізму приділяли увагу С. Й. Смаль-Стоцький, В. М. Русанівський, Л. І. Мацько, В. В. Левицький, Г. К. Сидоренко, В. С. Ващенко, О. М. Масюкевич, П. Д. Тимошенко, Н. І. Тоцька, І. В. Качуровський, Ю. Л. Маленовський. З'ясовано, що у сучасній лінгвостилістикі звуковий комплекс слова вивчається у прямому зв'язку з його значенням і має два основні напрями досліджень: 1) встановлюються та описуються асоціації між звучанням і значенням у

художньому тексті; 2) визначаються суто психологічні кореляції між звучанням і значенням поетичного тексту.

У розділі описано принципи фоносемантичного аналізу (за С. В. Вороніним), виділено *абсолютні* та *відносні* фоносемантичні закономірності. Теоретичне узагальнення експериментальних даних дало змогу С. В. Вороніну виділити такі найважливіші принципи фоносемантики: недовільності мовного знака, детермінізму, віддзеркалення, цілісності, багатоплановості (багатоплощинності). Також, оскільки для аналізу поетичного звукопису має бути використаний не лише лінгвістичний інструментарій, але й залучені психофізіологічні дослідження, було здійснено огляд основних положень психологічної теорії І. О. Бодуена де Куртене, а також праць В. О. Богородицького, В. В. Радлова та ін. представників Казанської лінгвістичної школи. У сучасній психофонетиці виділено два напрями досліджень мотивованості звучання значущих одиниць мови: 1) вивчення типів асоціацій між звучанням і значенням на матеріалі різних мов (В. І. Абаєв, Д. Вестерман, Б. В. Журковський, О. М. Газов-Гінзберг); 2) виявлення суто психологічних кореляцій між звучанням і значенням (В. В. Левицький, О. П. Журавльов).

Лінгвокогнітивний напрям фоностилістичних досліджень пов'язаний із визначенням інвентарю фонетичних репрезентацій звукової інформації, які базуються на когнітивних операціях декодування диференційних ознак та активуються акустичними ключами (частота основного тону, інтенсивність, тривалість тощо).

Загалом під звукосимволізмом у сучасній лінгвостилістиці розуміють наявність недовільного зв'язку між звучанням та значенням слова, між знаком та символом, що стоїть за цим знаком (С. В. Воронін, Ю. М. Маленовський, Н. І. Тоцька). Існують два підходи до розгляду та визначення причин виникнення особливого значення, символіки звуків: *первинний звуковий символізм* та *секундарний звуковий символізм*. Результати експериментів засвідчують: якщо звук здатний викликати асоціації на

підсвідомому рівні, то добір звуків у поетичному тексті не випадковий. Мета звукової побудови поезії – створити саме ті асоціації, які мав на меті викликати своєю творчістю автор. Встановлено, що основними стилістичними функціями звукопису є *виражально-зображальна, емоційно-експресивна, звуконаслідувальна, смислова, композиційна*. З'ясовано, що найбільший стилістичний ефект звуконаслідування дає у тому випадку, якщо звукове наближення слів підкреслює їх образність, підкріплює зміст тексту. Якщо звукове інструментування безпосередньо пов'язане з темою та ідеєю, то воно сприймається як природне і необхідне для вираження художнього задуму.

РОЗДІЛ 2

ЗВУКОВА ОБРАЗНІСТЬ І ФОНОСЕМАНТИЧНА ТОНАЛЬНІСТЬ ЯК ЧИННИКИ СЕМАНТИЧНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ

Підхід до аналізу звукової образності та виразності з позиції семантики та психосемантики допомагає акцентувати увагу на музично-звукових ефектах у поетичному творі, розкрити проблему не лише сприйняття звукових образів, але й передбачає віднесення звуків до категорії семантичних об'єктів, які налаштовують на всебічне осмислення української поезії першої половини ХХ ст. Виявлені у поетичних текстах українських митців першої половини ХХ ст. акустичні засоби та прийоми переконують у можливості звукових образів розширювати смислову парадигму твору, створювати відповідну атмосферу, налаштовувати читача на відповідну смислову тональність, розкривати психологічні стани ліричного героя, настрої автора тощо.

Під виразністю поетичного мовлення зазвичай розуміються такі особливості його структури, які дають змогу посилити враження від поетичного твору, викликати і підтримувати увагу та зацікавленість адресата, впливати не лише на його розум, але і на почуття та уяву.

Звукова виразність поетичного мовлення передусім виявляється у відповідному задумові звучання, гармонії значення та звукової оболонки повідомлюваного, у доречному використанні рим, алітерацій, асонансів та інших засобів звукопису. Без пошуку і розуміння засобів вираження задуму автора в матеріальній формі неможливе повноцінне сприйняття та правильне декодування смислу поетичного тексту.

У мові є невичерпними запаси виражальних засобів, які роблять поетичне мовлення виразним. І це насамперед засоби звукопису. Виразність

індивідуального поетичного стилю досягається усіма мовними засобами, від звукових таких, як інтонація, логічний наголос, милозвучність, звукове оформлення тексту, емоційно забарвлені слова, до виразних фігур поетичного синтаксису. Виразність уключає в себе й образність мовлення. Таким чином, поетичний текст має формально-структурні звукові параметри та виражальні, образні засоби, що сприяють семантичній багатовимірності поетичного твору.

2.1. Звукові параметри поетичного тексту

Особливості поетичного тексту впливають із специфіки поетичного мовлення, яке характеризується подвійною орієнтацією: на власне «соціально-детерміноване «я» (Ю. М. Лотман) і (свідомо чи підсвідомо) на іншу мовну особистість – суб'єкта сприйняття тексту. Специфічною рисою поетичного мовлення є його антропоцентричність і антропометричність, що виявляється на перетині лінгвістичних, етнокультурних, соціально-психологічних та прагматично-оцінних параметрів поетичного мовлення, втіленого в конкретних текстах (у поетичному дискурсі). Вагомий компонент інформативно-змістової структури поетичного тексту становить звуковий комплекс ідейно-естетичних і життєвих уявлень автора, який багато в чому зумовлює читацьке сприйняття твору. Як писав В. Вейдле, «поезія народжується зі слова, через слова, у словах, зі слів. З почутої музики їх звуків, смислів, звукосмислів» [24, с. 8].

Звукова організація поетичного тексту – це фонетично узгоджена відповідно до авторської інтенції структура тексту. Тобто, звукова організація поезії відіграє безпосередню роль у створенні та оформленні провідної художньої ідеї, поетичного задуму. Музика вірша народжується не у віддаленому звучанні слова, а у поєднанні звучання і змісту (значення), у єдності звуків і думки, що виражається. Навіть такий яскраво музичний елемент поетичного мовлення, як алітерація, лише тоді набуває значення, коли сприяє якнайкращому втіленню думки і посиленню художнього

враження. В іншому випадку її слід було б вважати беззмістовною формалістичною грою звуків. Відтак звук стає вагомим чинником у творенні певного поетичного образу, засобом передачі емоцій, переживань ліричного героя.

Поетичний текст – це особливим чином організована семіотична структура, яка підпорядковується усім правилам відповідної мови. Проте, за спостереженням Ю. М. Лотмана, «на нього накладаються додаткові обмеження: вимога дотримуватись певних метро-ритмічних норм, організованість на фонологічному, римовому, лексичному та ідейно-композиційному рівнях» [97, с. 44]. Учений також звертає увагу на те, що будь-які елементи мовних рівнів, а також будь-які елементи, що у мові є формальними, можуть набувати особливого додаткового значення у поетичному тексті [97, с. 45]. Представники формальної та структурної поетик серед одиниць віршованого тексту вказують такі: *склад*, *стопа*, *рядок* і *строфа*. **Склад** як найкоротша одиниця є складовою ритмічних рядів. **Стопа** як ритміко-мелодична одиниця другого рівня утворюється за наявності декількох складів, на один з яких робиться ритмічний акцент. Але не стопа є визначальним диференційним чинником при розмежуванні поетичних та прозових творів. **Рядок (або ритміко-синтаксичне словосполучення)** як найбільш важлива ритмічна одиниця третього рівня утворюється за допомогою декількох стоп та становить закінчену ритміко-мелодійну фразу. Рядок має більш самостійне значення за попередні одиниці. Він характеризується певною метричною схемою «ритмічним імпульсом/профілем» [82, с. 14]. **Строфа** як основна композиційна одиниця четвертого рівня складається з декількох рядків, об'єднаних між собою в цикл. Найчастіше строфа як структурна динамічна єдність складається з чотирьох рядків. Вона реалізується в історичному русі певного жанру. Формалісти та структуралісти дотримуються тієї думки, що основною ритміко-синтаксичною одиницею віршованого мовлення є *рядок*.

Рядок як *ритміко-синтаксичне словосполучення* відрізняється від *простого рядка* тим, що слова включаються в певну ритмічну одиницю; від *чисто ритмічного сполучення* він відрізняється тим, що слова поєднуються не тільки за *фонетичною* ознакою, але й за *семантичною*. Рядок – це певна ритмічна константна (рівностопна) одиниця. Віршований рядок має три параметри: 1) метр/внутрішню структуру (наголос, склад); 2) метричну композицію (спосіб розташування рядків у тексті); 3) довжину.

Рядок як критерій ритміко-синтаксичної організації поетичного тексту виконує (за Н. В. Шевельовою-Гаркушею [182, с. 138 – 139]) такі функції:

- *смислоутворюючу/інформативну/естетичну* – створює образність, тобто художнє значення, ідею твору, його загальну евокативність (семантичне навантаження);
- *тактотворчу* – задає ритмічно упорядковану систему звуків;
- *композиційну* – відтворює певну організаційну структуру вірша;
- *динамічну* – задає ритмічний рух членуванням на стопи, рядки, періоди, строфи (*функція прискорення або уповільнення темпу*);
- *жанровизначальну* – виокремлює особливості одного жанру від інших: так, *вільний вірш* (вірш, в якому рядки нерідко збігаються з синтаксичним рядом) є віршованим (а не прозовим) явищем саме тому, що в ньому є певний ритм;
- *стилістичну* – емфатизація повідомлення, збільшення метричної чіткості;
- *експресивну, емоційно-оцінну* – виражає певні відчуття автора;
- *тональну* – відтворює інтонаційний малюнок;
- *графічно-зображувальну* – фіксація поетом строф у певному графічному порядку задля більшої виразності повідомлення.

Однією з умов створення поетичного тексту є *ритмічна організація рядків*. Віршований ізометризм підпорядковується закономірному чергуванню сильних та слабких складів, які об'єднуються в фонетичні ряди /

віршовані рядки, що повторюються з певною періодичністю. Закон чергування виражається в певній метричній (ідеальній) схемі, яка видозмінюється в реальний ритм вірша («рух» / «ритмічний імпульс» [182, с. 139]).

Строфа як композиційна одиниця поетичного твору складається з декількох рядків, об'єднаних між собою в цикл. Найчастіше строфа як структурна динамічна єдність складається з чотирьох рядків. Вона реалізується в історичному русі певного жанру.

Ритм як конструктивна основа вірша є пріоритетним чинником для формалістів на відміну від символістів, для яких важливою була саме метрична система наголошеності та ненаголошеності. Для формальної школи необхідною умовою створення поезії є те, що віршоване мовлення не підпорядковується ідеальній схемі (метриці), а створює певні ритмічні відхилення. Структуралісти підкреслювали, що *ритм* – це не порушення метричної схеми (як вважала більшість формалістів), що форма не є просторовим, а є тимчасовим виміром поетичного тексту, і тому принцип оформлення не є статичним [82, с. 15].

Отже, оскільки рядок характеризується трьома складовими: *метром*, *ритмом*, *римою*, а також оскільки фонетичні закономірності простежуються на трьох рівнях мови: *звуковому*, *лексичному* та *образному*, структуралісти слідом за формалістами (зокрема, Б. І. Ярхо), розглядають три рівні (звуковий, словесний, образний/семантичний) і шість підрівнів (фоніка/звукопис, метрика; граматики: морфологія та синтаксис; стилістика: тропи та фігури), а відтак вісім співвідношень між віршовими та іншими рівнями: *ритм і граматики*, *рима і граматики*; *ритм і семантика*, *рима і семантика*; *ритм і фоніка*, *рима і фоніка*; *метр і стилістика*, *метр і семантика* [44, с. 29 – 32].

Основними звуковими параметрами поезії є:

1. **Ритм і ритмоутворювальні чинники.** Ритмом називається повторюваність однакових або подібних явищ через певні, співмірні відрізки

часу [158, с. 700 – 703]. Поетичний ритм – це повторення співмірних мовних одиниць, що ними є віршовані рядки, які промовляються поспіль один за одним. Це складне явище, що визначається і порядком складів у віршовій мові, і розташуванням пауз, і чергуванням закінчень. Рядковий ритм у поезії може бути побудований: а) на чергуванні довгих і коротких складів у вірші (метричне віршування у давніх греків і римлян); б) на рахунку складів у вірші (силабічний вірш); в) на рахунку наголосів у вірші (тонічний вірш); г) за наголошеністю і ненаголошеністю складів (силабо-тонічне віршування).

Але в усіх випадках віршовий ритм виникає лише із співвідносності рядків як співмірних відрізків. Через це віршовий ритм виникає не в окремому рядку, а тільки в об'єднанні їх у вірші, як цілому. Самостійного смислового значення ритм не має, але він посилює те смислове навантаження, яке має відповідне слово чи словосполучення; надає поетичній мові більшої сили і краси; через свій чуттєвий характер допомагає усвідомити те, що не відразу осмислюється розумом. Л. І. Мацько звертає увагу на те, що «мова також має свою природну (сказати б національну) ритмічність. Її називають часто ритмомелодикою, бо в ній збігається ритм часу і мелодії. Це добре помітно не тільки у віршовій формі мови, головною ознакою якої і є саме ритм та певний розмір, а й у прозовій формі. Можна сказати, що усна форма мови, її звуковий вияв є завжди ритмічним, тому що звукотворення відбувається на видиху, пропускається вдихання повітря і ця часова затримка формує ритмічність звучання» [105, с. 234]. Так, Павло Тичина у вірші «Сонячні кларнети» свідомо акцентував увагу на ритмі як вищій закономірності буття, вважаючи його першоосновою для поетичної домінанти творення довершеного звукового образу. У створенні оригінальної, тонко розгалуженої й завершеної строфи поет поєднав різнометричні стопи, причому не в межах рядка (кожний рядок у його вірші чистий, однометричний), а тільки в межах строфи, надаючи строфічній цілості виняткової заокругленості, інтонаційної чистоти (отже, користується рядковими, а не рядково-стопними логгедами («логгаед» з грецьк. – слово-

спів). Індивідуальні «словоспіви», мелодійні строфи простежуються у багатьох віршах збірки «Сонячні кларнети» («Я стою на кручі», «Хор лісових дзвіночків», «На стрімчастій скелі», «З кохання плакав я», «О панно Інно» та ін.).

Структуралісти підкреслювали, що *ритм* – це не порушення метричної схеми (як вважала більшість формалістів), що форма не є просторовим, а є тимчасовим виміром поетичного тексту, і тому принцип оформлення не є статичним [82, с. 15]. Загальне поняття віршованого ритму М. Л. Гаспаров, слідом за Б. В. Томашевським, поділяє на два види: *первинний* і *вторинний*. Первинний ритм виникає тому, що віршований потік завдяки основним віршованим паузам поділяється на рядки, які і виступають одиницями первинного ритму. Первинний ритм, який утворюється чергуванням рядків, – основа віршованого ритму [158, с. 102].

Структуралісти критикували формалістів за те, що останні зосереджували свою увагу окремо на метрі, ритмі, рими та строфіці, незважаючи на те, що вони існують у художній єдності цілого [44, с. 28 – 35].

Разом з фонетичною композицією в межах метричної організації діє *закон звукового інструментування*. Ритм є організуючим принципом стосовно словесного матеріалу вірша. Однією з важливих характеристик ритму є принцип повторюваності, в основі реалізації якого лежить ритм, рима, лексико-синтаксичні повтори, паралелізми, алітерації, асонанси тощо [97, с. 18 – 253].

2. Метр і метрична компетенція. Метр – «поширений у силаботонічній версифікації термін для позначення особливостей ритмічної одиниці, покладеної в основу певного віршового твору, власне – міра вірша, його загальна схема, з якою узгоджуються його елементи (ямбічний розмір, дактилічний розмір тощо)» [96, с. 132]. Російські віршознавці А. Бєлий, В. М. Жирмунський та інші розглядають метр як ідеальну систему, що навряд чи відповідає версифікаційній практиці, однак є її частковим, але істотним виявом. Метрика не охоплює всього віршознавства. Проблеми

акцентуації у поетичних текстах, інтонації, інструментування, строфіки – поза її безпосередньою компетенцією, хоча вони постійно перебувають у полі її зору. В українській поетичній творчості першої половини ХХ ст. найбільшим руйнівником усталених метричних традицій був Михайль Семенко. Щодо його мініатюр «Краєвид», «Два тижні», «Ластівка», «Скумбрія», «Глум» (цикл, що складається із трьох мініатюр), «Мила йде», «Заклик», «Сезон», «Сміливість суконь», «Місто» слід говорити про комбінування версифікаційних структур: поет у них вільно поєднує різні розміри, неметризовані рядки, різну кількість стоп, спонтанне римування. Наприклад, у мініатюрі «Ластівка»: *«Я давно-давно не бачив ластівки / Давно не бачив цієї простої еластичної пташки / Ви подумайте — пройшли роки / Як не бачив я ластівки»* (Семенко, 27, с. 95). Тут метризовано перший рядок (хорей) і четвертий (анapest). Рима відсутня. Також на особливу увагу з метричного погляду заслуговує мініатюра «Скумбрія»: *«Скумбрія / Синій хінець корзиною / Прожектор берег / Морська капуста / Динею / Густо»* (Семенко, 27, с. 240). У цій мініатюрі метризовано всі рядки: у першому й другому вчувається дактиль (рядки – у другому з пропущеним ненаголошеним складом у першій стопі), у 3-му і 4-му – ямб, у 5-му – дактиль, у 6-му – хорей. Такі ж явища спостерігаємо у мініатюрах «Краєвид», «Два тижні», у циклі «Глум», поезіях «Сезон», «Місто».

3. Семантика і структура рими. Рима – це звуковий повтор в кінці ритмічної одиниці, що підкреслює ритмічну завершеність кожного рядка поезії. Рима є тим звуковим сигналом, який відмічає членування відповідного ритмічного руху на певні одиниці. Саме цим рима і відрізняється від звичайного звукового повтору, котрий безпосередньо не пов'язаний із ритмом. У літературознавстві рима визначається як «суголосся закінчень у суміжних і близько розташованих словах, які можуть бути на місці клаузул або перебувати в середині віршованого рядка. Рима як звукове, а не графічне явище, охоплює ритмічний акцент і наступні за ним звуки, навіть групи слів, зрідка – цілі рядки, тісно пов'язується з ритмомелодикою, лексикою,

синтаксисом, строфікою віршованого мовлення [96, с. 592 – 593]». Рима вказує на невичерпні можливості одухотвореної версифікації, навіть у межах канонічних форм, на переборення шаблонності банальної, зужитої рими завдяки свіжій, вишуканій, неординарній, як-от у Павла Тичини у творі «Закучерявилися хмари»: *Женуть вітри, мов буйні тури! / Тополі арфи гнуть... / З душі моєї – мов лілеї – / Ростуть прекрасні – ясні, ясні – / З душі моєї смутки, жалі, / мов вітоньки ростуть, / Женуть вітри, мов буйні тури!* (Тичина, 32, с. 38).

За усталеними поглядами тут тільки одна рима: *гнуть – ростуть*, але спостерігається і велика кількість внутрішніх звукових і синтаксичних повторів, що немовби подвоюють початок фрази і піднімають емоційну «тональність» поезії. Як бачимо, важливим засобом новаторського вірша Павла Тичини, невід’ємним елементом його мелодійності є внутрішня рима; саме вона в парі з цензурою подвоює акценти й вирівнює кількість складів у піввіршах. Внутрішні рими породжують таку своєрідну, багату форму, як ехоїстична композиція, де цілі сполучення слів набувають звукового відбитку.

4. **Звуковий зв’язок** (асоціація) між словами і словосполученнями: okazіональні і конвенційні звукові повтори; звукографічна орнаментальність; звукові натяки; звуконаслідування; звукова гра тощо.

5. **Інтонанція; мелодика.** Універсаліями поетичної інтонації, на думку Р. В. Анісімової є: мелодична рівність, уповільнений темп, чітка система паузації, децентралізований наголос, інтонаційна виокремленість кожного повнозначного слова, рамкове, силове і тональне оформлення рядка і строфи [2, с. 12]. **Мелодика** – «компонент інтонації, який характеризується зміною частоти тону в часі й виявляється у підвищенні / зниженні голосу у фазі, що організує її шляхом членування на ритмічні групи» [140, с. 317]. В європейській лінгвістичній традиції аналіз мелодики здійснювався Лондонською школою концептуалізму (Г. Суїт), французьким структуралістом, послідовником Ф. де Соссюра М. Граммоном,

американськими дескриптивістами (К. Пайк, П. Вьолгін), представниками Празького лінгвістичного гуртка (Ф. Данеш), членами Московської, Казанської, Петербурзької шкіл (В. О. Богородицький, П. Ф. Фортунатов, Л. В. Щерба та ін.).

6. Поетична просодія, під якою на сучасному етапі розуміють систему віршування або систему віршованих розмірів, а також вивчення наголосу, інтонації, паузи та усіх властивостей звуків мови, які мають значення для віршотворення.

7. Емоційний тон (тональність) поезії (основна емоційна налаштованість у художньому творі, звукове аранжування твору [113, с. 70]). За спостереженням О. В. Назарової-Євенко, «кількісне накопичення певного звука на відповідному відрізку тексту під час сприймання і розуміння цього відрізка призводить до побудови смислової тональності» [113, с. 70]. Дослідниця під смисловою тональністю розуміє «емоційну налаштованість тексту, яка визначається особливим аранжуванням лексичних одиниць, що створюють тон звучання» [113, с. 70]. У свою чергу, тон характеризується такими параметрами, як інтонація, висота, тембр.

Як бачимо, для сприйняття поетичного тексту необхідно мати відповідне мовне чуття, до якого належить і мовний слух. За визначенням Л. І. Мацько «мовний слух включає в себе такі компоненти: 1) фізичний слух, тому що без нього не буде живого спілкування (це сприймання гучності); 2) тональний слух (вміння чути висоту звука, мелодію, тон, тембр, інтонацію); 3) ритмічний слух (це відчуття темпу і ритму мовлення, чуття паузи); 4) фонемний та фонематичний слух (вміння розрізняти і відтворювати всі звуки, вирізняти фонемі в словах, «впізнавати» фонему за її варіантами в словах)» [105, с. 237 – 238].

На допомогу слову в поезії приходить звук, який набуває в тексті особливої ваги за рахунок діапазону використання: від звичного і традиційно вживаного у літературі музичного вияву до всеосяжного звукового оформлення тексту, в усій повноті «звучання» предметів, явищ, психічних

станів тощо.

2.2. Звукові образи у поетичній картині світу українських митців першої половини ХХ століття

Становлення і розвиток звукового поетичного образу відбувається на тлі змін художньої свідомості епохи та видів поетичного мислення. Його еволюцію від звука до текстового конструкту й послідовну тенденцію формування системи звукотропів визначає характер взаємодії мовних та позамовних чинників.

Образність і *образ* – два щонайтісніше пов'язаних поняття. Під образом у найширшому значенні розуміється спосіб вираження поетичної думки, картина дійсності, створена свідомістю митця. Щоправда, у лінгвістичній літературі спостерігається певна дифузність у підходах до визначення образності та образу. Зазвичай, ці поняття розглядаються невід'ємно одне від одного і визначаються одне через інше. У мовознавстві термін «*образність*» розуміється більш вузько, як «наявність у мовної одиниці слововживань або вже сформованого переносного значення з яскравим, «живим» виражально-зображальним ефектом, побудованим на метафоричних, рідше метонімічних та ін. асоціаціях» [156, с. 391] (суб'єктивних образах об'єктивного зв'язку між предметами і явищами). У цьому ж значенні вживається також термін «фігуральність». Образність є однією з визначальних ознак тропів, тому часто під образними засобами розуміються тропи в цілому. Однак дотепер відсутня єдина термінологія на позначення компонентів структури образу. Різні термінології відображають різні підходи (функціональний, позиційний тощо) до структури образу.

Художня образність визначається вченими відповідно до уявлення про мову художнього твору як цілісну систему, кожний елемент якої естетично значущий, образно зумовлений, мотивований образним змістом цілого, а художній образ – це своєрідна об'єднуюча ланка між реальним світом та

його репрезентацією, яка відбувається за законами естетичних перетворень у сприйнятті й переживанні духовних цінностей.

Важливою особливістю поетичного мислення є встановлення незвичайних, неможливих поєднань предметів та їх якостей. Образність поетичного твору передусім залежить від творчої уяви, яка теж виконує функцію перетворення. Сутність цього перетворення полягає в тому, що воно не віддаляється, а наближається до дійсності, що воно ніби знімає з неї випадкові нашарування. У процесі творчої уяви поет перетворює дійсність буденного сприйняття, наповнену випадковими, не виразними, не яскравими моментами. Основна логіка творчої уяви – відійти від дійсності, аби проникнути в неї. Уява митця акцентує, типізує, узагальнює, виявляє при цьому значення в конкретному образі.

Образність зазвичай пов'язують із тими лінгвістичними категоріями, в яких наявна вагомість. Саме незвичайність, рухливість, багатоплановість значень у поетичній мові сприяють творчому відтворенню образу в уявленні мовця. Термін «поетична мова» був уведений О. О. Потебнею, який розділив мову на образну та необразну. Поетичне слово являє собою «творчий акт мови, а не комунікативну одиницю» [130, с. 19], а образ створюється за допомогою актуалізації внутрішньої форми. Загалом для розуміння образної сутності слова особливо важливим є вчення О. О. Потебні про «внутрішню форму».

Якщо значення поетичного слова – це те, що ним відображається, то внутрішня форма – це те, як відображається та уявляється в поетичному слові той чи інший предмет дійсності. За визначенням ученого, образна сутність розкривається в художньому творі, де образне значення набуває гнучкості, варіантності, починає жити особливим життям, поєднуючи старі й нові уявлення, наповнюючи їх новим смислом і завдяки цьому створюючи новий образ. Термін «внутрішня форма» в сучасному контексті передбачає гнучкість поетичного мовлення, його здатність надавати різноманітні відтінки висловлюванню та змінювати цілі конструкції. Нове тлумачення

внутрішньої форми як концептуальної ознаки, закріпленої в номені обґрунтувала М. І. Голянич. Під терміном «концепти» дослідниця розуміє різносубстратні одиниці оперативної свідомості (уявлення, образи, поняття), образно-сисловою вказівкою на які є внутрішня форма [48], адже саме в ній перехрещується філософська, психологічна й лінгвістична площини: вона відсилає до фонових знань (онтологічний аспект), вона невід’ємна від людського мислення (психологічний аспект) і вона матеріалізується у мовних одиницях. Отже, внутрішня форма – синкрета, яка об’єднує мотиваційний, концептуальний та асоціативно-образний фрагменти буття поетичного тексту.

Внутрішня форма виявляється в художньому *контексті*, де актуалізується універсальна здатність поетичного слова створювати образи та виражати поняття. Контекст – ключ до прочитання поезії: він звужує одні значення, висуваючи, динамізуючи їхні ознаки за рахунок інших, і водночас розширює значення, накладаючи на нього асоціативні нашарування. Чим більше поетичний звукопис продукує різноманітних асоціацій, тим він образніший. Саме такий поетичний текст містить надзвичайно живу та яскраву внутрішню форму, яка, у свою чергу, становить основу поетичного образу.

Таким чином, образність твору може бути реалізована тільки в контексті, де зміст стає пластичним, поліхромним. В. Б. Шкловський стверджує, що образність не ототожнюється з поетичністю, оскільки вживання слів у переносному значенні не спроможне створити поетичний образ [183, с. 61]. І, навпаки, зі сплетення слів, які вжито в прямому значенні, виникають поетичні шедеври. Ш. Баллі констатує, що «мова завжди відчуває потребу в образах, власне, образи є створеними для того, щоб служити природною функцією мови. Нові образи безупинно і постійно виникають лише для того, щоб змінити старі», ось чому «було б глибокою помилкою вважати, що образна мова – це насамперед плід естетичних потреб нашого розуму, до якого звертаються лише тоді, коли хочуть сповити свою думку в

привабливу форму» [168, с. 365]. Образний потенціал внутрішньої форми виявляється у номінуванні та «ілюструванні» поетичного образу, локалізації креативної ідеї (авторського смислового коду). У такий спосіб внутрішня форма збагачує поезію не тільки образом, а й додатковими конотативними смислами – формує вторинну семантизацію мовних одиниць, тобто можна вважати, що внутрішньоформність питомо властива поетичному текстові.

За спостереженнями психолінгвістів образи складають основний зміст пам'яті, а поетичне мовлення відіграє важливу роль у збереженні, відтворенні та формуванні образу. Чим вдаліше підібрано мовний матеріал, тим точніше він фіксує сутність предмета, тим повніше та яскравіше постає його образ. Як бачимо, багатоаспектність образності, без сумніву, має свої позитиви, але водночас спричиняє певні труднощі для наукового, зокрема теоретичного і практичного її обґрунтування.

Як відомо, процес сприймання і пізнання навколишнього світу відбувається через упорядкування відповідних когнітивних структур, що породжуються органами чуття. На світобачення людини впливають зміни в суспільно-політичній, культурній, науковій сферах, що призводить до переосмислення часу і простору, тобто формування мовно-поетичної картини світу.

Зазвичай під *мовною картиною світу* розуміють «представлення предметів, явищ, фактів, ситуацій дійсності, ціннісних орієнтирів, життєвих стратегій і сценаріїв поведінки в мовних знаках, категоріях, явищах мовлення, що є семіотичним результатом концептуальної репрезентації дійсності в етнос свідомості» [140, с. 365].

У структурі мовної картини світу виокремлюють *поетичну картину світу* – «своєрідне динамічне утворення, за допомогою якого у художній формі і за допомогою художніх засобів здійснюється обробка інформації про навколишній світ і водночас накопичується ця інформація в узагальненому вигляді» [124, с. 97]. Поетична картина світу є «моделлю фрагмента мовної картини світу і, як будь-яка модель, вона має свою структуру» [124, с. 97].

Вона створюється в тексті за допомогою системи образів, типових мотивів, ключових лексем, звукопису тощо [159, с. 10]. Поетична картина світу – це поєднання об'єктивних та суб'єктивних уявлень про світ. Об'єктивне в поетичному тексті – система образів, яка виникає на основі різнорівневих мовних одиниць і дає уявлення читачеві про об'єктивну дійсність. Картина світу художнього твору розуміється як проекція основних загальнолюдських категорій, але у власній інтерпретації митця. Вона становить елемент поетичної свідомості.

Поетична картина світу українських митців першої половини ХХ століття уявляється як:

1) вторинна, опосередкована картина світу, причому вона опосередкована двічі – мовою й індивідуально-авторськими картинами світу митців;

2) здійснювана за законами мистецтва концептуалізація й категоризація світовідчуття творця.

Поетична картина світу пов'язана з образними уявленнями і вербалізується через звукопис, вторинну і непрямую номінацію, сполучає в собі універсальні й ідіотнічні узагальнення дійсності, реальні й ментальні (можливі) світи [115, с. 201]. Поетична картина світу певного автора, втілена в тексті через художні образи (звукообраз, образ-символ), становить процес осягнення світу в художньо-образній формі. Таким чином, мовно-поетична картина світу певного історичного періоду є сукупністю індивідуально-авторських картин світу, що ґрунтуються на ідіостилях поетів, що є представниками відповідної епохи. Основною одиницею поетичної картини світу може слугувати *образ*, що виявляється у відповідних мовних одиницях різних рівнів.

Видатний російський поет Андрій Бєлий увів поняття «*звукообразу*», оскільки вважав, що «поєднання звуків, влітаючись в образ, створює звукообраз», котрий набагато яскравіше передає відчуття, емоції, описує явища та предмети [47, с. 12]. Світ поетичного слова містить як образи-

атоми, так і образ-Всесвіт: образ найменшого – органічна складова образу найбільшого.

Таким чином, *звукообраз* – це «художній образ, що відображає звукові вияви людського та природного буття і є органічною складовою цілісного художнього твору» [102, с. 4]; «добір звуків мови, що створює ілюзію смислової відповідності звукової форми слова його предметному значенню» [165, с. 573]; «художній образ, посилений засобами звукопису, який надає художньої завершеності та цілісності поетичній формі твору і нерідко становить питому рису індивідуального стилю того або іншого автора» [93, с. 18].

Для визначення і пояснення особливостей формування і функціонування звукових поетичних образів у семантичному просторі поетичних текстів першої половини ХХ ст., припускаємо, що поетичний звукообраз виникає під час художнього осмислення життя митцем і не зникає з репертуару художніх засобів відображення та інтерпретації світу, натомість є основою безкінечного семіозису. Актуалізація і подальше функціонування образу в тканині поетичного тексту відбувається завдяки формуванню звукового та словесного поетичних образів, які забезпечують його відтворення в різні періоди поетичної творчості. Тобто, один і той самий поетичний образ як узагальнене вираження, ідея конкретно-чуттєвого змісту одиничних предметів, явищ і подій реального й уявного світу (наприклад, образи *любові, природи, смерті, життя* тощо) втілюється в різноманітних звукових поетичних образах шляхом залучення різних фоностилістичних зображально-виражальних засобів. Це – «естетично й етично перевтілена реальність, смислом якої є сам феномен перевтіленості, інобуття у слові...» [135, с. 12].

Категорія образності – це категорія специфічна насамперед у стильовому відношенні і змінна в індивідуально-мовотворчому плані.

Так, у поетичній спадщині Євгена Маланюка особливу увагу привертає звукообраз *«розпачу»*, що спричинений станом його Батьківщини –

України. Відтворенню цього образу сприяють алітерації на шиплячі, губний [п] та проривний [т], а також на сонорний [р], повтор звукосполук [роз], [пу], асонанси на [о], [у]: *Лежиш, розпусти, на розпутті, / Не знати – мертва чи жива. / Де ж ті байки про нута куті / Та інші жалісні слова? ... Мізерія чужих історій / Та сльози п'яних кобзарів – / Всією тучністю просторів / Повія ханів і царів (Маланюк, 17, с. 61). Звукопис, поєднуючись із виразними засобами лексичного рівня (пейоративною лексикою, антитезою, літотою тощо), створює звукове тло настрою поета – стану розпуки і розпачу людини, якій не байдужа доля рідної країни. У Павла Тичини при творенні звукообразу «розпачу» так само переважає сонорний [р], однак тут маємо анафору та алітерування звукосполучки [кр], що асоціюється з карканням крука чи ворона – давніх віщунів нещастя: *Червоний крик, кривавий крик, / Червоних сонць протуберанці! (Тичина, 32, с. 157). Ті ж самі алітерації [кр] та асонанси [о], що формують звукообраз «розпачу», ускладнені метафонією [oŋʎo], спостерігаємо і в інших рядках поета: *Недокровна планета круг сонця сохла / і заражала простори світів. / Сонце в артерії землі пригоришні вогню насипало – / от звідки кров (Тичина, 32, с. 162).***

Творячи звукообраз «рідної землі» Євген Маланюк надає перевагу алітерації на [с], що асоціюється із «свистінням» вітру. Фонема [с] присутня і у назві річки, на берегах якої минуло дитинство поета. Можливо, саме тому цей приголосний домінує у рядках, а подекуди творить анафору: *І все частіш пригадується синь / Херсонщини, дитинства краєвиди, / Стихія степу, сонячна Синюха, / Граніти скель і вітер верховий. / ... Синюха ж, поосінньому сталева, / Широка, повновода і прудка / Пливе маєстатично-величава, / Немов Дніпро» (Маланюк, 17, с. 87).*

У поемі «Поворот» М. Драй-Хмара протиставляє звукообраз «плинності» звукообразу «стрімкого руху», що твориться алітераціями на [р], [б], залучаючи додаткові смислові та емоційні асоціації: *Розливотуго ніколи серця човен не плив на буйний твій простір: / він тільки знав спокійне*

тихе плесо. / А нині шумкими водами біжить, / буремними дунаями бістриць у безвісті, в безкрає (Драй-Хмара, 5, с. 76). Звукова символіка «шумкої води» ускладнюється за рахунок контекстуального протиставлення її «тихому плесу», що підтримується висхідною дієслівною градацією «біжить, бістриць». Звукообраз «*плинності*» життя у рядках Миколи Зерова теж твориться з опертям на приголосний [л] та асонанси на [о]: *Ми самотою йдем по хвилі білогривій / На мудрім кораблі, стовесельнім Арго...»; «під кровом сільських муз, в болотяній Лукрозі / Де розум і чуття – все спить в анабіозі, / Живем ми, кинувши не Київ – Баальбек, / Оподаль від розмов, людей, бібліотек / Ми сіємо пашию на неродюче лоно, / Часами служимо владіці Аполлону, / І тліє ладан наш на вбогім олтарі* (поезія «Lucrosa») (Зеров, 8, с. 62 – 64). Максим Рильський також залучає плавний [л] для звукопису плинності часу і скороминущості людського життя, прагненні ліричного героя до спокою. Наприклад, у поезії «Дрімає дім старий»: *Мені здається: час уже не йде, / Спинився і завмер. І вже на вічні віки / Розлігся на землі зелений літній день (...)* / Вічність / Прийшла й поклала руку на чоло (Рильський, 23, с. 119), такий прийом створює ефект одночасної полізображальності.

Творення звукообразів в українській поезії першої половини ХХ століття підтримується іншою, поряд із звукописною, складовою частиною, значущою ознакою останньої, а саме її музикальністю, що виявляє себе у площині первинного етапу мистецтвотворення, акцентуючи увагу не на результаті, як мелодія, спів, а, власне, на процесі зародження, укладання музичного продукту, тобто з опорою на образотворчі можливості цілого спектра музичних гам – послідовних рядів окремих звуків і тонів.

У поетичних текстах українських митців першої половини ХХ століття звукозображувальні фонічні структури виступають як продуктивний фоносемантичний засіб компресії інформації, ефективність якого простежуємо в активному використанні прийому висунення окремих деталей-нюансів як вражень і почуттів (плинності, стрімкості, розпачу

тощо). Отже, звукозображувальний фоносемантичний компонент утворює оригінальність звукових образів поетичного текстового простору.

Таким чином, поетичний текст складається з одиниць (окремих звукообразів, смислів), із яких формується смисл-зміст усього твору. Ці одиниці виступають засобами втілення відповідного авторського ідейно-художнього задуму, їх роль у ньому може бути різною, і різною відповідно до цього є також їх внутрішньотекстова значущість, саме тому можемо говорити про домінування певних звукообразів у ієрархії поетичного тексту.

Л. В. Краснова зазначає, що домінантні образи сприяють композиційній завершеності творів, беруть участь у обрамленні строф і тексту в цілому, в анафоричних зачинах строф, рядків, надають чіткості й завершеності розвиткові сюжету, у деяких випадках указують на кульмінацію. Домінантні образи беруть участь у створенні широкої системи антитез, протиставлень, контрастів, зіткнень різного характеру (наприклад, *батьківщина – чужина*), а також контрастуючі пари світоглядного характеру: *день і ніч, грім і тиша, любов і ненависть, сон і пробудження* тощо [87, с. 2 – 3]. Тобто, виникає складна система суперечностей, антиномій лексичного, синтаксичного, композиційного, змістового та духовного характеру, на формування якої мають безпосередній вплив домінантні звукообрази.

Можна зробити висновок, що немає жодного поетичного твору, де б звукові образи не відігравали важливу стилетворчу роль. Звукообрази-домінанти використовуються для створення пейзажних картин, деякі з них впливають на формування сюжету і композиції, сприяють наданню психологічних характеристик, змалюванню портретів, висловленню соціальних і світоглядних оцінок. Усі ці грані художніх функцій ключових звукообразів переплітаються, доповнюють одна одну, пояснюють сенс і ставлення автора до об'єктів зображення, сприяють розумінню підтексту, формують неподільну єдність і гармонію поетичного твору.

2.3. Звукотропи як складові образної системи поетичного твору

Різновиди та особливості втілення звукових поетичних образів окреслюють конфігурацію звукового простору як окремого віршованого тексту, так і української поезії першої половини ХХ ст. загалом. Н. С. Валгіна підсумовує спостереження над образністю художнього твору, наголошуючи, що «різне світобачення породжує відмінну образну систему, побачений образ світу втілюється у своєрідний образ стилю. Індивідуальна образність може виявитися через посилення відчуття звуку, кольору тощо» [23]. Від відчуття до контурності образу, що виникає в пам'яті, — досить складний шлях асоціативного відбору, вилучення другорядного і увиразнення найхарактернішого. Певний асоціативний ряд утворює цілісну систему знаків, здатних нести в собі узагальнювальні й генералізувальні властивості, відновлення в пам'яті образу за тими ж законами, що лежать і в основі творення стилістичних тропів та фігур – асоціативної суміжності, уподібнення, контрасту.

Слід звернути увагу на спільні внутрішньо-психологічні, семантичні властивості звукового образу, без яких поетичне мистецтво втратило б будь-які ознаки своєї життєдайної сили, руху, динаміки. Завдяки винайденим мистецьким засобам – паралелям, уподібненням, нагадуванням, асоціативним зв'язкам – наше пізнання світу стає повнішим і виразнішим, а переживання – глибшим. У безпосередній реальності світу з його глибокою осмисленістю, мудрою доцільністю та довершеністю поетичне мистецтво черпає багатства уяви, натхнення, естетичну духовність, образність.

Для розуміння принципів і механізму творення звукового образу, а також підсилення фоностилістичними засобами загальної образності поетичного тексту необхідним є уведення поняття «**звукотропу**» (термін Л. І. Мацько).

Поетичний текст – це особливим чином організована мова, у якій роль виражальних засобів надзвичайно велика: внаслідок взаємодії змістового та виразового аспектів утворюється особливе семантичне нашарування –

імпліцитний поетичний зміст. Його сприйняття та декодування є необхідним для розуміння і засвоєння змістової та функціонально-естетичної системи поетичних творів. Звукотропи, що розглядаються як одиниці, які реалізують свої функціональні настанови у поетичному тексті як акті літературної комунікації. Ці мовні одиниці, функціонуючи, впливають на естетичне сприйняття, думки та систему цінностей реципієнта з метою формування певних конотацій, образів, ставлень до об'єкта. Це зумовлює дослідження звукотропів з огляду на вплив, який вони здійснюють на читача за допомогою інформації особливого типу (прагматичний аспект), а також з огляду на мотивування вибору і механізмів досягнення комунікативної мети (функціональний аспект).

Звукотроп – це синергетичне звукоутворення, у якому семантичний компонент репрезентується через формальний, творячи звукообрази, маркуючи поетичний текст на метасеміотичному рівні і синтезуючи поетичний зміст відповідного вірша. Звукотропи входять до образних парадигм в ідіолекті письменника, виявляючи діяхронно-еволюційний та результативний аспекти формування складності змісту, а також можуть містити паростки майбутнього розвитку образної системи, нести згорнуту інформацію про структури-атрактори подальшої еволюції. При творенні звукотропів спостерігається феномен стиснення, ущільнення інформації, внаслідок чого індивідуально-авторські символи набувають спроможності містити конденсовану інформацію про систему поетичного ідіолекту в цілому. Як зазначає О. О. Семенець, «окрім зовнішнього впливу (і відповідно зовнішньої пам'яті елементів системи), багато важить внутрішня пам'ять мовних одиниць, ретроспективна (про минулі стани системи) і проспективна (про потенційні шляхи подальшої еволюції). Остання переконливо доводить пріоритет цілісності в самоорганізації складної системи» [141, с. 34].

Звукотропи, виявляючись через звуконаслідувальні, звукозображальні та звукосимволічні комплекси, беруть участь (а інколи й домінують) у процесах комплексного смисловираження у поетичному тексті. У процесі

синергетичного функціонування у поетичному тексті звукотропи беруть участь у синтезі імпліцитного (прихованого) поетичного смислу, котрий взаємодіє з лексичними смислами одиниць тексту, і є частиною загальної структурно-семантичної системи поетичного тексту. *Синергія (синергетизм)* – явище, коли дві чи більше індивідуальні сили, енергії, елементи, внаслідок спільної дії створюють ефект більший, ніж сума ефектів, яку вони творять кожен окремо [147, с. 143]. Синергія у поезії – це енергія, сила емоцій, враження, що виникають під час сприйняття поетичного тексту і складаються з декількох компонентів, зокрема із змісту тексту, його форми, ритму, строфіки, інтонації, а також смислу, що закладений у звуках поетичного мовлення.

Звукотропи синтезують звукообрази: слухові, аудіо-тактильні (аудіовізуальні) тощо. Тобто, саме вони беруть участь у творенні унікальної синергетичної, енергетичної та інформаційної моделі поетичного тексту.

Звукотропи можуть не лише значно доповнювати та інтенсифікувати смисли, але і створювати автономні семантичні прошарки, що мають «надрядковий» характер. Відповідно до синергетичного принципу, внаслідок взаємодії «частин» поетичного тексту ефект їх комбінації вищий, ніж проста сума складових – під час декодування постає додатковий, імпліцитний «поетичний смисл», читач заглиблюється в атмосферу поезії. Подібне можливе завдяки звуковій складовій тропа. Звукотроп у такий спосіб є одночасно і системою, і елементом, що функціонують за законами синергетики. Звукотроп як структура є результатом синергії його елементів, які під час взаємодії створюють звуковий та образно-асоціативний контекст.

Звукотропи також можуть розглядатися як вияв авторської стратегії розподілу інформації у поетичному тексті. За такого погляду пріоритетною є інформація, що пов'язується з топікальністю, мотивацією автора, його прагненням передати щось вражаюче і неповторне. Така інформація повинна бути особливим чином виділеною. Саме завдяки семантично містким звукосполукам та їх здатності до синергії поет може з більшою виразністю

дати змогу читачеві «слухати» і «почути», «бачити» і «відчувати» його твір. Ілюстрацією творення звукового образу розміреного відлуння дзвону, що викликає почуття суму і невідворотності долі є поезія Олександра Олеся «Не нам, не нам, осміяним, сміятись»: *Не нам, не нам, осміяним, сміятись, / Не нам, скаліченим, іти, / Німим — піснями заливатись, / Сліпим — відшукувать світи. / Не нам ловить в небеснім морі / зорі. / Не нам — / Орлам!* (Олесь, 18, с. 318). У наведеному уривку цього музичного твору рефрен «нам» створює ефект відлуння звуку низької частоти, звуку, який вчувається при розміреному битті дзвону (можливо, навіть набату). Ефект відлуння творять різні комбінації звукосполук сонорних [м], [н] та їх численні алітерації; анафоричний [н], епіфора [ам], ритм, рівноскладовість рядків, віршовий розмір ямб, – усе це створює ефект відлуння, монотонного звучання, тобто реалізуються такі функції звукотропів (у цьому випадку – звукової метафори), як створення звукообразу, посилення значення, звукове підкріплення семантики слів, утворення асоціативного поля зі значенням «сум», «жаль», «зневіра». Постійне повторення слів та звукосполук наближає поезію за структурою до українських замовлянь.

Крім того, якщо розглядати звуки, що переважають у цій поезії в цілому, та проаналізувати інтенсивність їх уживання, то матимемо такий результат: найбільш концентрованим є використання звуків [н], [л] і [м]. Вони представлені у 68 словах із 114 (більше, ніж у половині), а у наведеній вище строфі відсутні лише у 7 словах з 26. Усі три приголосні звуки – сонорні, а це означає, що у них тону більше, ніж шуму, що їх можна проспівати. Тобто, ми можемо «проспівати» більшу частину поезії. Звукову антитезу створює контраст між згаданими сонорними та проривними [д], [т], губними [в], [п] у кінці третьої строфи поетичного тексту: *Родились ми холодними мерцями / І уявили з себе щось, / І нам з порожніми серцями / Комуś кричати довелось: / Вперед! Вперед! Самоофіра! / Віра / В мету / Святу!* (Олесь, 18, с. 318).

Отже, завдяки звукотропам (звуковій метафорі та антитезі) загальне враження від поезії набуває значно сильнішого та «об'ємнішого» характеру завдяки інтенсивному використанню згаданих звукосполук. У наслідок функціонування синергетичних звукосполук, звукотропів у поетичному тексті під час взаємодії плану вираження і плану значення синестезується імпліцитний (прихований) поетичний смисл, сприйняття та інтерпретація якого є однією із найважливіших умов розуміння і осягнення функціонально-естетичної системи та семантичного простору поезії.

2.3.1. Різновиди звукотропів в українській поезії першої половини ХХ століття. Поетичний текст – результат особливої організації одиниць усіх мовних рівнів, зокрема і звукотропів, їх концентрація в окремих частинах тексту, високий ступінь упорядкованості, повторюваності мовних знаків, що призводить до посилення комунікативних можливостей усіх взаємозумовлених рівнів у системі поетичного тексту. Поетичний текст – це єдиний і неподільний в інформаційно-комунікативному відношенні мовний знак, усі рівні якого взаємозумовлені. Тож правильне тлумачення фактів звукового оформлення поетичного тексту можливе лише із врахуванням семантики та смислової та емоційної тональності поезії.

Дослідники тлумачать образ як те, що протистоїть фігурі. Фігуральність мови щонайтісніше пов'язана із пізнанням, яке створює і описує об'єкт, керуючись уявленнями. Образ, що не відтворює зображення і не є тотожністю – множинний. Тло звукових образів утворює звукосемантичну «поверхню» поетичного тексту: це логіка замінь, метатез, «згущень» і агломерацій. Звукова динамізація мовного матеріалу, дія ритму на семантику поетичного тексту призводить до зміни семантичної значущості слова внаслідок його ритмової значущості. Тобто, ритм у поетичному мовленні може мати більший вплив на свідомість читача, ніж навіть безпосереднє значення лексем.

У зв'язку із зазначеним вище, на особливу увагу заслуговує поняття *звукової метафори*, яке було введено у науковий обіг Ю. М. Тиняновим у

праці «Проблема стихотворного языка». Звукова метафора – поняття, релевантне як для лінгвопоетичного, так і для герменевтичного аналізу поетичного мовлення. Головною особливістю процесу метафоризації є асоціативний контакт (суміщення і контраст) різних предметів думки. Відбувається перехід уявлення у чуттєвий образ завдяки звуковій асоціації. Семантичний посередник між вихідним та метафоричним значенням становить ознаку, що визначає схожість основного і допоміжного суб'єктів метафоричної номінації і формує так звану метафоричну двоплановість, коли смисл тексту (не звукова картина, а саме смисл) народжується безпосередньо із звукової оболонки слів, навіть якщо їх звуки нічого не нагадують. Це відбувається, коли два і більше слова, що схожі за звучанням, починають об'єднуватися у свідомості автора і читача своїми значеннями.

Ознаками поетичної метафори науковці називають злиття образу і смислу, категоріальне зрушення, актуалізацію нетривіальних зв'язків, дифузність значення, можливість множинної інтерпретації тощо.

Метафоричний образ лелеки як щасливого минулого твориться шляхом уведення у текст звукосполук, що містять звук [л], голосні [а] та [е], а також асоціацій кольору (сніжно-білий, блакитний), ритмічний малюнок допомагає створити звук [д]: *За шуміла згряя піною на хвилях. / За шуміла вітром... ще раз! І – прощай!.. / І летіла легко, наче біла хмара, / І кричала з неба про щасливий край* (Олесь, 18, с. 362).

У наведеній строфі з поезії Олександра Олеся метафоричний звуковий образ лебединого лету, шуму крил твориться завдяки насиченню тексту глухими та шиплячими приголосними [ш], [х], [к], [г] та поєднання їх із дзвінким [з]; стрімкість лету відчуваємо через внутрішню звукову анафору [е] та повторення звука [л].

Найбільш радикальними у застосуванні звукової метафори, а також **звукового плеоназму** (надлишковості звуків) у першій половині ХХ ст. були футуристи, зокрема Гео Шкурूपій, Андрій Чужий та інші.

Окремим різновидом звукової метафори є так звана ритмічна метафора, яка виникає завдяки ритму та відповідним чином дібраній римі. На особливу увагу заслуговує звукова метафора «барабану печалі» у поетичному творі Гео Шкурупія: *Бий, / бий, / одбивай похоронні такти, / барабане печалі! / Стукай, серце, / про скорий кінець! / Оплесків не буде / засміяному барабаничку, / велетенському барабанові / всіх сердець* (Шкурупій, 41, с. 83).

Згаданий метафоричний образ творять проривні (зімкнені) приголосні, які утворюють опозиції «дзвінкий-глухий» [б], [п], [д], [т], єдина рима «кінець – сердець», ламаний ритм (анapest чергується з амфібрахієм, хореем тощо).

Слід відзначити, що звукова метафора, яка формально збігається зі звуковим повтором, відрізняється від нього функціонально: звуковий повтор здійснює функцію організації тексту, а метафора, на відміну від нього, слугує створенню образної системи і модифікує семантику поетичного тексту. Звукова метафора може включати слова, які позначають вираження голосової активності людини, тварини, сукупності рослин тощо. Наприклад, у наведеному нижче уривку поезії Олександра Олеся – це *шум, спів, рев*: *О слово рідне! / Шум дерев! / Музика зір блакитнооких, / Шовковий спів степів широких, / Дніпра між ними левій рев...* (Олеся, 18, с. 113).

Отже, функціональні властивості звукової метафори – це семантичне зближення слів за «значущістю вираження» (формального асоціативного зв'язку), здійснення взаємоадаптації значущого і позначуваного у поетичному тексті.

Звукове порівняння також сприяє актуалізації поетичних образів. Загалом, порівнянням називається словесний вираз, у якому уявлення про зображуваний предмет конкретизується шляхом зіставлення його з іншим предметом, таким, що містить у собі необхідні для конкретизації уявлення ознаки в більш концентрованому вияві. Тобто порівняння – це тропеїчна фігура, у якій мовне зображення особи, предмета, явища чи дії передається

через найхарактерніші ознаки, що є органічно властивими для інших [106, с. 359]. Звукове порівняння – це найбільш інтенсивна актуалізація образного компонента значення за допомогою звукопису: *Викликає ясний дух / Віри легесенький, як пух, / Віри, як усміх нььки, / Віри маленький, коротенький, / Без задуми, без вагання, / Без кохання, без благання. / І серденьку легко-легко, / Бо прогнали сум далеко / Дзеньки-бреньки. / Ллютьс^я, в'ютьс^я / І сміютьс^я / Дзеньки-бреньки, / Різнотонні, / Різнодзвонні, / Солоденькі, / Золотенькі / Життьові брехеньки* (Чупринка, 41, с. 91).

У наведеній поезії спостерігаємо не лише лексичні, а й звукові порівняння, де за семантикою слів постійно вчуваємо розмірене биття дзвіночків. Цьому зокрема сприяє алітерація на [н]. Також наведена поезія ілюструє явище *звукової антитези*, за якої звукосполуки, що містять глухі приголосні [с], [т], які створюють настрій суму, протиставляються звукосполукам, що містять дзвінкі приголосні, які, відповідно, творять радісний настрій, зокрема – вчувається ритмічне биття дзвіночків. Такий спосіб відтворення думки і вміння поета гранично стисло і образно подавати інформацію за допомогою звукопису підсилює енергетику та довершеність поетичного тексту.

Таким чином, оскільки революція та еволюція в ідеях і формі відігравали надзвичайно важливу роль у розвитку поетичного мистецтва досліджуваного періоду, зумовлювали постійну динаміку у побудові та опрацюванні сюжетів, інтонацій та звукових форм, руйнування стереотипів, сприяли новій хвилі розвитку і виявлялися, зокрема, через звукові метафори, звукові порівняння та звукові антитези, які, у свою чергу, можуть уважатися організуючими стилістичними прийомами поетичних текстів першої половини ХХ століття.

2.3.2. Роль і функції звукотропів в організації поетичного тексту.

Поезія передбачає найвищий рівень самопізнання, глибоку рефлексію. Увесь складний комплекс інформації поетичного тексту передається мовними

засобами різних рівнів. Сучасний ефект прискореного розвитку культур, інтенсифікації інформаційно-обмінних процесів спостерігається у випадках взаємовпливу різних видів мистецтва: поезії та музики, поезії та живопису. Культурна пам'ять, що має креативну природу, здатна протистояти часу. Вона, на думку Ю. М. Лотмана, не є пасивним сховищем інформації, а становить частину смислотворчого механізму тексту. Учений пов'язує цю функцію пам'яті з рівнем складності в організації системи: «Фактично тексти, які досягли за складністю своєї організації рівня мистецтва, взагалі не можуть бути пасивними сховищами константної інформації, оскільки є не складами, а генераторами. Сенси в пам'яті культури не «зберігаються», а ростуть» [99, с. 675]. Тож під час дослідження творів поетичного мистецтва слід зважати на те, що предметом вивчення стає мовлення, яке безпосередньо пов'язане з нашою свідомістю, нашою пам'яттю. Цілком очевидною є потреба враховувати багатозначність звукописного матеріалу, у зв'язку з його призначенням у поезії та залежно від його функцій.

Звукотропи у поетичному тексті можуть виконувати різноманітні системні та дискурсні функції, зокрема: *естетичного впливу, емотивну, конотативну, емфатичну, зображальну, функцію створення звукообразу, зближення семантики* (провідним засобом реалізації згаданих функцій є звукові метафори), *підсилення значення* (цьому сприяють, наприклад, звукові порівняння), *контрасту* (реалізації цієї функції сприяють звукові антитези), *розвитку, ономапоетичного підкріплення семантики слова, функцію утворення звукосмислового асоціативного поля, експліцитного вираження прихованого поетичного смислу*, а також:

- унаочнення зображення тих чи інших предметів чи явищ;
- посилення ефекту під час сприймання поетичного тексту;
- для підкреслення реалістичності зображуваного;
- посилення естетичних (або неестетичних) якостей явища (особи, предмету), що описуються;
- творення/посилення комічного ефекту (пафосність, дисонанс);

- впливу: слід наголосити, що значна роль у реалізації функції впливу звукотропами належить ритму на всіх рівнях поетичного тексту, оскільки саме ритмічна структура поезії налаштовує відповідно почуття, свідомість і волю реципієнта;
- звукотропи у поєднанні з просодією та інтонацією завуальовують актуальну інформаційність поетичного тексту, зміщуючи акценти на фонову частину тексту;
- мотиваційну функцію, яка полягає у тому, що звукова метафора не лише змушує реципієнта сприйняти додаткову інформацію, але і створює передумови для її осмислення та переосмислення;
- креативну функцію, що полягає у прагненні залучити реципієнта до творчого процесу встановлення асоціацій у пошуках схожого, що дає змогу проникнути у сутність описуваного явища. Стійкий асоціативний зв'язок, зумовлений акустичною дією звукопису, допомагає читачеві актуалізувати увесь зміст поетичного твору, змусити його читати «між рядків».

Звукотропи є своєрідними сигналами стилістичного та смислового перекодування тексту. Тобто, сума фонетичних засобів поетичного тексту, узгоджуючись із його семантикою, сприяють створенню відповідної емоційної та смислової тональності твору, передають емоційну та естетичну інформацію, реалізують функцію впливу. Адже звукотропи – це мовні елементи, які, з одного боку, схильні до змін, а з іншого – наділені здатністю зберігатися в системі як у своїй варіативності, так і у своїй інваріантності. Саме вони забезпечують чітку ритмічну організацію рядків та строф, створюють додатковий музично-мелодійний ефект, акцентують увагу читача.

Таким чином, звукотропи відіграють надзвичайно важливу роль у розкритті поетичної картини світу, виявленні її смислової та емоційної домінанти.

2.4. Звуковий повтор як спосіб «пошуку змісту» в поетичному тексті

Повтор є художнім засобом індивідуально-авторського естетичного та емоційного освоєння дійсності; семантично вагомий елемент, який формує змістову структуру тексту. На це явище звертали і звертають увагу як українські (О. В. Бекетова, П. С. Вдовиченко, Є. А. Іванчикова, І. А. Синиця), так і російські (Г. В. Векшин, О. М. Брик, В. Г. Гак, Л. І. Єрьоміна, Н. А. Кожевникова, О. О. Шахматов, Н. Є. Цветкова) лінгвісти. Вони характеризують повтор у різних аспектах, зокрема, лексичний повтор як засіб реалізації семантичної зв'язності тексту досліджують І. А. Синиця [143], Н. Є. Цветкова [172]; фігури повтору в текстах публічної мови характеризує О. В. Бекетова [14]; В. Г. Гак [41] визначає структурні та стилістичні функції повтору в художньому тексті; Л. І. Єрьоміна [55] розглядає повтор як основу побудови ліричної пісні; Н. А. Кожевникова [80] аналізує звукові повтори, їхнє функціональне навантаження в поетичних текстах, Г. В. Векшин [27] розглядає звуковий повтор у перспективі смислоутворення. Слід наголосити, що окремих монографічних досліджень звукового повтору в українській лінгвостилістиці допоки немає, однак Р. Л. Ріжко [134] присвятила статтю аналізу повтору як семантико-стилістичної домінанти в українській поезії кінця ХХ – початку ХХІ століття, розкриттю його співдії з іншими стрижневими стилістичними одиницями.

Мовознавці розглядають повтор (редуплікацію) як «фігуру мови, що полягає у дво- або кількарізовому використанні в межах контексту в певній послідовності тотожних чи подібних (як у формальному, так і в семантичному аспектах) звуків, слів або їх частин, синтаксичних конструкцій, ужитих компактно або дистантно, для досягнення відповідного виражального чи виражально-зображального ефекту» [163, с. 496], «неодноразове відтворення у тексті семантично тотожних та подібних елементів, імпліцитно чи експліцитно виражених у складі повторюваних лінгвістичних одиниць (фонем, морфем, лексем, словосполучень, речень), що

семантизовані відповідно до умов певного контексту та виявляють властивості показників семантичної зв'язності» [143, с. 3]; «стилістичний прийом, за допомогою якого можна створювати нові стилістичні засоби і фігури, тому що він може охоплювати мовні одиниці всіх рівнів – звуки, морфеми, форми слова, словосполучення, речення, строфи» [105, с. 446]. Р. Л. Ріжко пропонує під **повтором** розуміти стилістичну фігуру, що формується сукупністю однорідних дво- чи багаторазово відтворених мовних одиниць (звуків, складів, слів, словосполучень, речень) у межах тексту чи його сегмента, виступаючи засобом образо- й текстотворення, результатом й умовою реалізації індивідуально-авторської поетичної картини світу [134, с. 220]. Повтор – найпростіша стилістична фігура, яка характерна для фольклорних текстів, передусім для народної пісні та поезії. Посилена увага до народнопісенних традицій притаманна ідейній платформі багатьох літературних угруповань першої половини ХХ століття. У деяких поетичних текстах згаданого періоду повтори стають головними елементами композиції тексту або задають тон у подальшому розгортанні думки. Дослідники публіцистичних текстів наголошують, що повтор є необхідною умовою створення цілісного (когерентного) тексту [14, с. 33], засобом «творення структурно-семантичної зв'язності тексту» [65, с. 285].

Повтори поділяються залежно від: 1) мовного рівня (**звукові, лексичні (словесні), синтаксичні** та ін.); 2) формально-семантичного вираження одиниць (**повні й часткові**); 3) функцій у мові (а) **композиційні** – засіб організації художнього тексту (напр., *анафора, епіфора, багатосполучниковість, паралелізм, хіазм*) і результат намагання мовця (при стилістично неопрацьованому, усному мовленні) утримати в пам'яті як слухача, так і власну нитку розповіді; б) **номінативно-експресивні** (подвоєння окремих мовних елементів) – засіб характеристики позначуваного явища, підсилення та увиразнення висловлюваного почуття тощо). Останні групуються в окремі види залежно від їхнього конкретного семантичного або семантико-стилістичного призначення. Наприклад,

повтори, які використовуються для: а) привернення особливої уваги до зображуваного, надання тексту певної стилізації; б) передачі роздумів, сумнівів, вагань мовця; в) вираження інтенсивності вияву позначуваної ознаки, дії, почуття тощо.

Як власне **звуковий повтор** у роботі розглядається неодноразове відтворення певного звуку чи комплексу звуків, що функціонує як стилістичний чи смислоутворювальний прийом. Слід наголосити, що стилістична функція повтору не обмежує його властивості як засобу зв'язку, які він виявляє під час римування у строфі. Використання звукового повтору розглядається не просто як технічний прийом, а як прийом, що дає змогу встановити звукосмислову подібність.

З-поміж основних причин повторюваності Г. В. Векшин виділяє такі: 1) скерованість мови на діалог, що одночасно і уточнює, і модифікує інваріантне у мові та культурі; 2) власне системна організація мови; 3) закони економії мовних засобів; 4) асиметрія мовного знака [27, с. 13].

Тобто, використання шляхом повтору закладених у звуках асоціативних значень посилює багатозначність поетичних образів, дозволяючи за допомогою меншої кількості засобів передавати більший за семантичним обсягом зміст. Саме концентрація звуків та їх повтори у поетичному тексті створюють звукові образи, адже звук є «важливим засобом передачі емоційної, естетичної та сугестивної інформації» [2, с. 11]. Під смисловим наповненням звуку мається на увазі не його дистинктивна характеристика, а мовленнєва властивість, що з'являється у нього за певних умов. Значущість звукового повтору визначається загальною семантикою твору, звукообразами, авторською концепцією та асоціативно-образними зв'язками, що виникають у межах чи поза межами поетичного тексту. Так, автори поетичних текстів досліджуваного періоду активно використовують **полісиндетон** (гр. polysyndeton – «багатосполучниковість») – стилістичну фігуру, що є нагромадженням сполучників та інших службових частин мови для логічного й емоційного виділення кожного зі складників висловлювання

[126, с. 241]. Завдяки багатосполучниковості підкреслюється рівноцінність того, що перелічується [53, с. 41]. Повтор сполучника, вираженого звуками [і], [а], [й] або звукосполучкою [та], не лише упорядковує, а й ритмізує висловлювання: *І шум людський, і велемудрі книги, / І п'яних струн бентежно-милий спів, / І славу, й злото — биття вериги / — Я все забув, все занедбав, спалив* (Рильський, 23, с. 136). Сполучники *і*, повторюючись на початку суміжних віршових рядків, надають мові плавності, вказують на послідовну, динамічну, безперервну зміну подій. Отже, актуалізація сполучників сприяє створенню не лише нових смислів, а й загального стилістичного тону вислову. Виділення одного з компонентів звукового повтору в сильну позицію (наприклад, на початок чи кінець рядка) є своєрідним вектором, що моделює можливі напрямки тематичного розгортання тексту.

Полісиндетон як тип звукового повтору у творчості Максима Рильського

Таблиця 2.1.

Уривок поетичного тексту	Різновид повторюваного елемента	Кількісні показники
<p style="text-align: center;"><i>...І чудно уші правий з них прищулив, І знявся пил, немов рожевий дим. І він потягся, як дитина, радо І мовив: – добре бути молодим У теплі дні збирання винограду... (Рильський, 23, с. 169)</i></p>	Єднальний сполучник «І»	[і] – 4 рази
<p style="text-align: center;"><i>Не примхою міліардера, Не на потіху томних дам, Не сон, не мрія, не химера, Не лупанарій і не храм</i></p>	Заперечна частка «не»	[не] – 7 р.

<i>(Рильський, 24, с. 17)</i>		
<p><i>...На тих, що роззявляють паці, Щоб світом володіти всім, Що розбрат сіють поміж націй, Щоб легше їх держать в ярмі, Щоб перешкодить їм єднатися, Щоб одчинить всі брами тьмі</i> <i>(Рильський, 24, с. 295)</i></p>	<p>Підрядні сполучники «що», «щоб»</p>	<p>[що] – 2 р. [щоб] – 4 р.</p>
<p><i>Бо правда – в нас, бо правда – з нами, Бо з нами сонце всіх віків!</i> <i>(Рильський, 24, с. 295)</i></p>	<p>Підрядний сполучник «бо»</p>	<p>[бо] – 3 р.</p>
<p><i>Коли мій друг із цяцьки-пістоleta, Ревнуючи, стрілявся за кущем, Коли читали Гамсуна і Фета, Коли під літнім бігали дощем...</i> <i>(Рильський, 24, с. 318)</i></p>	<p>Підрядний сполучник «коли»</p>	<p>[коли] – 3 р.</p>
<p><i>Хай славиться незрадний стиск долонь, Хай здійснюються неосяжні мрії! Хай вічний прометеївський вогонь Усі серця окрилює і гріє!</i> <i>(Рильський, 23, с. 399)</i></p>	<p>Частка «хай»</p>	<p>[хай] – 3 р.</p>

Як засвідчують наведені приклади з поетичного доробку Максима Рильського, полісиндетон здебільшого є анафоричним.

У системі стилістичних домінант української поезії першої половини ХХ ст. саме звуковому повтору належить особливе місце. У текстах згаданого періоду ця стилістична фігура виконує такі основні функції: *композиційну* (пов'язує частини тексту); *емоційно-експресивну* (підсилює й увиразнює певні компоненти або й усе висловлення в цілому); *асоціативно-образну* (сприяє виділенню характерних ознак художнього образу);

стилістичну (виступає художнім засобом індивідуально-авторського освоєння дійсності).

Слушною видається думка М. М. Поповича, який відходить від традиційного тлумачення повтору як суто стилістичного явища й розглядає його як комплексну конструкцію. Автор, зокрема, зазначає, що, крім свого традиційного призначення – бути засобом вираження відповідного стилістичного прийому – фігури мови, термін «повтор» також використовується в наукових дослідженнях для позначення інших видів мовленнєвих повторів, які: а) служать основою для творення нових граматичних форм та значень; б) забезпечують структурну та змістову цілісність комунікативного процесу, а також в) є результатом стилістичної помилки, неухважності того, хто пише [127, с. 6].

І. А. Синиця зауважує: «Участь звуків, що неодноразово повторюються у тексті, в процесі смислоутворення та використання інформаційно значущого звукового повтору як засобів організації семантичної зв'язності є їх факультативною властивістю, при якій реалізуються потенційні якості звуків» [143, с. 14 – 15].

Тобто, звуковий повтор бере активну участь в організації смислової єдності поетичного тексту, однак суттєво впливає на зміст лише за умови взаємодії з іншими мовними засобами. Функціональна вага звукового повтору визначається тим, які позиції у тексті займають повторювані елементи, що за чим розташоване у звукообразному ланцюжку, які конфігурації звукові повтори утворюють.

2.5. Види звукового повтору як чинники звукової асоціативності

Повтор – це поліфункціональне явище мовної системи, яке виявляється на різних рівнях як самостійне утворення. Категорія повтору на звуковому рівні притаманна і мові, і мовленню, але особливу роль вона відіграє у поетичному тексті, оскільки забезпечує рух просторового повторення (обернення) і є універсальним законом побудови поетичного твору, основою

його стилістики. Слід відзначити, що переважна більшість досліджень, що присвячені звуковим повторам, розглядають їх саме у поетичному мовленні. Це зумовлено передусім тим, що поетичне мовлення відрізняється від прозового особливою звуковою організацією, цілісною структурою взаємопідпорядкованих елементів.

Однією з найважливіших проблем, що виникає під час аналізу звукового повтору, є проблема визначення його видів. Дослідники стверджують, що звуковий повтор становить певні звукові відповідності, які слугують для створення евфонії у поетичному тексті. Однак думки вчених не збігаються щодо кваліфікації цих звукових відповідей і встановленні номенклатури їх різновидів. З огляду на відмічену багатоаспектність звуковий повтор потребує чіткої та повної класифікації, однак на сьогодні її не існує.

Звуковий повтор як частковий випадок звукової організації (звукового складу) художнього тексту розглядався відомим дослідником-мовознавцем початку ХХ століття – Й. М. Бріком (автором терміну «звуковий повтор» і першої класифікації звукових повторів) та відомим російським поетом А. Белім (автором поняття «звукообразу»). Й. М. Брік зробив висновки щодо характерності повторів певних звуків для поетичного мовлення: «Беручи до уваги той факт, що поетичне мовлення – мовлення музичне, слід апріорі очікувати надавання поетами переваги дзвінким приголосним, як звукам більш «наспівним», за винятком тих випадків, коли спеціальні звукові настанови автора вимагають збігу глухих шумів» [21]. У згаданій розвідці увага приділяється лише консонантним звуковим повторам (консонанти є «сильнішими» та помітнішими у потоці звуків), але, незважаючи на більшу їх кількість у художньому мовленні, повтори голосних звуків є не менш важливими. Адже, якщо той або інший мовленнєвий елемент уживається з «навмисним згущенням», то це робить його помітним, структурно активним, хоча, понижена частотність теж може стати засобом виділення.

Й. М. Брік виділяє такі різновиди звукових повторів: 1) за кількістю повторюваних звуків (двозвукові, тризвукові тощо); 2) за кількістю повторів одних і тих самих звуків (прості та багаторазові); 3) за порядком звуків у повторюваних звукосполуках; 4) за положенням повторюваних звуків у ритмічних одиницях-поезіях (суміжні повтори, кільце, стик, скріп, кінцівка) [21, с. 62].

Учений також запропонував спосіб буквеного позначення повторів, наприклад: АВ – простий двозвуковий повтор; АВС – простий тризвуковий повтор; ВА – зворотний двозвуковий повтор тощо. Однак, слід наголосити, що до звукових повторів Й. М. Брік відносить тільки повтор приголосних звуків.

Б. П. Гончаров пропонує іншу класифікацію звукових повторів, з-поміж яких виокремлює: 1) багаторазове повторення якогось слова; 2) звукопис (у розумінні вченого – це умовний термін, що позначає поняття, споріднене з алітерацією та асонансом і тотожного звуковому інструментуванню); 3) співзвуччя всередині рядка (так звана «внутрішня рима»); 4) риму [49].

Звукові повтори розрізняються також за силою та «помітністю». Це залежить від кількості звуків, що збігаються, у близькорозташованих словах. Такі звуки обов'язково привертають до себе увагу читача або дослідника і називаються «фонетичними атрактантами» [112]. Однак, за спостереженням Ю. М. Лотмана, «крім частоти повторюваності одних і тих самих фонем, суттєва і повторюваність їх позиції» [98, с. 64]. Г. В. Векшин наголошує, що «звуковий повтор реактивний та проактивний, його основа – семіотичний механізм індексації, котрий реалізується і як реакція утворення знакових ланцюжків, де кожна наступна ланка вказує на попередню, і як реакція пластичних форм, зовнішніх мовленнєвих утворень на внутрішньомовленнєві «жести» і стани» [27, с. 31].

Загалом система звукових повторів може бути як «прив'язаною» до певної позиції (наприклад, рима в кінці поетичних рядків), тобто

симетричною, так і не мати характерного розподілу позицій у тексті (асиметричною). Проте і в першому, і в другому випадку вона зорієнтована на так звану звукову пам'ять слова, тобто на його здатність викликати у пам'яті й зумовлювати взаємне тяжіння у тексті поезії близьких за звучанням слів. Відкритим залишається питання щодо відстані між словами-носіями звукового повтору. На думку В. П. Москвіна, «багато тут залежить від наявності / відсутності в адресата настанови на пошук повторів» [112, с. 66].

Також завдяки тому, що звуковий повтор у художньому тексті є фонетичним атрактантом (елементом, що привертає до себе увагу читача), відбувається посилення семантичних властивостей звуку, що повторюється. У той час як поодинокий випадок звукового символізму може залишитися непоміченим, прийом звукового повтору робить наголос на символічних властивостях звуку. Virізнення звукового повтору із тканини поетичного тексту вже містить певну інформацію, яка стосується не лише форми тексту, але і його змісту та асоціацій, пов'язаних із ним.

2.5.1. Рима як основний різновид звукового повтору в поетичному тексті. Рима (гр. *rhythmos* – мірність, сумірність, узгодженість) є найбільш значущим повтором звукового (фонетичного) рівня поетичного тексту. Вона ґрунтується на суголоссі закінчень у суміжних та близько розташованих словах, які можуть бути на місці клаузул або перебувати в середині віршового рядка. Інакше кажучи, – це співзвучність закінчень слів у віршових рядках, яка охоплює останній наголошений голосний і наступні за ним звуки. Залучення до римової гри якомога більшої кількості звуків дозволяє говорити про потужну змістову функцію рими: «від нижчих одиниць до вищих, від звукових асоціацій до смислових» [138, с. 19]. Посилення звукового впливу як різновиду інструментування у поетичному тексті досягається римою та ритмом. Про це влучно, застосувавши так звану наскрізну риму, залучивши алітерацію та асонанс, перетворивши рядки на мелодійний потік суголось, сказав Г. Чупринка: *Тиховійно-релігійна /*

Леться пісня херувима, / Ніжнорійна, мелодійна... / Ритм і рима... Ритм і рима... (Чупринка, 41, с. 78.)

Закінчення віршового рядка, починаючи з останнього наголошеного складу, називається **клаузулою** (лат. *clausula* – кінцівка, замикання). Таким чином, співзвучні клаузули утворюють риму. При цьому слід мати на увазі, що **рима** – явище звукове, а не графічне: в ній збігаються звуки, а не букви.

Виділяються такі функції, що їх виконує рима у поетичному тексті: 1) підсилює зміст, ідейне й емоційне звучання вірша, бо слова, включені в риму, самим своїм місцем у рядку привертають до себе особливу увагу читача; 2) створює багатий звуковий повтор, який посилює музикальність віршованої мови; 3) є важливим елементом ритму у віршах, оскільки чітко підкреслює завершеність кожного віршового рядка, що є одиницею ритму; 4) має чимале композиційне значення, бо за допомогою рим віршові рядки об'єднуються у строфи.

Розмежовують такі види рим [22, с. 11]: 1) точна рима, яка включає *графічно-акустичну* (ґрунтується на візуальному та акустичному збігові слів, що римуються) й *акустичну* (ґрунтується на подібності звучання та відхилення у написанні римованих слів); точна рима може бути *багатою* (перед наголошеним голосним є опорний приголосний), *глибокою* (якщо співзвучність охоплює весь попередній склад), *бідною* (рима без опорних приголосних); 2) неточна рима, що включає декілька різновидів: різницю у приголосних, але однакові наголошені голосні – *асонанси*; різницю наголошених голосних, але однакові приголосні (до цієї групи зараховують також і так звану *приблизну риму*) – *консонанси* і *дисонанси*; невідповідність у кількості складів рими; невідповідність у розташуванні наголосів.

За місцем ритмічного акценту (наголосу) у суголосних словах рими поділяються на **окситонні** (чоловічі), де кінець рядка звучить твердо, уривчасто: *Лине кроків дзвін – перегуки мін* (Володимир Сосюра); **парокситонні** (жіночі), де кінець рядка звучить м'якше, тепліше: *Женою-трудівницею на полі – із піснею про волю у неволі* (Максим Рильський),

дактилічні (саме цей різновид рими першої половини ХХ ст. входить у творчість поетів-пресимволістів). Активно вживали її Микола Вороний (5 поезій), Микола Філянський (10 поезій, із них 1 – білий вірш з дактилічною клаузулою), Олександр Олесь (9 поезій із дактилічною римою та клаузулою) та Грицько Чупринка (33 поезії, з них 1 – лише з дактилічною клаузулою). Відсоток поезій із дактилічною римою і клаузулою найвищий у Грицька Чупринки – 6% від усієї кількості його творів, наприклад: *За хмаринкою / Хмаринонька / Блакить / Застилає в колір сірий. / За пташинкою / Пташинонька / Летить / В край південний, в синій ирій* (Чупринка, 41, с. 435). О. В. Кудряшова робить припущення, що саме «експерименти Г. Чупинки з дактилічною римою, можливо, вплинули на вірші П. Тичини» [88, с. 42]; **гіпердактилічні** (співзвуччя слів, у яких наголошується четвертий, п'ятий, навіть шостий склад від краю. Майже не властива поезії аналізованого періоду, виняток – експериментальний твір М. Рильського «Третє вікно» із циклу «Вікна говорять»).

Оскільки рима – явище історичне, то і вимоги до співзвуччя, яке можна розглядати, як риму, змінюються з часом. Походження термінів «чоловіча» і «жіноча» рима пов'язане з французькими прикметникам, що в чоловічому роді мають наголос на останньому складі (*vif* – живий), а в жіночому наголос падає на передостанній склад (*vive* – жива), бо [e] на кінці глухе. За якістю співзвуччя рими бувають багаті і бідні, за розташуванням у строфі – суміжні (парні), перехресні, кільцеві (охопні), тернарні, квартернарні, за грою значень – каламбурні. Так, Б.-І. Антонич у першій збірці «Привітання життя» надає перевагу кільцевому та суміжному римуванню, неточній римі (переважно різниця у приголосних), переважають паракситонні (жіночі) рими. Елегійні дистихи (двовірш з гекзаметра і пентаметра) писав Микола Зеров: *Єсть на цім світі // обранці — щасливі, ясні, безтурботні, / Легко, вином золотим // пініться їхнє життя* (Зеров, 8, с. 86).

Циклічну риму, що виникає протягом усього твору з певною періодичністю і за певними правилами, можна побачити у творі Г. Чупринки

«Свічка» (Чупринка, 41, с. 75), де слово, що дало назву віршеві, повторюється в римових парах у кожній з шести строф: свІЧКА –чернИЧКА; сестрИЧКА – свІЧКА; нІЧКА – свІЧКА; ЛИЧКА – свІЧКА; траВИЧКА–сВІЧКА; неВелИЧКА – сВІЧКА (шість строф – шість пар рим, але одна римова група із співзвуччям –ІЧКА).

Циклічність наявна в багатьох поетичних творах першої половини ХХ ст., і кожного разу вона різна. За допомогою рими поети виділяють слово, увиразнюють образ, характер, ситуацію тощо; а циклічна рима допомагає ще й акумулювати певний емоційний заряд.

Низці поетичних творів аналізованого періоду властиве також перерване (нерегулярне) римування, яке з'являється епізодично.

Вчені-мовознавці стверджують, що «рима також виповнюється важливим смисловим навантаженням, поглиблюючи основний зміст поетичного твору» [96, с. 593], наприклад: *Згадай, безумче! Світ — не тільки ти: / Крім тебе є думки, планети, птаці. / Є з'явища такої красити, / Яка тобі, дурному, і не сниться! / Вмираючи, умій зо співчуттям, / З усмішкою поглянути навколо... / Хто злився раз із світовим життям, — / Згниє в землі, але не вмере ніколи!* (Рильський, 23, с. 110).

Тут, зважаючи на послідовність римування наведеної строфи (перехресне, неточне), відповідно у більш прямій формі розкривається екзистенційне переживання поета: *ти – красити, співчуттям – життям*. Водночас рима відбиває і певні нюанси, приховані в основному поетичному тексті. Тому вважати її за версифікаторську оздобу безпідставно. «Як свідчення шляхетного смаку та інтелектуальної винахідливості, рима вказує на невичерпні можливості одухотвореної версифікації, навіть у межах канонічних форм, на переборення шаблонності банальної, зуживаної рими завдяки свіжій, вишуканій, неординарній» [96, с. 593]. Яскравим прикладом є мова творів видатного поета першої половини ХХ століття В. Симоненка: *Я жив не раз, хоч не в одній оправі, / Вмирав не раз і знову воскресав, / Серцями людськими, мов каменем, кресав, / Втопивши біль у віковій*

заграві (Симоненко, 29, с. 86). Виходячи з наведеної вище класифікації маємо в уривку точну (2-й і 3-й рядки) і неточну риму (1-й і 4-й рядки).

Стилістична функція рими у поетичних творах першої половини ХХ століття полягає у логічному виділенні, акцентуванні певних слів завдяки їх особливому розташуванню в рядку або строфі. Об'єднуючи однаковою співзвуччям два різних слова, які поза конкретним поетичним текстом не мали б нічого спільного, рима робить їх центром уваги і зіставляє їх одне з одним у смисловому відношенні. Українська поезія цього періоду розвивається, як у класичних формах віршування, так і в новітніх, де панують білий вірш та верлібр. Дмитро Павличко відзначав, що «приблизне, асонансне римування стало начебто знаком нової якості, хоч справжнє новаторство в поезії завжди залежить од змісту, від того, що, а не від того, яким віршем говорить поет» [118, с. 5]. Однак і творці неримованих віршів з особливою увагою ставляться до звукового інструментування рядка, внутрішнього, для нефахівців малопомітного, але надзвичайно важливого звукового ритму білого вірша, підкреслених звукові «припливів» й «відпливів» верлібру.

Римування відіграє важливу роль у художній довершеності поетичного тексту, оскільки допомагає осмислити думку, закладену в прислів'ї, та легко відтворити її. Поет і читач чітко відчують логічні спади та злети, інтонацію, перехід від одного виду рими до іншого. Отже, римування не є випадковим, адже ритмомелодика (звукова символіка) підпорядковується змісту поетичного тексту. Відповідно до цього О. П. Кушнір виділяє три основні функції рими, а саме: 1) *ритмічна* функція: рима позначає закінчення вірша; 2) *мнемотехнічна* функція: рима допомагає запам'ятати вірш; 3) *естетична* функція: рима править за мистецьку оздобу вірша [91, с. 140].

Кожна з цих функцій є невід'ємною складовою частиною ритмомелодійної організації строфи, але, не применшуючи ролі двох інших,

звернемо увагу на естетичну функцію, яка сполучає і посилює ритмічну та мнемотехнічну функції.

Естетичну вартість рими зумовлюють такі чинники:

1. Оригінальність (використання варваризмів, архаїзмів, діалектизмів, топонімів, іншомовних слів, неологізмів, старослов'янizmів тощо (*І чарівницькі скрізь чудні стоять прилади, / І вищого огню блакитнес крило, / Мов одблиск сяєва взискуємого града, / Освітлює моє натружене чоло* (Рильський, 23, с. 127); *О ні, Поет – не гладіатор, / Що бавить натовп цирковий! / Поет – пророк, Поет – новатор / І вільний мучень життєвий* (Чупринка, 41, с. 43).

2. Глибина – поширення співзвуччя на голосні та приголосні, що стоять у словах, котрі римуються, вліво від наголосу. Тобто для глибокої рими потрібен щонайменше збіг опорних приголосних у парокситонних і пропарокситонних римах та в окситонних закритих. Таких римових груп, наприклад, у Грицька Чупринки 64 (8% від кількості груп з багатою римою). У складі не тільки точних, а й неточних рим трапляється рима такого типу: ДОРОги – золоТОРОгий. Більше того, у поета поглиблені співзвуччя слів із чоловічою клаузулою (грУДЬМи – лЮДЬМи) і навіть збільшена кількість звуків ліворуч (ВІНЦем – сВІНЦем; ЛИСТКи – кіСТКи; БЕРЕЖе – стЕРЕЖе; ЖИТТЬОВим – свіТОВим; ЗОЛОТий – МОЛОДий; ПОРОЖНечі – вОРОЖНечі).

3. Багатство рими – римування слів, що належать до різних граматичних категорій. Чим більше звуків формують риму, тим яскравіше вона постає перед читачем. Модифікації звукосполучень ліворуч від наголосу та належність слів до різних частин мови збагачує звукову інструментовку вірша у Грицька Чупринки: ДОРОГИ – золоТОРОгий; НеМА – НіМА; КРоВІ – КриВІ; скаЛКИ – пАЛкий. Відповідно їй бідність визначає римування слів, які належать до однієї й тієї ж граматичної категорії, особи чи відмінюваної форми. Банальність часто вважається ознакою виродження рими, нівелюванням стилю. Це твердження

справедливе тільки в тому випадку, якщо смислові зв'язки співзвучних слів однозначні, позбавлені розвитку. Оригінальні рими справляють більше естетичне враження саме поруч із банальними: знОВ – любОВ і ефіОПА – ЄврОПА; кРаСА – РоСА і р'АСТОМ – ентузіАСТОМ; рАНА – кохАНА і ВірсАВІї – цікАВІї; рУКИ – звУКИ – муКИ і ЕДЕМА – ВіфлейЕМА – діАДЕМА тощо. Наприклад, рима «знОВ – любОВ», що фіксується у п'яти віршах Грицька Чупринки в різних змістових контекстах: сподівання любові («Огонь життя»), розбита любов («Переходи»), протиставлення зради і любові («Бенкет») та прощання («Цілування»). Одна рима має різне смислове навантаження в об'єднуючому мотиві любові. «...Не оригінальність звучання, а напруженість значень, їх насиченість в асоціації двох слів і часте протиборство вже усталених смислів з новими складають суть римованого вірша», – зазначав російський поет і дослідник Д. С. Самойлов [138, с. 145]. Оскільки «оригінальність рим властива не стільки символістам, скільки футуристам (Михайль Семенко, Ігор Северянин та ін.), а отже, фоніці Грицько Чупринка вчився й у футуристів», – доходить висновку О. В. Кудряшова [88, с. 48].

Розуміти поняття звукової (фонічної) організації слід ширше, ніж лише як співвідношення у поезії складів, котрі римуються між собою, з тими, що не римуються (римовий коефіцієнт), адже звуконаслідування і символіка звуків можуть ґрунтуватися на певних звукоповтореннях та звукочергуваннях, які не творять рими, навіть якщо розглядати це поняття в найширшому розумінні, тобто включно з асонансом і дисонансом.

Отже, поезія без римового коефіцієнта – звична річ (наприклад, білий вірш), а от поезія без жодних елементів звукової організації – неможлива як така. Крім естетичної, рими слугують і для мнемотехнічної функції, сприяючи швидшому запам'ятовуванню та мелодійнішому звучанню, навіть у тих прикладах, де нечітко виражена або не присутня рима. Важливість рими полягає й у сприянні збагаченню лексичного складу мови, адже у

процесі творення рими утворюються нові слова, граматичні форми, словосполучення тощо.

Перша половина ХХ ст. – епоха експериментів. Саме так можна назвати поетичні триптихи Валер'яна Поліщука, який увів жанр танка з його специфічним римуванням в українську літературу, – «Танки про цвіт черемхи в дощ» (1929), «Танки» (1930), «Три танка. М. Скрипникові» (1931). От як це виявляється в циклі «Танки про цвіт черемхи в дощ»: *Тихий дощ дзвенить / По черемхових листках – / Зелень, як вода. / В ній прозорий запах став / Обважнілих білих трон. / Поїть дощ крапкий / Білі кетяги черемх – / Запах обважнів. / Так любовнеє чуття / Лється з кетягів душі. / Бризки сонця в дощ / Зачепились у квітках / Черемшинних бир. / Біло сяє і п'янить / Запах ранньої весни* (Поліщук, 22, с. 280). Особливість танка полягає в тому, що в кожного читача вірш викликає власний асоціативний ланцюжок, кожен читач стає при цьому співавтором і співрозмовником митця. Вірші Валер'яна Поліщука еволюціонують від показу картин природи до філософського осмислення мотивів плинності часу, в яке вводяться українські символічні концепти: *Переламні дні / Над епохою летять. / Мали свій танок: / Характерник з-над Дніпра. / Стався скрипником для них* (Поліщук, 22, с. 282). Спроби В. Поліщука прищепити японську строфіку на українському ґрунті, на жаль, не отримали розвитку в силу складних обставин тогочасного літературного життя України.

Тріолет (франц. *triolet* від лат. *trio* — троє), з'явився в епоху середньовіччя. Це восьмирядкова строфа на дві рими, у якій перший, четвертий, сьомий, та другий і восьмий рядки повторюються дослівно. Рими розташовані у такому порядку: АБАААБАБ. Наприклад: *Я складу вам тріолет А / Про поета і амура Б / На старий-старий сюжет, А / Я складу вам тріолет. А / На сюжет: амур – поет, А / Фоном буде нам натура – Б / Я складу вам тріолет А / Про поета і амура. Б* (Вороний, 4, с. 79).

Тріолет з'явився у середньовічній французькій поезії, за доби Ренесансу використовувався рідко, а поновили його поети бароко. Зразки

тріолета є у творчому доробку Івана Франка, Дмитра Загула, Павла Тичини, Михайла Драй-Хмари. Загалом митців першої половини ХХ століття об'єднує відчуття органічної єдності рими не тільки з рядком, який вона завершує, а й з усім текстом поетичного твору, з його цілісною семантично-звуковою панорамою (термін Дмитра Павличка).

Творчість українських поетів першої половини ХХ ст. вирізняється широким залученням невикористаних резервів класичних віршових форм. Нове поетичне мислення торкнулося насамперед лексики й тільки згодом позначилося на звуковому рівні віршового тексту. Будова вірша визначає звуковий склад рими, яка виступає джерелом виникнення асоціацій, каталізатором поетичної думки. На перший план у поетів першої половини ХХ ст. виходив звук, рима, мелодика, «наспівність» вірша.

2.5.2. Алітерація як тип звукового повтору в українській поезії першої половини ХХ століття. Алітерація виникає з повторення звуків, отже, вона є однією з форм повторення. Це повторення звуків має бути приємним для слуху, а не надто відвертим і нав'язливим. Усі прийоми написання поетичних текстів поети застосовують таким чином, щоб читач сприймав текст як природну комбінацію слів, хоча насправді її ефект було старанно розраховано. У довідниковій літературі цей різновид звукового повтору визначається так: **алітерація** (лат. *ad* – до, *littera* – літера) – «фонетична стилістична фігура, звукова організація мовлення шляхом повторення однотипних приголосних чи їхніх сполук» [141, с. 23]; «стилістичний прийом, який полягає у повторенні однорідних приголосних задля підвищення інтонаційної виразності вірша, для емоційного поглиблення його смислового зв'язку, наприклад: «*Рокотання-ридання бандур*» (П. Тичина), «*Шумить, мов мушля, море...*» (М. Драй-Хмара) [96, с. 28]; «поетично-стилістичний прийом добору слів, який полягає в повторенні однакових чи подібних за звучанням приголосних або звукосполучень» [165, с. 18]. Вона посилює фонічну виразність вірша, виділяючи певні слова у тексті й тим підсилюючи їхнє значення. Слова, що

починаються однаковими звуками, називаються **монафонами** [105, с. 33]. Чудовий зразок суцільної тавтограми з лінійною алітерацією, виражену у монафонах, в українській поезії першої половини ХХ століття становить твір «*Сипле, стеле сад самотній...*», що належить перу Володимира Кобилянського (Кобилянський, 13, с. 112). У ньому містяться вдалі експресивні **алітераційні епітети** (термін О. С. Волковинського [33, с. 30]): «*сад самотній*», «*Сірий смуток*», «*срібний сніг*», «*сонний струмінь*», «*смертний сміх*», «*Срібні співи серенад*». Рядок «*Сад осінній смуток снить*» ускладнено інверсією та амфіболією – виразом, що дозволяє подвійне тлумачення – (не одразу зрозуміло – «*сад осінній*» чи «*осінній смуток*»), завдяки чому епітет «*осінній*» стає фокусним центром твору. Він перегукується з іншими епітетами («*самотній*», «*сірий*», «*сонний*»), утворюючи своєрідний лейтмотивний ланцюг та стійкий семантичний ряд. Загальна звукова символіка твору посилюється завдяки композиційному кільцю (специфічна ознака символістської поетики), опорними словесними позначеннями якого стають варіанти одного й того ж самого словосполучення. Перший рядок закінчується алітераційним епітетом «*сад самотній*», а останній — інверсійним його варіантом «*самотній сад*». Композиційне кільце, що замикається алітераційним епітетом, увиразнює загальну (дещо космічну) символіку. Весь твір проіннятий численними семантичними та формальними зв'язками, що працюють на утворення цілісної моделі буття. Як засвідчує аналізований текст, надважливу роль у цьому складному креативному, естетичному та інтерпретативному процесі відіграє алітерація. «Звертаючи увагу на звукову організацію тексту, читач по-новому його оцінює і структурує, знаходить у ньому інший сенс, новий пізнавальний шлях душі, глибинний акт сходження до «екзистенційної істини» – і в такий спосіб розширює мисленнево-чуттєвий простір тексту» [48, с. 128].

Алітерації на [р], [з] у поєднанні з анафорою та внутрішніми римами епатують призвичаєного до класичних вірців читача початку ХХ століття.

Проте є у цього автора і «класичні» алітерування, що перегукуються зі звукописом видатної Ліни Костенко: *Осінні скрипки, в саду оркестри симфонії* (Семенко, 27, с. 83).

Алітерація – найбільш розповсюджений різновид звукового повтору, оскільки приголосні звуки легше впізнати, вони більш інформативні, виконують смислорозрізнявальну роль (завдяки цій властивості можливими є консонантні аббревіатури і неможливі аббревіатури, засновані на голосних). Залучення до поетичних текстів великої кількості неониматопеїчних алітерацій свідчить про їх власну виражальну силу – сам факт повтору підвищує асоціативний потенціал звука, що повторюється, як-от у творі Олександра Олеся: *Як жити хочеться! Несказано, безмірно... Не надивився я ні на зелену землю, / Ні на далекі сині небеса... / Я не наслухався ні шуму рік широких, / Ні шелесту лісів дрімучих, темних, / Ні голосу пташок, що вихваляють світ* (Олесь, 18, с. 387).

Як бачимо, наскрізний повтор звуку [н], що викликає асоціації з ностальгією, «ниттям» дитини, і протиставлення в кінці поетичних рядків повтору [ш] виступає своєрідним звуковим акомпанементом до змісту, впливаючи на його довершеність. Подібне функціональне навантаження у поетичному доробку О. Олеся мають і алітерації на [л], де вони передають ласкаву ніжність, лагідний смуток і водночас – романтичну піднесеність: *Італійська ніч підкралась / Розлила солодкий чад; / Десь здаля луна озвалась / Флорентійських серенад...* (Олесь, 18, с. 320).

На противагу згаданій асоціації слід навести уривок з поетичного доробку О. Ольжича, де алітерація на [л] та [н] навпаки викликає не лагідні, теплі, а холодні, тривожні звукообрази: *Дванадцять літ кривавилась земля / І зціпеніла, ствердла на каміння. / І застелило спалені поля / Непокориме покоління...* (Ольжич, 19, с. 54).

Порівнюючи звукові образи та асоціації доходимо висновку, що певний звук не має визначеної наперед вартості щодо свого змісту, щодо тих асоціацій, думок, настроїв, які ніби викликає і збуджує. Погоджуємось із

думкою І. В. Качуровського, що «все чи майже все залежить від нашого власного, індивідуального ставлення до того звуку – від автора, який пов'язує дане конкретне звучання з чимось, відповідним його задумові, а також від читача (або слухача), який спроможний або неспроможний цю відповідність відчутти [75, с. 146]». Однак поза сумнівом залишається те, що алітеровані звуки у поетичному тексті є елементами, які покликані привертати до себе увагу читача, посилити семантичні властивості звуку, що повторюється. Поодинокий випадок звукового символізму може залишитися непоміченим, прийом загаданого типу звукового повтору акцентує на символічних властивостях звуку. Вирізнення алітерацій у тканині поетичного тексту вже виокремлює певну інформацію, яка стосується не лише форми тексту, але і його змісту, асоціацій, пов'язаних із ним.

Г. В. Векшин зауважував, що алітерація – «це не повторення окремих приголосних, не «розпорошення» їх поверхнею тексту, а це повтор позиційний, тісно пов'язаний зі структурою складу і просодичними характеристиками слова» [27, с. 20]. Рима та алітерація – це два вияви одного і того самого явища, дві тенденції, що реалізують єдиний фоніко-ритмічний механізм у різних системах віршотворення залежно від рухомості чи постійності словесного наголосу. Наприклад, звукові алітерації у Майка Йогансена – свідчення звукообразного, звукового асоціативного та ритмічного зв'язку. Звукова організація його текстів зорієнтована на розкриття глибинних зв'язків та асоціацій на рівні змісту: *Шляхи – твої пошерхлі руки; І полились – поля...; А степ полинами пливе і доскоче; Якась нова кров, п'яна й гіркіша за полин, поливля по жилах...* (Йогансен, 9, с. 55).

Отже, навіть така мінімальна одиниця, як звук, що не має власного особного значення, при алітеруванні в художньо організованій мові формує додаткову естетичну та змістову навантаженість поетичного тексту, реалізуючи зображально-експресивну функцію. У поетичній мові першої половини ХХ століття свідомо та регулярно використовувалися ефекти

розподілу та ускладнення римового співзвуччя, що підтверджує посилення уваги митців цього періоду до звукової організації вірша.

2.5.3. Асонанс як тип звукового повтору в українській поезії першої половини ХХ століття. Унікальність звукової організації поетичного тексту першої половини ХХ століття полягає у прагненні створити цілісний розгорнутий твір, подолавши хаос соціальних та моральних суперечностей того часу. Все це зумовило структурну та образотворчу вагу **асонансу**, під яким розуміють «концентроване повторення голосних звуків у поетичному рядку чи строфі, яке витворює ефект милозвуччя» [96, с. 67].

Структурне значення поліфонічного асонансу визначається його здатністю створювати над просодичною схемою рядка свій власний контур, який встановлює звукову аналогію відповідних стоп, створює додаткову «звукову розмітку» рядка, внаслідок чого він набуває двомірної структури, що долається у наступних рядках ритмікою, синтаксисом та фонетично.

Асонанс на [а] поєднується із внутрішніми римами, алітерацією на [л], які у поєднанні можуть бути кваліфіковані як епіфора. Слід звернути увагу, що асонанс осібно зустрічається дуже рідко, зазвичай він поєднується з алітерацією, – завдяки такому протиставленню та поєднанню повторюваних приголосних і голосних творяться оригінальні звукообрази. Майстром такого звукопису, незбагненно-чарівних звукових асоціацій був Павло Тичина: *О, суму, смутку, скільки суму / По заході світила! / Повились проліски в задуму; / Кладуть на ноти тиху думу / Озер ясних кадила* (Тичина, 32, с. 329).

У наведеному уривку асонують голосні [о] та [у] (1 рядок – 6 разів повторюється [у] та 1 раз – [о]; 2 рядок – 2 рази повторюється [о], 3 рядок – по 2 рази повторюються і [о], і [у], 3 рядок – 3 рази повторюється [у], 1 раз – [о], у 4 рядку – 1 раз [о]), що поєднані у перших трьох рядках з алітерацією на [с].

Естетичне мовомислення першої половини ХХ століття, різка зміна соціальної та ідейно-художньої парадигми зумовила як естетику тотожності,

за якої прекрасним уважалося не створення нового, а точне відтворення раніше створеного, так і естетику модернізму, що і покликала до життя насичені звуками поетичні твори Павла Тичини. У таблиці 2.1. наведено приклади з поетичного доробку Павла Тичини та Максима Рильського, вказано типи асонансів та пов'язані з ними звукові асоціації.

**Асонанси та алітерації як типи звукового повтору
у поетичних текстах Павла Тичини та Максима Рильського**

Таблиця 2.1.

Уривок із поетичного тексту	Кількісні показники	Прийоми звукопису Звукові асоціації
<p><i>В темряві ночі <u>тополі тріпочуть</u></i> <i>Тихо зітхає <u>вітрець за вікном.</u></i> <i>Щось квіточки мов спросоння</i> <i style="text-align: right;">шепочуть</i> <i>Боже, коли я засну <u>тихим сном?</u></i> <i>(Тичина, 32, с. 272)</i></p>	<p>і//о [і] – 8 разів [о] – 15 разів</p>	<p>Асонанс (тиша, спокій, ніжність, плавність, легкість, шепіт): <i>ночі – тріпочуть</i> (внутрішня рима); <i>тополі тріпочуть</i> (алітероване словосполучення [т] / [п] + анафора); <i>вітрець за вікном</i> (алітероване словосполучення на [в] + анафора); <i>тихим сном</i> (алітероване словосполучення на [м] + епіфора)</p>
<p><i>Вечірній <u>світ розливсь по стомленій</u></i> <i style="text-align: right;"><u>землі,</u></i></p>	<p>[л] – 5 [в] – 5</p>	<p>Алітерація, асонанс (ніч, темнота, спокій,</p>

<p><i>І ліс дрімає таємний, І чари навкруги усе оповили</i> (Рильський, 23, с. 34)</p>	<p>[с] – 5 [і] – 9</p>	<p>таємничість): <i>навкруги-оповили</i> (внутрішня рима); <i>стомленій землі</i> (алітероване словосполучення на [мл]); <i>світ розливсь</i> (алітероване словосполучення [св]/[вс])</p>
<p><i><u>Бджілки злотисті</u></i> <i>В квітах літають,</i> <i><u>Роси перлисті</u></i> <i>З трав опадають</i> (Рильський, 23, с. 39)</p>	<p>і//и//а [і] – 5 [а] – 5 [и] – 4 л//с//т//р [л] – 4 [с] – 3 [т] – 8 [р] – 3</p>	<p>Алітерація, асонанс (радість, рух, чіткість ([т]), колір, запах, ранок): <i>бджілки злотисті</i> (алітероване словосполучення на [л]); <i>роси перлисті</i> (алітероване словосполучення [р] // [с])</p>
<p><i>З золота зіткане <u>сяєво лється,</u></i> <i>Ліс в нім купається, <u>листя сміється</u></i> (Рильський, 23, с. 39)</p>	<p>з/л/т/с [з] – 3 [л] – 5 [т] – 6 [с] – 7 [і] – 4 // [е] – 5 // [а] – 8</p>	<p>Алітерація, асонанс (радість, щастя, сміх, рух, чіткість, колір, легкість): <i>сяєво лється</i> (алітероване словосполучення на [с]); <i>листя сміється</i> (алітероване словосполучення [ст] / [тс])</p>
<p><i>В шатах зелених х в - н</i> <i>Вийшла дівчина, в - н</i> <i>В косах студені х в - н</i></p>	<p>[в] – 4 //[н] – 4 [с] – 3 [х] – 3</p>	<p>Алітерація (дівочий образ), асонанс (стриманість, спокій): <i>шатах-косах</i> (внутрішня</p>

<p><i>Роси-перлини</i> (Рильський, 23, с. 39)</p>	<p>[л] – 3 [и] – 6</p>	<p>рима), сонорні [в], [н] ніби перегукуються</p>
<p><i>З тих оченяток сяєво ллється</i> <i>Дівчина <u>літом веселим</u> зветься</i> (Рильський, 23, с. 39)</p>	<p>[т] – 5 / [в] – 4 / [л] – 4 / [с] – 4 [е] – 6 [а] – 5</p>	<p>Алітерація, асонанс (рух, світлі тони, змалювання образу): <i>літом веселим</i> (алітероване словоспо- лучення [л] / [м] + епіфора)</p>
<p><i>В небі чистім і прозорім,</i> <i><u>Сонце сяє,</u></i> <i>Наче в морі, в <u>жовтім житі</u></i> <i>Хвиля грає</i> (Рильський, 23, с. 40)</p>	<p>[і] – 7</p>	<p>Асонанс (чистота, легкість, картина безкрайності, висоти): <i>чистім-прозорім</i> (внутрішня рима); <i>сонце сяє</i> (алітероване словосполучення + анафора); <i>жовтім житі</i> (алітероване словоспо- лучення + анафора)</p>
<p><i><u>Подивись</u>: жєнці схилились,</i> <i><u>Потомились</u></i> <i>І від праці від тяжкої [йі]</i> <i><u>Потом</u> вкрились</i> (Рильський, 23, с. 40)</p>	<p>[и] – 9 / [і] – 6; [с] – 5 / [в] – 4 / [л] – 4</p>	<p>Асонанс (втома, важкість, праця, сум). Алітерація (нагнітання, нагромадження, напруга). Анафора на початку рядків на [по] /потом/ (важкість, «грузність» як у вимові так і у сприйнятті)</p>
<p><i><u>Люблю</u> я темну ніч і <u>золоті зірки,</u></i> <i>Що грають у просторі</i></p>	<p>[і] – 8 / [о] – 7</p>	<p>Асонанс (радість, захват, картина ночі):</p>

<p><i>І дивляться згори на <u>соннії</u>[ійі] садки</i> (ОРильський, 23, с. 42)</p>		<p>золоті зірки (алітероване словосполучення + анафора); <i>соннії садки</i> (алітероване словосполучення + анафора)</p>
<p>Люблю я ті часи, як сонце вже встає І промінь свій прозорий На села, на поля так <u>вільно, ніжно</u> лє (Рильський, 23, с. 42)</p>	<p>[л] – 7 / [н] – 7</p>	<p>Алітерація (ніжність, ласкавість, безмежність, неповторність): <i>вільно, ніжно</i> (епіфора на [но])</p>
<p>Люблю блискучий день, коли земля цвіте, Пташиний хор співає І славить у піснях тих сонце золоте (Рильський, 23, с. 42)</p>	<p>[л] – 7 / [т] – 5</p>	<p>Алітерація (радість, світлі блискучі кольори, картина природи літнього дня)</p>
<p>Але <u>найбільш люблю</u> таємний вечір я, Коли вже день згасає І <u>тіні мрійні</u> лягають на поля (Рильський, 23, с. 42)</p>	<p>[л] – 7 [н] – 6 / [і] – 8</p>	<p>Алітерація (ніжність, спокій, рівновага, ніби уповільнюється час). Асонанс (загадковість); <i>найбільш люблю</i> (алітероване словосполучення); <i>тіні мрійні</i> (алітероване словосполучення)</p>
<p><i>Життя іде кудись невпинною ходою, І поруч, Смерть іде,</i></p>	<p>[т] – 10 [с] – 8</p>	<p>Алітерація (чіткий ритмічний рух,</p>

<p>І трупи <u>скрізь</u> <u>кладе</u>,</p> <p>Розмахує <u>сталевою</u> <u>косою</u>...</p> <p>І те, що сяяло <u>і</u> <u>славою</u> <u>й</u> <u>красою</u>,</p> <p>Вкриває забуття...</p> <p>Куди ж іде Життя?</p> <p>(Рильський, 23, с. 50)</p>	<p>[к] – 8</p> <p>[д] – 7 //</p> <p>[о] – 11</p> <p>[і] – 8</p>	<p>безжалісність, жорстокість ([т], [с] підкреслюють особливо) суворість);</p> <p>асонанс (важкість, твердість, впевненість):</p> <p>сталевою косою</p> <p>(алітероване словосполучення + епіфора);</p> <p>славою й красою</p> <p>(алітерація + епіфора);</p> <p>анафора рядків на [і]</p> <p>(нагнітання)</p>
<p>Ви знаєте, як липа шелестить</p> <p>У <u>місячні</u> <u>весняні</u> <u>ночі</u>? –</p> <p>Кохана спить, кохана спить,</p> <p>Піди збуди, цілуй їй очі.</p> <p>Кохана спить...</p> <p>Ви чули ж бо: так липа шелестить</p> <p>(Тичина, 32, с. 278)</p>	<p>[а] – 12</p> <p>[и] – 11</p> <p>[і] – 7</p> <p>(2, 4 р.)</p> <p>[т] – 9</p> <p>[н] – 8</p> <p>[с] – 7</p>	<p>Асонанс (тиша, спокій, мрійність, закоханість, ніжність). Алітерація ([с] передає шелест листя; рух, ласкавість):</p> <p>місячні весняні</p> <p>(епіфора у рядку);</p> <p>піди збуди</p> <p>(епіфора у рядку)</p>
<p>Ви знаєте, як сплять старі гаї? –</p> <p>Вони все бачать крізь тумани.</p> <p>Ось місяць, зорі, солов'ї...</p> <p>«Я твій», - десь чують дідугани.</p> <p>А солов'ї!..</p> <p>Та ви вже знаєте, як сплять гаї!</p> <p>(Тичина, 32, с. 278)</p>	<p>[а] – 16</p> <p>[і] – 10;</p> <p>[с] – 9</p> <p>[т] – 8</p> <p>[в] – 8</p>	<p>Асонанс (спокій, мудрість, захват).</p> <p>Алітерація (захоплення, любов, милування природою, відпочинок).</p> <p>Анафора на початку рядків на [в]</p>

Звукові повтори як інтенція синтагматичної консолідації і делімітації відбиваються вже у нерівномірності розподілу асонуючих голосних, а також у їх здатності об'єднуватися у співвідносні вокалічні комплекси, створювати звукові обриси, котрі, у свою чергу, можуть отримувати оноματοпоетичне застосування у тексті відповідно до ознак гучності та висоти тону. Звичайно, слід зважати на те, що голосних звуків надто мало, щоб можна було уникнути їх повторення. Однак найважливішим свідченням конструктивної ролі повтору голосних звуків у поетичному творі – його здатність укріплювати асонанс опорними приголосними і приголосними загалом, тобто здатність асонуючих голосних входити до складу консонантно-вокалічних звукосполук з метою творення звукообразів. Наприклад, у М. Драй-Хмари звукообраз луни, твориться асонансами на [у], які ніби подовжують звучання у часі: *Долі свої я не клянусь – / бути луною, будить луну...* (Драй-Хмара, 5, с. 37).

Утворюваний «вокалічний рядок» зумовлює подвійну гру: на тлі звукової єдності яскравіше пізнається акцентна різниця, а на тлі акцентної схожості – яскравіше відчувається різниця у порядку голосних, що містяться всередині «стопи».

Семантична ускладненість звукової організації є однією зі специфічних особливостей поетичної мови першої половини ХХ ст., зокрема підвищується у ній питома вага фонетичних повторів – асонансів та алітерацій, що зумовлює виникнення якісно нового асоціативного ефекту. Звукова подібність семантично віддалених мовних одиниць починає усвідомлюватися як смисловий зв'язок між ними, а це сприяє виразності, експресивності тексту, зв'язності інформації, закладеної у внутрішніх формах неспоріднених слів.

2.5.4. Анафора та епіфора як різновиди звукового повтору в поетичних текстах першої половини ХХ століття. Серед різних видів повтору як засобу організації поетичного тексту композиційну роль виконує в ньому й **анафора** (єдинопочаток) – «фігура мови, що утворюється

повторенням певних звуків, слів, виразів, синтаксичних конструкцій на початку суміжних мовних одиниць» [163, с. 25]. Повтор, крім того, що структурно організовує текст, є ще засобом актуалізації нових контекстних відтінків значення [143, с. 57]. На прикладі анафоричного звукового повтору – *Лисніє липовий, липневий липець, / липучий і лискучий в білім збанку* (Антонич, 1, с. 69) – можемо прослідкувати темпоральні асоціації з плинністю, минучістю, тактильні – з липучістю, зорові – із чимось яскравим, сліпучо-білим (цьому сприяє також семантика слів «лисніє», «лискучий», «білий»).

Анафора як різновид повтору виступає важливим засобом увиразнення, звукосемантичного ущільнення тексту, насичення його безпосередньо звуковими асоціаціями: *Дзюрить, дзижчить, дзюрчить, дзирчить вода...* (Антонич, 1, с. 51). У наведеному прикладі анафоричний повтор на [дз] передає шум води, що падає у воду, стикається з твердою поверхнею та різноманітними перешкодами, утворюючи неповторний, усіма впізнаваний звук. У Майка Йогансена спостерігаємо поєднання анафори з патронімічною атракцією: *Голі пальці палив останній патрон... / Мінутки минали і хвилювались хвилини; кружляли обрієві обручі... / Загуде з бородатого бору* (Йогансен, 9, с. 122) тощо. Вражає пафосність вигукової анафори Максима Рильського, яка у 2 та 4 рядку поєднуючись з епіфорою на той самий звук, створює своєрідне звукове кільце: *О сонце в сивому плащі, / О праці славної вітрило, / О творчі райдужні дощі, / О всеосяжна людська сило!* (Рильський, 23, с. 237).

Завдяки анафоричному повтору збільшується семантичний обсяг мовних одиниць, вносяться у вислів нові художньо-образні відтінки, посилюється вплив інших мовностилістичних засобів, як-от: *Шумить життя журливе жовте жито...* (Антонич, 1, с. 54); *Як мрію світлу і прекрасну / Я образ твій ловлю / Як море любить сонце яснее / Так я тебе люблю / Всю ясність серця що плекаю / Віддам тобі тобі / Відтак я тьми в душі не маю / І не піддамсь злобі* (Семенко, 27, с. 100); *Чи*

зумієш ти кохати, / **Щоб** за все, про все забути, / **Щоб** усі зірвати пути,
/ **Щоб** усі зламати грати? / **Чи** зумієш ти літати, / **Щоб** зі мною в парі
бути? (Вороний, 4, с. 52).

Цей стилістичний засіб конденсує авторську думку, служить основою формування різноманітних образних уявлень, підсилює емоційне сприйняття твору. Завдяки анафорі актуалізується конкретна спектральна колірنا чи асоціативна звукова ознака: **Як** обсипався дах княжого дому, / **Як** крякав крук і як клубочивсь гад (Зеров, 8, с. 41); **Між** межами **ж**ваво, **ж**иво / **Ж**овте **ж**ито **ж**нуть **ж**енці / **Ж**арту **ж**вавий **ж**нець не знає... (Загул, 7, с. 35); **Мені** снилось: я **м**ельник в старому **м**лині... (Рильський, 23, с. 131); **Гряде** **г**рязька, **г**уста імла з **б**ескета (Антонич, 1, с. 46); **Сосон** **с**охатих. **Сон**? (Йогансен, 9, с. 113); **Стриваєш** **с**онце, **с**погади і **с**ни... (Филипович, 35, с. 101); **Ж**не без **ж**алю, **ж**не без **ж**овчі / **Ж**мут **ж**урливого **ж**иття; **З**имним **з**яєвом **з**алитий, / **З**адрімав **з**имою **з**руб / **В**'є в **в**ерхів'ях **в**ільний **в**ітер / **В**ічним **в**елетням **в**інок (Кобилянський, 13, с. 113).

Слід також звернути увагу, що звукову анафору містять самі назви деяких поетичних творів Миколи Зерова: «**Сон Святослава**», «**Творча тиша**», «**Чистий Четвер**»; Максима Рильського «**Проса покошено**», «**Коли копають картоплю**», «**Ластівки літають, бо літається...**»; Дмитра Загула «**Сонце і серце**»; Василя Еллана (Блакитного) «**Краплини крові**», «**Самотності сповідально-гордий спів**»; Марка Йогансена «**Крокове коло**»; Олександра Олеся «**Співи, співи... Скільки співу...**»; Павла Тичини «**Арфами, арфами...**»; Григорія Чупринки «**Дві доби**», «**Криваві квіти**», «**Мойй матері**», «**Поезія природи**», «**Праця поета**», «**Смертю смерть!**»; Олекси Стефановича «**Шуми і шелести, шуми і шелести**»; Василя Пачовського «**Дрожанне душі**»; Олега Ольжича «**Страшний суд**»; Володимира Кобилянського «**Срібно-сірий сніг суворий**»; Авеніра Коломійця «**Поліська первісність**».

Анафора широко використовується в тих поетичних текстах першої половини ХХ ст., які за характером відбиття дійсності, опредметнення її

через звук у слові генетично пов'язані з усною народною творчістю: Може б, мати тут ридала / Може б, мила прилетіла / Тільки б знала, тільки б знала, / Тільки б мала вільні крила (Чупринка, 41, с. 273).

Внутрішні рими та асонанс звуків [а] та [і] посилюють експресію, яка підкреслено озвучується асонансною та повторною римами, внаслідок чого прискорюється темп вірша, нагнітається розпачливий настрій.

Таким чином, різні типи повторюваності звуків, зокрема і асонанс, сприяють досягненню оптимального ступеня реалізації змістового та емоційного потенціалу тексту.

Близькою за семантикою до анафори і водночас протилежною їй щодо місця розташування у поетичному тексті виступає **епіфора** (єдинокінцівка – гр. *epiphora* «повторення», «перенесення»), яка утворюється повтором мовних елементів у закінченнях суміжних віршових рядків, строф, речень, абзаців, розділів твору [149, с. 175], забезпечуючи у такий спосіб цілісне звукове тло всієї ліричної поезії.

У поетичних текстах першої половини ХХ століття, крім композиційної, анафора та епіфора виконують також функції підсилення й увиразнення, виділення певних складників тексту або й усього висловленого в ньому. Вони формують основний лейтмотив тексту, тобто концентрують увагу на його провідній думці: *Ось вона вже крізь блакить / Майорить, / Довгожданна, нездоланна... / Ось вона — Блакитна Панна!..* (Вороний, 4, с. 67).

Як засвідчує аналізований поетичний матеріал епіфора може бути виражена як звукосполучою, так і окремим звуком: *Вночі ключі гусей за хмарами / Одсталих кличуть срібними сурмами, / І в душі стлумлені утом ноктюрнами / Ті згуки бризкають огнями-вдарами; Дико свище — вище, вище, / далі, далі од звичаю.; / Розняв, зирнув і в море кинув* (Еллан, 6, с. 35), *Кров'ю броню обчервоню* (Чупринка, 41, с. 116).

У поетичних текстах першої половини ХХ ст. епіфору часто створює накопичення абстрактних іменників із суфіксом -ість-, при вимові якого

відбувається асиміляція: *І знову безмовність. І знов безумовність, умовність* (Семенко, 27, с. 83); звуконаслідування: *А тут — потоки, бук, / потоки, бук, / бук!* (Хвильовий, 37, с. 101).

Однак найбільш продуктивним способом творення епіфори є внутрішня рима, яка поєднується з ампліфікацією: *Очі-зіроньки блискучі / Сяють, грають і говорять, / Ніби огники пекучі, / Серце манять, серце морять.. (Чупринка, 41, с. 120); *Змінчиві людські думи йдуть, / Душа думками грає — / І мруть і йдуть, і йдуть і мруть, / І цілі в них немає!..* (Твердохліб, 21, с. 593).*

Матеріал дослідження дає підстави стверджувати, що, крім згаданих вище видів звукового повтору, важливу роль в організації поетичних текстів першої половини ХХ ст. відіграють також анепіфора та епанафора.

Анепіфора (гр. *anepiphora*) або **кільце строфи**, – стилістична фігура, в якій певна синтаксична одиниця (речення, абзац, строфа) має однаковий початок і кінець [127, с. 238]: *Пора і нам / Збирати з поля, / Що прищадила божя воля, / Як не гуртом, то сам на сам – / **Пора і нам!*** (Лепкий, 16, с. 118).

Крім названих, у досліджуваних текстах особливу стилістичну фігуру становить композиційний стик, **епанафора** (гр. *epanaphora*), що є конструкцією, в якій наступний рядок синтаксичної одиниці починається тим, чим закінчується попередній [126, с. 238]: *Білі білі як коралі / білі **зуби** / **зуби** Галі* (Семенко, 27, с. 10). Як бачимо, наступна звукосполука немовби підхоплює настрій і посилює зміст та, поєднуючись з епіфорою, розкриває задум. Така стилістична фігура зближує аналізовані тексти з фольклором.

Отже, важливими є не тільки ті звукові мовно-поетичні факти, що мають закономірний характер (асонанси, алітерації, анафори, епіфори), але й ті, що ілюструють індивідуальну манеру, є маркером особливостей авторського стилю чи певного літературного напрямку. Тож важливою є не стільки наявність відповідної звукової одиниці у тексті, скільки її роль та місце, вага для створення асоціацій та смислів, відповідних задумові митця.

2.5.5. Еквіфонія та метафонія у звуковій тканині поетичних текстів першої половини ХХ століття. Визначення ролі еквіфонії та метафонії в українських поетичних текстах першої половини ХХ ст. спирається на динамічну модель текстотворення, представлену М. М. Бахтіним [13], що передбачає прагнення бачити у тексті не застигле втілення правил абстрактної загальноживаної мови, а творчий акт, подію, що синтезує універсальні і глибинні якості мовної свідомості та унікальні обставини конкретної комунікативної дії. Л. І. Мацько зазначає, що «фоностилістика відрізняється від фонетики тим, що, спираючись на неї, вивчає частоту вживання фонем у різних стилях, їх сполучуваність і співвідношення, вибирає з ряду акустико-артикуляторних і лінгвістичних ознак, досліджених фонетикою, ті, що здатні створювати звуковий ефект, вмотивований змістом і образністю тексту» [106, с. 31]. Тобто, важливою ознакою тексту будь-якого функціонального стилю є його фонетична організація (сполучуваність звуків, рівномірне чергування голосних і приголосних, нормативна акцентуація, правильне інтонування речень тощо), однак кожен стиль має свої фонетичні особливості, які проте найбільшою мірою виявляються у художніх, зокрема поетичних, текстах.

Метою звукопису (за О. М. Фадєєвою) є приведення фонетичного значення звукової тканини тексту у відповідність до його загального емоційного змісту [166]. Однак для поета, крім значення слів, важливе ще й значення звуків, тобто автор організовує, мотивує звучання твору так, що воно суголосне основному значенню, вираженому у словах. Як зазначав А. П. Грищенко, «для усвідомлення природи мовного знака дуже важливе значення має мотивація, під якою прийнято розуміти вибір ознаки, властивості якої-небудь іншої характеристики денотата як підстави для його номінації» [153, с. 121]. Відповідно для кожного поета характерний певний інструментарій звукових засобів, котрий (разом з іншими мовностилістичними засобами) і формує індивідуальний стиль письменника.

Звукова композиція поетичного тексту твориться співвідношенням та протиборством форм прямого і зворотного паралелізму – *еквіфонії*, *еквіритмії* (сегментно-звукової, структурно-складової і просодичної конвергенції), з одного боку, та *метафонії* (звукових інверсій та хізмів, сегментних та акцентних зрушень) з іншого.

Еквіфонія (повторення-луна) забезпечує співвіднесення сегментів мовлення, їх формальне взаємонакладання та семантичне зіставлення [26]. Наприклад, насичення поетичного тексту приголосним [л] створює відчуття легкості та ідилії, асоціюється з образом щасливої людини, чистотою, світлом, лагідністю: *Солодкий світ! Простір блакитно-білий / І сонце – золотий небесний квіт / Благословляє дух ширококрилий / Солодкий світ* (Рильський, 23, с. 147).

На думку В. А. Чабаненка, «різне ставлення до рими з боку окремих авторів може бути показником їхнього художньо-естетичного кредо» [173, с. 234]. Потужною виразово-естетичною силою володіють внутрішні рими, що є найбільш уживаним інструментом еквіфонії і виражаються у перекликах звукового ладу слів та створюють нові стилістичні та смислові відтінки мовлення (за В. В. Виноградовим) [32]. Майстром таких рим був, наприклад, П. Тичина: *Встала Тала в білій льолі...* (Тичина, 32, с. 309); *Там тополі у полі на волі...* (Тичина, 32, с. 48); *Де згучала рана – Квітне цвіт-первоцвіт!* (Тичина, 32, с. 42).

Еквіфонічний повтор – паралельний. Склади повторюються неначе за інерцією, створюючи ефект відлуння: *Ви ніжно-столмені, – троянди зломлені...* (Тичина, 32, с. 306); *В моїм серці і бурі, і грози, Й рокотання – ридання бандур...* (Тичина, 32, с. 48); *З душі моєї – мов лілеї – Ростуть прекрасні – ясні, ясні...* (Тичина, 32, с. 38); *Я хочу бути – як забути? – Я хочу знову – чорноброву?* (Тичина, 32, с. 38); *Любов моя чиста, любов незгасна, невчасна, сучасна, прекрасна любов!* (Тичина, 32, с. 395).

Як свідчать наведені приклади, роль еквіфонії у поезії П. Тичини переоцінити важко, оскільки саме це явище впливає на музичність, створює

неповторну звукову тканину, за якою впізнаємо особливу манеру митця. На стильовому рівні глибинну внутрішню єдність творчості Павла Тичини відображає «кларнетизм» – неповторне, власне тичинівське утворення, яке, за дослідженням В. П. Моренця, є поєднанням новітніх технік символістського, імпресіоністичного, експресіоністичного письма, що спираються на «реліктовий досвід синестетизму» [110, с. 97], збережений у часі й транспонований «крізь тисячоліття саме народнопісенною українською культурою» [110, с. 92]. Ю. А. Лавріненко розглядав цю музичність ще й як «конструктивний фактор» твору і як «порядкуючу силу», покликану запобігти «розірваності поезії – життя – світу» [92, с. 590].

Знакова природа еквіфонії – іконізм. Іконічний принцип означення полягає у створенні образу, що повторює зовнішні ознаки об'єкта опису. Так, іконічними знаками є картини, плани, графіки, жести. Еквіфонічні повтори у поетичних творах П. Тичини та М. Рильського зображають явище, уподібнюючись йому:

- плинність (часу, буття, думок): *Гуляв над Тібром Рафаель / В вечірній час в іюні. / – Се сум, се сон, лелію льо, льодюні я, льолюні...* (Тичина, 32, с. 192);

- рух життя і невідворотність смерті: *Усе міняється, оновлюється, рветься, / У ранах кров'ю сходить, з туги в груди б'є, / Замулюється мулом, порохом береться, / Землі сирій всього себе передає* (Тичина, 33, с. 253);

- мінливість осінньої річки: *Глитає далеч. Річка синіє. / Річка синіє, зітхає, сміється...* (Рильський, 23, с. 114);

- луна в лісі: *Ану, гукнем! / Ого – загоготало... / Побіжимо! / Ага, як загуло!* (Тичина, 32, с. 408).

На відміну від еквіфонії **метафонія** – це звуко-сміслова метаморфоза, що створює ефект впливання однієї частини мовленнєвої послідовності з іншої, а у системі засобів поетичного синтаксису слугує оператором семантичного перевтілення, зокрема актуалізуючи відношення

протилежності, конверсії, немеханічного слідування: *Півнеба мовчки зап'яла. / Земля вдягає тінь...* (Тичина, 32, с. 52); *...Їй спурхнуло щось усмішками / Їй потонуло у душі...* (Тичина, 32, с. 41); *...Слізьми я розіллюся, / Впаду на край межі...* (Тичина, 32, с. 291); *Ой ти ранку, любий сонку, / Треті півні голосні. / Взяв дівчину беззаконну / На двадцятій весні...* (Тичина, 32, с. 309); *Міжпланетні інтервали! Сонце (скрізь цей сон!) Юпітер...* (Тичина, 32, с. 96).

Г. В. Векшин стверджує, що метафонічний звуковий повтор у тексті – це вияв оберненого паралелізму, котрий руйнує одноманітність синтагматичної організації, призводить до переставлянь (інколи – паліндромного типу) і перетворює ці переставляння в систему ритмічно непередбачуваних перевтілень, виступаючи як чинник динамізації мовлення: звуковий ряд вірша в цьому випадку протистоїть інерції луноподібного повторення сегментів [25]. Прикладом подібного багатоаспектного звукового та лексичного паралелізму може бути уривок з поезії П. Тичини: *З кохання плакав я, ридав. / (Над бором хмари муром!) / Той плач між нею, мною став — / (Мармуровим муром...)* (Тичина, 32, с. 45).

Метафонія – звукова асоціація інвертованих і частково або повністю гетероритмічних звукових груп: *голос* – *логос*, що об'єднані навколо єдиної складотвірної вершини – голосного, котрий допускає чергування. З подібним визначенням деякі вчені (Д. В. Кузьмін [89], Л. В. Зубова [62] та ін.) не згодні, оскільки вважають його завузьким через те, що низка повторів (зокрема повтори за участі голосного, але без інверсії, повтори з інверсією, але без участі голосного, повтори, що охоплюють понад один склад) залишаються поза увагою. Уникнути подібних неточностей можна, зваживши на класифікацію метафонічних елементів Р. Келарова, який розмежовує три типи метафонічних структур: 1) фреквентний, що характеризує статистично значуще відхилення періодичності фонічного елемента; 2) комбінаторний, що характеризує утворення не випадкових конфігурацій звукових елементів при їх повторенні; 3) позиційний, що

характеризує регулювання появи звукового елемента появою одиниці іншого мовного рівня тексту, утворення фонолексичних, фonomорфологічних, фоносинтаксичних структур [77, с. 197].

Таким чином, метафонічний повтор розуміється дослідниками як інвертований, перевернутий, дзеркальний: *І так смутно і сумно співають...* (Тичина, 32, с. 48); *І тільки сяяли узорозорі...* (Тичина, 32, с. 310). Це повтор звуків у різних конфігураціях, що передбачає звукові інверсії, метатези, як-от у М. Рильського: *Вони до мене так привітно сяють, / Що в серці стиха струни золоті дрижать, / І знов пісні мої пливають, лунають...* (Рильський, 23, с. 321).

«Метафонія здійснює своєрідний синтагматичний «переворот» у звуковому ланцюжку, і це звукове «сальто» можливе лише тому, що його виконує одне, суцільне «звукове тіло», внутрішньо інтегроване і виділене у мовленнєвому потоці», – зазначає Г. В. Векшин [26, с. 9]. Майстром подібних «сальто» був Максим Рильський: *Обом земне все зрозуміле, / Обох несуть прозорі крила / В незнаний голубий простір!* (Рильський, 23, с. 332); *Воно – в вінку із виноградних грон – / Мене в брудній таверні не минуло* (Рильський, 23, с. 137).

Метафонія як антипод еквіфонічного повтору особливо відчутна там, де вона поєднується з еквіфонією, канонізованою у римі, яка, у свою чергу, зумовлює як переплетення контрастних «звукових ліній» поетичного тексту, так і його подальше звукове і ритмо-синтаксичне розгортання. Таким чином, ритмічний стереотип підсилюється стереотипом звуковим: *За життя тяжко гарував...* (Чарнецький, 38, с. 16); *Промінні заори воралися у хмари...* (Тичина, 32, с. 127); *Бородаті бори обсіли...* (Йогансен, 9, с. 54).

Як бачимо, у поетичних творах першої половини ХХ ст. метафонія зазвичай поєднується з еквіфонією (яка переважно виявляється у внутрішніх римах) і втілюється у межах рядка, а також характерна дистантна метафонія у межах строфи, а явище еквіфонії представлене кількісно менше. В усіх поетів згадані фонетичні явища поєднуються з численними асонансами,

алітераціями, анафорами, епіфорами (анепіфорами та епанафорами), консонансами, складовими повторами тощо.

Роль метафонії у поезії надзвичайно важлива, оскільки вона поглиблює нелінійність поетичного тексту, посилюючи при цьому його зв'язність. Дослідники (Г. В. Векшин, Л. В. Зубова, Д. В. Кузьмін, О. М. Фадєєва) стверджують, що поетичне мовлення нелінійне за своєю природою, оскільки поезія – втілення системи конфліктів, зокрема конфлікту ритму і синтаксису. Класична віршова структура сприймається читачем автоматично (як щось здавна звичне і зрозуміле), а отже – з'являється потреба у таких засобах, які б порушили інерційність ритму та рими.

Таким чином, метафонія виявляється компромісом, перехідним етапом між традиційною і нетрадиційною віршованою формою, який є надзвичайно перспективним для дослідження у поетичних текстах митців – представників різних епох. Рух від еквіфонії до метафонії – це одночасно і порушення порядку, і встановлення нової гармонії.

2.6. Фоносемантична тональність як засіб виразності у поетичних творах першої половини ХХ століття

Когнітивний підхід до тлумачення змісту і смислу поетичного тексту уможливив більш детальне висвітлення його категорій, а саме модальності (Н. Д. Арутюнова, А. А. Марчишина, І. В. Смуцинська), емотивності (О. П. Воробйова, С. В. Гладь), емоційності (В. І. Болотов, Г. Вежбицька, Я. В. Гнезділова), тональності (Є. В. Назарова, О. А. Мороз). На модальність звертали увагу дослідники різних текстових аспектів, але чіткого визначення цієї категорії на сьогодні не існує, як не встановлено і чітких лінгвокогнітивних механізмів її формування в процесі сприйняття поетичного тексту.

Загалом, перші спроби обґрунтування тональності художніх творів з'явилися у першій половині ХХ століття і обмежувалися визначенням загальних рис цього поняття. У працях М. М. Бахтіна знаходимо міркування

щодо «емоційно-вольового тону» та «емоційно-вольової тональності» художнього твору [11, с. 35 – 38; 12, с. 19 – 20]. Вчені-мовознавці уживають цей термін як похідний від «тон» (використання висоти звуку для розрізнення слів і морфем) і досліджують єдність емоційного тону лірики [84, с. 64] або пропонують називати панівний емоційний тон твору – пафосом [56, с. 64]. Подібне визнання тональності основним емоційним настроєм художнього твору призвело до розширення поняття і використання терміну «емоційна тональність» під час дослідження стилістичних засобів виразності. У 50-х роках ХХ ст. цей термін використовується для визначення певної стилістичної забарвленості одиниць мови [31, с. 69]. З часом цю категорію починають тлумачити як стилістичний ефект, що виникає внаслідок функціонування в тексті стилістично забарвлених одиниць мови [81, с. 43]. Подальший розгляд проблеми тональності художнього твору зумовив визнання тональності однією з базових текстових категорій, що реалізується на всіх рівнях тексту. С. М. Іваненко, слідом за М. П. Брандес, розглядає тональність як текстову категорію, яка уособлює концентрат усіх експресивних засобів тексту, які застосовує автор з метою відображення сутності предмета викладу і свого особистого ставлення до нього [64, с. 76]. З-поміж складників тональності дослідниця пропонує виділяти емоції (як екстралінгвістичний чинник), стилістичні тропи та фігури мови, за допомогою яких досягається художня образність твору, а також ритмічну будову текстів, яка виявляється в упорядкованості голосних та приголосних звуків і допомагає підсиленню експресивності мовлення на синтаксичному рівні. Ю. Р. Тагільцева підтримує погляд на тональність як текстову категорію, яка має вираження на всіх рівнях тексту: фонетичному, морфологічному, лексичному, синтаксичному та загальнотекстовому [155, с. 98 – 99]. Адже автор художнього, зокрема поетичного, твору намагається розташувати в тексті ті чи інші «сигнали психологічної настанови», які «проходять крізь увесь текст, скріплюючи його в єдине ціле» [104, с. 27].

О. А. Мороз [111, с. 136 – 141], слідом за О. Воробйовою, визначає тональність «як одну з текстових категорій, що передає основний емоційний настрій поетичного твору та ґрунтується на прагматичній меті автора повідомлення викликати певну емоційну реакцію читача, створити «емоційний резонанс» [34, с. 73 – 75]. Для виникнення такого резонансу, створення певної тональності поетичного тексту необхідною умовою є одночасне функціонування як мовних так і позамовних чинників формування цієї текстової категорії.

Підставою для аналізу та виділення смыслу-тональності у поетичних текстах першої половини ХХ століття є те, що звук як елемент об'єктивної реальності відіграє надзвичайно важливу роль у пізнанні навколишнього світу. За посередництва різноманітних співзвучч людина засвоює інформацію про події і виражає власне до них ставлення. Тобто, звук виконує функцію зв'язку людини зі світом, засобом комунікації. Під смыслом-тональністю у дослідженні розуміється емоційна налаштованість тексту, що зумовлюється особливим аранжуванням автором поетичного тексту фонетичних та лексичних засобів мови, які і формують тон звучання. Виділення смыслу-тональності у поетичних текстах першої половини ХХ ст. ґрунтується на дослідженнях звукообразної системи поетичного мовлення.

З-поміж позамовних чинників, що впливають на смыслову тональність поезії, найбільш важливими є емоції та емпатія як когнітивно-афективний феномен, нерозривно пов'язаний з психічним станом людини та його мовною реалізацією. Як твердить І. М. Шадріна, «матерія тексту є несвідомим носієм емоційного змісту, що сугестивно сприймається реципієнтом» [180, с. 5]. Стосовно поетичного тексту В. А. Маслова виділяє суб'єктивну оцінку й емоцію як необхідні компоненти, які містяться у поетичних творах якщо не експліцитно, то хоча б на рівні підтексту [103, с. 13]. Оскільки емоції є одним з обов'язкових компонентів тональності поетичного тексту, то це дає змогу дослідникам, зокрема С. В. Гладьо, вирізняти «емоційну тональність» [46, с. 109]. Залежно від того, які саме емоції викликає у реципієнта

сприйняття певного поетичного твору, можуть бути виділені різновиди тональності. Лінгвісти запропонували принцип виділення базових емоцій шляхом аналізу словникових значень на позначення відповідних емоцій (В. І. Галунов, О. Ю. Мягкова).

Процес розуміння читачем фоносемантичної організації поетичного тексту – це активний процес мисленнєвої діяльності, внаслідок якого читач здійснює осягнення і розуміння змісту твору. Засобами звукопису, що сприяють сприйманню певного різновиду фоносемантичної тональності у поетичному тексті є алітерація, асонанс, анафора, епіфора, звуконаслідування, звукосимволізм. Фоносемантична тональність конкретного поетичного тексту виявляється покроково за алгоритмом, який запропонувала Є. В. Євенко: I – сприйняття тексту; II – категоризація сприйманої звукової організації; III – осмислення звукової організації; IV – віднайдення асоціацій, що їх викликає звукова організація тексту; V – визначення типу фоносемантичної тональності.

Частиною тексту, що дає змогу визначити фоносемантичну тональність, є строфа. Звукова тональність визначається на основі звукових домінант та відповідних прийомів звукопису, використаних автором. Під *звуковою домінантою* (за Є. В. Євенко) розуміється кількісне накопичення певного звуку в аналізованій частині тексту [54, с. 4]. Кількісне накопичення певних звуків викликає асоціації зі «світлими, радісними, гучними» (про голосні) та «м'якими, ніжними, повільними, приємними» тонами (про приголосні). Згадані асоціації виявлені під час звуко-асоціативного дослідження поетичного тексту відповідно до алгоритму визначення фоносемантичної тональності Є. В. Євенко та за критеріями акустико-артикуляційних та звукообразних асоціацій.

2.7. Типологія фоносемантичної тональності у поетичних текстах першої половини ХХ ст.

Аналіз українських поетичних творів першої половини ХХ ст. засвідчив, що основними мікрополями емоційного стану, які актуалізуються внаслідок інтерпретації засобів звукопису є радість, щастя; схвалення, захоплення; смуток, горе, біль; неспокій, тривога, страх; невпевненість, відчай; усмішка, насмішка, іронія; несхвалення, заперечення, протест.

Саме виникнення згаданих емоційних реакцій на сприйнятті події, ситуацію або дії чи характеристики ліричного героя дає змогу, на думку О. А. Мороз, визначити тональність поетичного тексту [111, с. 137]. Дослідниця пропонує виділяти:

1. *Оптимістичний* різновид тональності (під час сприйняття поетичного твору читач переживає емоційні стани, пов'язані з радістю, щастям, схваленням чи захопленням).

2. *Песимістичний* (трагічний) різновид тональності (характеризується перевагою емоційних станів горя, болю, неспокою, страху, тривоги тощо). Слід наголосити, що зазвичай таку тональність у поетичному доробку першої половини ХХ ст. викликають твори, які зображують особисту трагедію в житті людини чи держави.

3. *Комічний* різновид, який О. Мороз, у свою чергу, поділяє на гумористичну, іронічну та сатиричну тональності [111, с. 138].

Останній тип тональності видається надто складним, оскільки зазначені підвиди можуть переплітатися, взаємодоповнюватися і створювати відповідно іронічно-сатиричну, сатирично-іронічну, гумористично-іронічну тональність. До того ж поетичні тексти першої половини ХХ ст. засвідчують можливість поєднання в одному вірші трагічної та оптимістичної тональності, наприклад, поезія «Айстри» Олександра Олеся. Видається більш прийнятною класифікація смислів-тональностей, запропонована Є. В. Євенко. Дослідниця виокремлює *мажорний*, *мінорний* та *змішаний* тип смислу-тональності у поетичному творі. Тональність

змішаного типу характеризується однаковим уживанням звукових домінант як мажорної, так і мінорної тональності [54, с. 6].

Тож, поєднавши найбільш вдало, на наш погляд, класифіковані різновиди тональності, в українських поетичних текстах першої половини ХХ ст. розмежовуємо: *оптимістичний*, *песимістичний* та *змішаний* різновиди фоносемантичної тональності.

До мовних чинників формування фоносемантичної тональності належать різноманітні засоби звукопису, звукові поетичні образи, стилістичні фігури, звукотропи тощо. Визначення певного різновиду тональності залежить від мікрополя емоційного стану, яке актуалізується під час сприйняття поетичного тексту. Емоції та емпатія (психологічна здатність людини до співпереживання, уміння уявити себе на місці іншого [129, с. 40]) є позамовними чинниками формування тональності.

2.7.1. Оптимістичний різновид фоносемантичної тональності.

Виокремлення фоносемантичної тональності передбачає рецепцію тексту, категоризацію засобів звукописної перебудови тексту. При кількісному накопиченні в аналізованому фрагменті тексту певна звукова організація породжує у читача відповідні звукові асоціації, – наслідок дії застосованих поетом прийомів та засобів звукопису. Оптимістична тональність здебільшого викликає асоціації з чарами дитинства, замилюванням красою природи, бравурними настроями від звичайної радості життя аж до пафосу боротьби.

Засоби творення оптимістичної фоносемантичної тональності у поетичних текстах першої половини ХХ ст.

Таблиця 2.3.

Уривок поетичного тексту	Автор	Засоби звукопису, що беруть участь у творенні відповідної тональності	Кількісні показники; звукові асоціації
-----------------------------	-------	--	---

<p>...<u>Верби зелена гілка</u>, Як <u>пальмове гілля</u>. Співає <u>перепілка</u>, Пручається земля (Рильський, 23, с. 173)</p>	<p>Максим Рильський</p>	<p>Алітерація на звуки [л]; [ль] асонанс на звуки [a]; [e]; метафонія [пе] – [еп]</p>	<p>[ль] – 4 [л] – 3 [a] – 8 [e] – 9 Радісний рух, спів</p>
<p><u>Місто й село? Пройшло</u>, Зникло, минуло! Гвинт і зело, Лезо і дуло... (Рильський, 24, с. 8)</p>	<p>Максим Рильський</p>	<p>Алітерація на звук [л]; асонанс на звук [о]; [e]; епіфора [ло]; звукова антитеза (глухі – дзвінкі)</p>	<p>[л] – 7 [о] – 8 [e] – 3 Асоціація з маршовою мелодією</p>
<p><u>Ми полинемо соколиним</u> Вільним льотом з берегів, Роздратуєм, загартуєм Нашу міць для ворогів (Чупринка, 41, с. 49)</p>	<p>Григорій Чупринка</p>	<p>Внутрішня рима, метафонія ([ми] – [им], [ра] – [ар], [ро] – [ор]), алітерація [м], [л], [в]</p>	<p>[м] – 7 [л] – 5 [в] – 4 Асоціація з плинністю, летом (1-2 рядок), з маршем (3-4 рядок)</p>
<p><u>Мов жрець, той жрець</u> — <u>послухай!</u> — <u>Молюсь, горю в огні</u>. <u>Бо на душі, — кохана, —</u> <u>Одно: люблю, люблю</u> (Тичина, 32, с. 303)</p>	<p>Павло Тичина</p>	<p>Внутрішня рима, анафора [мо], [жр]; метафонія [го] – [ог]; алітерація [н], [л]; загальне переважання дзвінких приголосних</p>	<p>[н] – 4 [л] – 6 Дзвінкі – 13 Сонорні – 12 Глухі – 8 Асоціація з бурею, летом</p>

<p><i>На передмісті яр.</i> <i>Вечірня аквареля.</i> <i>Як повен яр — мелодія</i> <i>звучить:</i> <i>То пробують на флейту</i> <i>цвіркуни</i> <i>Рансодію веселу —</i> <i>Тюр-р... тюр-р...</i> <i>Цюркочуть,</i> <i>Немов цюрком біжить де</i> <i>молоко в дійницю.</i> <i>(Поліщук, 22, с. 53)</i></p>	<p>Валер'ян Поліщук</p>	<p>Внутрішня рима; звуконаслідування; звуківдтворення; Алітерація [р], [л], [в], [д], [н]; асонанс [і], [у]; загальне переважання дзвінких та сонорних приголосних</p>	<p>[р] – 14 [л] – 4 [в] – 6 [д] – 5 [н] – 7 [і] – 8 [у] – 12 Асоціація з цюркотінням цвіркунів, дзюрчанням молока об дійницю</p>
<p><i>Зорі-очі, очі-зорі</i> <i>Тут і там.</i> <i>Тут зорять — до дна</i> <i>прозорі,</i> <i>Там зорять — як іскри в</i> <i>морі...</i> <i>Зорі-очі, очі-зорі,</i> <i>Я співаю вам! (Вороний, 4,</i> <i>с. 51)</i></p>	<p>Микола Вороний</p>	<p>Анафора, епанафора, анепіфора, внутрішня рима, метафонія [зор] – [роз], алітерація [з], [р]; асонанс [і], [о]; загальне переважання дзвінких та сонорних</p>	<p>[р] – 10 [з] – 7 [і] – 13 [о] – 13 Асоціація з бурхливою радістю, захопленням</p>

Яскраві звукові образи, плинний малюнок досконалих звукових поетичних форм, вільна, невимушена і водночас врівноважена звукова композиція надає аналізованим текстам світлого мажорного звучання. Звукопис передає віру в краще майбутнє, віру в кохання, у невичерпність людських можливостей, створює відчуття емоційного благополуччя. Як засвідчують аналізовані тексти, оптимістична тональність твориться за

допомогою переважно дзвінких приголосних, а також активно використовуються сонорні [р], [л], [м], [н]. Звукові асоціації, пов'язані із цими звуками, призводять до збільшення обсягу концептуальної і художньо-естетичної інформації поетичного тексту.

2.7.2. Песимістичний різновид фоносемантичної тональності. Для загального духовного стану суспільства першої половини ХХ століття у зв'язку із відповідними історичними подіями характерні як настрої занепаду, відчаю, розчарування, журби, занепаду життєвих сил, так й ідеологічного піднесення, надії, самозречення в ім'я майбутнього тощо. Як зазначає О. О. Крилова, «домінуючий психотип епохи — це демонстратив; проте, слід брати до уваги, що це певний абстрактний, уявний, «ідеальний», «віртуальний» типаж, який накладається на реальність, але не завжди з нею збігається» [87, с. 2]. Саме тому, поряд із традиційним «осіннім сумом», у поезіях цієї епохи відбувається так зване удавання демонстративності (яскравими прикладами є поетичні твори Михайля Семенка, Майка Йогансена). Підтримане вимогою часу, починається тиражування демонстративів у найбільш крайніх, граничних виявах – культ істерії дозволяв не дотримуватись класичних норм, зокрема і у використанні звукопису. Подібна стратегія вимагає постійно залишатись у ролі, творити альтернативну реальність, яка є ключовим поняттям символізму. Дедалі більша раціоналізація життя, раціоналізація поезії мусила породжувати спротив.

**Засоби творення песимістичної фоносемантичної тональності
у поетичних текстах першої половини ХХ ст.**

Таблиця 2.4.

Уривок поетичного тексту	Автор	Засоби звукопису, що беруть участь у творенні	Кількісні показники ; звукові
-----------------------------	-------	---	--

		відповідної тональності	асоціації
<p><i>Розчаровуюсь у своєму смичку. І потім — мені бракує трілер. Я опізнивсь і конаю в своєму кутку, Я конаю і вже для своїх мрій — вмер (Семенко, 27, с. 93)</i></p>	<p>Михайль Семенко</p>	<p>Алітерація [в], [с], [к], [р]; асонанс [у]; [о]; метафонія [мр] – [рм]; звукова антитеза (глухі – дзвінкі)</p>	<p>[с] – 7 [к] – 6 [т] – 3 [п] – 2 [р] – 5 [м] – 7 [в] – 8 [о] – 9 [у] – 6</p>
<p><i>І цапки став над надлими полями. Подобень місяця. Туман Топив в затонах пам'ять. Рами Небес розчахли... (Йогансен, 9, с. 100)</i></p>	<p>Майк Йогансен</p>	<p>Суміжна анафора [п], алітерація [п], [т]; звукова антитеза; загальне переважанн я глухих приголосни х; асонанс [о], [а]</p>	<p>[п] – 6 [т], [ть] – 5 [о] – 5 [а] – 13 Асоціація з утратою</p>

<p><i>Сіється, сиплється дощик надворі, Падає, капає з кривді. Сиплється дощик, як з прірви безодні; Стедються сиві тумани, Сумно схилились дерева холодні... (Чупринка, 41, с. 80)</i></p>	<p>Григорій Чупринка</p>	<p>Анафора; алітерації [с], [п], [к], [т], [л], асонанси [и]; загальне переважанн я глухих приголосни х</p>	<p>[с] – 10 (із урахування м асиміляцій) [п] – 4 [к] – 3 [т] – 6 [л] – 7 [и] – 8 Асоціація з плинністю часу, немов холодної води; сумом</p>
<p><i>Фіалки сліпий продає: «Візьміть хоч за хліба кавалок!..» Ах, серце розбите моє — Теж повне пахучих фіалок (Олесь, 18, с. 443)</i></p>	<p>Олександр Олесь</p>	<p>Алітерації [к], [п], [х]; асонанс на [о]; загальне переважанн я глухих приголосни х</p>	<p>[х] – 5 [к] – 4 [п] – 4 Глухих – 23 Дзвінких – 6 Сонорних – 5 Асоціації з безвихіддю</p>

			, сумом
<p><i>Вдумай<u>т</u>есь! Скільки <u>т</u>о юних, хороших У возких <u>о</u>копах <u>к</u>она Для <u>т</u>ого, <u>щ</u>об когось були гроші... <u>Щ</u>об не «безславно» скінчилась війна (Еллан, 6, с. 41)</i></p>	<p>Василь Еллан (Блакитни й)</p>	<p>Алітерації [к], [х], [с]; асонанс [о]; полісиндет он [шчоб]; метафонія [ок] – [ко]; загальне переважанн я глухих приголосни х</p>	<p>[о] – 12 [к] – 7 [х] – 4 [с] – 5 Глухих – 30 Дзвінких – 10 Сонорних – 8 Асоціації з болем, страхом</p>

Лінгвістична інтерпретація отриманих даних спирається на розгляд двох типів звукових асоціацій: контекстуальних і позаконтекстуальних. Наведені фрагменти поетичних творів незвичні з огляду на кількісні та якісні характеристики домінантних звуків. Підрахунки засвідчують, що в аналізованих текстах переважають глухі, щілинні, шиплячі, проривні тощо, які подеколи поєднуються з плавним [л] або плавним дрижачим сонантом [р]. Навколо цих звуків групується увесь звуковий і лексичний матеріал текстів. Протягом усього тексту відповідні алітерації, асонанси, метафонічні перетворення, анафора та епіфора, полісиндетони сприяють утворенню єдиного звукосмислового комплексу, що забезпечує реалізацію авторського

здуму. Позаконтекстними асоціаціями, які вказані в останній колонці таблиці, є асоціації звуків тексту з почуттями та відчуттями, предметами та явищами реальної дійсності. Саме цей різновид асоціацій перебуває в основі зображальної функції звука.

2.7.3. Змішаний різновид фоносемантичної тональності. Змішаний різновид фоносемантичної тональності поєднує кілька підтипів, зокрема, засобами звукопису певні явища, емоції, настрої у поетичному тексті можуть порівнюватися або протиставлятися. Тобто, цей різновид поєднує оптимістичні та песимістичні змістові та фонетичні домінанти (під якими розуміємо кількісне накопичення відповідних засобів звукопису). Порівняння – мовний прийом, що засвоюється з дитинства, та існує в нашій свідомості, виступаючи основним засобом пізнання емоційного та звукового асоціативного простору поезії. Саме у змішаній фоносемантичній тональності відчувається повнокровна пластика звукової форми поетичного тексту. Від емоції, відчуття до звукового образу, що виникає у пам'яті, досить складний шлях асоціативного відбору, витискання другорядного і підсилення найхарактернішого. Певний асоціативний ряд утворює цілісну систему звукових знаків, здатних нести в собі узагальнюючі і генералізуючі властивості, відновлення в пам'яті образу за законом асоціативної суміжності, уподібнення, порівняння та контрасту.

**Засоби творення змішаної фоносемантичної тональності
у поетичних текстах першої половини ХХ ст.**

Таблиця 2.5.

Уривок поетичного тексту	Автор	Засоби звукопису, що беруть участь у творенні відповідної тональності	Кількісні показники; звукові асоціації
<p><i>Не знаходить — і в одчаї Дико свище — вище, вище, далі, далі од звичаю...</i> (Еллан, 6, с. 40)</p>	<p>Василь Еллан (Блакитний)</p>	<p>Звуконаслідування, звукова антитеза «дзвінки – глухі», внутрішня рима, суміжна епіфора [ишче], [алі], суміжна анафора [да]; алітерація [д], [в], асонанс [и]</p>	<p>[д] – 6 [в] – 5 [и] – 6 [шч] – 3 Асоціація зі свистінням вітру, звуками низької частоти, втечею.</p>
<p><i>Арфами, арфами — золотими, голосними обізвалися гаї, самодзвонними: йде весна запашна, квітами-перлами закосичена...</i> (Тичина, 32, с. 40)</p>	<p>Павло Тичина</p>	<p>Суміжна анафора, суміжна епіфора, внутрішня рима, повноголосся [оло], алітерації [л], [м], асонанси [а], [о], звукова антитеза «сонорні, плавні – глухі, проривні»</p>	<p>[м] – 8 [л] – 4 [а] – 14 [о] – 8 Асоціації з дзвінким звучанням арфи, тихим шелестінням весняної ходи</p>
<p><i>Уже десь випали сніги. (Над бором хмари муром!)</i> <i>Розбиті ніжні вороги — (Мармуровим муром...)</i></p>	<p>Павло Тичина</p>	<p>Внутрішня рима, дистантна епіфора [ром], анафора [м], алітерації [р], [м], звукова асонансна</p>	<p>[р] – 8 [м] – 9 [о] – 8 [у] – 4 [і] – 4</p>

<i>(Тичина, 32, с. 45)</i>		антитеза за місцем творення [o] – [i]; метафонія [po] – [op]	Асоціативне протиставлення ніжності й чистоти передчуттям чогось невідворотного і лихого
<i>Танцюють звуки на дзвіниці, І плаче дзвін. Я йду. Мій шлях то із костриці, То із жоржин. (Тичина, 32, с. 49)</i>	Павло Тичина	Протиставне звукове порівняння, звукова антитеза [з] – [с], [д] – [т], [ж] – [ш], полісиндетон [то], асонанс [і]	[т] – 5 [д] – 3 [з] – 6 [і] – 6 Асоціативне порівняння лункого дзвону з плачем, протиставлення звуків дзвону з танком, радощів і смутку
<i>Осте сте <u>бі</u> бо бу візники — люди трамваї — люди автомоб<u>ілі</u><u>білі</u> <u>бі</u>горух рухоб<u>і</u>ги рухливоб<u>і</u>ги</i>	Михайль Семенко	Епіфора суміжна, епанафора [сте], [рух], еквіфонія, звуковий плеоназм (звукосполука [бі]); алітерації [б], [л], [р]; асонанси [о], [і], [и]; звукові	[б] – 8 [л] – 4 [р] – 4 [т] – 4 [у] – 4 [о] – 7 [і] – 9 [и] – 6

<i>(Семенко, 27, с. 62)</i>		антитези за місцем творення	Асоціація з суєтністю та звуковим наповненням сучасного міста
<i>В житті горю... Життя люблю – І лоск^іт сміху, й терп^ік^і сльози, І кожну радощинку п'ю, Як сонце п'є ранкові роси (Еллан, 6, с. 34)</i>	Василь Еллан (Блакитний)	Анафора дистантна, полісиндетон [і], метафонія дистантна [ор] – [ро], алітерації [т], [р], [к], [ж], [с], [л], звукова антитеза за «дзвінкістю – глухістю»; асонанси [о], [у], [і], [и]	[т] – 6 [р] – 5 [к] – 5 [с] – 5 [л] – 5 [ж] – 3 [у] – 6 [о] – 7 [і] – 5 [и] – 5 Асоціація з радістю, піднесеністю, легкістю

Як засвідчують наведені у таблиці фрагменти поезій, структурування думки у поетичних текстах першої половини ХХ ст. відбувається не тільки через звукову аналогію або фоносемантичну асоціацію між ознаками й властивостями концептуальних складників, але й шляхом зіштовхування звукових понять, явищ, світів.

Такі смислові операції можливі завдяки існуванню парадоксального поетичного мислення, яке отримує текстове втілення завдяки контрастивним прийомам звукопису: звуковій антитезі, звуковому порівнянню, анепіфорі, епанафорі, метафонії тощо. Різновиди фоносемантичної тональності накладають певні концептуальні обмеження на формування та інтерпретацію

контрастивних звукових засобів, але найбільш частотне їх використання характерне саме для тональності змішаного типу.

Парадоксальне мислення аналізованої поетичної доби втілюється в контрастивних звукописних засобах завдяки фоносемантичній операції контрактивного звуконаслідування (відтворення, порівняння, зображення, вираження емоцій, відчуттів, станів, почуттів, явищ), що супроводжується різними когнітивними процедурами (накладання, зіштовхування, перехрещення, відхилення). Проте слід наголосити, що контекст відіграє першочергову роль у процесі сприйняття, розуміння та співвіднесення поетичного тексту з відповідною фоносемантичною тональністю.

2.8. Висновки до другого розділу

Звукова виразність поетичного мовлення передусім виявляється у відповідному задумові звучання, гармонії значення та звукової оболонки повідомлюваного, у доречному використанні рим, алітерацій, асонансів та інших засобів звукопису. Звукова організація поетичного тексту – це фонетично узгоджена відповідно до авторської інтенції структура тексту. Тобто, звукова організація поезії відіграє безпосередню роль у створенні та оформленні провідної художньої ідеї, поетичного задуму.

Поетичний текст має формально-структурні звукові параметри та виражальні, образні засоби, що сприяють семантичній багатовимірності поетичного твору. Основними звуковими параметрами поезії є: ритм і ритмоутворювальні чинники, метр і метрична компетенція, семантика і структура рими, звуковий зв'язок (асоціація) між словами, інтонація, мелодика, поетична просодія, емоційна тональність поезії. Поетичний текст складається з одиниць (окремих звукообразів, смислів), із яких формується смисл-зміст усього твору.

Поетична картина світу українських митців першої половини ХХ століття уявляється як вторинна, опосередкована картина світу, причому вона опосередкована двічі – мовою й індивідуально-авторськими картинами

світу митців; здійснювана за законами мистецтва концептуалізація й категоризація світовідчуття творця. Поетичний текст складається з одиниць (окремих звукообразів, смислів), із яких формується смисл-зміст усього твору.

У поетичних текстах українських митців першої половини ХХ століття звукозображувальні фонічні структури виступають як продуктивний фоносемантичний засіб компресії інформації.

Звукоторопи розглядаються як одиниці, що реалізують свої функціональні настанови у поетичному тексті як акті літературної комунікації, сприяють створенню образності поетичного тексту, виявляються через звуконаслідувальні, звукозображальні та звукосимволічні комплекси, беруть участь (а інколи й домінують) у процесах комплексного смисловираження у поетичному тексті. Звукотропи у поетичному тексті можуть виконувати різноманітні системні та дискурсні функції, зокрема: естетичного впливу, емотивну, конотативну, емфатичну, зображальну, функцію створення звукообразу, зближення семантики, підсилення значення, контрасту, розвитку, ономатопейчного підкріплення семантики слова, функцію утворення звукосмислового асоціативного поля, експліцитного вираження прихованого поетичного смислу. Розглядаються такі різновиди звукотропів, як *звукова метафора* (уведено у науковий обіг Ю. М. Тиняновим), *звукова антитеза* та *звукове порівняння*.

Звукотропи виявляються у поетичному тексті через різноманітні засоби і прийоми звукопису, зокрема через власне звуковий повтор, під яким розуміється неодноразове відтворення певного звуку чи комплексу звуків, що функціонує як стилістичний чи смислоутворювальний прийом. Звуковий повтор бере активну участь в організації смислової єдності поетичного тексту, однак суттєво впливає на зміст лише за умови взаємодії з іншими мовними засобами. Основні типи звукового повтору, що найяскравіше представлені у творчості українських поетів першої половини ХХ ст. – це

алітерація, асонанс, рима, анафора, епіфора, еквіфонія, метафонія, анафоричний полісиндетон.

Засобами звукопису, що сприяють сприйманню певного різновиду фоносемантичної тональності у поетичному тексті є алітерація, асонанс, анафора, епіфора, звуконаслідування, звукосимволізм. В українських поетичних текстах першої половини ХХ ст. розмежовуються *оптимістичний*, *песимістичний* та *змішаний* різновиди фоносемантичної тональності.

Різновиди фоносемантичної тональності накладають певні концептуальні обмеження на формування та інтерпретацію звукообразів. Парадоксальне мислення аналізованої поетичної доби втілюється в контрастивних звукописних засобах завдяки фоносемантичній операції контрактивного звуконаслідування (відтворення, порівняння, зображення, вираження емоцій, відчуттів, станів, почуттів, явищ), що супроводжується різними когнітивними процедурами (накладання, зіштовхування, перехрещення, відхилення). Головну роль у процесі сприйняття, розуміння та співвіднесення поетичного тексту з відповідною фоносемантичною тональністю відіграє поєднання звукового аранжування з семантичним контекстом.

РОЗДІЛ 3

ЗВУКОПИС ЯК СКЛАДОВА ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Індивідуально-авторське застосування засобів звукопису має на меті приведення у відповідність фоносемантичної тональності, фонетичної будови звукової тканини поетичного тексту з його загальним емоційно-естетичним змістом. Адже для поета, крім вербальних образів, важливою є і відповідність звучання, тож автор інструментує твір так, що звукове тло акомпанує основному значенню, що виражене у словах. Також слід наголосити, що для кожного поета характерний певний «інвентар» звукових засобів, котрий і є однією зі складових, що формують індивідуальний стиль.

Стиль, як внутрішня якість будь-якого мистецького явища, існує не аргіогі, а є виявом ступеня душевної напруги суб'єкта творчості, його здібностей і таланту, а також засвідчує оригінальність та неповторність авторського способу сприйняття дійсності й формування індивідуальної манери. Стиль – це не стала категорія, а динамічна властивість поетичної творчості, що виявляється в різних аспектах і на різних мовних рівнях. Т. Адорно наголошує: «Стиль – це квінтесенція будь-якої мови в мистецтві» [1, с. 278]. Категорія стилю не може реалізуватися без акту читацької рецепції, оскільки в художній творчості первинно закладена орієнтація на адресата як об'єкта естетичної діяльності. Індивідуальний стиль, виявляючи себе у структурі твору, безпосередньо впливає й на становлення читацького сприйняття, постать автора як індивідуального творчого начала зі специфічним даром осягнення та осмислення сутності буття. Л. І. Шевченко зазначає, що «діалектика загального і особистого, теоретично спроектована на авторські тексти, дозволяє окреслити ракурси співмірності самодостатнього поетичного мовного світу і світу типологій, естетичних

універсаль, художніх закономірностей, відбитих у функціональному стилі» [183, с. 383]. Первинно кожен автор налаштований на сприйняття дійсності чи вслухання в себе з метою віднайти шлях реалізації задуму. У такий спосіб автор стає першим і найбільш впливовим читачем свого твору, адже лише йому надана можливість змінювати і виправляти. Цілісна рецепція стилю твору відбувається в контексті всієї творчості автора з урахуванням читацького досвіду. При аналізі рецептивної реакції неможливо відмежуватись від реальної постаті автора як творця художнього цілого, поетичного тексту, що виконує естетичну функцію, і реципієнта. Через звукову тканину твору за допомогою зв'язку автора і читача виникає явище катарсису, яке акумулюється в мистецькому стилі. *Катарсис* (особлива, найвища форма трагізму, коли втілення конфлікту та емоція потрясіння, що його супроводжує, не пригнічують своєю безвихідністю, а «очищають» і «просвітлюють» глядача чи читача) пов'язаний з естетичними настановами, що мають стильове навантаження та закладені у формально-змістовій єдності усіх семантичних і мовних елементів твору. Виявити подібні категорії, властиві певній поетичній стильовій течії або творчій манері відповідної мистецької постаті першої половини ХХ ст., стає можливим саме завдяки посиленій увазі до звукописних засобів та прийомів. Зокрема Р. О. Якобсон наголошував, що у поетичних творах наявні постійні елементи, які організують, об'єднують численні твори письменника і є втіленням особистості автора. «Саме вони роблять вірші Пушкіна – пушкінськими, вірші Махі – справді віршами Махі, а вірші Бодлера – бодлерівськими. Завдання вченого полягає в тому, щоб (...) виявити ці постійні компоненти або константи безпосередньо в тексті поетичного твору шляхом його внутрішнього іманентного аналізу...» [189, с. 145].

Сучасна українська фоностилістика постулює звукообразну теорію поетичної мови як моделюючої системи (Л. І. Мацько, С. Я. Єрмоленко, Г. М. Сюта), що характеризується певною пізнавальною потужністю та обов'язковою вмотивованістю мовних одиниць усіх рівнів. Естетична

трансформація звука у поезії суттєво відрізняється від подібних перетворень у прозі чи драмі, адже в організації поетичного тексту домінуючим є егоцентризм (антропометризм, антропоцентризм). Саме тому поетичне мовлення дає багаторядні, кратні смислові ефекти мовних одиниць, зокрема і на рівні звукопису.

3.1. Звукопис як ознака ідіостилю поета: функціональний аспект

Основа теорії ідіостилю була закладена ще в 20-х роках минулого століття російськими формалістами. Тоді ж було вперше запропоновано визначення провідного поняття цієї теорії – домінанти – компонента художнього твору, що «керує, визначає і трансформує решту компонентів» [190, с. 56]. На сучасному етапі російські вчені широко застосовують теорію ідіостилю та ідіолекту для дослідження поетичних творів. Такий підхід виявляється дуже актуальним для випрацювання засад комплексного аналізу оригінального тексту з метою його подальшого перекладу, оскільки сприяє визначенню принципів, які лежать в основі творчого методу автора.

У вітчизняній філології проблема ідіостильових засад художньої мовотворчості пов'язана з концепцією О. О. Потебні про найближче (об'єктивне, етимологічне, народне) та найдалше (суб'єктивне, особистісне) значення художнього слова. Визнання цього факту зумовило необхідність створення нових методів тлумачення літературного твору. Їх метою, наголошував Л. В. Щерба, має стати показ тих лінгвістичних засобів, за допомогою яких виражається ідейний та пов'язаний з ним емоційний зміст художнього тексту [187]. Тієї ж думки дотримувався Б. О. Ларін, який зазначав, що розгляд текстотворчості письменника можна назвати «спектральним аналізом стилю».

Проблемі дослідження ідіостилю письменника через мову його творів присвячено багато праць визначних лінгвістів (В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, Б. О. Ларін, І. І. Степанченко, Н. М. Борисенко тощо). В українському мовознавстві – це праці В. П. Дроздовського, О. С. Кухар-

Онишка, Л. І. Мацько, С. Я. Єрмоленко, Н. М. Сологуб, Л. О. Ставицької, А. К. Мойсієнка, Н. С. Дужик, С. П. Бибики та ін.

Дослідження звукописного аспекту ідіостилю дає змогу побачити індивідуальну неповторність письменника у представленій ним мовно-естетичній картині світу, оцінити його внесок у систему вже функціонуючих фоносемантичних художніх засобів національної мови.

Існують різні підходи до вивчення індивідуального стилю митця: лінгвофілософський, що бере початок з лінгвістики В. Ф. Гумбольдта і його послідовників – О. О. Потебні, Г. Г. Шпета про внутрішню форму слова; психолінгвістичний (О. О. Потебня, О. А. Леонтьєв), у центрі уваги якого, зокрема, співвідношення мовного світу та психологічного типу особистості; структуральний (Ю. М. Лотман, Я. Мукаржовський), побудований на внутрішніх і зовнішніх зв'язках об'єкта. Загалом учені надають перевагу терміну «ідіостиль», який уживають як взаємозамінний до «індивідуального стилю». Особливістю функціонування цього терміна у роботах із сучасної лінгвостилістики є те, що він тісно переплітається з такими поняттями, як «світобачення письменника», «мовна особистість», «мовна картина світу» (Л. І. Мацько, С. Я. Єрмоленко, Н. М. Сологуб, Л. О. Ставицька, А. К. Мойсієнка, Ю. М. Караулов, І. І. Степанченко, В. П. Дроздовський). На думку С. Я. Єрмоленко, системність індивідуального стилю ґрунтується на формуванні мовної картини світу, в якій поєднано загальне й індивідуальне, загальне й одиничне [163, с. 604].

Основною структурою в індивідуальному поетичному тексті є авторська модель світу. Індивідуальна художньо-мовна картина світу є особливістю естетичного осягнення дійсності. Її феномен визначається взаємодією кількох чинників: з одного боку, виокремлення стильової домінанти поетичного тексту, з іншого – вона глибоко укорінена у національну мову, що відбиває народнопоетичне осягнення людиною світу і формується під впливом традицій художнього мовлення з його естетичною настановою, співвідношенням між ідіостилем поета і нормами

загальнонародної мови, стильової концепції епохи, літературних течій і напрямів.

Дослідження ролі звукопису в індивідуальних стилях українських поетів першої половини ХХ століття здійснюється у двох аспектах: з погляду суспільно-історичної цінності творчого доробку окремого автора, з погляду інтерпретації естетичної функції як провідної в мові художньої літератури. Поети для відтворення свого ідейно-художнього задуму, який зумовлюється світоглядом, суспільними особливостями доби і творчою індивідуальністю, добирає із загальнонародної мови різноманітні мовностилістичні засоби, які б допомогли найяскравіше змалювати образи, події, явища, висловити своє ставлення до зображуваного, симпатію чи антипатію до відповідних соціальних явищ. Усе це яскраво відчувається у звукописі твору, завдяки яскравим звукообразам, неповторним звукотропам, звуконаслідуванням, різним комбінаціям звукових повторів, вчувається у відповідній фоносемантичній тональності. «Категорія індивідуального створюється насамперед функцією повторюваності й закономірності, яка формує естетичне організуюче ядро кожного ідіостилю» [149, с. 61 – 62], – зауважує Л. О. Ставицька.

Загалом поняття індивідуального стилю (ідіостиль, ідіолект) інтерпретується як системність виразових засобів мови окремого письменника, діяча культури чи іншого індивіда, яка дає можливість виділитися його мові з ряду інших (Л. І. Мацько); як сукупність мовно-виражальних засобів, що виконують передусім естетичну функцію та вирізняють мову окремого письменника з-поміж інших (С. Я. Єрмоленко); спосіб вираження образного освоєння життя, спосіб переконувати і захоплювати читача (М. Б. Храпченко); своєрідність мовного складу, що створюється відбором, організацією та нормами використання її засобів; своєрідність семантичних відтінків слів та елементів словотворення, специфічна фразеологія, деякі типові синтаксичні конструкції, склад і функції засобів виразності (О. І. Єфімов). Тобто, авторська індивідуальність

найбільш відчутна саме у художніх, зокрема поетичних, текстах як на рівні виявлення авторської свідомості, морально-етичних та естетичних засад, так і на рівні мовної форми, ідіостилю.

Отже, єдності науковців у дефініції понять «стиль» та «індивідуальний стиль» немає. Щодо ідіостилю поета, то він розуміється як принцип конструювання та описування альтернативного поетичного світу, а також як спосіб здійснення поетичної комунікації засобами поетичного ідіолекту, актуалізованої в його творчості системи мовленнєвих засобів, сформованої в результаті засвоєння ним мови та у процесі його життєдіяльності, а також підпорядкованої ідейно-художньому задумові твору. На думку В. Ф. Півня, *індивідуальний стиль поета-художника* – це «сукупність ознак маркованих засобів мови, яка характеризується особливою системною організацією індивідуалізованого мовлення, детермінованого зображувальним образним мисленням, що вирізняє його серед інших майстрів слова» [123, с. 5]. Дослідник поетичного ідіолекту Юрія Клена – О. М. Черевченко наголошує: «категорія індивідуального створюється насамперед функцією повторюваності й закономірності, яка формує естетичне організаційне ядро кожного ідіостилю. Його зорієнтованість на об'єктивно новий, нестандартний мовно-естетичний пошук, на відкритість інноваціям, сприяючи інтелектуалізації як мови окремого художнього твору, так і літературної мови в цілому» [175, с. 3].

Художня творчість окремого майстра слова репрезентує загальнонародну мову в аспекті розвитку її творчих можливостей, зокрема експресивно-стилістичного та естетичного потенціалу. Водночас постає важливе завдання – вивчення поетичного ідіостилю, дослідження впливу ситуативного і соціально-культурного контексту на звукову образність поезії, функціональне навантаження звукопису в поетичному тексті. Таким чином, з'ясування ідіолектної специфіки окремого автора, виділення особливостей його мовних експлікацій обов'язково має спиратися на результати зіставлення авторських фоносемантичних маркерів з відповідними

елементами інших майстрів слова, що зумовлюватиме наукову обґрунтованість і переконливість отриманих узагальнень.

З огляду на мету і завдання дослідження постає потреба у визначенні закономірностей функціонування засобів звукопису в українських поетичних текстах першої половини ХХ ст. як таких, що формуються внаслідок індивідуальних особливостей митця, так і тих, що мають закономірний для певного літературного напрямку (стилю) характер. Це зумовлює пошук нових шляхів вивчення індивідуально-авторського стилю, зокрема і з позиції квантитативної ознаки (типології) поетичного тексту. За допомогою статистичних методів індивідуально-авторський стиль досліджували Б. М. Головін, С. В. Грабовська, В. І. Перебийніс, І. І. Прибиток, М. Роук, І. П. Севбо, В. Фукс, М. Л. Іваницька та інші.

Слід наголосити, що іноді в окремих поетичних текстах творча манера поета видозмінюється, стаючи адекватною тій чи іншій модифікації стилетворчих чинників, але при цьому єдність художньої закономірності обов'язково зберігається. Тож визначення кількісних характеристик застосування засобів звукопису в поетичних текстах першої половини ХХ століття дасть змогу порівняти звуковий інструментарій як окремих митців, так і мистецьких, зокрема літературних напрямів.

3.1.1. Особливості кількісного співвідношення найбільш уживаних звукотропів і засобів звукопису, притаманних ідіостилю Павла Тичини.

Одним з найбільших віртуозів та новаторів в українській поезії першої половини ХХ століття є Павло Тичина. Поетична картина світу Павла Тичини відображає риси мовної особистості її творця і є певним індивідуальним відображенням об'єктивної дійсності у поетичному тексті за допомогою авторських мовних засобів. Ритмомелодика творчості Павла Тичини – це ні з чим незрівнянна, неповторна «композиторська» діяльність. За спостереженнями Ю. Л. Маленовського, у Павла Тичини немає ритмомелодійних повторень, хоча, згідно з формальною поетикою, розмірів у віршуванні є всього п'ять [101, с. 137]. Численні дослідники його творчості

звертали увагу на особливу музичність творів. Поет розумів людей через мелодику, через інтонацію, через голос. Недоліки слуху й ритму він проектував на недоліки мови і стилю, і далі – на почуття і думки. Він «морщився, коли чув фальшиву ноту у вірші. Впізнавав він цю фальш не тільки за смислом рядка, а й за його звучанням», – згадує Л. А. Озеров [117, с. 38].

Павлові Тичині властиве унікальне уміння своєрідно «підмічати подібність», знаходити для власних емоцій звукові, кольорові, музичні паралелі через низку звукових метафор та понять, пов'язаних зі звучанням, звукових антитез і порівнянь: *Акордились планети* (Тичина, 32, с. 37); *Ми співаєм, / Дзвоном зустрічаєм: / День! / День* (Тичина, 32, с. 75); *Я бриню, як струни Степу, хмар та вітру* (Тичина, 32, с. 42); *Співає стежка на город* (Тичина, 32, с. 60); *Танцюють звуки на дзвіниці, і пахне дзвін* (Тичина, 30, с. 49); *Синє брязкання кадил* (Тичина, 32, с. 59); *І згучить земля, як орган* (Тичина, 32, с. 60); *шум річок розумію* (Тичина, 32, с. 291); *Сон. До дна* (Тичина, 32, с. 57); *Горять світи, біжать світи / Музичною рікою* (Тичина, 32, с. 37); *заспівали скрипки* (Тичина, 32, с. 44); верба «*дзвінкі дощові струни ловить*» (Тичина, 32, с. 50); пожовкле листя падає «*кучерявим дзвоном...*» (Тичина, 32, с. 45); ліс «*...мовчав у смутку, в чорному акорді*» (Тичина, 32, с. 44). Навіть у поезіях підрадянського періоду ця музичність подеколи відроджується у так само неповторних алітераціях та асонансах, анафорі та епіфорі, епанафорі та анепіфорі, метафонії та еквіфонії, численних звуконаслідуваннях, але якісна складова звукообразів абсолютно інша: *правда з віку в вік / стече в один акорд, де звук є робітник / Гудеш, 'деш... як Одгаснеш, / тО дОвгО ще, дОвгО ОдгОн... / І здається: десь... там... ДОнбасний / тОбі відпОвідає в тОн* (Тичина, 32, с. 217). У наведеному уривку відбувається звуконаслідування не лісових дзвіночків, а гудків заводів, вже образ звуку зливається з образом робітника, тон донбасний, – увесь фоносемантичний інструментарій покликаний створити звукову ілюзію єднання індустріального Харкова з індустріальним Донбасом.

Утворені на основі сприйняття тексту слухові асоціації «накладаються» на викликані із досвіду читача образно-зорові уявлення. Зорова картина «озвучується», породжується звуковою. «Необхідно розуміти органічність такого накладання, яке зумовлюється синестезичним характером світосприймання Павла Тичини, його «кольоровим слухом» [101, с. 189]. Тобто, звук не лише введено у твір, його залучено до творення звукообразу і ширше – подальших звукових асоціацій. Саме в цьому слід вбачати один із секретів естетичної вагомості музично-звукових образів поетичних творів Павла Тичини. Читач сприймає не один звук, а чує його конкретну мелодію, вловлює його темброве забарвлення, тональність, настрій, образ плете тонке павутиння звукових асоціацій, поглиблює виразові можливості поетичного слова. На рис. 3.1. подано порівняльну характеристику кількісного співвідношення звукотропів у поетичних творах Павла Тичини.

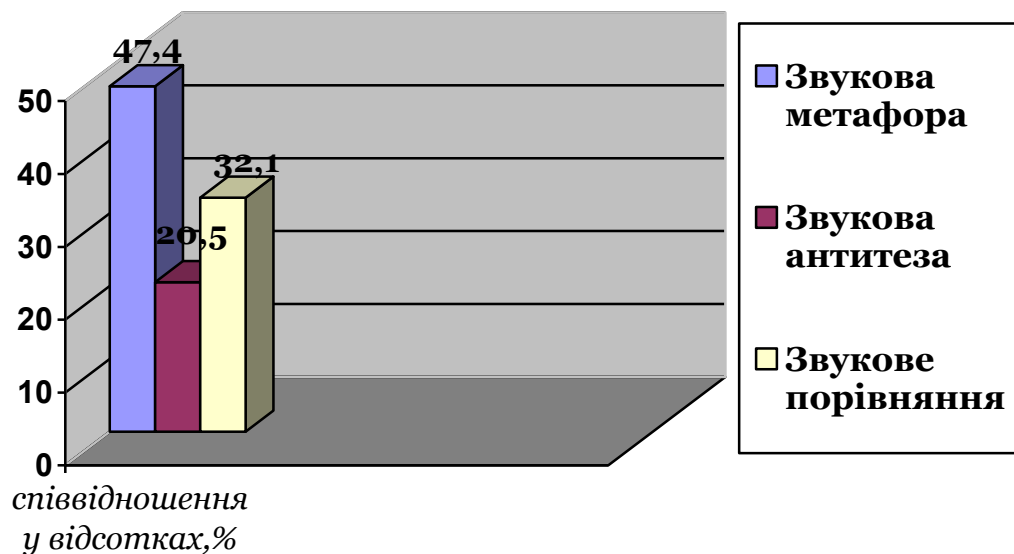


Рис. 3.1. Порівняльна характеристика кількісного співвідношення звукотропів у поетичних текстах Павла Тичини

Як засвідчують кількісні дані, поетичним текстам Павла Тичини найбільшою мірою властива звукова метафоричність, що творить звукообрази, взяті з природи, з побутових чи соціальних реалій та видозмінені творчістю. Меншою мірою властиве звукове протиставлення, однак звукові порівняння посідають чільне місце в його музичній поезії,

зіставляючи звичні звуки, зумовлюючи появу нових та відтворення здавна знайомих асоціацій.

На особливу увагу заслуговує загальне кількісне співвідношення засобів звукового повтору, які представлені у творчості Павла Тичини (рис. 3.2.). Слід наголосити, що у звукописі майстра кількісно переважають асонанси (22,3%) та алітерації (21,2%), також кількісно високі показники епіфори (19,4%), навіть у порівнянні з анафорою (12,8 %). Це пояснюється як значною кількістю внутрішніх рим, так і тим, що будь-яка рима за своєю суттю є епіфорою. Поетичним текстам більшою мірою властиве явище еквіфонії (9,7%), а явище метафонії (6,1%) – меншою. Але це лише у зіставленні з такими видами звукових повторів, як асонанси та алітерації.

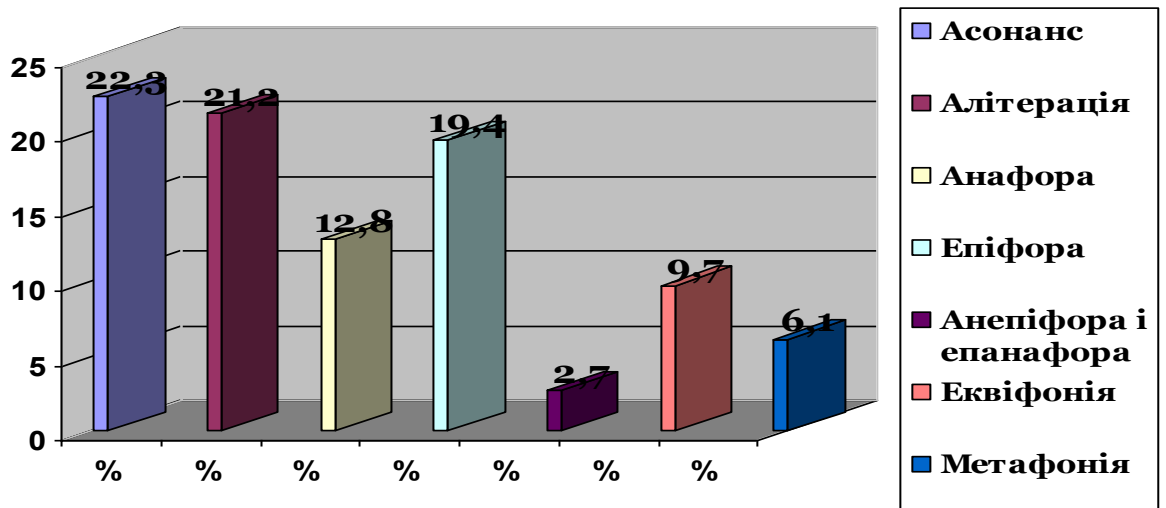


Рис. 3.2. Кількісне співвідношення засобів звукового повтору в поетичних творах Павла Тичини

Як зазначалося, асонанс і алітерація – найбільш уживані типи звукових повторів у творчості Павла Тичини. На рисунку 3.3. наводиться кількісне співвідношення частотності алітерування приголосних звуків у творах поета. Для зіставлення кількісних параметрів було залучено не всі приголосні звуки української мови, а тільки ті, алітерування яких у поезіях найбільш активне.

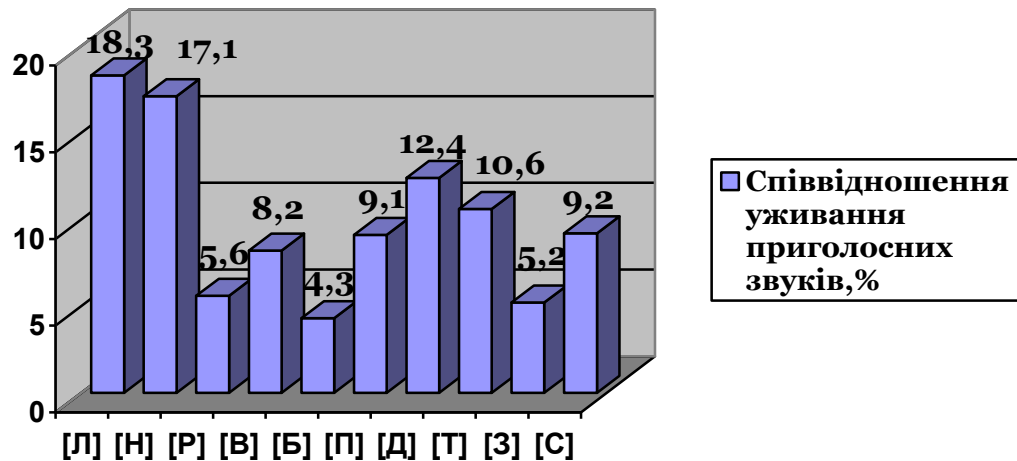


Рис. 3.3. Кількісне співвідношення алітерування приголосних звуків у поезіях Павла Тичини

Як свідчать кількісні характеристики, найбільш уживаними з метою алітерування є приголосні звуки [л] та [н] – 18,3% та 17,1% відповідно. Зваживши на наведений нижче малюнок, можна спостерігати, що характерною особливістю звукопису ідіостилю Павла Тичини є надання переваги звукосполукам [лі], [ні], [ло], [но] та їх варіаціям.

Асонування ядерних голосних української мови у віршах Павла Тичини теж здійснюється нерівномірно (див. рис. 3.4.). Зокрема, найбільш уживаними є голосні звуки [о] та [і] – 28,3% та 24,7% відповідно. Таке співвідношення слід вважати питомою рисою ідіостилю поета. Оскільки голосний звук [а] є традиційно частотним в українській мові.

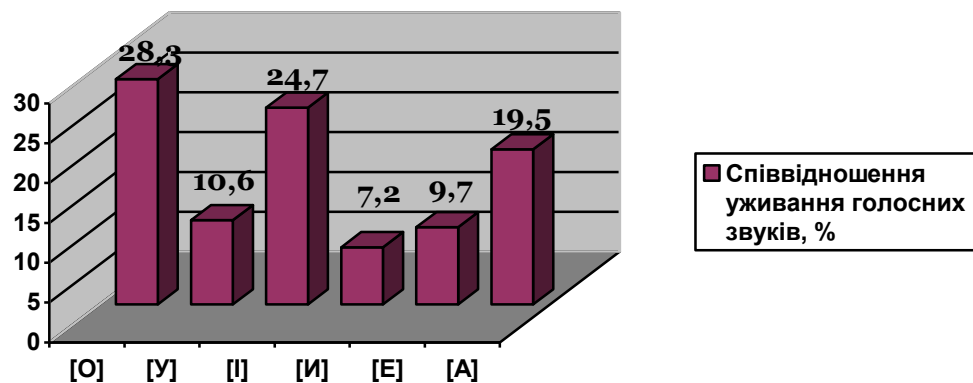


Рис. 3.4. Кількісне співвідношення асонування голосних звуків у поезії Павла Тичини

Порівняно менша кількість асонування голосних звуків [и] та [е] пояснюється з огляду на перевагу в алітеруванні у поезіях П. Тичини дзвінких приголосних над глухими, а також над шиплячими (див. рис. 3.3.).

Надавання переваги звуковим метафорам і антитезам, асонансам і алітераціям зумовлює належність більшої частини поетичних творів Павла Тичини до змішаного різновиду фоносемантичної тональності (див. рис. 3.5.).

З огляду на соціальні обставини, що вплинули на творчість, подібні переваги видаються цілком логічними. Слід відзначити, що поетичні тексти збірки «Сонячні кларнети» мають винятково оптимістичну фоносемантичну тональність, однак ця збірка не єдина у творчому доробку видатного майстра музичної поезії. У подальшій творчості зменшується кількість звуконаслідувань порівняно з першою збіркою, однак кількісні та якісні показники уживання звукотропів стали для всіх періодів творчості.

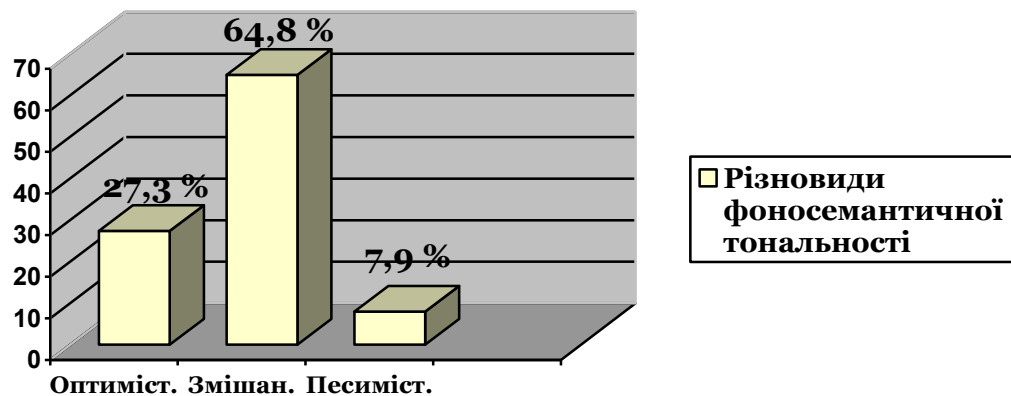


Рис. 3.5. Кількісне співвідношення різновидів фоносемантичної тональності, притаманних ідіостилію Павла Тичини

Павло Тичина вирізняється серед інших поетів оригінальною системою фоносемантичних засобів, зокрема звукотропів, різних типів звукових повторів, загальною музичністю поезій, а також звукосимволічним сприйняттям світу. Унікальність індивідуально-авторського стилю поета полягає у доборі для втілення естетичних настанов, емоцій надзвичайно

точних звукових і ритмомелодійних паралелей, що і зумовлюють неповторну музику поезій Павла Тичини.

3.1.2. Особливості кількісного співвідношення найбільш уживаних звукотропів і засобів звукопису, притаманних ідіостилю Максима Рильського. Одна з найбільш характерних ознак поетичного відображення дійсності Максимом Рильським полягає у майстерному використанні та у наданні особливого стилістичного навантаження тим фоносемантичним засобам, які мають викликати в уяві читача образи, побудовані на звукових відчуттях та асоціаціях. Завдяки відтвореним у поезії звукам, «нанизуванні» складних звукообразів, використанні відповідних звукотропів, побудові фоносемантичної тональності досягається емоційний вплив на читача; здалека чутними, об'ємними постають описувані поетом пейзажі, події та явища.

Аналіз поетичного доробку засвідчує, що Максим Рильський працює зі звукописом не тільки як митець, але і як науковець. Його поетичні тексти – це ґрунтовна експериментально-дослідницька робота. Поет ніби фіксує в поезії звукообрази дійсності, опрацьовує і впорядковує звуки, монтує та відтворює, акцентуючи найбільш суттєве, здійснює метро-ритмічну організацію звукової картини, використовує звучання стихій для формування певного емоційного настрою, психологічного стану, відповідної фоносемантичної тональності. Така багатовекторна практика творення звукової образності складає загальну картину напрямків розвитку звукового компонента поетичних текстів Максима Рильського. Це зумовило і відповідний кількісний розподіл звукотропів у поетичних текстах неперевершеного майстра (див. рис. 3.6).

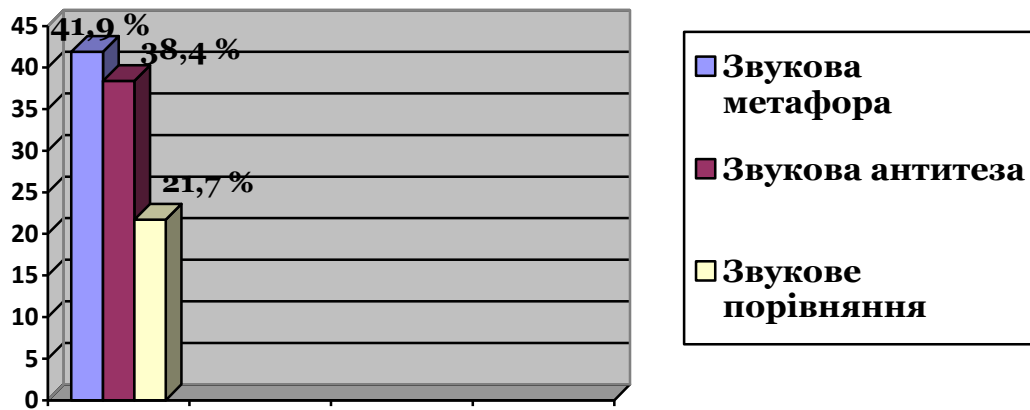


Рис. 3.6. Порівняльна характеристика кількісного співвідношення звукотропів у поетичних текстах Максима Рильського

Особливістю інтегрованих звукових образів у поетичному доробку Максима Рильського є варіативність лейт-елементів (провідних елементів) звукового ладу рядка або й строфи, яскрава динаміка якісних звукових змін у безперервному становленні й розвитку від контрасту до синтезу, від протиріччя до єдності звукообразу (діалектичний принцип мислення), що, у свою чергу, збігається з основними рисами музичного симфонізму. Специфіку звукового інструментування у поезіях Максима Рильського можемо побачити на рис. 3.7.

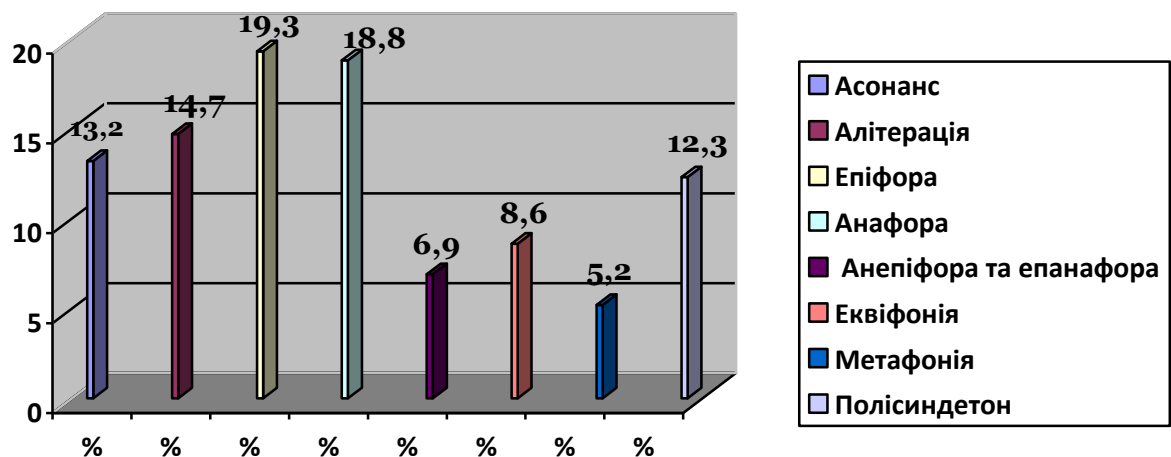


Рис. 3.7. Кількісне співвідношення засобів звукового повтору в поетичних творах Максима Рильського

Як свідчать кількісні дані, Максим Рильський приділяв особливу увагу алітеруванню приголосних звуків (14,7%), однак асонування (13,2 %) також

має високі показники серед прийомів звукового повтору. На особливу увагу заслуговують дані щодо місця звукового полісиндетону (12,3%) в індивідуальному стилі звукопису поета. Як бачимо, кількісні показники залучення цього різновиду звукового повтору засвідчують те, що за частотністю цей прийом наближається до епіфори (19,3%) і анафори (18,8%). Остання переважає через те, що поет зазвичай використовує полісиндетон на початку рядків, оскільки це дає змогу впорядкувати думку та надати логіки як звучанню окремої строфи, так і усій поезії (див. рис. 3.8.).

Не такий значний, порівняно з іншими видами звукового інструментування, відсоток у поетичних текстах еквіфонії (8,6%) та метафонії (5,2%). Але обидві фіксуються навіть у назвах творів: «*Коли копають картоплю...*», «*На світі є співучий Лангедок*». У поезіях Максима Рильського частіше, ніж у творах Павла Тичини, використовується анепіфора та епанафора. Щоправда Максим Рильський надає перевагу не лише звуковому кільцю або стику на межі (чи й у середині) рядків і строф, – повтору (анафоричного, епіфоричного або ж їх поєднання) зазнають і цілі синтаксичні конструкції. Наприклад, вірш «Миколі Зерову» починається словами: «Як тюльпан, що в Гаарлемі...» і закінчується: «...довго пещений тюльпан» (Рильський, 22, с. 156). Таке саме явище анепіфори спостерігається у поезії «Ластівки літають, бо літається...», «Як не любити...» тощо.

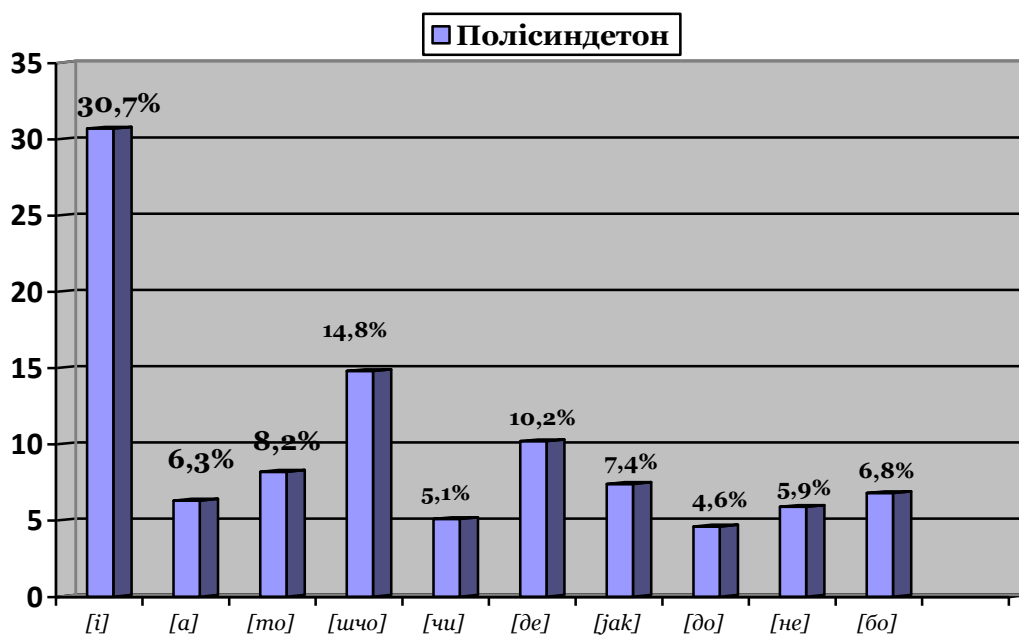


Рис. 3.8. Кількісне співвідношення повторюваних сполучників у поетичних текстах Максима Рильського

Співвідношення кількісних показників засвідчують переважання у творчості Максима Рильського оптимістичного (46,8%) та змішаного (43,8%) різновидів фоносемантичної тональності.

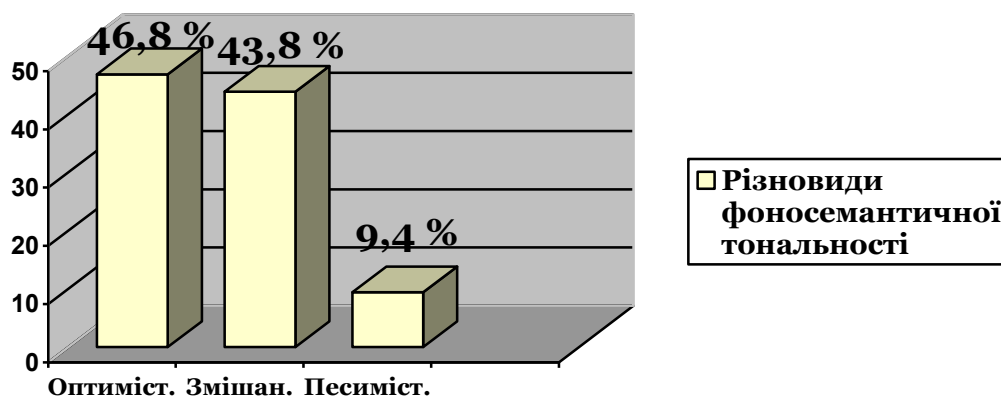


Рис. 3.9. Кількісне співвідношення різновидів фоносемантичної тональності, притаманних ідіостилію Максима Рильського

Щодо песимістичної звукосмислової тональності, то у М. Рильського вона представлена ширше, ніж у П. Тичини. Проте вона становить незначну частку у порівнянні з іншими двома різновидами і зумовлюється загальною тенденцією до інтелектуалізації поезії протягом усього періоду творчості.

Новизна звукописних засобів у ідіостилі М. Рильського принципово глибша – вона лежить у площині мовностилістичної єдності винятково різнорідних звукозображальних елементів, унікальності процесу їх взаємоузгодження, приведення до одного знаменника. Саме тому оригінальна звукова фактура поетичних творів М. Рильського має такий дієвий вплив на читача.

3.1.3. Особливості кількісного співвідношення найбільш уживаних звукотропів і засобів звукопису, притаманних ідіостилю Олександра Олеся. Олександр Олесь є визначною постаттю мистецького життя України початку ХХ століття. Серед мовознавців та літературознавців до сьогодні немає однастайності в поглядах на природу творчого методу Олександра Олеся. Складність вивчення означеної проблеми полягає в «багатостильності» (Д. С. Наливайко) його мистецької манери. У поетичному доробку Олександра Олеся відсутні прості звукообрази чи другорядні засоби звукопису, що зумовлене як особливістю індивідуального мовостилу, світосприймання та світорозуміння, так і специфікою літературної доби. Літературознавець І. В. Чернова зазначає, що «провідне місце у жанровій системі письменника належить поетичним жанрам, які представлені медитативно-описовою, медитативно-зображальною, медитативно-розповідною групами. Найбільш поширеними жанровими різновидами у творчості О. Олеся є пейзажі, елегії, романси, портрети. Поет також долучився до розробки жанрів ліричної мініатюри, для яких властива філософічність, концентрованість думки, глибокий психологічний аналіз персонажів, місткі символічні образи, художні деталі» [177, с. 16]. На початку ХХ століття сугестивна сила мистецтва була спрямована на досягнення й відтворення митцем невлесних порухів людської душі шляхом створення відповідного настрою, в якому домінуючу роль відігравали звукообразні та асоціативні зв'язки та інтонаційні відтінки. «Саме пошук Олександром Олесем нових виражальних засобів, – відзначає О. А. Чепелик, – зумовив використання мотивів навіювання ліричного настрою в таких

шедеврах національної літератури, як поема «Щороку» (1910), віршах «В степу» (1911) та «Твій плач – то хмари в дні осінні» (1915)» [174, с. 10]. Зокрема у поемі «Щороку», природа, що спить «під ковдрою білою», вирує віталістичною енергією: вона бачить у снах море, хмари, зоряне небо, чує крики птахів, зітхання вітру, шелест «степів неоглядних». Змішана фоносемантична тональність, утворюється рідкісними для алітерування в такому контексті шиплячими звуками [ш] та [ч]: **Щастя!** *Ах, щастя, / Ти іноді все ж залітаєш / На землю безщасну!* (Олесь, 18, с. 228). Звукова антитеза формується завдяки проститавленню шиплячих [ш], [ч] і глухих приголосних [т], [с] та дзвінких приголосних [д], [з], [ж]. Граничного вияву оптимістичної фоностилістичної тональності поет сягає у ліричній мініатюрі «В небі жайворонки в'ються...». По вінця переповнена мажором, «дзвоном радісних пісень» (Олесь, 18, с. 228), поезія відтворює торжество життя, буяння весняних сил у довкіллі та в людській душі. Тож цілком слушне визначення О. О. Рисака, згідно з яким «поетична ідея-образ Олександра Олеся – це музично-кольорові імпресії, мелодії-барви, їх тональні модуляції» [135, с. 359]. Звукопис Олександра Олеся вражає насиченістю різноманітних звукових прийомів, ефектів, звуконаслідувань і звуковідтворень, численних звукотропів, що викликають до життя унікальні звукообрази – яскраву прикмету індивідуально-авторського стилю видатного лірика початку ХХ ст. (див. табл. 3.1.). З-поміж звуковідтворень особливу увагу привертає часте залучення поетом каркання ворона: *І згноїли... / Кра-кра-кра!; Топче трупи... кра-кра-кра!; Кра-кра,— вільні! Кра-кра,— вільні! / Божевільні, божевільні...* (Олесь, 18, с. 174).

Поліфонія засобів звукопису в поетичних текстах О. Олеся

Таблиця 3.1.

Фрагмент поетичного тексту	Кількісні показники	Прийоми звукопису
«З <u>най</u> ду, з <u>най</u> ду...» – <u>шепоче Вітер</u> ,	[з] – 5	Анафора (суміжна): [з]

<p>В безодні <u>див</u>иться згори, А теплі сльози <u>доган</u>яють Каміння, кинуте в яри... (Олесь, 18, с. 248)</p>	<p>[в] – 4 [д] – 5 [н] – 7 [р] – 3 [а] – 8 [о] – 5 [и] – 5</p>	<p>[в] [к]; алітерації, асонанси; метафонія, еквіфонія; звукова антитеза (глухість – дзвінкість)</p>
<p>В хаті <u>холод</u>, В шлунку <u>голод</u>... А з <u>попом</u> у <u>хату</u> з <u>хати</u> <u>Ходе</u> <u>смерть</u> <u>дари</u> зби<u>рати</u> і Піп з киш<u>еню</u> пустою, Смерть <u>вмирає</u> під вагою, Чорт на скри<u>пці</u> ззаду <u>гра</u>, Топче <u>труп</u>и... кра-кра-кра! (Олесь, 18, с. 174)</p>	<p>[р] – 9 [т] – 9 [п] – 9 [о] – 11 [у] – 7 [а] – 13</p>	<p>Анафора рядкова [в], суміжна [х]; повноголосні сполуки (еквіфонія-метафонія): оло, оро, опо, ене; звуковідтворення: <u>кра</u>; звукова антитеза (глухість - дзвінкість); алітерації: [р], [т], [п]; асонанси: [о], [у], [а]; метафонія: [ар] – [ра]</p>
<p>Здаля <u>розвія</u>лись тумани, З<u>нов</u> <u>ясно</u>, пахо<u>щі</u>, тепло... Спи<u>ни</u>лась кров, замовкли рани. При<u>бите</u> серце <u>ожид</u>ло. (Олесь, 17, с. 66)</p>	<p>[з] – 4 [р] – 4 [п] – 4 [о] – 8 [и] – 9</p>	<p>Анафора [з]; повноголосні сполуки: ини, иби; метафонія: [ил] – [ли]; [ин] – [ни]; асонанс [и]; [о]; алітерації: [з], [р], [п]; песимістична тональність</p>
<p>Ти давно <u>вже</u> <u>вий</u>шла заміж, Одру<u>жив</u>сь <u>уже</u> і я... (Олесь, 18, с. 178)</p>	<p>[ж] – 4 [в] – 4</p>	<p>Алітерація [ж]; метафонія [ив] – [ви]; еквіфонія [же]</p>
<p>Постій! Нап’юся – надивлюся... Навіщо згадуват<u>ь</u> ког<u>ось</u>... Сь<u>огодні</u> я тобі <u>мо</u>дюся, А <u>завтра</u> ще не <u>зайня</u>д<u>ось</u>!</p>	<p>[ого] – 2 [т] – 4 [с] – 6 [н] – 5</p>	<p>Внутрішня рима, анафора суміжна [на]; повноголосся [ого]; метафонія: [ось]- [сьо]; еквіфонія [за];</p>

<i>(Олесь, 18, с. 282)</i>	[o] – 8 [a] – 8	алітерації: [с], [н], [т]; асонанси [а], [о]
<i>І руки пр^остяглися, Дві р^уч^еньки її... О д^руж^е, <u>не</u> роз^питуй Вони в^же не твої! (Олесь, 18, с. 340))</i>	[р] – 5 [о] – 5	Внутрішня рима, алітерація [р]; асонанс [о]; еквіфонія: [же], [не]; метафонія: [ен] – [не]
<i>Не ніч-страховище лякає, А чим зустр^інем світлий день... В порожніх душах в вас немає Ні слів, ні квітів, ні пісень. (Олесь, 18, с. 343)</i>	[н] – 8 [с] – 6 [в] – 7 [і] – 11 [а] – 6	Полісиндетон [ні]; суміжна анафора [н]; повноголосся: <i>оро</i> ; метафонія: [ві] – [ів]; еквіфонія: [не], [ні]; алітерації: [с], [н], [в]; асонанси [і], [а]; песимістична тональність
<i>Везли їх, зранених в борні з солдатами, Везли їх, стомлених в тюрмі за гратами, Везли, щоб там, в краях холодних, Згноїти велетнів народних (Олесь, 18, с. 177)</i>	[р] – 6 [л] – 7 [н] – 9 [з] – 7 [в] – 6 [м] – 5 [т] – 6 [е] – 7 [о] – 8 [а] – 8 [и] – 10	Анафора, повноголосся: <i>оло, еле, ата</i> ; метафонія: [ор] – [ро]; [об] – [бо]; [ол] – [ло]; еквіфонія: [ве], [ли], [ле], [ни], [та]; алітерації: [р], [н]; асонанси [и], [а], [о]; змішана тональність
<i>Не беріть із зеленого лугу верби Ні на жовті піски, ні на скелі, Бо зів'яне вона від жаги і журби По зеленому лузі в пустелі</i>	[н] – 9 [л] – 6 [з] – 5 [в] – 6	Анафора, метатеза [бер] – [ерб]; метафонія: [ов] – [во], [із] – [зі], [ів] – [ві]; повноголосся: <i>еле</i> ; еквіфонія: [ні], [на], [лу],

<i>(Олеся, 18, с. 122)</i>	[р] – 3	алітерації: [н], [л], [з], [в], [р], [т], [п]; асонанси: [і], [е]
	[т] – 3	
	[п] – 3	
	[і] – 11	
	[е] – 9	

Як бачимо, вплив підсилюється ще й такими конститутивними засобами символістської поетики, як музичне інструментування тексту, багате звукове та кольористичне тло для розгортання ліричного сюжету й розкриття розмаїтого спектру відтінків психологічного стану ліричного героя, адекватного переживанням читача.

Кількісне співвідношення застосування у творах Олександра Олеся засобів та прийомів звукопису засвідчує наскрізну музичність (як і в раннього Павла Тичини) творів (див. рис. 3.10; рис. 3.11.).

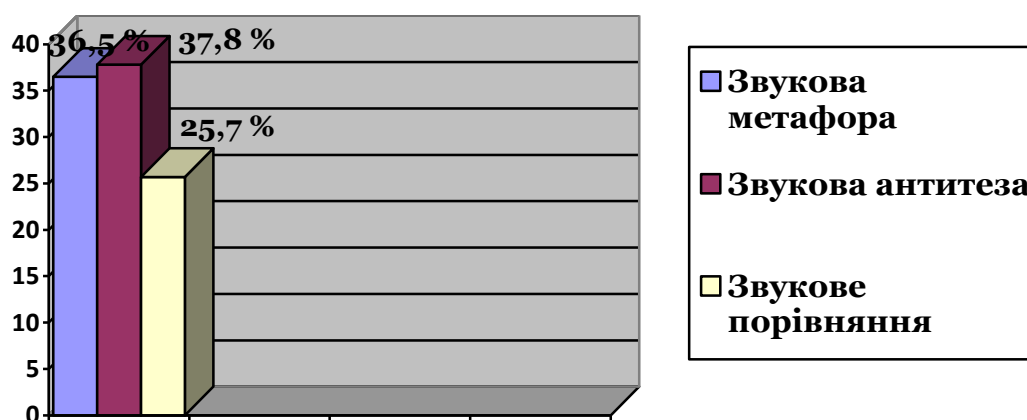


Рис. 3.10. Порівняльна характеристика кількісного співвідношення звукотропів у поетичних текстах Олександра Олеся

Мозаїка різномірних елементів поєднується в гармонію цілого, складаючи неповторний поетичний звукообраз світу, втілений у звукописі та звукоописі природних явищ, соціальних і психічних процесів. Орієнтація на фольклорно-міфологічні уявлення українського етносу посилює національний колорит і глибинний ліризм творчого самовираження Олександра Олеся, що виявляється передусім через звукові антитези (36,5%), а також звукові метафори (37,8%) і звукові порівняння (25,7%). Як

засвідчують кількісні дані, прикметною ознакою ідіостилю Олександра Олеся є використання звукових антитез: контраст у світосприйнятті, у ставленні до соціальних подій та явищ яскраво відбився і на звуковому інструментуванні поетичних творів.

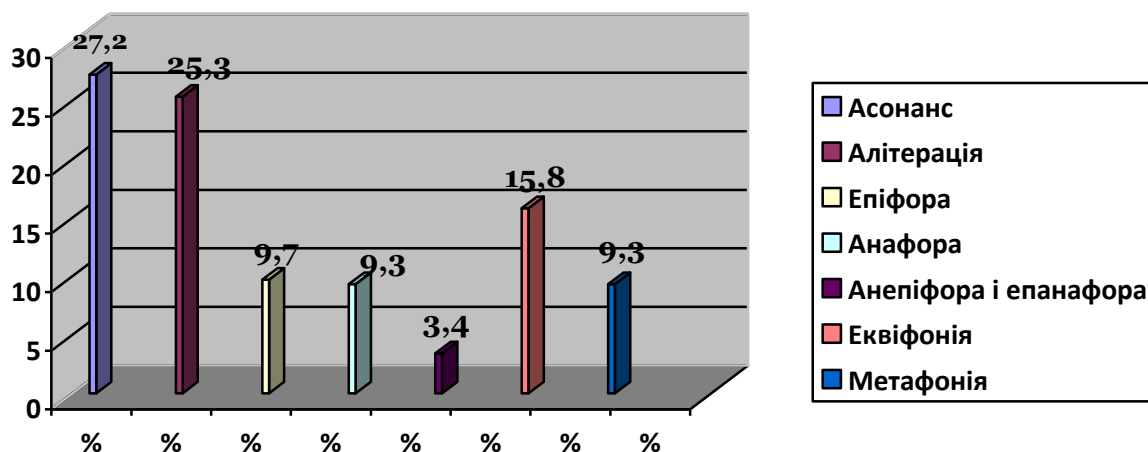


Рис. 3.11. Кількісне співвідношення засобів звукового повтору в поетичних творах Олександра Олеся

Звуковий повтор – органічне явище у поетичному доробку Олександра Олеся: за кількісним співвідношенням асонансів та алітерацій його твори перевершують навіть музичні поезії Павла Тичини. Щоправда у творчості останнього поета набагато більше використано анафору, проте метафонія і еквіфонія мають вищі показники у творах О. Олеся.

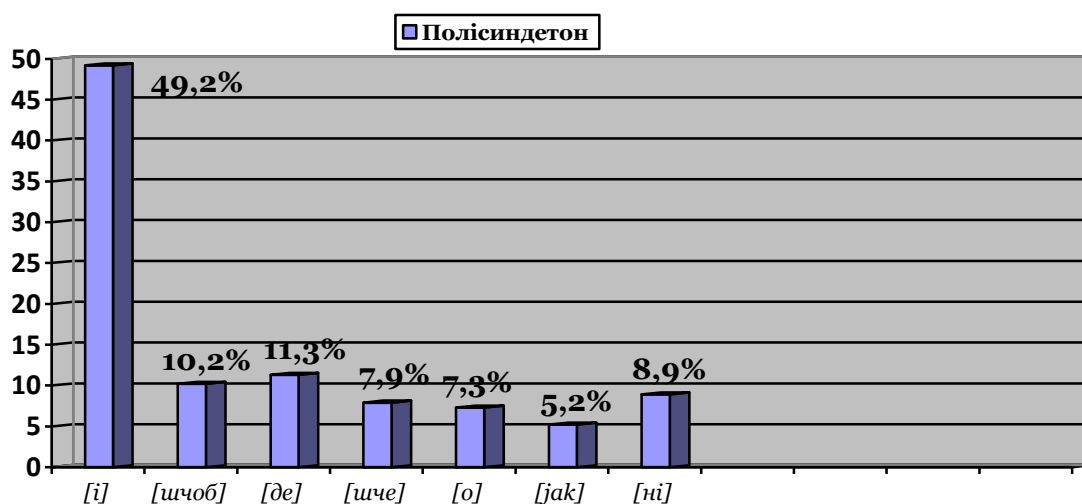


Рис. 3.12. Кількісне співвідношення повторюваних сполучників у поетичних текстах Олександра Олеся

Слід наголосити, що ідіостилю О. Олеся, так само як поетичному доробку М. Рильського, властивий полісиндетон (здебільшого анафоричний), але меншою мірою і меншою кількістю сполучників він представлений (див. рис. 3.12). Полісиндетон у поезіях Максима Рильського представлений більшою кількістю різних сполучників (найуживаніших, які ілюструє рис. 3.8. – 10), в Олександра Олеся найбільш уживаними є **6** сполучників та вигук [o]. У відсотковому співвідношенні кількісно переважає сполучник [і] – 49,2 %.

На особливу увагу заслуговує явище асонансу в поетичних творах визначного лірика, котре наближує тексти його поезій до народнопісенної творчості (див. рис. 3.13.).

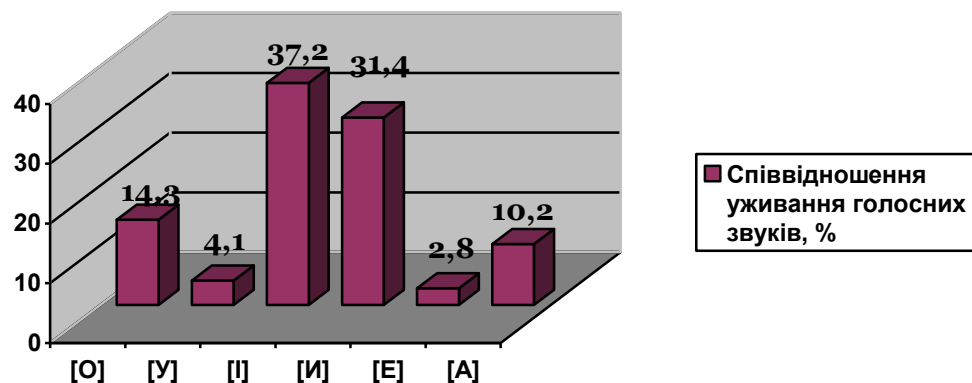


Рис. 3.13. Кількісне співвідношення асонування у поезіях О. Олеся

Асонування ядерних голосних української мови здійснюється у творах Олександра Олеся нерівномірно (див. рис. 3.13.). Зокрема найбільш уживаними є голосні звуки [и] та [і] – 31,4% та 37,2 % відповідно. Таке співвідношення впливає і з переваги звукової антитези як фоностилістичного засобу і є прикметою ідіостилю поета. Порівняно менша кількість асонування голосних звуків [e] та [y] зумовлюється фоносемантичними тональностями, яким надає перевагу поет (див. рис. 3.14).

Механізм формування індивідуально-авторських смислів передбачає звукосемантичні зміни у структурі традиційного образу: розширення, звуження, конкретизацію значення, меліоративні й пейоративні зміни. Чинниками творення індивідуально-авторських смислів і значень

звукообразів у поетичному мовленні Олександра Олеся є як етнокультурний контекст, світоглядні позиції митця, так і провідні тенденції в українській та світовій літературі першої половини ХХ ст.

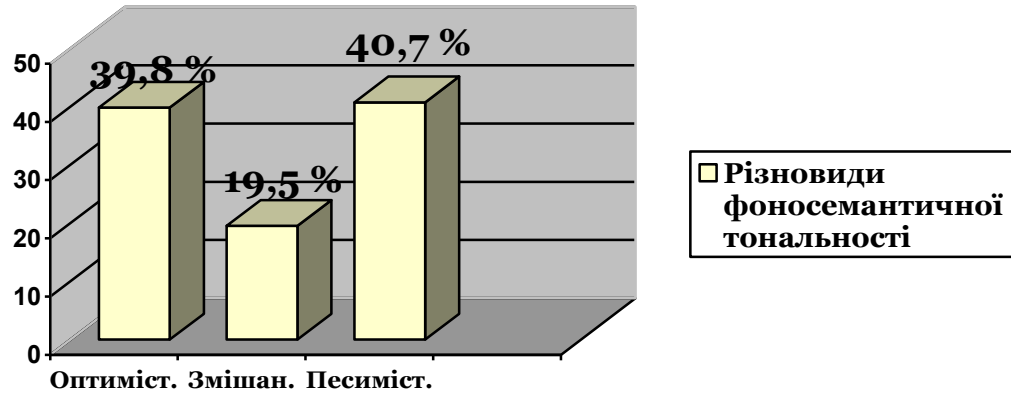


Рис. 3.14. Кількісне співвідношення різновидів фоносемантичної тональності, притаманних ідіостилю Олександра Олеся

Подібне співвідношення фоносемантичних тональностей (зокрема незначне переважання песимістичної – 40,7%) у творчому доробку Олександра Олеся зумовлене такими соціальними явищами як голод, війни, що безупинно велися в цей період на території України, бездержавність улюбленої землі, вимушена еміграція поета. Цілком справедливі слова видатного вченого М. Г. Жулинського: «Романтичне світосприйняття, щедро напоєне народнопоетичною образністю, музичним ладом народної пісні, динамічно визрівало до вершин бездоганного словесного інструментування. Читачів буквально зачаровували алітерації та асонанси поезій Олеся, а його щире, виболене й власною долею співчуття голодним, обідраним і німим рабам у (...) «тюрмі народів» викликало співпереживання і довіру» [57, с. 92 – 97]. Його спадщина – це поєднання «пісень та поетичних скорбот», це довершені зразки майстерного звукопису, що його залучає, активно використовуючи невичерпні можливості української ритмомелодики, великий український Лірик.

3.1.4. Особливості кількісного співвідношення найбільш уживаних звукотропів і засобів звукопису, притаманних ідіостилю Миколи Вороного. Талант Миколи Вороного багатогранний: він був поетом, перекладачем, критиком, істориком літератури, публіцистом, актором, режисером, редактором, дослідником національного театру, світової та вітчизняної драматургії, громадським діячем, декларатором ідей і форм українського символізму тощо. Широка ерудиція, далекоглядність, залюбленість в українську народну пісню – усе це не могло не позначитись на ідіостилі ще одного з трагічної когорти видатних українських поетів першої половини ХХ ст. Секрет його поетичної майстерності – це особлива музичність, творення новітніх звукообразів, надзвичайно багатий звукописний інструментарій.

Поліфонія засобів звукопису в поетичних текстах Миколи Вороного

Таблиця 3.2.

Фрагмент поетичного тексту	Кількісні показники	Прийоми звукопису
<i>Шість д^іт щодня надіятись і ждати, Шість д^іт в огні горіть і не згора^т, Уда^ри стр^ід з руки коханої приймати І все про^ща^ть!.. (Вороний, 4, с. 122)</i>	[ш] – 4 [д] – 3 [т] – 11 [р] – 7 [г] – 3 [і] – 12	Анафора звукосполюки: [ші]; алітерації [ш], [д], [р], [г], [т], асонанси [і]; метафонія [ад] – [да], [ра] – [ар], [ог] – [го], [лі] – [іл], еквіфонія [лі], [рі], [ти]; звукова антитеза (глухість – дзвінкість)
<i><u>Ось вона</u> вже крізь <u>блакить</u> Майорить, Довгожд<u>анна</u>, нездол<u>анна</u>.. <u>Ось вона</u> — <u>Блакитна</u> <u>Панна</u>!.. Гори, гай, луги, поля —</i>	[н] – 11 [г] – 4 [л] – 5 [о] – 11 [а] – 18	Анепіфора (кільце), епіфора, внутрішня рима, алітерації [н], [г], [л], асонанси [о], [а], метафонія [на] – [ан], еквіфонія [ла], [на], [до]

<p>Вся земля Їй виспівує: «Осанна!» (Вороний, 4, с. 67)</p>		
<p><u>Чолом</u> тобі, синє, широкеє <u>море!</u> Незглибна безодне, безмежний просторе, <u>Могутня</u> сило — <u>чолом!</u> <u>Дивлюсь</u> я <u>на</u> тебе і не <u>надивлюсь</u>, <u>Думками</u> скоряюсь, <u>душею</u> молюся, Співаю <u>величний</u> <u>псалом</u>. (Вороний, 4, с. 56)</p>	<p>[б] – 4 [д] – 5 [м] – 6 [л] – 7 [н] – 9 [о] – 13 [е] – 12</p>	<p>Анафора, анепіфора у 3-му рядку; алітерації [б], [м], [л], [н], [д]; асонанси [о], [а], [е], повноголосся -оло- – 2 рази, метафонія [мо] – [ом], [ло] – [ол], [ро] – [ор], еквіфонія [ло], [то], [на], [не], [ни]</p>
<p><u>Оточив</u> його <u>почотом</u> І <u>розкошами</u> <u>догідно</u> — І <u>жилось</u> <u>тому</u> <u>хлоп'яті</u> І <u>безпечно</u>, і <u>вигідно</u> (Вороний, 4, с. 133)</p>	<p>[о] – 16 [і] – 7</p>	<p>Анафора [і], полісиндетон; анепіфора у 3-му рядку; асонанси [о], [і], повноголосся-очо-, метафонія [ив-ви], [то-от], [по-оп], еквіфонія [но], [то], [ло], [ви], [чо]; звукове порівняння та метафора</p>
<p><u>Звір їсти</u> <u>хоче!</u> <u>хоче</u> <u>жить!</u> <u>Мовчати</u> він <u>не</u> <u>годний</u>, — І він, <u>роз'ющений</u>, <u>гарчить</u>, <u>Реве</u>, бо він <u>голодний</u>. (Вороний, 4, с. 16)</p>	<p>[т] – 4 [р] – 4 [н] – 7 [о] – 8 [и] – 7 [е] – 6</p>	<p>Епанафора у 1-му рядку, алітерації [т], [р], [н], асонанси [о], [и], [е], повноголосся -оло-, -еве-, метафонія [не] – [ен], еквіфонія [хо], [го], [ві], [че]; звукова антитеза (за дзвінкістю – глухістю), звуконаслідування</p>
<p><u>Навіщо</u> <u>гамір</u> <u>цей?</u> <u>Чого</u> <u>хотять</u> <u>вони?</u></p>	<p>[т] – 7</p>	<p>Алітерації [т], [д], [н], асонанси [о], [и], [і],</p>

<p><i>Який їх ідеал? Лад космополітичний?</i> <i>Дарма! У відповідь лиші дзвонять</i> <i>кайдани</i> <i>І стогоном гуде концерт цей</i> <i>хаотичний!</i> <i>(Вороний, 4, с. 19)</i></p>	<p>[д] – 7 [н] – 7 [о] – 14 [и] – 8 [і] – 8</p>	<p>повноголосся <i>ого</i>, <i>опо</i>, метафонія [ад- да], [ан-на], [ом-мо], еквіфонія [ни], [на], [во], [да]; звукова антитеза (за дзвінкістю – глухістю), звуконаслідувальні слова <i>дзвонять</i>, <i>гуде</i></p>
<p><i>Одкриваються рани —</i> <i>Давні рани, нудьгою роз'ятрені знов...</i> <i>І червону, гарячу мов полум'я, кров</i> <i>Вже не стримує зілля омани.</i> <i>Одкриваються рани...</i> <i>(Вороний, 4, с. 127)</i></p>	<p>[р] – 11 [в] – 7 [н] – 10 [о] – 9 [у] – 5 [и] – 7</p>	<p>Анепіфора (кільце), асонанси [о], [у], [а], алітерації [р], [в], [н], метафонія [ар] – [ра], еквіфонія [ри], [ро], [ни]; звукове порівняння</p>
<p><i>Тихий, елегійний,</i> <i>Колисково-мрійний</i> <i>Канон...</i> <i>Дзвони монотонні,</i> <i>Дзвони похоронні —</i> <i>Дінь-дон</i> <i>(Вороний, 4, с. 69)</i></p>	<p>[й] – 4 [в] – 3 [н] – 12 [д] – 4 [о] – 12 [і] – 5 [и] – 7</p>	<p>Анафора [к], [дз], епіфора, звуконаслідування, звуковідтворення, алітерації [й], [в], [н], [д], асонанси [о], [и], [і], метафонія [но] – [он], еквіфонія [ни], [во]; повноголосся: <i>-ихи-</i>, <i>-еле-</i>, <i>-ово-</i>, <i>-оно-</i>, <i>-оро-</i>, <i>-охо-</i>; звукове порівняння</p>
<p><i>Я самотній стою. Наді мною реве</i> <i>хуртовина;</i> <i>Зграї гарпій проклятих, що зуться</i> <i>«навіщо», «куди»,</i> <i>Мою душу жеруть... Як покинута в лісі</i> <i>дитина</i></p>	<p>[р] – 7 [с] – 3 [з] – 3 [н] – 10 [т] – 9 [о] – 12</p>	<p>Анепіфора (кільце), звуконаслідування, алітерації [р], [с], [з], [н], [т], асонанси [о], [у], [і], метафонія [ра] – [ар], еквіфонія [ти],</p>

<p><i>Я самотній стою. Наді мною реве</i> <i>хуртовина,</i> <i>Замітає сліди</i> <i>(Вороний, 4, с. 31)</i></p>	<p>[у] – 9 [і] – 9</p>	<p>[мо]; повноголосся: -еве-, -ушу-; звукова метафора і антитеза</p>
<p><i>І збирались один по другім вояки,</i> <i>І під прапором правди святої</i> <i>Виростали з землі, шикувались полки,</i> <i>Чувся поклик: до зброї до зброї!</i> <i>(Вороний, 4, с. 137)</i></p>	<p>[й] – 4 [в] – 3 [н] – 12 [д] – 4 [о] – 12 [і] – 5 [и] – 7</p>	<p>Анафора (рядкова та суміжна), полісиндетон, алітерації [р], [д], [з], [н], [б], [п], асонанси [о], [у], [і], метафонія [ра] – [ар], еквіфонія [ти], [мо]; повноголосся: -еве-, -ушу-; звукове порівняння, звукова метафора</p>

Як засвідчують фрагменти поетичних текстів, Миколі Вороному властива висока культура вірша, прагнення поєднати у творчості кращі традиції європейської лірики з новаторськими пошуками, досягти звукообразної досконалості, збагатити українську лірику ідейно й тематично. Все це сприяло високому авторитетові поета у літературних та й загалом мистецьких колах України першої половини ХХ ст. М. Вороний виступив з відозвою до українських письменників, закликаючи їх уникати шаблонів («заспіваних тенденцій») у творчості та звернути основну увагу «на естетичний бік творів». Естетичність поетичного тексту передбачає, зокрема, і доречність та багатство звукотропів, якими щедро наповнена лірика М. Вороного.

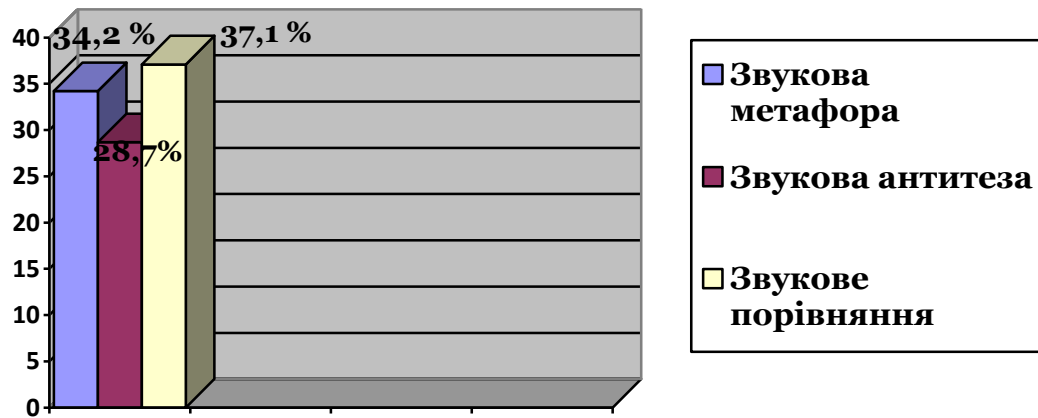


Рис. 3.15. Порівняльна характеристика кількісного співвідношення звукотропів у поетичних текстах Миколи Вороного

Насиченість поетичних текстів Миколи Вороного звуковою тропікою засвідчує глибинні зміни в структурі художнього мислення і в українській літературі. Народжувалося відчуття таїнства, майже містеріальної напруги поетичних рядків, їх переривань, пауз, повторів і протиставлень. Змінювався звукопис: ламаний ритмічний малюнок сугестіював і відтінював семантичну глибину фоносимволізму поетичного дискурсу митця. У зв'язку із чим фіксуємо майже рівномірне (з незначним переважанням звукової метафори (37,1%)) використання звукових тропів у поезіях Миколи Вороного.

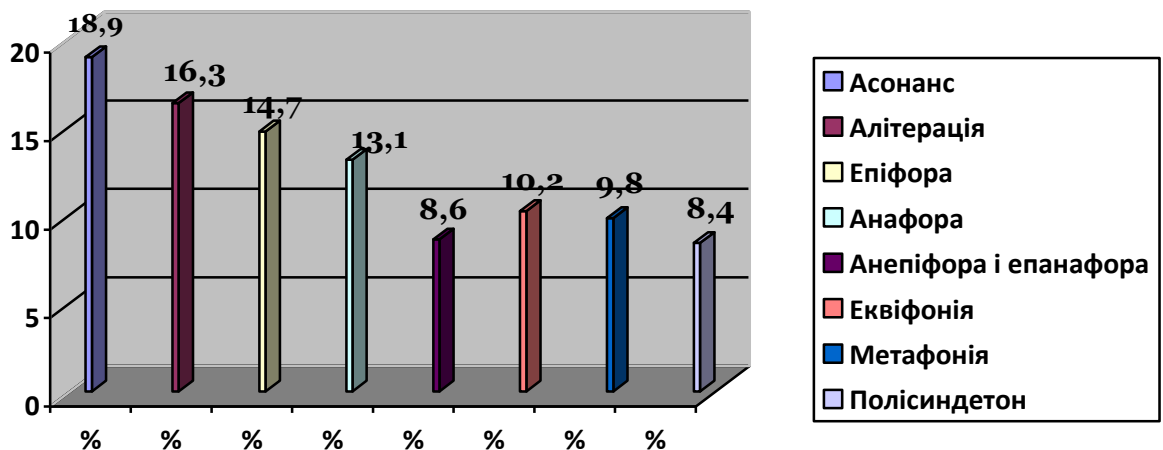


Рис. 3.16. Кількісне співвідношення засобів звукового повтору у поетичних творах Миколи Вороного

Саме Миколі Вороному найбільше з-поміж усіх притаманне використання таких різновидів звукового повтору, як анепіфора і епанафора

(8,6%). Полісиндетон властивий його творчій манері меншою мірою, ніж Максима Рильського та Олександра Олеся, проте його показник теж на достатньо високому рівні (8,4%). У поетичних текстах митця фіксується найбільша (порівняно з іншими видами звукових повторів) кількість асонансів та алітерацій (18,9% та 16,3% відповідно). Увагою до мелодики вірша пояснюється наявність повторюваних звукосполук, що ілюструють явище еквифонії (10,2%). Слід зауважити, що у звуковій тканині поетичних текстів Миколи Вороного надзвичайно частими є повноголосся, де ядро становить сонорний приголосний.

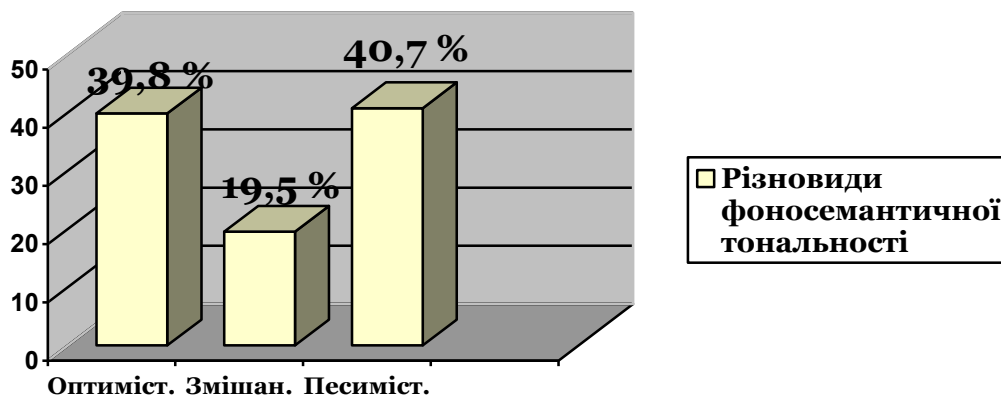


Рис. 3.17. Кількісне співвідношення різновидів фоносемантичної тональності, притаманні ідіостиллю Миколи Вороного

На відміну від кількісних показників фоносемантичних тональностей у поетичному доробку О. Олеся та П. Тичини, у поетичних текстах М. Вороного спостерігається контрастний розподіл смислів звучання: або песимістичний (40,7%), або оптимістичний (39,8%). Як видно з рис. 3.17., не можна говорити про суттєве переважання песимістичної фоносемантичної тональності, оскільки різниця у співвідношенні становить 1,1%. Змішана фоносемантична тональність також властива поезіям Миколи Вороного, але вона виявляється порівняно менше. Поет відчував звук усюди: у чарах природи рідного краю, у мажорному настрої закоханих, у монотонних набатних дзвонах лиха, що спіткало Україну, в урочистому звучанні-звеличенні людського духу, високому земному призначенні людини, в її

благородних почуттях. *«Високих дум святі скрижалі, всі наші радощі і жалі, всі ті боління, і надії, і чарівливі гарні мрії»* (Вороний, 4, с. 147) — саме ці фоносемантичні акорди визначають суть лірики Миколи Вороного. Туга за красою, за ідеалом домінує над усім, вправно реалізується у звукописі, в нових ритмах, строфіці, неповторних звукових метафорах і порівняннях.

Поет віднайшов яскраві звукообрази, залучив традиційні та виробив власні, властиві саме його індивідуальному стилю засоби звукопису для вислову нових внутрішніх станів, емоцій і міркувань, долучився до творення новітньої філософії і практики українського модернізму.

3.1.5. Особливості кількісного співвідношення найбільш уживаних звукотропів і засобів звукопису, притаманних ідіостилю Б.-І. Антонича.

Поезія Богдана-Ігоря Антонича характеризується самобутнім звукописом і є, безперечно, непересічним ритмомелодійним явищем у літературі зрілого українського модернізму. Науковці не дійшли згоди щодо віднесення цього визначного українського поета до певного літературного угруповання чи течії: одні визначають його як сюрреаліста, інші – як неоромантика. Після багатьох літературознавчих дискусій його творчість так і не була остаточно зарахована до якоїсь конкретної течії. Однак дослідники його поезії одностайні у думці, що вплив усіх стильових течій модернізму позначився на творчій спадщині Б.-І. Антонича. Сам поет вважав літературу соціальним явищем і навіть виправдовував агітку, але за умови, якщо вона «талановита і потрібна». Знаний поет і літературний критик Богдан Рубчак, досліджуючи поетичну спадщину митця, робить висновок: «Антонич-поет народжувався трудно. В його перших віршах надто ще елементарна, і тому художньо цілком нецікава, боротьба з мовою, а також боротьба з силабо-тонічною метричною системою. Але знайшовши свій справжній творчий шлях, пішов ним семимильними кроками» [137, с. 689]. Антонич випробовує власні сили, ставлячи перед собою різноманітні завдання на винахідливість у римуванні, звуковій будові рядка, ритмомелодиці строф і цілих віршів. Прикладом завдання на поєднання ритму, мелодії і навіть графічного зображення вірша

може послужити закінчення поезії «Осінь»: *П'яне піано на піаніні / трав / вітер заграв. / Спіють дні все менші, / нерівні, діють по півночі півні / і / ості, осокори, / рій ос / і ось / вже осінь / і / о / осінь / інь / нь* (Антонич, 1, с. 74).

Поезія містить алітерації звуків [с] та [п], еквіфонію звукосполук [пі], [ні], [ос] та [ін], метафонію звукосполук [ан] – [на], анепіфору [в] (2-й рядок), асонанси голосних звуків [о] та [і], які подеколи становлять рядок, – автор графічно та строфічно наголошує на їх особливому символічному значенні, на ототожненні з чоловічим і жіночим началом, із «інь» та «янь».

Б.-І. Антонич у статті «Як розуміти поезію» [3, с. 467 – 476] роз'яснював, що розуміння належить до сфери розуму, а поезія – царина почувань. Поет майже ніколи у віршованих текстах відкрито не висвітлював своїх почуттів, зокрема й патріотичних. Вважав, що не в цьому полягає справжнє покликання його таланту. «Мистецтво не відтворює дійсності, ані її не перетворює, як хочуть другі, а лише створює окрему дійсність»,— наголошував він у статті «Національне мистецтво» [4, с. 234]. Лірика Б.-І. Антонича, в основу якої покладено багат шарову звукову метафору, потребує від читача значних емоційних та інтелектуальних зусиль для відповідного їй сприймання.

Намагаючись сягнути вершин звукопису поет майстерно пише унікальний сонет «І», де всі рядки починаються і закінчуються звуком «і», при цьому поезія не втрачає глибини змістових зв'язків та асоціацій:

<i>І вітер, що <u>жене</u> на руннім полі,</i>	- асонанс [і]
<i>і дощ, що <u>жне</u> руді хмар руна в млі,</i>	- еквіфонія звукосполучки [не]
<i>і злотий усміх зір на синім тлі,</i>	- асонанс [і]
<i>і долі спів пшеничної в стодолі.</i>	- внутрішня рима: долі – стодолі
<i>І виноград, і водоспад удоли,</i>	- внутрішня рима: виноград – водоспад; полісиндетон
<i>і сад, і дзвінокдзвонні солов'ї,</i>	
<i>і їх пісні, немов фонема «і»,</i>	
<i>і гай, і водограй, і край на волі.</i>	- полісиндетон

*І сон на сніні й сонні лісу тині,
і смерк в руїні, і казки в країні,
і чалі коні, й чвал баский по степі.
І грунь, і рунь, і завтра у вертепні,
і гарний світ удень і серед ночі,
і найгарніший, як лиш замкнеш очі*
(Антонич, 1, с. 70).

- асонанс [i], еквіфонія [он]

} полісиндетон; метафонія [кр-рк]
внутрішня рима: *рунь –грунь*

Індивідуально-авторському мовостилію Б.-І. Антонича властиве майстерне звукове інструментування (*чужа ржа біржі, гніль коржсава гриба*), через яку розвалюється логічна цілість рядка і нищаться його зв'язки з іншими рядками. Щедрість, з якою сипле Б.-І. Антонич анафоричними алітераціями у першому рядку «Божевільної риби», виявляється і в інших віршах: *Шумить життя журливе жовте жито...* (Антонич, 1, с. 54); *Лисніє липовий липневий липець, липучий і лискучий...*(Антонич, 1, с. 69); *Над морем в хмарах марить чорна галич...* (Антонич, 1, с. 65); *Шумить і шамотить шумка шума...* (Антонич, 1, с. 51); *В яслах яру ясний ятер ятрить яструба...*(Антонич, 1, с. 74). Подібні особливості звукового аранжування поетичних творів проілюстровано у таблиці 3.3.

Поліфонія засобів звукопису в поетичних текстах Б.-І. Антонича

Таблиця 3.3.

Фрагмент поетичного тексту	Кількісні показники	Прийоми звукопису
<i>Не втекти вже, дарма, від жорстоких цих днів...</i>	[т] – 8 [н] – 6	Анафора: [не]; алітерації звуку [т], метафонія
<i>Не сховатись, дарма, в тиху тінь самоти...</i>	[д] – 4 [р] – 5	звукосполук: [ма] – [ам], [мо] – [ом], [ра] – [ар], [то] – [от];
<i>Не сховатись, дарма, під наметом краси...</i> (Антонич, 1, с. 128)	[а] – 9 [о] – 6 [и] – 8	еквіфонія звукосполук: [ти], [не], [то], [да], [хо];

<p><i>До дна землі й до дна цупкого слова вдираюся завзято і уперто і <u>ви</u>дираю в заздрісної смерті пісні, п'яніння, ночі й дні (Антонич, 1, с. 209)</i></p>	<p>[д] – 7 [н] – 8 [і] – 8 [о] – 9</p>	<p>Анафора: [п] – 5-6-й рядки; алітерації звуку [д], [н], метафонія звукосполук: [ні] – [ін], [ди] – [ид]; еквіфонія звукосполук: [то], [на], [но], [ні], [хо], повноголосся -ого-, -иди-; звукова антитеза (дзвінкість – глухість: [д] – [т], [з] – [с])</p>
<p><i>Лисиці, леви, ластівки і люди, зеленої зорі черва і листя матерії законам піддані незмінним, як небо понад нами, синє і сріблите! (Антонич, 1, с. 194)</i></p>	<p>[л] – 6 [з] – 4 [с] – 5 [и] – 9</p>	<p>Анафора (суміжна): [л], [з], [с]; алітерації звуків: 1-й рядок: [л], 2-й рядок: [з], 4-й рядок: [с]; метафонія звукосполук: [ма]-[ам], [ми] – [им], [ад] – [да]; звукова антитеза (дзвінкість – глухість: [д] – [т], [з] – [с])</p>
<p><i>Завія зелені, пожежа зелені, і квіття курява, і солов'їні схлипи. Столи весільні – ох – столи не встелені, і бджіл тьма-темрява, і молитовні липи (Антонич, 1, с. 225)</i></p>	<p>[з] – 3 [с] – 5 [л] – 7 [е] – 9 [о] – 7 [і] – 14</p>	<p>Анафора (суміжна): [з], [к], [с]; алітерації звуків: 1-й рядок: [з], 2-й рядок: [к], [с], 3-й рядок: [с]; 4-й рядок: [м]; еквіфонія звукосполук: [ли], [ле], [ло]; повноголосся: -еле- – 3 рази, -ипи- – 2</p>

		рази.
<p><i>Церкви, цукерні, біржі - духові і тілу. Для з<u>ір</u> і для монет. Ждучи р<u>ідких</u> о<u>крушин</u> крихкого щастя, прочуваєм інші цілі. Мов зонд у рану, розпач грузне в наші душі</i> (Антонич, 1, с. 235)</p>	<p>[р] – 9 [ш] – 5 [і] – 12</p>	<p>Анафора (суміжна): [ц]; алітерації звуків: 1-й рядок: [ц], 3-й і 4-й рядок: [кр], [ш], [р]; еквіфонія звукосполук: [кр], [ро]; метафонія звукосполук: [рі] – [ір]</p>
<p><i>Сліпуче чорний вугі<u>ль</u> но<u>чі</u>, глиб і серця ша<u>хта</u>, природи д<u>но</u> — д<u>но</u> таєм<u>ниці</u> й неба с<u>инь</u> ло<u>но</u>; ляц<u>ить</u> у вухах со<u>н</u> — зім'я<u>та</u> та по<u>дерта</u> пла<u>хта</u>, і дзвон<u>ить</u> в темряві співуче серце теле<u>фону</u>.</i> (Антонич, 1, с. 243)</p>	<p>[л] – 7 [р] – 7 [н] – 9 [и] – 6 [о] – 8 [і] – 8</p>	<p>Епанафора (стик), внутрішня рима, метафонія звукосполук: [чо] – [оч], [но] – [он], [ни] – [ин], [лі] – [іл], повноголосся: -оно-, -еле-; еквіфонія звукосполук: [та], [се]</p>
<p><i>Зім'я<u>тий</u> і заля<u>паний</u> па<u>перу</u> кла<u>птик</u>, ко<u>ротка</u>, про<u>ста</u> за<u>писка</u>: “Ні<u>хто</u> не в<u>инен</u>, злоч<u>инця</u> не шу<u>кати</u>!” Йде у т<u>ихих</u> ла<u>птях</u>, мов муд<u>рий</u> кі<u>т</u>, да<u>хами</u> мі<u>сяць</u>, не<u>тля</u> ли<u>не</u></i> (Антонич, 1, с. 242)</p>	<p>[з] – 3 [л] – 6 [п] – 6 [к] – 5 [х] – 5 [н] – 9 [т] – 9 [и] – 11</p>	<p>Анафора суміжна у 1-му і 4-му рядку; алітерації звуків: [н], [к], [л], [х]; асонанс звука [и], метафонія звукосполук: [не] – [ен], [па] – [ап], повноголосся: -оро-, -ихи-; еквіфонія звукосполук: [не]; звуконаслідування тихої ходи kota</p>
<p><i>У ста м<u>линах</u> зима пше<u>нцию</u> на с<u>ніг</u> сріб<u>лясто-синій</u> ме<u>де</u>. Назу<u>стріч</u> бурі ніч іскр<u>ить</u>ся,</i></p>	<p>[с] – 9</p>	<p>Анафора суміжна у 2-му рядку [с]; алітерація звуку: [с], метафонія</p>

<p><i>провалюючи небом села</i> (<i>Антонич, 1, с. 220</i>)</p>		<p>звукосполук: [ни] – [ин], повноголосся: -еле-; еквіфонія звукосполуки: [на]</p>
---	--	--

Особливістю звукопису Б.-І. Антонича є те, що він надає перевагу вибірковій (рядковій) алітерації та вибіркового асонансу, а не наскрізній / наскрізному (як у П. Тичини, О. Олеся, М. Семенка). До того ж, як видно з показників у таблиці 3.3., алітерація та асонанси зазвичай представлені меншою кількістю алітерованих (асонованих) звуків. Зазначимо, що ідіостилю Б.-І. Антонича алітерування властиве більшою мірою, ніж асонування. Натомість у переважній більшості поетичних текстів метафонія та еквіфонія яскраво виражені, кількісно менше поет залучає анафору, анепіфору та епанафору (сонет «І» – унікальне мистецьке явище становить виняток у поетичному доробку Б.-І. Антонича). «Поет говорить про слово як магію, але не намагається вживати слово як магію» [137, с. 693], – визначає розуміння суті антоничевого поетичного слова Богдан Рубчак. Поет був майстром фонетичних ігор. Його поезії переповнені словами-асоціаціями за звуковою формою, різноманітними звукотропами, що допомагало створювати свіжі, несподівані звукообрази (див. рис. 3.18.).

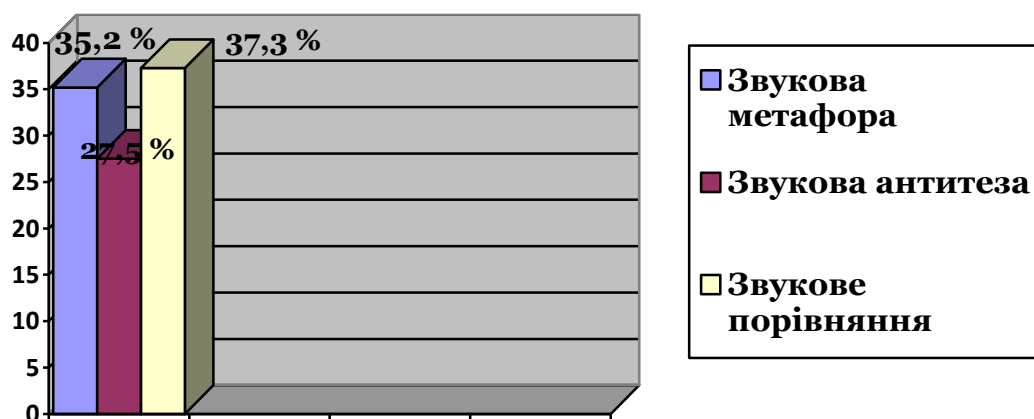


Рис. 3.18. Порівняльна характеристика кількісного співвідношення звукотропів у поетичних текстах Б.-І. Антонича

Найчастіше Б.-І. Антонич вдається до звукового порівняння та звукової метафори, звукова антитезу використовує рідше, але різниця не надто значна – $\approx 8-10\%$. Такий рівномірний кількісний розподіл звукових метафор і порівнянь у творчому доробку митця пояснюється впливом української народнопісенної образної традиції, про що сам Антонич неодноразово підкреслював у своїх статтях.

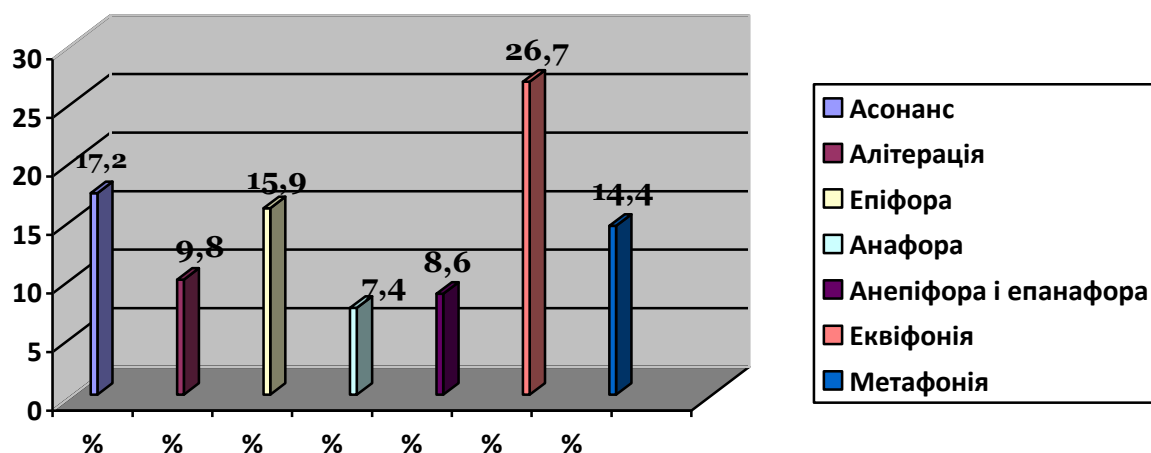


Рис. 3.19. Кількісне співвідношення засобів звукового повтору в поетичних творах Б.-І. Антонича

Як було зазначено вище, алітерації і асонанси у творчості Б.-І. Антонича мають певні особливості, які стосуються як частотності повторення відповідного звуку, так і структур, де відбувається повторення. Наскрізні алітерації та асонанси майже не властиві поезіям митця. Він надавав перевагу звуковому повтору в межах рядка, рідше – строфи.

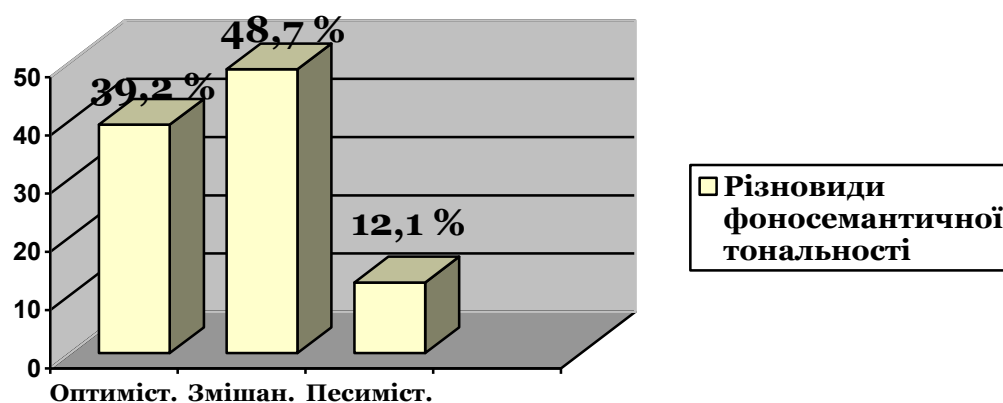


Рис. 3.20. Кількісне співвідношення різновидів фоносемантичної тональності, притаманних ідіостилю Б.-І. Антонича

Натомість, як свідчить кількісне співвідношення, Б.-І. Антонич приділяв особливу увагу епіфорі (15,9%), меншою мірою анафорі (7,4%) і найчастіше при творенні звукообразів звертався до еквіфонії (26,7%) та метафонії (14,4%). Загалом Б.-І. Антоничу властива виважена алітерація, новаторське використання римомелодійних засобів української мови, «уживання довгого, багатого рядка, що в ньому думка напливає, наче морський прибій» [137, с. 695].

Індивідуально-авторський стиль поета засвідчує перевагу в кількісному відношенні змішаної фоносемантичної тональності (48,7%), незначна різниця з оптимістичною тональністю, яка становить 39,2%, та найнижчі показники песимістичної фоносемантичної тональності (12,1%) – свідчать, що декадентські мотиви, модні на той час, не торкнулися ані душі, ані пера поета. Щоправда слід зауважити, що посмертній збірці «Ротації» песимістична тональність властива якнайбільше (порівняно з усім творчим доробком). Мабуть, Б.-І. Антонич мав намір змінити чи підкорегувати під кінець життєвого шляху своє поетичне кредо і перейти від ствердження і святкування до заперечення і картання, від неоромантизму до сумного експресіонізму, а можливо – це було передчуття неминущого. Велика самоцінність спадщини Антонича, а також те, як він поєднав ідеї авангарду і міфопоетики, робить його центральною постаттю в українській поезії ХХ ст. Видатний поет-сучасник Дмитро Павличко дав таку оцінку творчості митця: «Антоничева поезія – це негаснучий перстень життя, який передаватимуть із покоління в покоління здивовані читачі, щоб зачудування сонцем і людиною не пропало ніколи» [119, с. 9].

Поетичний звуковий світ Б.-І. Антонича надзвичайно складний, однак незаперечною є «герметично суцільна унікальність його творчості», тонке чуття звукової форми, вміння втілити найскладніші звукообрази, творячи неповторний звуковий світ поетичного тексту. Б.-І. Антонич сформував свій

індивідуальний стиль – синтезований, універсальний, гармонійний, позбавлений агресивних проявів, без деструкції – бо, на його переконання: «хаос можливий в реальній дійсності, але не в мистецькій» [4].

3.1.6. Особливості кількісного співвідношення найбільш уживаних звукотропів і засобів звукопису, притаманних ідіостилю Михайля Семенка. На початку ХХ ст. українському суспільству і, звичайно, поетам довелося пережити дуже скрутні часи – часи ідеологічного тиску й фізичного знищення тоталітарною владою мистецької та наукової еліти нації, спотворення її поетичних і прозових здобутків, приречення на забуття найцікавіших художніх явищ. Р. Є. Гончаров засвідчує «проблематичність застосування до лірики Михайля Семенка відомих параметрів поетологічної типологізації, оскільки ця лірика є творчим проявом кризової, «перехідної» культурної свідомості, явищем із «не розвиненими до якісної визначеності» структурами поетики, продуктом митця, творча свідомість якого проявляє себе за принципово різними, аж до протилежності, типами образу автора» [50, с. 9 – 10]. Дослідник звертає увагу на специфіку творчої ситуації (творча ізоляція, зумовлена об'єктивними соціально-культурними обставинами), в якій опинився Семенко-автор після прийняття філософсько-естетичної орієнтації на футуризм як творчу концепцію із підвищеним рівнем особистісного реалізаційного устремління. Усе це сформувало в авторській свідомості митця специфічну (кризову) структуру творчої настанови та розгалуження її на низку протилежних, суперечливих мистецьких намірів: ствердження особистісної творчої реалізації; заперечення можливості власної особистісної творчої реалізації; відмова, зречення необхідності особистісної творчої реалізації; орієнтація на реалізацію як гру, довільне маніпулювання особистісними реалізаційними настановами. М. Семенкові властивий карнавальньо-ігровий рівень образно-суб'єктної організації поетичної умовності, зокрема і засобами звукопису.

Так, агресивні та карнавальньо-ігрові віяння стали визначальними для ревшфутпоєми «Тов. Сонце» і поезофільмів «Весна» і «Степ». Незважаючи на

батьорий настрій, ліричний герой обрав собі «сатурновий знак», який не лише асоціювався із «золотим віком», що обіцяли побудувати більшовики, а й із постаттю Кроноса, який нищив своїх дітей. О. Ю. Ковальова зауважує: «У тому, що вчорашні бунтарі В. Маяковський, Т. Марінетті та М. Семенко пішли служити деспотичним режимам, нічого дивного не має. Ліві авангардисти завжди вітали руйнівні тенденції як у мистецтві, так і в суспільстві» [79, с. 10]. Вчені наголошують на амбівалентності творчого доробку М. Семенка, невідповідності радикальних маніфестів і розуміння традиції. Драма роздвоєння душі його героя була виявлена вже у далекосхідному циклі «Осіньна рана» (1915 – 1916), що вражає несподіваним для футуриста захопленням класичною музикою. Постійні посилання поета на відомих композиторів та їхні твори зумовлювалися тим, що він сам був неабияким скрипалем. Його самохарактеристика «І футурист, і антиквар» досить точно розкриває стильову і світоглядну суперечність. М. Семенко не був байдужим і до образотворчого мистецтва, намагався створити синестезійні образи. Музичний колорит часто переплітався із акварельними зоровими враженнями, як от у вірші «Авіатор»: *Люблю мідяні звуки оркестри / Зачуваю здалека / Сурми ревуть / Кларнети розмовляють / Юрма шумує / Задержи капелюха / За пілотом стежить / На панн дивлюсь / Уст / Усміхи струять весело / Усміхи очей хвилюють (Семенко, 27, с. 60).*

Поліфонія засобів звукопису в поетичних текстах Михайля Семенка

Таблиця 3.4.

Фрагмент поетичного тексту	Кількісні показники	Прийоми звукопису
<i>Лягає сум і <u>серце</u> б'ється,</i>	[з] – 3	Анафора (суміжна):
<i>Згадаю як літа <u>старі</u>.</i>	[с] – 5	[с], [в];
<i>Пусти — і зразу понесеться,</i>	[ц] – 4	Алітерації [з], [с], [ц]
<i>Куди — не знаю, а мерщій</i>	[т] – 5	– внаслідок
<i>В глибоке небо <u>серце</u> рветься,</i>	[р] – 5	асиміляції, [р];

<p>В широкий мо<u>д</u>иться пр<u>о</u>стір (Семенко, 27, с. 45)</p>	<p>[а] – 13 [о] – 6 [и] – 5 [і] – 6</p>	<p>повноголосся <i>ада</i>, асонанси [о], [а], [и], [і]; еквіфонія [се], [ро], [ли]; звукова антитеза (глухість – дзвінкість)</p>
<p>Я пр<u>о</u> т<u>и</u>хі т<u>і</u>ні співаю І пр<u>о</u> боязну в сер<u>ц</u>і гр<u>у</u> На цих струнах я гр<u>а</u>ю Доки їх не пор<u>в</u>у Пр<u>о</u> т<u>и</u>хі т<u>і</u>ні співаю я. (Семенко, 27, с. 47)</p>	<p>[р] – 8 [с] – 5 [т] – 5 [і] – 9</p>	<p>Анепіфора + інверсія кінцевого рядка; асонанси [і] – 2-й і 4-й рядки, алітерації [р], [т], [с], еквіфонія [ру], [ро]; звукова антитеза (м'якість – твердість; дзвінкість – глухість)</p>
<p>Море м<u>о</u>вч<u>ит</u>ь, м<u>л</u>ою об<u>л</u>ит<u>е</u>, ур<u>в</u>и<u>щ</u>а сп<u>л</u>ят<u>ь</u> у т<u>и</u>ші. В темну<u>ю</u> ніч, вс<u>ю</u> примар<u>а</u>ми в<u>к</u>р<u>ит</u>у, я в<u>д</u>ив<u>л</u>яю<u>сь</u>. Вслухаю<u>сь</u> у мор<u>е</u> мо<u>є</u>ї ду<u>ш</u>і. (Семенко, 27, с. 48)</p>	<p>[р] – 4 [м] – 7 [т] – 5 [в] – 6 [о] – 6 [у] – 9 [и] – 8</p>	<p>Анафора (суміжна) [м] – 1-й та 6-й рядки; алітерації [м], [т], [в], [р], еквіфонія [ри], [ро]; асонанси [о], [у], [и], повноголосся <i>-ара-</i>, звукова антитеза (сонорні – глухі)</p>
<p>Так х<u>а</u>й пл<u>и</u>ве з<u>л</u>о<u>і</u>с<u>н</u>ор<u>і</u>ч<u>е</u>нь<u>к</u>а в мор<u>я</u> кра<u>ї</u>в тем<u>н</u>о-незн<u>а</u>ни<u>х</u> х<u>а</u>й св<u>і</u>т ш<u>ир</u>о<u>к</u>ий т<u>и</u>хон<u>і</u>ч<u>е</u>нь<u>к</u>а п<u>і</u>с<u>е</u>нь з<u>б</u>ира я<u>с</u>н<u>о</u>-вес<u>н</u>яни<u>х</u>.</p>	<p>[х] – 5 [н] – 10 [с] – 4 [з] – 4</p>	<p>Алітерації [х], [н], [с], [з]; асонанси [и], [і], [о], еквіфонія [но], [ень]; метафонія</p>

<i>(Семенко, 27, с. 51)</i>	[и] – 5 [і] – 6	[ор] – [ро], [он] – [но]; звукова антитеза (дзвінкий [з] – глухий [с])
<i>Чую кроки. Важкі чую кроки. Тяжкі чую стони. Он там чую стони. Не нам ці зітхання. (Семенко, 27, с. 52)</i>	[к] – 4 [т] – 5 [ч] – 4 [н] – 7 [о] – 5 [у] – 8 [і] – 4 [и] – 4	Анафора, епіфора, алітерації [к], [т], [ч], [н]; асонанси [и], [і], [о], еквіфонія [ро], [чу], [кі], [то], [ки], [ни]; метафонія [на] – [ан], ритмізація
<i>...ах, Стрункодівчина. Русодівчина. Руходівчина. Теплодівчина в ажурній сукні. тонкостанна. гнучкостанна, в рожевих сутінках. серед сірих берез (Семенко, 27, с. 55)</i>	[с] – 8 [т] – 5 [н] – 13 [о] – 8 [у] – 7 [і] – 8	Епіфора, анафора [с], алітерації [р], [с], [н], [т]; асонанси [о], еквіфонія [од], [ос], [на], [ні]; метафонія [на] – [ан], повноголосся -ере- – 2-й р., ритмізація
<i>Потяг продинув. Її вже нема. Зникли очі й веселий рот. Задшищдась в уяві всмішка німа. Осиротів мій bloc-notes. (Семенко, 27, с. 62)</i>	[м] – 4 [л] – 6 [н] – 5 [о] – 7 [и] – 6 [і] – 7	Анафора суміжна [п], міжрядкова [з]; алітерації [м], [л]; асонанси [о], [і] еквіфонія [ли], [мі], [ро]; метафонія [мі] – [ім], [ли]- [ил], повноголосся -есе-
<i>Мені сьогодні тоскно — може тому Що дощ іде.</i>	[м] – 7 [т] – 6	Алітерації [м], [т], [н]; асонанси [о], [і]

<p><i>Ах не<u>в</u>же тільки <u>то</u>му тільки <u>то</u>му?</i> <i>Місця нема <u>н</u>іде.</i> <i>(Семенко, 27, с. 81)</i></p>	<p>[н] – 6 [о] – 10 [и] – 6 [і] – 7</p>	<p>еквіфонія [мо], [то], [ні], [же]; метафонія [що] – [ощ], [од] – [до], повноголосся -ого-, звукова антитеза (дзвінки [ж], [д] – глухі [ш], [т])</p>
<p><i>Не мисли<u>т</u>ь про най<u>д</u>оро<u>ж</u>чі віі.</i> <i>Не <u>р</u>озмі<u>ц</u>ні<u>т</u>ись, щоб не зобачи<u>т</u>ь</i> <i>загин.</i> <i>...<u>Н</u>ерозважні<u>с</u>ть хур<u>т</u>овин...</i> <i>Не<u>в</u>расте<u>н</u>ія.</i> <i>(Семенко, 27, с. 97)</i></p>	<p>[р] – 5 [т] – 6 [н] – 6 [о] – 8 [и] – 6 [і] – 6</p>	<p>Анафора [не], алітерації [р], [т], [н]; асонанси [о], [і] еквіфонія [не], [ро], [ні], [же]; метафонія [бо] – [об], [оз] – [зо], [ен] – [не], повноголосся -оро-</p>
<p><i>Ма<u>м</u>о. <u>Ж</u>аліб<u>н</u>ий дзвін.</i> <i>Од <u>ж</u>інки маю <u>ж</u>иття.</i> <i>За<u>г</u>ину од <u>ж</u>інки те<u>ж</u>.</i> <i>Ма<u>м</u>о. Спал<u>и</u>ло чу<u>т</u>тя.</i> <i>Я <u>к</u>оло смер<u>т</u>і ме<u>ж</u></i> <i>(Семенко, 27, с. 97)</i></p>	<p>[ж] – 6 [м] – 7 [т] – 6 [о] – 7 [и] – 5 [і] – 5</p>	<p>Анафора, епіфора, алітерації [ж], [м], [л], [т]; асонанси [и], [о], [і]; еквіфонія [ло], [тя], [ін], [жі]; метафонія [ни] – [ин], [ам] – [ма], повноголосся -оло-</p>
<p><i>Са<u>м</u> я бли<u>с</u>ну вранці з <u>с</u>он<u>ц</u>ем,</i> <i>Як стру<u>ш</u>у кош<u>м</u>ар.</i> <i>Ч<u>ю</u>ю, ч<u>ю</u>ю, <u>щ</u>о не <u>с</u>он <u>ц</u>е,</i> <i>Що в мені — по<u>ж</u>ар</i> <i>(Семенко, 27, с. 100)</i></p>	<p>[ш] – 4 [ч] – 4 [н] – 6 [с] – 5 [у] – 7 [о] – 6</p>	<p>Паронімічна атракція (сон<u>ц</u>е – сон <u>ц</u>е), суміжна анафора, алітерації [ш], [ч], [н], [с]; асонанси [у], [о]; еквіфонія [ли],</p>

		[чу], [що], [жі]; метафонія [ме] – [ем], [ам] – [ма], [не] – [ем], повноголосся -ушу-
<i>Я люблюсь безсюжетністю бурі, Сила — мій динамічний сюжет. Мій світ — в тонкій мініатюрі, Я — безразковості поет. (Семенко, 27, с. 47)</i>	[б] – 4 [з] – 4 [н] – 5 [с] – 6 [т] – 7 [у] – 4 [і] – 11	Алітерації [б] – 1-й рядок, [з] – 4-й рядок, [т], [с]; асонанси [у], [і]; еквіфонія [же], [рі], [мі] – 4 рази, [бу]; метафонія [с'у] - [йус'], повноголосся -ушу-, звукова антитеза (за місцем творення [з] – [ж], за дзвінкістю – глухістю [з] – [с])

У порівнянні з попередніми поетами, ідіостиллю Михайля Семенка властиві часто застосовувані асонанси на [и] та [і], алітерації на так звані «неестетичні» та глухі звуки [ш], [ж], [ч], [ц], [к], [х], які поет уживає поряд із традиційним алітеруванням сонорних і губних приголосних. Також привертає увагу велика кількість повноголось (із залученням різноманітних, навіть шиплячих, приголосних в якості опорного центру, ядра звукосполучення).

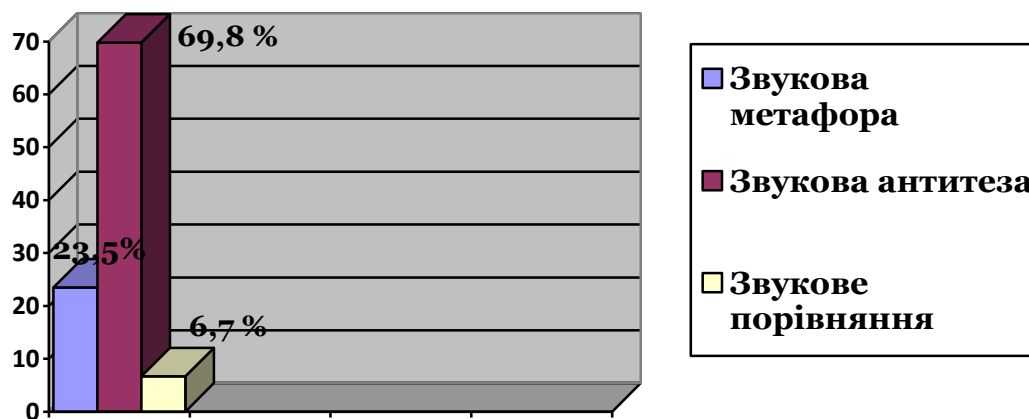


Рис. 3.21. Порівняльна характеристика кількісного співвідношення звукотропів у поетичних текстах Михайля Семенка

Кількісне співвідношення звукотропів у поетичному доробку Михайля Семенка засвідчує, що автор надавав значну перевагу (69,8%) звуковим антитезам, а найменшою мірою його індивідуально-авторському стилю властиві звукові порівняння (6,7%). Це пояснюється тим, що Михайль Семенко удавався до епатування читача, зіштовхуючи різнотонні звучання, поєднуючи зазвичай непом'якане, розкладаючи поетичну мову на звуки.

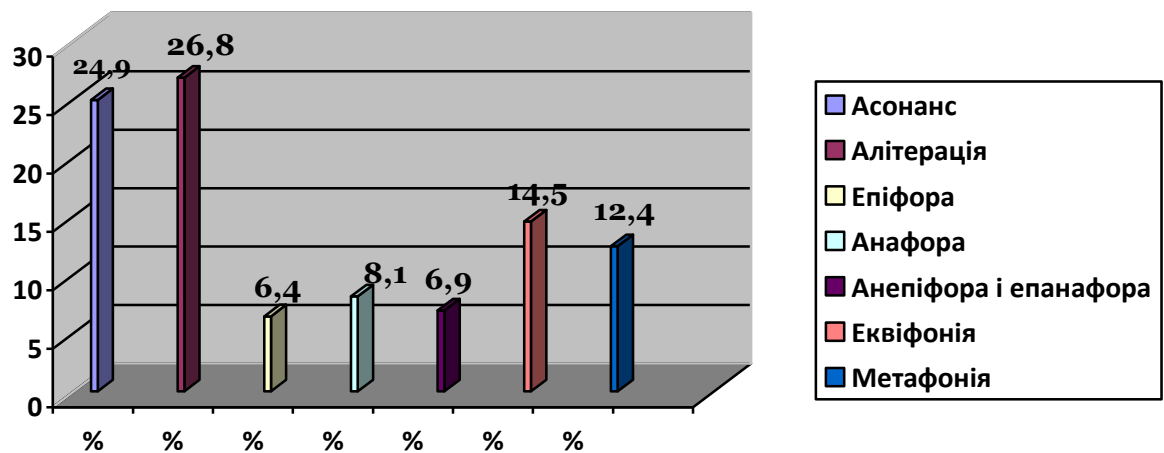


Рис. 3.22. Кількісне співвідношення засобів звукового повтору в поетичних творах Михайля Семенка

Як засвідчує кількісне співвідношення засобів звукового повтору, найчастіше у творах М. Семенка використано асонанси та алітерації так само, як і у ліриці О. Олеся. Нетрадиційні підходи до звукового наповнення поезії засвідчує найбільша з-поміж усіх поетів досліджуваного періоду кількісна реалізація явищ метафонії, а також анепіфори та епанафори. Відсоток використання еквіфонії (14,5%) наближається до рівня фіксації цього звукового явища у поетичних творах О. Олеся (15,8%) та перевищує рівень у поезіях П. Тичини (9,7%) та М. Рильського (8,6%). Щоправда, М. Семенко рідше вдавався до анафори та полісиндетону (зокрема анафоричного), який властивий обом поетам-класикам.

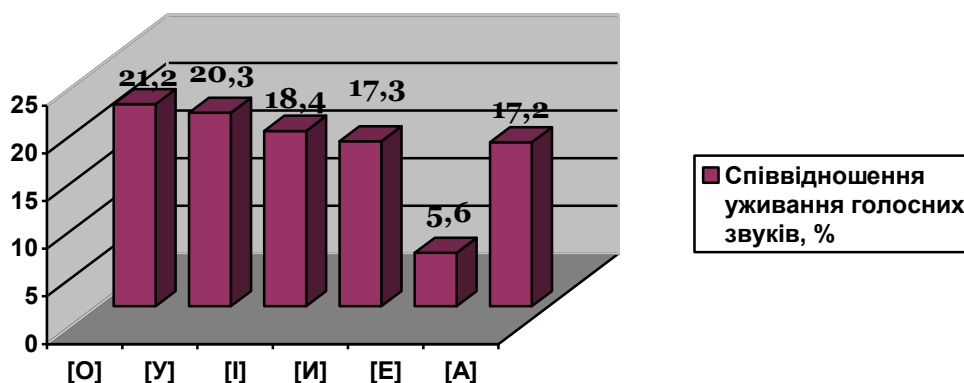


Рис. 3.23. Кількісне співвідношення асонування голосних звуків у поетичних творах Михайля Семенка

Особливу увагу слід звернути на асонування у ліриці М. Семенка ядерних голосних звуків української мови (див. рис. 3.23). Частотність залучення голосних звуків для асонування, на відміну від попередньо аналізованої творчості інших поетів, є відносно рівномірною. Зокрема найбільш уживаними із фоностилістичною метою традиційно є голосні звуки [o] та [y] – 21,2 % та 20,3 % відповідно. Однак не можна не помітити незначної різниці у частотності залучення голосних звуків [i] та [и], які «відстають» від лабіальних голосних лише на кілька відсотків і становлять 18,4% та 17,3% відповідно. Традиційно висока частотність асонування голосного [a], однак, надзвичайно низьке за частотністю в ідіостилі М. Семенка асонування голосного [e]. Вважаємо, що таке співвідношення впливає як з переваги звукової антитези як фоностилістичного засобу зокрема, так і з обраного нетрадиційного літературного напрямку загалом, і це є прикметою ідіостилію поета.

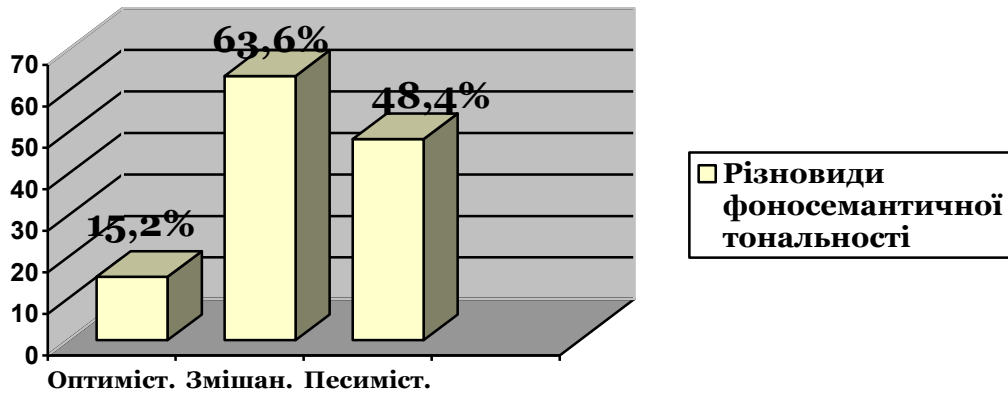


Рис. 3.24. Кількісне співвідношення різновидів фоносемантичної тональності, притаманних ідіостиллю Михайля Семенка

Значне переважання змішаної тональності (63,6%) зумовлене орієнтацією поета на «пошуковий футуризм», а відтак на епатаж, деструкцію смислів, демонстративну «агресивність», де переважає ілюзійнізм, драматичний патетизм декларативно-програмних віршів. У ритміці відзначається перехід до акцентного вірша та верлібру. Однак безперечною перевагою є прискіплива увага М. Семенка до звукописання, що вибудовується за семантичним, музичним і динамічним принципами.

Таким чином, можна зробити висновок, що завдяки ліриці М. Семенка українська поезія першої половини ХХ ст. піднялася на новий щабель майстерного звукопису, стала оперувати новими категоріями, виробила нову звукообразність і ритмомелодику.

3.2. Специфіка фоносемантичного аранжування поетичних творів у представників мистецьких течій першої половини ХХ століття

Нове ХХ століття змінило не лише суспільно-політичну ситуацію у світі та в Україні, але і спричинило появу нового світогляду, нового розуміння призначення літератури та ролі поета. Нове, модерне виявилось у появі новітніх ідей, у залученні нових тем у поетичне мистецтво, у виробленні нових засобів зображення, зокрема удосконалення звукового аранжування тексту, в ускладненні звукової метафоризації поезії, у тяжінні

до ліризму, увазі до ритму та мелодики, засобів звукопису. Звичайно, все це постало не одразу. Ще у праці «З останніх десятиліть ХІХ в.» Іван Франко писав: «Нова белетристика – се надзвичайно тонка філігранова робота; її змагання – наблизитися скільки можна до музики. Задля сього вона незвичайно дбає о форму, о мелодійність слова, о ритмічність бесіди» [169, с. 475].

Загальна тенденція тогочасного літературного процесу виявлялася в прямуванні до звільнення літератури від надмірного соціологізму й ідеологічної програмовості, в прямуванні до звільнення літератури від функції бути ілюстрацією до соціології та політики. Дослідник Є. Федоренко зазначав: «Поруч з новими великими здобутками українська література того часу мала також значні втрати – втрату епіки за рахунок зростання лірики, кількісне збільшення поезії за рахунок зменшення прози» [164, с. 5].

Саме за посередництва поетичного слова велася боротьба за єдину національну українську літературу і мову. У цей час завдяки молодим творчим силам відійшло у забуття переспівування і наслідування Т. Г. Шевченка. Разом із опублікованим Миколою Вороним 1901 року в журналі «Літературно-науковий вісник» маніфестом в українську поезію входить модернізм, із запереченням рутинної традиції, із шуканням нової форми, але на власному національному ґрунті. Ідеї М. Вороного знайшли продовження у поетів, що організувалися, узявши назву «Молода Муза». Поезія цього періоду зазнала плідного та інтенсивного розвитку, була багата обдарованими поетами, що творили у розмаїтих стильових напрямках, відзначалися творчими шуканнями та експериментуваннями, зокрема і в царині звукопису.

3.2.1. Провідна роль звукопису в поетичних творах українських символістів. Творчість українських символістів першої половини ХХ ст. спричинила появу нових літературно-мистецьких явищ. Постала необхідність змін тих естетичних критеріїв, що усталилися на той час у літературі й були пов'язані передусім із реалістичним зображенням дійсності. Насамперед це

був антипозитивістський перелом у філософії, артистична метафізика Ф. Ніцше, волюнтаризм А. Шопенгауера, інтуїтивізм А. Бергсона.

В українську літературу символізм прийшов через австро-німецьку та польську літератури. Започаткував модернізм загалом, і символізм зокрема, в українській поезії *Микола Вороний*, однак біля початків творення символістського дискурсу були також *О. Олесь, П. Тичина (ранні поезії), В. Кобилянський, Д. Загул, С. Черкасенко, Г. Чупринка, П. Карманський, М. Філянський, Т. Осьмачка (ранні поезії), М. Сріблянський, О. Слісаренко* та інші. Їх творам був властивий войовничий бунт проти надто консервативної і регламентованої суспільної моралі; підкреслене естетство (захоплення витонченою поетичною формою і недооцінка змісту); культ екзотичних і заборонених тем, хвороблива увага до позасвідомого; спроби вирватися за межі повсякденного, прив'язаного до матеріальності буття, зазирнути до «світу в собі». Однак слід наголосити, що український символізм міцно переплетений з неоромантизмом, тому практично неможливо визначити, який з двох стилів домінує у тому чи іншому творі. Відкинувши раціоцентризм, згадані поети на перше місце поставили чуттєву сферу людини, емоційно-інтуїтивне пізнання, змальовували переважно не масу, а яскраву, неповторну індивідуальність, що вирізняється з маси, бореться, – часом попри безнадійну ситуацію, — зі злом, зашкарублістю, повсякденною сірістю. Головна увага зосереджувалася на дослідженні внутрішнього світу людини, через який намагалися зазирнути у світ духовний. Такій творчості властива відмова від типізації, натомість помітне застосування звуко-символізму (див. таблицю 3.5.).

Одним із формальних аспектів символізму є звукова символіка, що зумовила появу в текстах творів вітчизняних письменників першої половини ХХ ст. численних прийомів звукопису, звукотропів тощо. Особливого значення в поетичних текстах набуває звукообраз, звукоколір як певне символічне втілення модерністського світогляду. Звуковий символічний комплекс займає стійке місце в українській літературі, особливо

в ліриці малих форм. Але в цей час він доповнюється й суто національними символічними значеннями – пафосу революційних перетворень і тісно з ним пов'язаного національно-патріотичного відродження. Звукосимволічна парадигма знаходила своє продовження у роки Української революції та в перше пореволюційне десятиліття.

**Провідні засоби звукопису
у поетичних текстах українських символістів**

Таблиця 3.5.

Фрагмент поетичного тексту	Автор	Кількіс ні показ- ники	Прийоми звукопису
<p><i><u>Нехай</u> <u>гноб</u>ить за <u>ро</u>ком рік <u>Над</u>ій <u>незд</u>ійснених <u>на</u>пруга - В <u>то</u>бі <u>міц</u>на моя <u>по</u>туга, <u>На</u> всі <u>ско</u>рботи певний <u>лі</u>к. (Черкасенко, 39, с. 335)</i></p>	<p>Спиридон Черкасенко</p>	<p>[н] – 10 [т] – 4 [о] – 8 [а] – 8 [і] – 5</p>	<p>Анафора (рядкова, суміжна): [н]; алітерації [н], [т]; повноголосся <i>око</i>, асонанси [о], [а], [і]; еквіфонія [на], [ді], [ни]; метафонія [ро] – [ор], [бо] – [об], [то] – [от]; звукове порівняння</p>
<p><i><u>Туди</u>, <u>де</u> <u>ске</u>ді аж до <u>х</u>мар, <u>Хот</u>ів би <u>со</u>колом <u>зде</u>тіти, <u>Де</u> <u>сп</u>ів <u>зас</u>мучених <u>ф</u>лояр, <u>Де</u> <u>сто</u>гін <u>жу</u>рної <u>тре</u>мбіти... (Загул, 7, с. 75)</i></p>	<p>Дмитро Загул</p>	<p>[р] – 4 [т] – 7 [д] – 5 [с] – 5 [х] – 3 [л] – 4 [о] – 8 [і] – 7 [е] – 5</p>	<p>Полісиндетон, анафора (рядкова), звуконаслідувальні слова: <i>спів, стогін</i>; алітерація: [р], [т], [д], [с], [х], [л], асонанси: [о], [і], [е]; еквіфонія [де], [то], [ти]; повноголосся: <i>-око-</i>, <i>-оло-</i>; метафонія [ел] – [ле], звукове</p>

			порівняння, звукова антитеза
<p>«А зброя ж де?» - питає він. І знову <u>голос</u> бога - Слова: «А зброя <u>та</u> - <u>то</u> рідна мова, Гучна, проречиста, як <u>дзвін</u>». (Черкасенко, 39, с. 336)</p>	Спиридон Черкасенко	[р] – 5 [т] – 4 [о] – 10 [а] – 10	Алітерації [р], [т]; повноголосся -оло-, асонанси [о], [а]; еквіфонія [ро], [бо], [ло]; метафонія [ло] – [ол], звуконаслідувальне слово; звукова антитеза (дзвінки – глухі)
<p><u>Пекельний жар</u>, <u>жажда</u> в'януть Кругом <u>під</u>щане море... <u>Диви</u>: оаза! Там біжить Нещасний <u>путник</u> – боресь! <u>Послідних сид</u> ще не добув. <u>Русло ріки розкрилось</u>... (Карманський, 21, с. 23)</p>	Петро Карманський	[р] – 8 [ж] – 4 [к] – 4 [п] – 4 [о] – 9 [а] – 5 [и] – 11	алітерації [р], [ж], [к], [п]; повноголосся -иви-, асонанси [о], [а], [и]; еквіфонія [ре], [жа], [ло]; метафонія [ло] – [ол], [жа] – [аж]; звукова антитеза (дзвінки – глухі)
<p><u>Всі ми розп'яті</u> на хрестах, <u>Всі ми покриті ранами</u>. <u>Заповідано нам жорстокий</u> шлях <u>Злими коранами</u> (Слісаренко, 31, с. 92)</p>	Олекса Слісаренко	[р] – 6 [т] – 4 [н] – 5 [м] – 5 [о] – 7 [и] – 8	Анафора (рядкова), алітерації [р], [т], [н], [м]; повноголосся: -ана-, -ими-; асонанси [о], [и]; еквіфонія [ми], [ра], [по]; звукове порівняння
<p><u>Пропало, ох, пропало!</u> <u>Моя цитро, цитро, моя ти</u> потіху! В тобі <u>топлю горе</u>, <u>розпуку</u>, тугу,</p>	Петро Карманський	[р] – 6 [т] – 10 [л] – 5 [п] – 5 [о] – 16	Епанафора, алітерації [р], [т], [л], [п]; повноголосся -уку-, -угу-, асонанси [о], [у], [а], [и];

<p>Ти життя <u>солодиш</u>, <u>розганяєш</u> <i>лихо</i>. (Карманський, 21, с. 23)</p>		<p>[а] – 6 [и] – 6 [у] – 4</p>	<p>еквіфонія [ро], [ци], [ло]; метафонія [хо] – [ох], [ти] – [ит]; звукове порівняння</p>
<p>І тобі зали<u>ши</u>ть<u>ся</u> бла<u>га</u>ти, мій по<u>те</u>, ли<u>ше</u> <u>дзвонаря</u>, <u>щоб</u> у <u>дзвони</u>, <u>неначе</u> в <i>гарма<u>ти</u></i>, <u>калатав</u>, доки зійде зоря... (Осьмачка, 20, с. 193)</p>	<p>Тодось Осьмачка</p>	<p>[ш] – 3 [з, дз] – 5 [л] – 5 [н] – 4 [т] – 6 [о] – 7 [а] – 11 [е] – 4 [и] – 7</p>	<p>Звуконаслідування, алітерації [ш], [т], [л], [н]; повноголосся -иши-, -ага-, -ала-, асонанси [о], [е], [а], [и]; еквіфонія [ли], [ши], [во]; метафонія [та] – [ат], [ши] – [иш]; звукова антитеза</p>
<p><u>Стук!</u> — І хто там? — Я, твій <i>сму<u>т</u>ок!</i> <u>Відчини</u> <u>віконце</u>: <u>Поворкуєм</u>, <u>посумуєм</u>, <u>Пок' не встане</u> <u>сонце</u>. (Карманський, 21, с. 36)</p>	<p>Петро Карманський</p>	<p>[с] – 6 [т] – 6 [п] – 3 [о] – 8 [у] – 5</p>	<p>Звуковідтворення, звуконаслідування, анафора (рядкова, суміжна); алітерації [с], [т], [п]; повноголосся -ини-, -уму-, -ово-, асонанси [о], [у]; еквіфонія [то], [це], [ло]; метафонія [ут] – [ту], [ос] – [со]; звукове порівняння</p>
<p>Я <u>чую</u> <u>пісню</u>, <u>мов крізь сон</u>: <u>Далекий Черемош</u> <u>гуркоче</u>: <u>Мені</u> <u>відчувається</u> <u>щоночі</u> <u>Той шелест</u> <u>листя</u>, <u>шум сосон</u>. <u>І щось тій пісні</u> <u>в унісон</u> <u>Так ніжно</u> <u>в серці</u> <u>зашепоче</u>...</p>	<p>Дмитро Загул</p>	<p>[ч] – 5 [ш] – 6 [с] – 10 [н] – 10 [о] – 13 [у] – 5</p>	<p>Звуконаслідувальні слова: <i>гуркоче, шепоче, шелест, шум</i>; алітерації [с], [ш], [ч], [н]; повноголосся -еле-, -ере-, -осо-; асонанси [о], [у],</p>

<i>(Загул, 7, с. 75)</i>		[e] – 9 [i] – 10	[e], [i]; еквіфонія [то], [чо], [со], [но], [пі]; метафонія [но] – [он]; звукове порівняння, звуковідтворення
<i>В моїй душі глибоке плесо сліз, Таке глибоке, як печаль народу, <u>З яким я жив, з яким тужив і</u> <u>ріс,</u> <u>З яким вінок вінків терновий ніс</u> <u>Од роду і до роду.</u> (Кобилянський, 13, с. 42)</i>	Володимир Кобилян- ський	[ж] – 3 [л] – 5 [н] – 5 [в] – 6 [р] – 4 [д] – 4 [о] – 10 [е] – 5	Алітерації [ж], [л], [в], [р], [д], [н]; асонанси [о], [е], [а]; еквіфонія [мо], [до], [во], [ро]; метафонія [до] – [од]; звукове порівняння
<i>І знов <u>доводиться ридати</u> <u>Над трупом вбитого бажання</u> <u>І в скорбнім серці будувати</u> <u>Терем для лютого страждання.</u> (Карманський, 10, с. 51)</i>	Петро Карман- ський	[р] – 6 [т] – 7 [д] – 7 [н] – 6 [б] – 4 [о] – 7 [а] – 7 [и] – 4 [у] – 4	Алітерації [р], [т], [д], [н], [б]; повноголосся -уду-, -ере-, -ово-; асонанси [о], [у], [а]; еквіфонія [то], [до], [во]; метафонія [до] – [од], [ти] – [ит]; звукова антитеза (дзвінкість – глухість)
<i>Не шліте старостів святковим кроком, <u>бо</u> я вночі і вдень не сплю й не сплю, <u>бо</u> я весь світ ще облітаю оком, <u>бо</u> я молодшого від вас люблю...</i>	Тодось Осьмачка	[с] – 7 [т] – 5 [к] – 4 [н] – 5 [б] – 4 [л] – 7 [а] – 7 [и] – 4	Внутрішня рима, алітерації [с], [т], [к], [н], [б], [л]; повноголосся –око-, -оло-, -ого-, асонанси [о], еквіфонія [бо], [ро], [ко], [лю]; метафонія [ко] – [ок], [бо] – [об], [мо] – [ом];

<i>(Осьмачка, 20, с. 206)</i>		[y] – 4	звукове порівняння
<i>І в <u>нічку</u> <u>ясну</u>, <u>ніч</u> безмовну, Яка <u>успада</u> для душі <u>Пурнути</u> в <u>прірву</u>, <u>перлів</u> <u>повну</u>, <u>Що гомонять</u> в <u>німій тиші</u> (Філянський, 36, с. 160)</i>	Микола Філянський	[н] – 8 [д] – 3 [п] – 4 [м] – 3 [о] – 5 [і] – 6 [у] – 5	Анафора (суміжна), епіфора 1-му рядку [у], внутрішня рима, алітерації [н], [д], [п], [м]; повноголосся -омо-, -імі-, -ада-, асонанси [о], [і], [у] еквіфонія [ні], [мо], [ну]; метафонія [но] – [он], [да] – [ад], звукове порівняння та антитеза
<i><u>Так сумтно прекрасні осінні</u> <u>дні</u>, Як з <u>шелестом</u> <u>листя</u> <u>пожовкле</u> <u>спадає</u>, Нечутно <u>той шелест</u> за літом <u>ридає</u>, <u>Що вснуло</u> в <u>содновій труні</u> — <u>Так сумтно прекрасні осінні</u> <u>дні...</u> (Кобилянський, 13, с. 99)</i>	Володимир Кобилян- ський	[с] – 10 [н] – 14 [т] – 8 [л] – 6 [о] – 13 [і] – 12 [у] – 5	Анепіфора (кільце), повноголосся: -еле-, -ожо-; алітерації [с], [н], [т], [л]; асонанси [о], [і], [у] еквіфонія [ле], [со], [ло], [но], [ні]; метафонія [со] – [ос], звукове порівняння та антитеза

З огляду на те, що роль звукопису в творчості таких поетів-символістів, як Микола Вороний, Павло Тичина, Олександр Олесь, детально розглядалася вище (див. п. 3.1.), то у таблиці наведено найбільш характерні прийоми звукопису в творчості інших поетів, яких літературознавці зараховують до символістської течії. Як засвідчують вміщені у таблиці дані, а також спостереження відомого науковця Д. І. Чижевського: «Для поезії модернізму найхарактернішою ознакою є першочергова увага до **евфонічного аспекту** мови: алітерації й милозвучність, вишукана рима, мелодійність навіть у прозі – це і є засадничі риси новітньої, сказати б,

«модерної», художньої мови» [178, с. 220], – поети-символісти активно залучали евфонію, метафонію, повноголосся, асонанси, численні звуконаслідування та звуковідтворення, порівнюючи та зіставляючи звуки, творили неповторні звукові образи. Спостереження над тенденцією розподілу звукотропів у творчості поетів згаданої течії наведено на рис. 3.25.

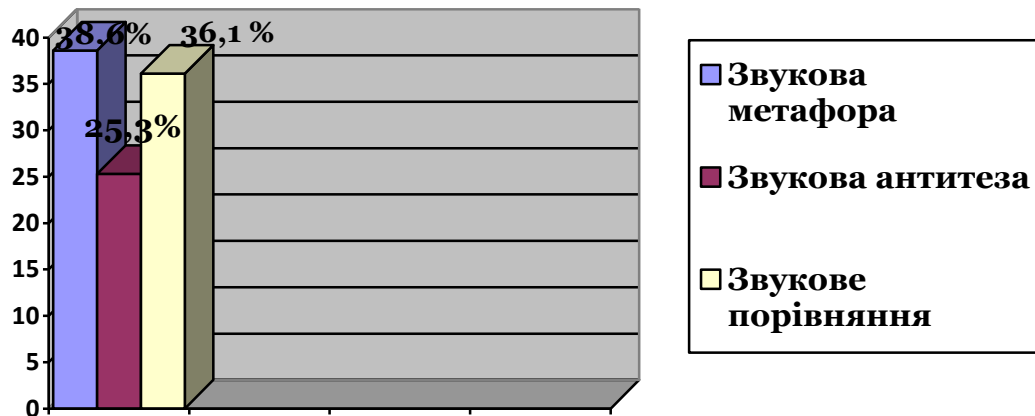


Рис. 3.25. Особливості кількісного співвідношення звукотропів у творах поетів-символістів

Поети символістської течії засобами звукотропіки активно творять акустичні та візуальні звукообрази: відлуння дзвонів, завивання вітру, дзвін струн, гудіння бджіл, гук водоспаду, шум повені, гуркіт грому, шелестіння верб, трепіт осики, трепіт билинки, шепіт очерету, стогін сосон, скигління чайок, спів ластівок, клекіт орлів, журавлиний крик, дзвін синиці, тріль щевриці, воркування горлиць, плач кигіта, пугукання сови, звуків одуда, іржання, тупіт коней, гогіт гусей, передзвін коси, миготіння, гоготання вогню, шуму вечорової тиші, заколисування, голос пісні, плюскання хвилі, ляск весла, шум та плин води тощо. Природні явища стають символами змін, нещастя чи провісниками нового часу, співучасниками перемог і поразок. Саме тому така значна кількість звукових порівнянь (36,1%) та звукових метафор (38,6%); рідше поети удаються до звукових зіткнень і протиставлень (25,3%). Джерелом музичності поетичних текстів символістів були слухові імпресії. Вони виникають через *звукові асоціації*, які в свою чергу є основою

для звукових музичних образів, мелодійності вислову. «Образ звука безпосередньо зв'язаний із образом предмета у формі слухових асоціацій», – писав О. О. Потебня [131, с. 111].

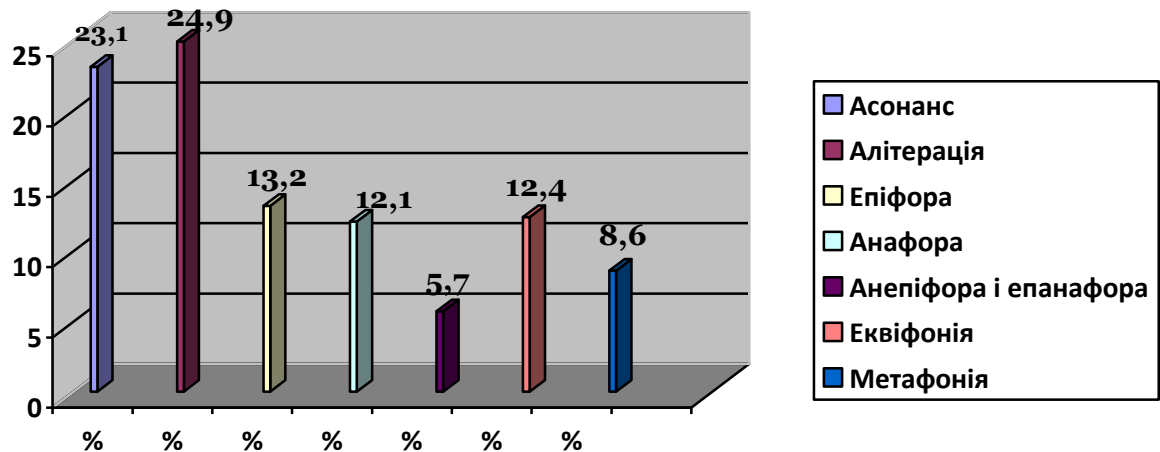


Рис. 3.26. Особливості кількісного співвідношення засобів звукового повтору у творах поетів-символістів

Як засвідчують кількісні показники (рис. 3.26.), найбільш уживаними різновидами звукового повтору в поетів-символістів були алітерація та асонанс, велику увагу також приділили митці анафорі, епіфорі та еквіфонії.

Таким чином, за допомогою ритму, рим, звуконаслідувань, звуковідтворень, асонансів, алітерацій, метафонії, еквіфонії та їх поєднанню, звукових анафор, парономазій та інших звукотропів поетами аналізованого напрямку була створена «лінгвістична музика» символізму.

3.2.2. Місце звукопису в поезії неокласиків. Своєрідність поетичного звукопису українського неокласицизму впливає з того, що він постав і розвивався в складних суспільно-політичних умовах, спричинених історичними катаклізмами доби (революцією, громадянською війною, пролетарською диктатурою з її ідеологічним та політичним тиском). У розробленні власної естетики неокласики, до яких зараховують *Максима Рильського, Миколу Зерова, Михайла Драй-Хмару, Павла Филиповича, Освальда Бургардта (Юрія Клена)*, широко використовують ідеї античних та вітчизняних філософів (Сократа, Платона, Аристотеля, Г. С. Сковороди,

В. С. Соловійова, П. О. Флоренського). Прагнучи віднайти універсальні поведінкові моделі, які так чи інакше мали б бути співвіднесені з філософською концепцією софійності, в основу якої покладено принципи людяності та гуманізму, краси та гармонії, що втілюють Божу мудрість і відповідно ідею людського блага, митці-неокласики звертаються до вічних ідеалів – образів та сюжетів античного, біблійного, історико-літературного чи етнокультурного характеру – і широко використовують їх у власній творчості. У межах художньої парадигми неокласиків співіснували раціональна образність і містично-символічні візії, глибокий ліризм і парнаська строгість, реальні картини дійсності й ірреальна сутність буттєвих явищ. Творчість цієї когорти поетів явила взірець високого художнього синтезу. Будучи ревними прихильниками класичних традицій у літературі, неокласики не ігнорували у своїй звукописній практиці й модерних естетичних віянь (наприклад, елементів символічної та сюрреалістичної поезики). Звертає на себе увагу й культивування верлібру (поряд із канонічними формами), поліметричних версифікаційних сполук, наявність гіперметричних модуляцій і перемінних форм ритму. Особливості залучення поетами-неокласиками засобів звукопису показано у таблиці 3.6.

Провідні засоби звукопису

у поетичних текстах українських неокласиків

Таблиця 3.6.

Фрагмент поетичного тексту	Автор	Кількіс ні показ- ники	Прийоми звукопису
<i>Який чуд<u>о</u>вий пер<u>ш</u>ий день на <u>во</u>лі, Ко<u>л</u>и, черк<u>н</u>ув<u>ш</u>ись гр<u>а</u>ні <u>не</u>бут<u>т</u>я, Ти з<u>н</u>о<u>в</u>у чу<u>є</u>ш<u>и</u> сп<u>ів</u> же<u>н</u>ця<u>я</u> у</i>	Юрій Клен	[в] – 10 [л] – 5 [о] – 8 [а] – 8 [і] – 5	Епанафора (стик): [в]; алітерації [в], [л]; повноголосся -oro-, асонанси [о], [а], [і]; еквіфонія [ши], [ді], [лі]; метафонія [не] – [ен],

<p style="text-align: center;"><i>полі,</i> <i>Мов він твоє вславляє</i> <i>вороття!</i> (Клен, 12, с. 112)</p>			[во] – [ов]; звукова метафора
<p><i>Не вино, не сод і не отруту...</i> <i>В темній чаші — спокій і вода.</i> <i>Ти не славив затінки і скруту,</i> <i>Подививсь: проходить череда.</i> (Филипович, 35, с. 91)</p>	Павло Филипович	[н] – 6 [т] – 7 [д] – 4 [р] – 4 [о] – 8 [і] – 7 [и] – 6 [у] – 4	Анафора (суміжна), повноголосся: -уту-, -охо-, -ере-, -иви-, алітерації [н], [т], [д], [р]; асонанси [о], [и], [у]; еквіфонія [не], [ту], [ви], [ди]; метафонія [ви] – [ив], [но] – [он], [ти] – [ит]; звукова антитеза (дзвінкість – глухість)
<p><i>За магалою мріє млин,</i> <i>немов проколотий метелик.</i> <i>Не чути вітру з верховин:</i> <i>ласкава тиша сон свій стеле.</i> (Драй-Хмара, 5, с. 47)</p>	Михайло Драй-Хмара	[м] – 5 [в] – 4 [с] – 3 [о] – 7 [и] – 5 [е] – 8	Анафора (суміжна, рядкова), повноголосся: -око-, -оло-, -еле-, -ете-; алітерації [м], [в], [с], [л]; асонанси [о], [и], [е]; еквіфонія [ле], [ти], [ло], [ли]; метафонія [ок] – [ко], [ел] – [ле], [ол] – [ло]; звукове порівняння
<p><i>Тебе співець, піднісиши понад</i> <i>зорі,</i> <i>Таким безсмертним світлом</i> <i>оточив,</i> <i>Що досі ще крізь далечінь віків</i> <i>Пронизують нас промені</i> <i>прозорі.</i></p>	Юрій Клен	[з] – 5 [с] – 6 [п] – 6 [р] – 5 [н] – 7 [т] – 6 [і] – 12	Анафора (рядкова): [т], внутрішня рима, алітерації [з], [с], [п], [р], [н], [т]; повноголосся –ебе-, -озо-, -ікі-; асонанси [і], [и], [о]; еквіфонія [те], [то], [ві], [ні], [рі];

(Клен, 12, с. 70)		[и] – 5 [о] – 10	метафонія [ві] – [ів], [ро] – [ор]; звукова метафора
<i>А сам <u>лишуся тут</u> у горі <u>та</u> <u>біді,</u> Я тільки думкою <u>до</u> скель <u>полину рідних,</u> Я тільки чайкою... з <u>тобою</u>... <u>по воді!</u> (Зеров, 8, с. 25)</i>	Микола Зеров	[д] – 5 [т] – 6 [і] – 6 [о] – 8 [у] – 8	Анафора (рядкова), внутрішня рима, алітерації [д], [т]; повноголосся <i>-обо-</i> , <i>-іді-</i> ; асонанси [о], [у], [і]; еквіфонія [ли], [до], [ту], [ки], [ту]; метафонія [ді] – [ід], [до] – [од]; звукова метафора, звукова антитеза
<i>Піти, піти без цілі і мети... <u>Вбирати в себе <u>вітер і</u></u> <u>простори,</u> І ліс, і лан, і небо незоре. Душі лише співають: «<u>Цвіти,</u> <u>цвіти!</u>» (Клен, 12, с. 54)</i>	Юрій Клен	[т] – 9 [с] – 4 [п] – 4 [р] – 5 [в] – 6 [і] – 15 [и] – 9	Анафора (суміжна), полісиндетон, внутрішня рима, алітерації [т], [с], [п], [в]; асонанси [і], [и]; еквіфонія [пі], [не], [ці], [ві], [ти]; метафонія [ві] – [ів], [ро] – [ор]; звукова метафора
<i>О Мономаше! Ти не навчай, Що щастя наше – Покора й рай... ...Гримить відвага На всі віки — Той крик варяга, Той стиск руки! (Филипович, 35, с. 83)</i>	Павло Филипович	[н] – 5 [ш] – 3 [р] – 4 [в] – 6 [о] – 7 [и] – 6 [а] – 12	Анафора (рядкова), внутрішня рима, алітерації [н], [ш], [р], [в]; асонанси [о], [а], [и]; повноголосся: <i>-око-</i> , <i>-ага-</i> , <i>-ими-</i> ; еквіфонія [по], [ко], [ра], [ва], [на]; метафонія [ки] – [ик], [но] – [он]; звукова метафора

<p><i>Розлютувався лютий надаремно: скоро з стріх закапає вода, вийде в поле віл під'яремний, і я помандрую, як Скворода. (Драй-Хмара, 5, с. 31)</i></p>	<p>Михайло Драй-Хмара</p>	<p>[р] – 5 [в] – 7 [л] – 4 [н] – 4 [о] – 10 [а] – 11 [е] – 4</p>	<p>Алітерації [р], [в], [л], [н]; асонанси [о], [а], [е]; повноголосся: -оро- – 2 рази, -ака-; еквіфонія [ро], [ре], [по], [ко], [во]; метафонія [ан] – [на], [ро] – [ор]; звукова метафора</p>
<p><i>Давно в минулім дні твоєї слави, І плаче дзвонів стоголоса мідь, Що вже не вернеться щаслива мить Твого буяння, цвіту і держави. (Зеров, 8, с. 27)</i></p>	<p>Микола Зеров</p>	<p>[д] – 5 [в] – 10 [т] – 6 [н] – 8 [о] – 8 [е] – 5 [і] – 7 [и] – 5</p>	<p>Алітерації [д], [в], [т], [н]; асонанси [о], [е], [і], [и]; повноголосся: -ого-, -оло-; еквіфонія [но], [ви], [ло], [го], [не]; метафонія [ві] – [ів], [го] – [ог]; звукова метафора, звукова антитеза.</p>
<p><i>Як в темряві усе завмерло! Хруський на серці стигне лід, і з неба падають, мов перли, огненні сльози Персеїд. (Драй-Хмара, 5, с. 50)</i></p>	<p>Михайло Драй-Хмара</p>	<p>[с] – 5 [н] – 5 [о] – 4 [е] – 8</p>	<p>Алітерації [с], [н]; асонанси [о], [е]; повноголосся: -ада-; еквіфонія [не], [се]; метафонія [ем] – [ме]; звукове порівняння, метафора</p>
<p><i>Дзвонять серпи і коси, Важко скриплять вози, Сніп, співак безголосий, Модить: збирай, звози!.. (Филипович, 35, с. 58)</i></p>	<p>Павло Филипович</p>	<p>[с] – 6 [з] – 6 [о] – 7 [и] – 8</p>	<p>Звуконаслідувальні слова: дзвонять, скриплять, анафора (суміжна), алітерації [с], [з]; асонанси [о], [и]; повноголосся: -оло- еквіфонія [во], [зи]; метафонія [пи] – [ип], [ло] – [ол]; звукова</p>

			антитеза, метафора
<i>Це долі <u>на</u>шої <u>с</u>мутний <u>у</u>зор, Для <u>нас</u> на <u>д</u>ворищі ба<u>г</u>аття <u>т</u>ліє, Для <u>нас</u> <u>ц</u>ересторо<u>г</u>у <u>ц</u>івень <u>ц</u>іє, І слуг <u>г</u>уде арх<u>и</u>єрейський <u>х</u>ор. (Зеров, 8, с. 64)</i>	Микола Зеров	[н] – 6 [т] – 4 [р] – 7 [д] – 5 [о] – 7 [у] – 5 [и] – 4	Анафора (суміжна, рядкова), алітерації [н], [т], [р], [д]; асонанси [о], [у], [и]; повноголосся: -ага-, -ере-; еквифонія [на], [ла]; метафонія [гу] – [уг]; звукова метафора.
<i>І з<u>н</u>ов об<u>в</u>углен<u>и</u>ми <u>с</u>ір<u>н</u>ика<u>м</u>и на <u>с</u>ірих му<u>р</u>ах <u>с</u>ірі д<u>н</u>і з<u>н</u>ачу, і без к<u>і</u>н<u>ц</u>я <u>т</u>оп<u>ч</u>у <u>т</u>юр<u>е</u>м<u>н</u>ий <u>к</u>ам<u>і</u>нь і <u>т</u>уги <u>н</u>ап<u>и</u>вають <u>д</u>ос<u>х</u>очу. (Драй-Хмара, 5, с. 164)</i>	Михайло Драй-Хмара	[н] – 9 [м] – 5 [с] – 4 [о] – 5 [у] – 6 [и] – 5	Внутрішня рима, анафора (рядкова), полісиндетон, алітерації [н], [м], [с]; асонанси [о], [у], [и]; повноголосся: -ими-; еквифонія [ми], [ни], [сі]; метафонія [ми] – [им], [ін´] – [ні]; звукова метафора

Незважаючи на відсутність «культу звука» у неокласиків, палітра звукового інструментування у них надзвичайно розмаїта. Звуковідтворень у їх творчості майже не фіксується, проте звуконаслідувальні слова є достатньо частотними. Загалом кількісне співвідношення засобів звукового аранжування поетичних текстів неокласиками представлені на рис. 3.26.

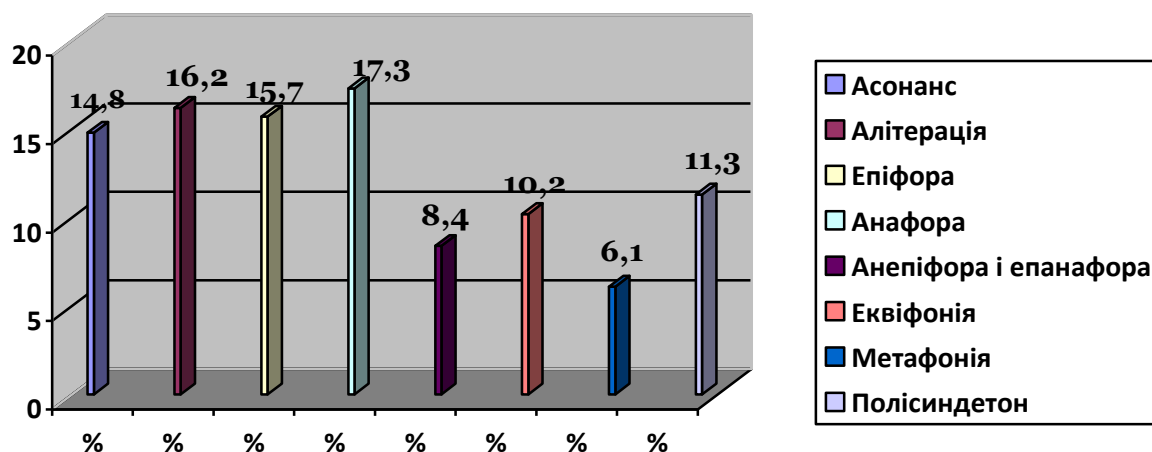


Рис. 3.26. Особливості кількісного співвідношення засобів звукового повтору в поетичних текстах неокласиків

Як свідчать проаналізовані дані, асонанс і алітерація неокласиками залучаються меншою мірою, ніж поетами-символістами. Так само явища еквіфонії та метафонії незначно (1-2%) переважають у представників символістської течії. Натомість неокласики більше уваги приділяють епіфорі і анафорі, а також особливістю їх поезії є широке залучення полісиндетону, застосування анепіфор та епанафор.

Естетична система неокласиків була відкритою як для засвоєння звукописних новацій, так і для збереження традиційних способів художнього моделювання світу. Перебуваючи під сильним впливом характерної для доби тенденції відтворення чуттєвої сфери, злиття автора і героя, «я» та «іншого» (М. М. Бахтін), поети досить активно випробовували різні форми вираження авторської свідомості: від «рольової лірики» до завуальованого окреслення ліричної особистості через наскрізні звукові коди, звукообрази-символи, творення яких зумовило залучення відповідних звукотропів (див. рис. 3.27.).

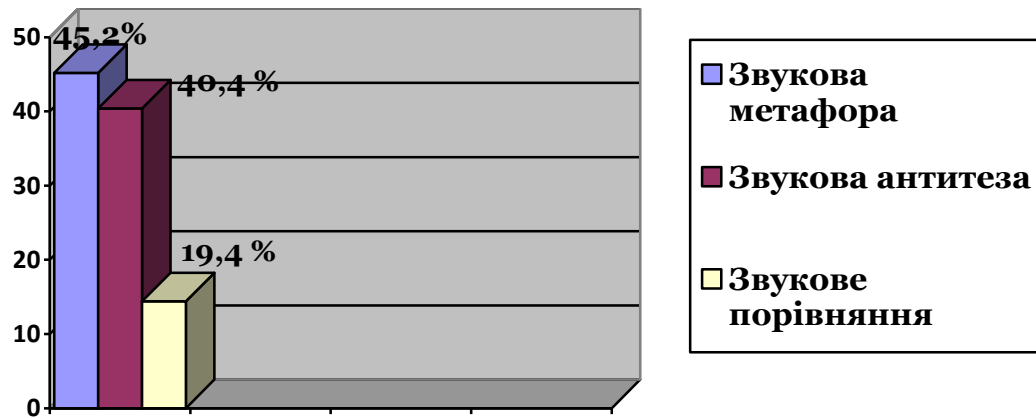


Рис. 3.27. Особливості кількісного співвідношення звукотропів у творах поетів-неокласиків

Кількісні показники засвідчують відчутне переважання надзвичайно складного звукотропу – звукової метафори (45,2%). Зіткнення різних за акустичними властивостями звуків, контраст звукового тла також активно використовуються поетами аналізованого напрямку (40,4%). Звукове порівняння використовується неокласиками здебільшого як допоміжний звукотроп, часто сполучуваний зі звуковою метафорою.

Незважаючи на належність авторів поетичних текстів до одного літературного угруповання, поетичне мовлення кожного з них позначене індивідуальними особливостями. Через кристалізовані досвідом звукописні форми, які зберігають і відтворюють у звучанні культуромовні особливості народу, поети прагнули відтворити красу, гармонію світу (зокрема, через звукове інструментування творів). Сміслова і функціональна єдність добра і краси як праснови гармонійного світоустрою визначила звукообрази та прийоми і засоби звукопису у їхньому творчому доробку.

3.2.3. Роль звукопису в поетичному доробку футуристів. Футуризм, хоч і бере початки в Італії, проте його не можна вважати явищем лише італійським. Вплив футуризму позначився і на творчості митців України. Теоретична програма футуристів абсолютизувала значення форми мистецького твору. Заперечуючи культуру минулого, футуристи фетишизували техніку, індустрію, швидкість, нові ритми, привнесені

технічним розвитком. Схиляючись перед рівнем технічних досягнень початку ХХ ст., поети водночас доводили, що технічний прогрес веде до духовного зубожіння, що техніка з часом знищить свого творця – людину. Ф. Т. Марінетті в маніфесті «футуристичної літератури» висунув її основні риси: головним елементом поезії є хоробрість, зухвалість, бунт; література повинна прославляти рух, швидкість, агресію; вся традиційна культура та її цінності вмерли для нових поколінь... Саме тому велику увагу футуристи приділяли звуковій формі поетичних творів, створенню нової поетичної мови.

До першої світової війни футуризм на індустріально відсталій Україні не мав сприятливого ґрунту. Але вже 1913 року лідер українського футуризму Михайль Семенко видав збірку поезії «Prélude», а 1914 року – «Дерзання» і «Кверофутуризм». Виконуючи роль активного організатора, він був засновником низки українських футуристичних угруповань і журналів: «Фламінго» (1919 – 1921 рр.), «Аспанфут» (1921 – 1924 рр.) у Києві, а після переїзду до Харкова – журналу «Нова Генерація» (1928 – 1930 рр.). Всі ці етапи характеризувалися декларативністю й експериментаторством. Прихильники українського футуризму (Олекса Слісаренко, Гео Шкурупій, Гео Коляда, Микола Щербак, Володимир Ярошенко) від проголошення «смерті мистецтву», шукання «метамистецтва» як синтезу поезії, прикриваючись лояльними революційними деклараціями, переходять до культу «великої техніки», боротьби «проти провінціальної обмеженості». Звичайно, футуристи не мали такої значної позиції в українській літературі своєї доби, як символісти чи неокласики, проте вони збагатили поезію новими темами й формами, новим ставленням до мови і, зокрема, звуку в поезії, вони розкріпачили і урбанізували українську мову.

Михайль Семенко був «фігурою доби», що одним із перших почав згуртовувати літературні сили. Його вірші – це гостроагітаційна, майже лозунгова поезія, що реалізувала теорію «соцзамовлення», побудована за згубним для поетів-ліриків принципом раціоналізму. Щоправда відомий

дослідник С. О. Єфремов вважає, що першим, хто привніс футуризм на український ґрунт, був Василюк Гнедов, який в збірці «Небокопи» (1913) надрукував українською мовою «Огняну свиту», чим і закріпив за собою пальму першості.

Слід наголосити, що М. Семенко був переконаний, що українська версифікація потребувала реформістських змін. Відколи Семенко став футуристом, він всіляко намагався форсувати ствердження в українській поезії образної стихії міста. Футуризм – це мистецтво антигуманізму, яке має відбити настання часу техніки. Спрямування футуризму можна виразити трьома «М»: *місто, машина, маса*. Дві головні ознаки футуризму: по-перше, нове мистецтво зовсім не цікавиться людиною. Психологізм оголошувався анархізмом. Якщо цікавить душа – пізнай машину. По-друге, для цього мистецтва характерний винятковий динамізм, опоетизування руху, швидкості, звукозорові пошуки засобів зображення руху. Зупинка є злом, тому футуристи застосовували такі принципи динамізації («прискорення») поетичного тексту: поезії записувалися без розділових знаків, без великих і малих букв. На думку футуристів, найбільше перешкод для руху роблять прикметники й прийменники. На перший план висувається дієслово. Футуризм – це тотальне заперечення, зокрема й естетства. Музикою міста вважався шум міста.

Експерименти над словом, що привели до появи зарозумілої мови, проводилися в основному з опорою на звуковий бік мовлення, з наданням звукам мови і окремо взятому звукові виняткового значення. Одним з найвідоміших практиків (проте не єдиний) зарозумілої мови в українській поезії першої половини ХХ століття вважається Михайль Семенко: *Я – нічий. Я – ніхто. Мене не знає історія. / Мій девіз – несталість і несподіваність. / Хочете? Я зримумо зараз: Істерія. / Я остроїв поезію в стрій ні разу не надіваний* (Семенко, 27, с. 143).

До експериментів зі звуком у поетичному тексті долучилися й інші українські поети, зокрема Олекса Слісаренко, Гео Шкурупій, Гео Коляда,

Микола Щербак, Володимир Ярошенко та інші. Оскільки найхарактерніші засоби звукопису в творчості М. Семенка розглядалися окремо, то для висвітлення особливостей залучення українськими поетами-футуристами фоностилістичних засобів, що ілюструє таблиця 3.7., залучено найпоказовіші фрагменти з поезій решти найвідоміших представників цієї течії.

**Засоби звукопису
у поетичних текстах українських футуристів**

Таблиця 3.7.

Фрагмент поетичного тексту	Автор	Кількіс ні показ- ники	Прийоми звукопису
<p><i>Не б'ють барабани, не сурмлять сурми, а кров розіллялася ріками, і плюскається в ній бандит, мов риба, і скрізь вогонь, і вибухи, Вибухи (Шкурупій, 42, с. 93)</i></p>	<p>Гео Шкурупій</p>	<p>[б] – 7 [л] – 5 [р] – 8 [о] – 5 [а] – 8 [і] – 6</p>	<p>Анафора (суміжна): [в]; алітерації [б], [л], [р]; повноголосся: -ого-; асонанси [о], [а], [і]; еквіфонія [ба], [ра], [ви]; метафонія [ра] – [ар], [ба] – [аб]; звукова метафора, порівняння</p>
<p><i>Бий, бий, одбивай похоронні такти, барабане печалі! Стукай, серце, про скорий кінець! Оплесків не буде засміяному барабанщику,</i></p>	<p>Гео Шкурупій</p>	<p>[б] – 10 [н] – 8 [р] – 7 [о] – 8 [а] – 11 [е] – 13</p>	<p>Звуконаслідування, анафора (суміжна), алітерації [б], [н], [р]; повноголосся: -охо-, -еле-, асонанси [о], [а], [е]; еквіфонія [ба], [ра], [би]; метафонія [ра] – [ар], [ба] – [аб]; звукова антитеза</p>

<p>веле<u>т</u>енському бара<u>б</u>анові всіх сер<u>д</u>ець (Шкурупій, 42, с. 83)</p>			(дзвінкість – глухість), звукове порівняння
<p>О, дні про<u>з</u>орі! Кри<u>ш</u>талі осі<u>н</u>ні! Були ви сміли<u>в</u>і, пре<u>к</u>расні і стра<u>ш</u>ні, Як р<u>в</u>ались ваші по<u>в</u>оди ре<u>м</u>інні, Як чер<u>в</u>інкова кро<u>в</u> гор<u>л</u>а на стер<u>н</u>і... (Слісаренко, 31, с. 74)</p>	<p>Олекса Слісаренко</p>	<p>[ш] – 3 [р] – 9 [н] – 8 [о] – 8 [і] – 12</p>	<p>Анафора, алітерації звуків [ш], [р], [н]; асонанси [о], [і]; повноголосся: -озо-, -ово-, -ага-; еквіфонія [на], [ні]; метафонія [ро] – [ор], [ін] – [ні]; звукове порівняння</p>
<p><u>В</u>сі ми р<u>о</u>з<u>і</u>п'яті на х<u>р</u>естах, <u>В</u>сі ми пок<u>р</u>иті р<u>а</u>на<u>м</u>и. <u>З</u>аповідано нам жор<u>с</u>токий ш<u>л</u>ях <u>З</u>ли<u>м</u>и ко<u>р</u>ана<u>м</u>и. (Слісаренко, 31, с. 92)</p>	<p>Олекса Слісаренко</p>	<p>[р] – 6 [м] – 6 [н] – 5 [о] – 8 [а] – 7</p>	<p>Анафора (рядкова), алітерації [м], [р], [н]; асонанси [о], [а]; еквіфонія [на], [по], [ми]; метафонія [ни] – [ин]; повноголосся: -ана-, -ими-; звукова метафора</p>
<p><u>Т</u>ихше, <u>т</u>ихше, мі<u>с</u>то! Зупи<u>н</u>ись, а<u>н</u>архії хо<u>д</u>а! Довіку з<u>д</u>ивована св<u>и</u>стом на розі сто<u>ї</u>ть св<u>я</u>та... (Шкурупій, 42, с. 75)</p>	<p>Ґео Шкурупій</p>	<p>[т] – 7 [х] – 4 [с] – 5 [з] – 3 [в] – 5 [а] – 8 [о] – 7 [и] – 6</p>	<p>Анафора (суміжна), алітерації [т], [х], [с], [з], [в]; повноголосся: -ана- -ини-; асонанси [о], [а], [и]; еквіфонія [ла], [ло], [то]; метафонія [по] – [оп], [ил] – [ли]; звукова антитеза</p>
<p>..У іне<u>ї</u> ліси, нем<u>о</u>в у мар<u>е</u>ві, Ті самі дере<u>в</u>а, що зна<u>в</u> я їх</p>	<p>Олекса Слісаренко</p>	<p>[м] – 5 [р] – 6</p>	<p>Звуконаслідувальні слова «громовим», «ревом», алітерації</p>

<p>коди<u>сь</u>,</p> <p>За тих часів, коли гро<u>мо</u>вим ре<u>во</u>м</p> <p>Дні буредо<u>м</u>ні зем<u>лю</u> потря<u>с</u>ли...</p> <p>(Слісаренко, 31, с. 74)</p>		<p>[o] – 9</p> <p>[i] – 12</p>	<p>[м], [р]; асонанси [o], [e]; еквіфонія [ли], [мо]; метафонія [мо] – [ом], [ре] – [ер]; повноголосся: -ере-; звукова метафора, звукова антитеза</p>
<p>В бризках про<u>мі</u>ня купа<u>ю</u>ться</p> <p>Вже прив'я<u>д</u>ії квіт<u>к</u>и,</p> <p>Л<u>и</u>стя жовк<u>н</u>е і з<u>г</u>орта<u>є</u>ться,</p> <p>І знеси<u>д</u>ено схи<u>д</u>я<u>ю</u>ться</p> <p>Пе<u>л</u>ю<u>ст</u>ки</p> <p>(Ярошенко, 43, с. 25)</p>	<p>Володимир Ярошенко</p>	<p>[п] – 4</p> <p>[т] – 7</p> <p>[л] – 5</p> <p>[o] – 10</p> <p>[i] – 12</p>	<p>Анафора (рядкова), алітерації [п], [т], [л]; асонанси [o], [e]; еквіфонія [ки], [но]; метафонія [ен] – [не]; звукова антитеза</p>
<p>Як ві<u>т</u>ер і море пок<u>л</u>ичуть, цілу<u>є</u>мо лезо на<u>в</u>ал, ли<u>ш</u>а<u>є</u>мо пер<u>с</u>а кон<u>ч</u>ити, ли<u>ш</u>а<u>є</u>мо п'я<u>н</u>ий під<u>в</u>ал, підхо<u>п</u>лю<u>є</u> нас ш<u>к</u>вал.</p> <p>Ш<u>у</u>га<u>є</u> ві<u>т</u>ер, і стогне туман.</p> <p>Ш<u>и</u>й не жа<u>л</u>ь, не жа<u>л</u>ь нам для ре<u>й</u>...</p> <p>(Шкурупій, 42, с. 147)</p>	<p>Гео Шкурупій</p>	<p>[п] – 6</p> <p>[ш] – 5</p> <p>[л] – 9</p> <p>[o] – 9</p> <p>[a] – 14</p> <p>[и] – 6</p>	<p>Епанафора (стик), анепіфора у 4-му рядку, анафора (рядкова, суміжна), внутрішня рима, повноголосся: -ава- -ити-; алітерації [л], [ш], [п]; асонанси [o], [a], [и]; еквіфонія [ли], [ша], [ва]; метафонія [ре] – [ер]; звукова антитеза</p>
<p>Де ход<u>я</u>ть вед<u>м</u>еді і зв<u>і</u>рі.</p> <p>— Там ш<u>л</u>яхи пр<u>я</u>мі й ш<u>и</u>рок<u>і</u>...</p> <p>У небі — в фі<u>я</u>л<u>к</u>овій ш<u>к</u>і<u>р</u>і —</p> <p>Гор<u>и</u>ть по<u>л</u>овина о<u>к</u>а</p> <p>(Ярошенко, 43, с. 28)</p>	<p>Володимир Ярошенко</p>	<p>[д] – 4</p> <p>[ш] – 3</p> <p>[e] – 4</p> <p>[o] – 6</p> <p>[i] – 10</p>	<p>Алітерації [д], [ш]; асонанси [o], [i] [e]; еквіфонія [ві], [кі], [ло]; метафонія [рі] – [ір] [ко] – [ок]; повноголосся: -ірі- -оло-; звукова метафора, звукове</p>

			порівняння
<p>Місто <u>по</u>тягом гурко<u>ти</u>ть на захід, косу<u>ть</u> серпо<u>м</u> неба синь <u>мо</u>ло<u>ди</u>к, а мене <u>тур</u>бує <u>т</u>вій одчайний зах<u>ва</u>т, со<u>ло</u>на роса <u>тво</u>їх <u>по</u>вік (Шкурупій, 42, с. 134)</p>	<p>Гео Шкурупій</p>	<p>[т] – 7 [д] – 3 [о] – 13 [и] – 5</p>	<p>Алітерації [т], [д]; асонанси [о], [и]; еквіфонія [ти], [то]; метафонія [то] – [от]; повноголосся: -ене-, -оло-; звукова антитеза (дзвінкість – глухість)</p>
<p>Тут гу<u>н</u>ци йшли, <u>та</u>тари, тур<u>ки</u>, поля<u>ки</u>, ні<u>м</u>ці і Мос<u>к</u>ва. <u>ту</u>т роз<u>пи</u>цали всіх за руки <u>х</u>то за ві<u>т</u>чиз<u>ну</u>, <u>к</u>рай <u>сто</u>яв. В<u>к</u>раїно! Ти мов скор<u>б</u>на ді<u>в</u>а сто<u>ї</u>ш на ро<u>з</u>і вс<u>ї</u>х ш<u>ля</u>хів . де За<u>х</u>ід і С<u>х</u>ід в зма<u>г</u>анні гн<u>і</u>вно стр<u>ї</u>ля<u>ю</u>ть в гер<u>ц</u>ях з на<u>г</u>ан<u>ів</u> (Коляда, 14, с. 25 – 26)</p>	<p>Гео Коляда</p>	<p>[т] – 12 [р] – 7 [н] – 8 [о] – 10 [і] – 12</p>	<p>Алітерації [т], [р], [н]; асонанси [о], [і]; еквіфонія [та], [то]; метафонія [ни] – [ин]; повноголосся: -ага-; звукове порівняння, звукова метафора</p>
<p>До неба фі<u>я</u>лкова р<u>из</u>а П<u>ів</u>кругом зір<u>ка</u>ми при<u>ко</u>ло<u>та</u>, І сі<u>ть</u>ся зо<u>ло</u>то с<u>из</u>е, На зем<u>лю</u> — про<u>зо</u>ре зо<u>ло</u>то. (Ярошенко, 43, с. 28)</p>	<p>Володимир Ярошенко</p>	<p>[л] – 5 [з] – 7 [о] – 11 [і] – 5</p>	<p>Алітерації [л], [з]; асонанси [о], [і]; еквіфонія [зо], [то], [ри]; метафонія [ро] – [ор], [то] – [от]; повноголосся: -озо-, -оло-; звукова метафора, антитеза</p>

Дані, наведені у таблиці 3.7., дають змогу зробити висновок щодо ролі та частотності залучення українськими поетами-футуристами відповідних засобів звукопису. Як бачимо, футуристи приділяють значну увагу

алітераціям та асонансам, але кількість повторюваних звуків значно менша, ніж у символістів. Індивідуальному стилю поетів футуристичного напрямку майже не властива епіфора, проте фіксується велика частотність залучення повноголосся, метафонії, еквіфонії як засобів звукового повтору. Кількісне співвідношення прийомів звукового повтору показано на рис. 3.28.

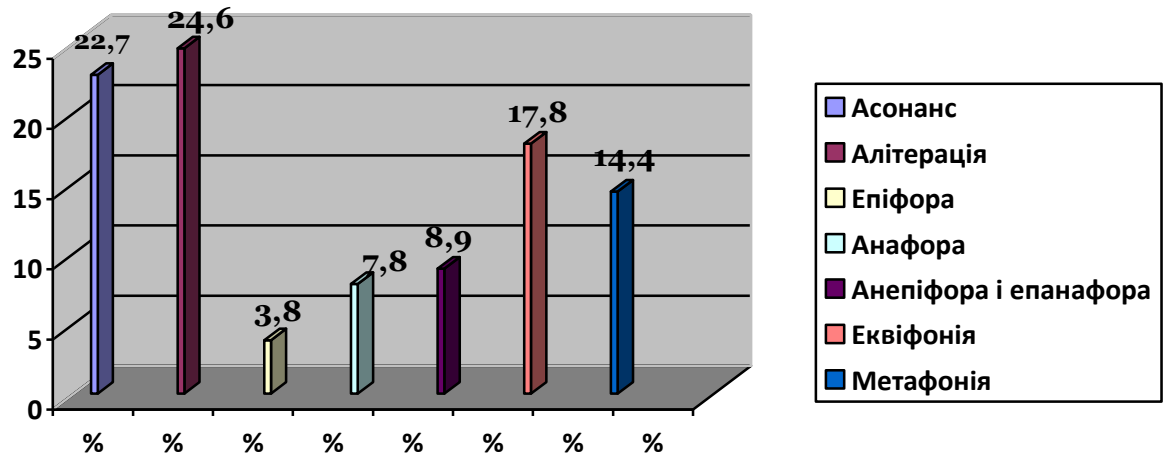


Рис. 3.28. Особливості кількісного співвідношення засобів звукового повтору в поетичних текстах футуристів

Порівняно з неокласиками та символістами у представників футуристичної течії менше фіксується анафор, їм майже не властивий полісиндетон (поодинокі випадки), натомість кількісно вищі показники уживань епанафори та анепіфори.

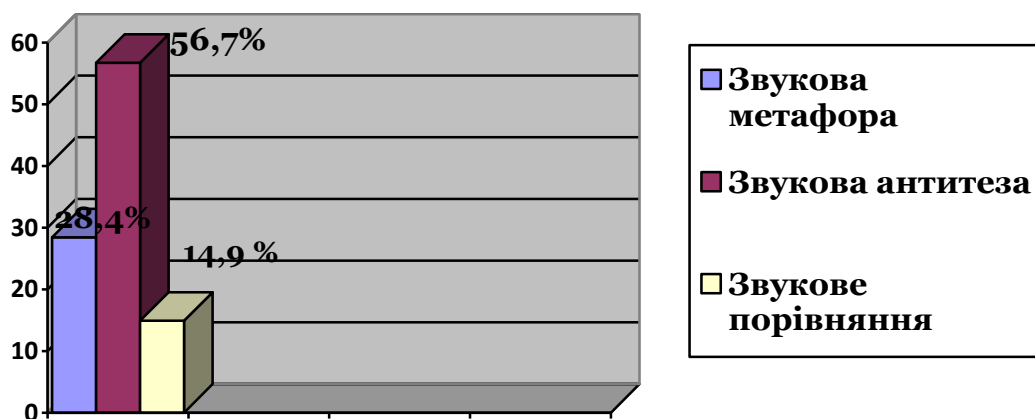


Рис. 3.29. Особливості кількісного співвідношення звукотропів у творах поетів-футуристів

У поетичних текстах футуристів алітерації найчастіше залучаються для творення звукової антитези (переважно це протиставлення приголосних звуків за дзвінкістю-глухістю). Загалом, як свідчать кількісні дані, зображені на рис. 3.29., звукова антитеза і звукова метафора є провідними звукотропами у текстах поетів футуристичного напрямку. Саме на зіткненні протилежностей у звучанні і змісті побудовано більшість їх поетичних текстів.

Така увага до смислу звукообразів, залучення незвичних звукосполук пояснюється не лише прагненням поетів-футуристів епатувати читача, але й наявністю взаємозв'язку між звуком та тим значенням, що він пробуджує в свідомості (чи підсвідомості!) реципієнтів. Створюючи необхідне емоційне забарвлення, звук має велике значення для створення звукообразу, який чинить сугестивний вплив на психіку та поведінку адресата через механізм асоціації. «Роль слуху в нашій психічній житті, – зазначав І. Франко, – велика. Світ тонів, гуків, шелестів, тиші – безмежний; він дає звірам і людям першу можливість порозуміватися... У людей на його основі виробилася мова, перша, і дуже багата... Змисл слуху дає нам пізнати цілі ряди явищ моментальних, невловимих, летючих, цілі ряди змін наглих і сильних, що вражають нашу душу...» [170, с. 85]. Тобто, звукопис у творчості поетів-футуристів є ключем до розуміння художнього світу митця, носієм авторської ідеї, основою формування оригінального образу.

3.2.4. Функції звукопису в текстах поетів-імпресіоністів.

Імпресіонізм (від франц. *impression* – враження) – художній напрям, заснований на принципі безпосередньої фіксації вражень, спостережень, співпереживань. Імпресіонізм розвивається в останній третині ХІХ – на початку ХХ століття. Основний стильовий прийом імпресіонізму – зображення не самого предмета, а враження від нього. Самі митці-імпресіоністи досить точно виражали цей головний принцип напрямку. «Бачити, відчувати, виражати – в цьому все мистецтво», — проголошували Едмон і Жюль Гонкури. «Ми приречені до того, щоб пізнавати світ тільки через враження,

яке він на нас справляє», – писав Анатоль Франс, який наприкінці ХІХ століття став одним із головних теоретиків і захисників імпресіонізму, фундатором саме імпресіоністичної інтерпретації мистецтва. Письменники-імпресіоністи орієнтувалися насамперед на здобуток імпресіоністів-живописців, які використовували яскраві плями, мазки, напівтони, нечіткі контури, композиційні фрагменти, «змазаність», для того, щоб підкреслити ефемерність враження від дійсності.

Образи українських поетів-імпресіоністів – Василя Чумака, Василя Еллана (Блакитного), Олекси Влизька – пластичні та «зримі» завдяки тому, що поети намагаються відтворити дійсність шляхом щонайповнішого використання різноманітних чуттєвих вражень. Звуки пісні постають в уяві у вигляді яскравих барв, малюють з дивною яскравістю цілі образи, і навпаки – розмаїття кольорів уявляється у звуках, перевтілюється у звукообрази. Слід наголосити, що більшість поетичних творів імпресіоністів надзвичайно складно наводити та аналізувати фрагментарно: звукова тканина поезії становить цілісну картину, яка не сприймається поза контекстом. Прикладом може слугувати така поезія Олекси Влизька:

<i>Холодний шторм,</i>	→ анафора (рядкова) [х];
<i>холодна здоба,</i>	→ повноголосся: -оло- (3 рази), -ала-;
<i>обвалами -</i>	→ алітерація звуку [л] – 12 разів;
<i>холодний гул</i>	→ метафонія звуків: [ло] – [ол];
<i>і моря лютого</i>	→ повноголосся: -ого-;
<i>оздоба, -</i>	→ метафонія звуків: [до] – [од];
<i>летить, дев'ятий</i>	
<i>карбункул, -</i>	→ алітерація звуку [к];
<i>що вдарить</i>	→ метафонія звуків: [ра] – [ар];
<i>камінь, –</i>	
<i>розгориться,</i>	→ повтор звукосполюки [роз];
<i>мов п'яний геній</i>	

<i>тр^ьох се^кунд,</i>	→ метафонія звуків: [ке] – [ек];
<i>над ск^елями</i>	
<i>розпал^ить бунт</i>	→ метафонія звуків: [ит´] – [ти], асонанс звуку [у];
<i>і враз уш^ухне,</i>	→ повноголосся [ушчу];
<i>розлет^иться,</i>	→ алітерація звука [р] – 11 разів;
<i>в ніцо,</i>	→ анафора (рядкова);
<i>в ніцо.</i>	→ епіфора;
<i>Отак</i>	→ алітерація [т];
<i>і ти -</i>	→ еквіфонія [ти];
<i>поете</i>	→ повноголосся -ете-, метафонія [ет] – [те];
<i>мрійної мети!</i>	→ анафора (суміжна): [м].
<i>(Влизько, 2, с. 203)</i>	

Як засвідчує наведена поезія, автор творить звуком, ритмом картину вражень: звукообрази змінюють один одного, звукова антитеза, що виявляється у домінуванні на початку поетичного тексту плавного приголосного звука [л] та заміна його сонорним [р] у другій половині поезії, загальне переважання дзвінких приголосних на початку і перевага шиплячих та глухих приголосних у кінці. Кількісно вони мають менший вияв, оскільки покликані формувати звукове тло поезії. Проте звукове аранжування не є самоціллю, що підтверджує глибокий філософський зміст поезії, розпізнати який і допомагають ужиті звукотропи.

Загалом характерною рисою індивідуально-авторського стилю поетів-імпресіоністів є тонка фіксація вражень, лаконічність вислову, глибокий ліризм, ритмічність, плинність і плавність мови, майстерність описів природи та глибинний психологічний аналіз. Особливості використання поетами-імпресіоністами засобів звукопису зафіксовано у таблиці 3.8.

Поліфонія засобів звукопису
у поетичних текстах українських поетів-імпресіоністів

Таблиця 3.8.

Фрагмент поетичного тексту	Автор	Кількіс ні показ- ники	Прийоми звукопису
<p><i>Ні слова <u>про</u> <u>в</u>тому! Ні слова <u>про</u> спокій!</i> <i>Хай <u>ма</u>риші <u>ду</u>нають <u>ба</u>дь<u>ор</u>і й гучні...</i> <i>Хоч ніч <u>о</u>блягає, – та <u>в</u> п^тьмі глиб<u>о</u>кій</i> <i><u>В</u>же <u>г</u>рають-палають <u>д</u>освітні <u>в</u>огні...</i> <i>(Еллан, 6, с. 51)</i></p>	<p>Василь Еллан (Блакитний)</p>	<p>[н] – 8 [в] – 7 [р] – 5 [о] – 5 [г] – 4 [с] – 4 [т] – 6 [о] – 12 [а] – 11 [о] – 5 [і] – 13</p>	<p>Анафора (рядкова): [х], епіфора, внутрішні рими; звуконаслідувальне слово, алітерації [н], [в], [р], [г], [с], [т]; повноголосся -ала-, асонанси [о], [а], [і], [у]; еквіфонія [ло], [ра], [ро], [ва]; метафонія [ра] – [ар], [ро] – [ор]; звукова метафора, порівняння</p>
<p><i><u>В</u>даримо гучно <u>м</u>и <u>д</u>звонами, — всесвіт обійде лу<u>н</u>а, — кинемо вільно червоними: — <u>В</u>ладарі світу з <u>к</u>оронами, вже не потрібні ви нам.</i> <i>(Чумак, 40, с. 110)</i></p>	<p>Василь Чумак</p>	<p>[в] – 8 [м] – 6 [н] – 9 [о] – 9 [е] – 5 [і] – 7 [и] – 7</p>	<p>Анафора (рядкова): [в], алітерації [в], [м], [н]; асонанси [о], [е], [і], [и]; звуконаслідування, еквіфонія [ро], [ми], [на], [да]; метафонія [ми] – [им], [но] – [он], [да] – [ад]; повноголосся -ими-, -ада-; звукова метафора, звукове порівняння</p>
<p><i><u>Ч</u>ую, <u>ч</u>ую: – обіймає <u>ж</u>аль, –</i></p>	<p>Олекса</p>	<p>[н] – 7</p>	<p>Анафора (суміжна,</p>

<p><u>За великим невимовна туга,</u> <u>За незнаним!.. Ну, хоча б</u> <u>ножа</u> <u>Та дорогу зоряну в подруги!</u> (Влизько, 3, с. 50)</p>	<p>Влизько</p>	<p>[з] – 4 [ч] – 3 [м] – 4 [о] – 8 [у] – 8 [и] – 5</p>	<p>рядкова), алітерації [н], [з], [ч], [м]; асонанси [о], [у], [и]; еквіфонія [чу], [за], [жа], [не]; метафонія [єв] – [ве], [до] – [од], [ор] – [ро]; повноголосся –ики-, -оро-; звукове порівняння, звукова метафора.</p>
<p><u>Хтось вночі заломить у</u> <u>смертельній тузі руки.</u> <u>Наче хвиля, защемить печаль,</u> <u>Жадобні Шопена звуки</u> <u>Розіллє, ридаючи, рояль.</u> (Еллан, 6, с. 54)</p>	<p>Василь Еллан (Блакитний)</p>	<p>[з] – 4 [н] – 5 [т] – 5 [р] – 5</p>	<p>Суміжна анафора у 4-му рядку [р], епіфора, звукова антитеза: у 1-му і 2-му рядку [з] – [с], 3-му: [ж] – [ш], 4 рядок – алітерація [р], слова-характеристики звучання</p>
<p><u>Раптом прийшло, зашуміло,</u> <u>мов буря осіння у пущі,</u> <u>Й птиця, жар-птиця залізна</u> <u>майнула... Ревіли корови,</u> <u>Плакали верби і вже не</u> <u>дзвонили в повітрі,</u> <u>Плакала дунко сонілка — в</u> <u>сумі сивенький дударик</u> (Влизько, 2, с. 68)</p>	<p>Олекса Влизько</p>	<p>[р] – 9 [п] – 9 [к] – 6 [л] – 11 [о] – 11 [у] – 8 [и] – 11</p>	<p>Еквіфонія, звуконаслідування (зашуміло, ревіли, дзвонили, лунко), алітерації [р], [п], [к], [л]; асонанси [о], [у], [и]; еквіфонія [ла], [на], [ка], [ли]; метафонія [мо] – [ом], [уш] – [шу], [ик] – [ки], [по] – [оп]; повноголосся -ака-, -или-, -оро-; звукове порівняння, звукова метафора</p>
<p><u>Над безлюдністю провудочків</u></p>	<p>Василь</p>	<p>[п] – 5</p>	<p>Суміжна анафора у 1-му рядку,</p>

<p style="text-align: center;"><i>порожніх</i></p> <p><i>Білий ранок опалево плакав.</i></p> <p><i>Раптом — п-ббах! — і другий,</i></p> <p style="text-align: center;"><i>третій стрід</i></p> <p><i>тривожний,</i></p> <p><i>Кулемет нервово зататакав...</i></p> <p><i>(Еллан, 6, с. 54)</i></p>	<p>Еллан (Блакитний)</p>	<p>[р] – 9</p> <p>[т] – 8</p> <p>[л] – 7</p> <p>[к] – 5</p> <p>[о] – 9</p> <p>[а] – 9</p> <p>[і] – 6</p> <p>[е] – 6</p>	<p>звуконаслідування (зататакав), звуковідтворення, повторення</p> <p>звукосполук [тр] – [рт], алітерації [п], [р], [т], [л], [к]; повноголосся -оро-, -ово-, -ата-, -ака-, -еме-, асонанси [о], [а], [і], [е]; еквіфонія [ро], [ра], [ло], [та]; метафонія [та] – [ат], [ро] – [ор]; звукове порівняння, метафора.</p>
<p><i>Ой та погасли... – ті жарини –</i></p> <p><i>змерзли волошки в межі...</i></p> <p><i>...Білий метелик лице та лице,</i></p> <p><i>білий метелик сніжин.</i></p> <p><i>(Чумак, 40, с. 96)</i></p>	<p>Василь Чумак</p>	<p>[м] – 4</p> <p>[л] – 9</p> <p>[о] – 4</p> <p>[і] – 5</p> <p>[е] – 8</p> <p>[и] – 11</p>	<p>Алітерації [м], [л]; асонанси [о], [е], [і], [и]; еквіфонія [ли], [ни], [ло], [те], [ме], [бі], [ни]; метафонія [жі] – [іж], [ни] – [ин], [ки] – [ик], повноголосся -ете-, -оло-, -ини-; звукова метафора, звукове порівняння</p>
<p><i>Нам треба нервів, наче з</i></p> <p style="text-align: center;"><i>дроту,</i></p> <p><i>Бажань, як залізобетон</i></p> <p><i>Нам треба буряного льоту,—</i></p> <p><i>Грими ж, фанфар мідяний тон!</i></p> <p><i>Десь там самотня віодіна</i></p> <p><i>Тужливо журиться у мді...</i></p> <p><i>Не зупиняться! Хай загине!</i></p>	<p>Василь Еллан (Блакитний)</p>	<p>[н] – 8</p> <p>[н´] – 4</p> <p>[р] – 6</p> <p>[т] – 10</p> <p>[л] – 5</p> <p>[м] – 8</p> <p>[б] – 4</p> <p>[о] – 11</p>	<p>Анафора (суміжна) у 1-му рядку, звуконаслідування, звукова антитеза, звукова метафора, алітерації [н], [н´], [р], [т], [л], [м]; повноголосся -ими-, -ого-, асонанси [о], [у], [і], [е];</p>

<p><i>Йдемо! Під <u>марші</u>. По <u>землі</u>.</i> (Еллан, 6, с. 53)</p>		<p>[і] – 9 [у] – 5</p>	<p>еквіфонія [де], [не], [лі], [фа]; метафонія [но] – [он], [ре] – [ер]</p>
<p><i>Тендітні руки <u>вогняного</u> <u>Змія</u> <u>Все</u> рідше <u>пестять</u> <u>персоньки</u> <u>Землі</u>... <u>В</u> кирею з сивої <u>імлі</u> <u>Вона</u> вгорнулася, <u>зітхає</u> і <u>німіє</u>... (Еллан, 6, с. 47)</i></p>	<p>Василь Еллан (Блакитний)</p>	<p>[н] – 8 [в] – 5 [м] – 4 [о] – 6 [и] – 4 [і] – 11</p>	<p>Анафора (рядкова): [в], анафора (суміжна): [п], алітерації [н], [в], [м]; асонанси [о], [и], [і]; еквіфонія [пе], [ні], [во], [ки]; метафонія [во] – [ов], [ре] – [ер], звукова антитеза [з] – [с], звукова метафора</p>
<p><i><u>І</u> <u>роздав</u> <u>би</u>, <u>роздав</u> <u>би</u>, <u>роздав</u> <u>би</u>, Як <u>проміння</u> моєї <u>снаги</u>, Так, <u>щоб</u> світ <u>загорівся</u>, і <u>став</u> <u>би</u>, <u>І</u> <u>розбив</u> <u>би</u> <u>старі</u> <u>береги</u>! (Влизько, 2, с. 33)</i></p>	<p>Олекса Влизько</p>	<p>[р] – 8 [б] – 9 [в] – 6 [о] – 8 [а] – 11 [и] – 8</p>	<p>Анафора (суміжна), епіфора (суміжна), внутрішня рима, алітерації [р], [б], [в]; у 2-му рядку алітерується [н], асонанси [о], [а], [и]; еквіфонія [да], [ро], [би]; метафонія [ро] – [ор], [ір] – [рі]; звукова антитеза, звукова метафора</p>
<p><i><u>Смуги</u> <u>втому</u> під <u>очима</u>. <u>Воскові</u> <u>обличчя</u>. <u>Але</u> <u>фарбами</u> <u>плакатів</u> <u>кличем</u>, <u>кличем</u>, <u>кличем</u>. <u>Шостий</u> <u>поверх</u>. <u>Цементові</u> <u>підрахувують</u> <u>щаблі</u>. <u>О</u>, <u>нареши</u>ті. <u>Відчини</u>ди.</i></p>	<p>Василь Чумак</p>	<p>[м] – 8 [л] – 8 [ч] – 8 [о] – 9 [і] – 7 [а] – 11 [и] – 11</p>	<p>Алітерації [м], [л], [ч]; асонанси [о], [а], [і], [и]; звуконаслідування, еквіфонія [ха], [па], [ли], [ка]; метафонія [чи] – [ич], [во] – [ов], [ми] – [им], повноголосся -еме-,</p>

<p><i>Захапався. Ліг.</i> (Чумак, 40 с. 120)</p>			<p>-аха-, -апа-, -ини-, -или-, -ака-; звукова метафора, звукове порівняння</p>
<p><i>Цвітом яблунь засніжена стежка.</i> <i>...Білі-білі душі нарцисів...</i> <i>На межі тиховійних узліссів перетнеться мережка.</i> <i>Гомін буде. Розійдеться тихий.</i> <i>...Білі-білі душі нарцисів...</i> <i>На межі тиховійних узліссів засотаються сміхи</i> (Чумак, 40, с. 89)</p>	<p>Василь Чумак</p>	<p>[т] – 10 [с] – 10 [м] – 6 [ж] – 4 [х] – 4 [і] – 24 [о] – 6 [е] – 10 [и] – 9</p>	<p>Анафора (строфічна), звукове порівняння [ж] – [з], звукова антитеза [з] – [с], [ж] – [ш] + асимільований [ш]; алітерації [т], [с], [ж], [х], [м]; асонанси [о], [е], [і], [и]; еквіфонія [бі], [лі], [ти], [хи], [на], [ни]; метафонія [іс] – [сі], [іл] – [лі], [хи] – [их]; повноголосся – ілі-, -ере-</p>
<p><i>Регочеться норд-ост.</i> <i>- Ця ніч для вас остання...</i> <i>Останній рейс</i> <i>і смерть...</i> <i>...У склянки дзвонять</i> <i>чверть...</i> <i>...Світання...</i> <i>За елеватором маяк</i> <i>на роздоріжжі бур і мряк</i> <i>скорботно, тужно в хмар</i> <i>закляк</i> (Влизько, 2, с. 81)</p>	<p>Олекса Влизько</p>	<p>[р] – 10 [т] – 9 [с] – 6 [к] – 7 [о] – 11 [е] – 6</p>	<p>Звуконаслідувальні слова, звукове відлуння – триразовий повтор звукосполуки [ост], епіфора, алітерації [р], [т], [с], [к]; асонанси [о], [е]; еквіфонія [ре], [ро], [ле], [но]; метафонія [ре] – [ер], [ро] – [ор], [жі] – [іж]; повноголосся -еле-, -оро-; звукова метафора, звукове порівняння, звукова антитеза</p>

Імпресіоністична звукова образність, що покликана знаходити й фіксувати мікродинаміку внутрішнього душевного світу, використовується письменниками, які належать до різних напрямів, однак найяскравіше представлена у творчості Василя Чумака, Василя Еллана (Блакитного), Олекси Влизька.

У імпресіоністичних творах загалом враження зливається з настроєм, який це враження викликає. Митець-імпресіоніст намагається створити в читача (глядача, слухача) подібний до власного настрій, «заразити» ним.

Імпресіоністична поезія – це завжди реальність миті, чуття секунди, ліричний щоденник без сюжету та без героя, це – «музика передусім», це «краплинка поезії замість моря прози». Тож звуковому повтору відводиться надзвичайно важлива роль (див. рис. 3.30.).

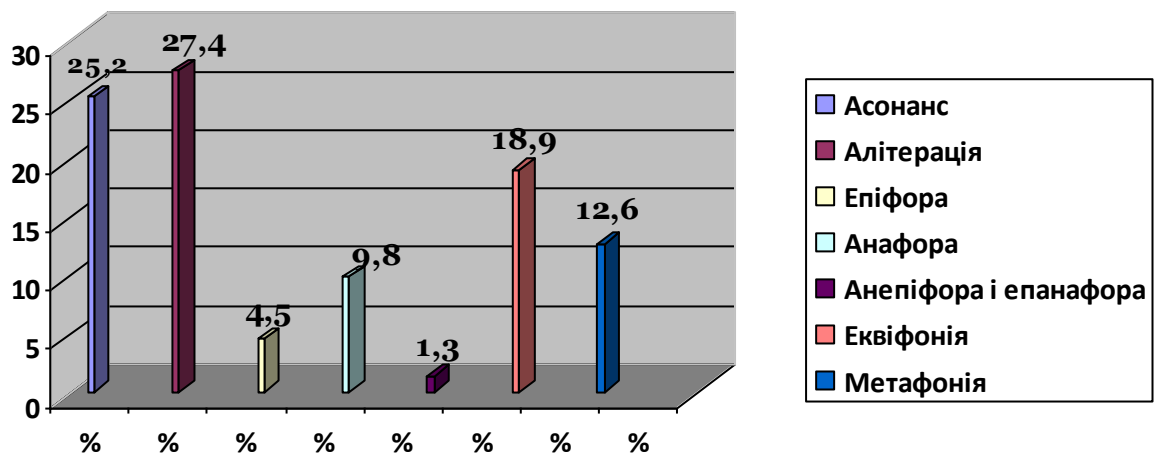


Рис. 3.30. Особливості кількісного співвідношення засобів звукового повтору в поетичних текстах імпресіоністів.

Як видно на рис. 3.30., поети-імпресіоністи майже не вживають анепіфору та епанафору, натомість найвищі показники кількісного співвідношення з-поміж різних типів звукового повтору в алітерації та асонуванні, а також у еквіфонії та метафонії. Наведені певним чином дані протиставляють імпресіоністів поетам-неокласикам та зближують їх з творчою манерою символістів.

Поети-імпресіоністи прагнули передати за допомогою поетичного тексту безпосереднє враження від середовища, що їх оточувало, і передусім від сучасного міста з його рухливим, імпульсивним, різноманітним життям; від пейзажу з його швидкоплинністю, мінливістю, барвистістю. Ці враження втілювали у поезіях, створюючи засобами слова ілюзію світла й повітря. Вони розклали основні кольори спектра і почали писати чистим кольором, не змішуючи його на палітрі, використовуючи оптичне прийняття ока, що на певній відстані зливає окремі мазки в єдиний живописний образ. Розчинивши звук у світлі та повітрі, ототожнивши його з кольором, тактильними відчуттями, позбавивши предмети звичної форми, імпресіоністи у такий спосіб зруйнували матеріальність світу, створивши нову звукову та зорову реальність. Значну роль у цьому перевтіленні відіграють звукотропи (див. рис. 3.31.).

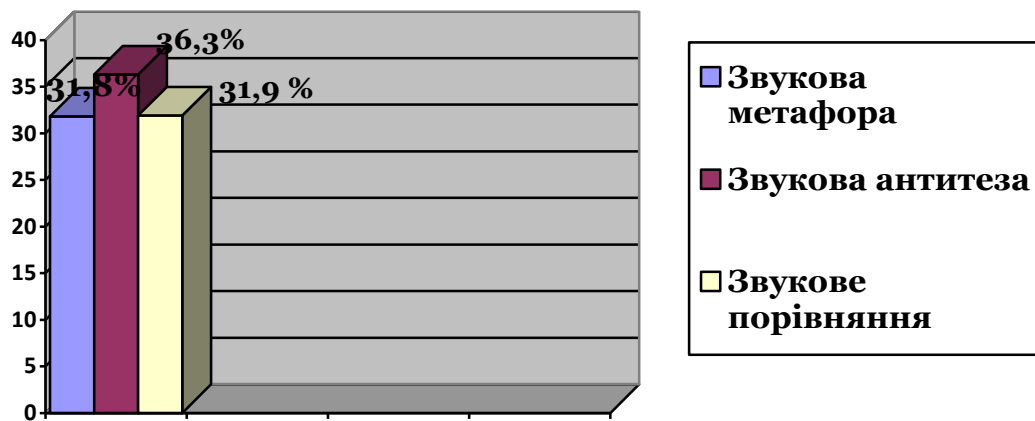


Рис. 3.31. Особливості кількісного співвідношення звукотропів у поетичних текстах імпресіоністів.

Найточніші відтінки людських емоцій, психологізм, вишуканість мелодики і тембрів, виразність звукової гармонії, примхлива ритміка – ось ті риси творчості імпресіоністів, які визначили новий напрям у поетичному мистецтві. Відносна рівномірність у розподілі звукотропів із незначним (36,3%) переважанням звукової антитези пояснюється увагою до звукового аранжування поезії.

Українські поети-імпресіоністи прагнули загальної мелодійності, якої домагалися збереженням розміру і звуконаслідуванням. Те, що в живописі імпресіоністи досягали униканням контурів, ліній, приглушеністю кольорової гами, те у вірші здобувалось уникненням акцентів на деталі, слова, посилена увага до звучання – поетичний текст ставав ніби плавним і «заокругленим».

Звукові ідеї імпресіоністів надихатимуть художню фантазію багатьох поетів ХХ та ХХІ століття. Ідеї і стиль імпресіонізму справили значний вплив на розвиток української поезії першої половини ХХ ст., поширивши як світоглядний так і мистецький, зокрема звукописний, інструментарій.

3.3. Висновки до третього розділу

Визначення кількісних характеристик застосування засобів звукопису у поетичних текстах першої половини ХХ століття дає змогу порівняти звуковий інструментарій як окремих митців, так і мистецьких, зокрема літературних напрямів згаданого періоду. Індивідуально-авторське застосування засобів звукопису має на меті приведення у відповідність фоносемантичної тональності, фонетичної будови звукової тканини поетичного тексту з його загальним емоційно-естетичним змістом. Адже для поета, крім вербальних образів, важливою є і відповідність звучання, тож автор інструментує твір так, що звукове тло акомпанує основному значенню, що виражене у словах. Також слід наголосити, що для кожного поета характерний певний «інвентар» звукових засобів, котрий і є однією зі складових, що формують індивідуальний стиль.

Сучасна українська фоностилістика постулює звукообразну теорію поетичної мови як моделюючої системи (Л. І. Мацько, С. Я. Єрмоленко, Г. М. Сюта), що характеризується певною пізнавальною потужністю та обов'язковою вмотивованістю мовних одиниць усіх рівнів. Естетична трансформація звука у поезії суттєво відрізняється від подібних перетворень у прозі чи драмі, адже в організації поетичного тексту домінуючим є

егоцентризм (антропометризм, антропоцентризм). Дослідження звукописного аспекту ідіостилю дає змогу побачити індивідуальну неповторність письменника у представленій ним мовно-естетичній картині світу, оцінити його внесок у систему вже функціонуючих фоносемантичних художніх засобів національної мови. Дослідження ролі звукопису в індивідуальних стилях українських поетів першої половини ХХ століття здійснюється у двох аспектах: з погляду суспільно-історичної цінності творчого доробку окремого автора, з погляду інтерпретації естетичної функції як провідної в мові художньої літератури.

Ідіостилю Павла Тичини притаманна особлива мелодійність, музичність, відчувається надзвичайна увага до звукового боку поетичного тексту. Це зокрема виявляється у кількісному переважанні асонансів (22,3%) та алітерацій (21,2%), високий відсоток епіфори (19,4%) та анафори (12,8%). Найчастіше П. Тичина вдається до алітерування звуків [л] – 18,3% та [н] – 17,1%, а також [д] – 12,4%. Поет найчастіше асонує звуки [о] – 28,3%, [і] – 24,7%, [а] – 19,5%. Найчастіше уживаним звукотропом у поезіях Павла Тичини є звукова метафора. В індивідуальній творчій манері поета переважає змішана фоносемантична тональність.

Індивідуально-авторський стиль Максима Рильського характеризується більшою увагою до звукових метафор (41,9%) і звукових антитез (38,4%). На відміну від багатьох інших поетів досліджуваного періоду одним із найбільш частотних прийомів звукопису в поезіях Максима Рильського є полісиндетон (12,3%), також найвищі показники епіфори (19,3%) та анафори (18,8%). За кількісними показниками поезіям Максима Рильського властиві оптимістичний (46,8%) та змішаний (43,8%) різновиди фоносемантичної тональності.

Індивідуально-авторський стиль Олександра Олеся виявляється передусім через звукові антитези (36,5%), а також звукові метафори (37,8%) і звукові порівняння (25,7%). Його творам властивий полісиндетон (здебільшого анафоричний), найбільш уживаними при асонуванні є голосні

звуки [и] та [і] – 31,4% та 37,2 % відповідно. У його творах незначною мірою переважає песимістична (40,7%) фоносемантична тональність, найнижчий показник змішаної тональності (19,5%).

У поетичних текстах Миколи Вороного фіксуємо значну кількість звукових метафор (34,2%) і звукових порівнянь (37,1%). Його ідіостиль відзначається широким залученням анепіфор та епанафор (8,6%), також надзвичайно високі показники еквіфонії (10,2%) та метафонії (9,8%), однак провідним засобом звукового повтору залишається асонанс (18,9%). Подібна увага до голосних зумовила, очевидно, незначну різницю між оптимістичною (39,8%) і песимістичною (40,7%) фоносемантичними тональностями у творчому доробку Миколи Вороного.

Для звукопису Б.-І. Антонича характерною є перевага звукових порівнянь (37,3%). У його творах найвищий з-поміж аналізованих поетичних текстів показник еквіфонії (26,7%), проте алітерації властиві Б.-І. Антоничу найменше – 17,2%. Можливо, саме це спричинило переважання у творах змішаного різновиду фоносемантичної тональності (48,7%).

Ідіостилю Михайля Семенка властиві часто застосовувані асонанси на [и] та [і], алітерації на так звані «неестетичні» та глухі звуки [ш], [ж], [ч], [ц], [к], [х], які поет уживає поряд із традиційним алітеруванням сонорних і губних приголосних. Найвищим з-поміж усіх аналізованих поетів є застосування звукової антитези (69,8%). Михайль Семенко традиційно надає особливого значення алітераціям (26,8%) та асонансам (24,9%). У його творчості переважає змішаний різновид фоносемантичної тональності.

Для поетичного доробку символістів властива увага до звукових метафор (38,9%) – саме вони є провідним звукотропом, а також залучення звукових порівнянь (36,1%). Символісти найбільшого значення надавали алітеруванню (24,9%) та асонуванню (23,1%).

Неокласики, на відміну від символістів, більшою мірою зважали на такий різновид звукового повтору, як анафора (17,3%). Їм також властивий

полісиндетон (11,3%). З-поміж звукотропів неокласики надають перевагу звуковій метафорі (45,2%) та звуковій антитезі (40,4%).

У поетичних текстах футуристів також переважає алітерація (24,6%), асонанси (22,7%) та еквіфонія (17,8%). Найулюбленішим звукотропом є антитеза (56,7%). Тонка фіксація вражень і глибокий ліризм поетів-імпресіоністів виявляються у алітеруванні (27,4%), асонуванні (25,2%) та увазі до еквіфонії (18,9%). Проте слід наголосити, що імпресіоністам майже невластива анепіфора та епанафора. Цей різновид звукового повтору має найнижчий показник – 1,3%. Для поетів згаданого напрямку властива відносна рівномірність у вживанні звукотропів: звукова метафора – 31,8%, звукова антитеза – 36,3%, звукове порівняння – 31,9%.

Фіксація і аналіз кількісних характеристик застосування засобів звукопису у поетичних текстах першої половини ХХ століття дають змогу показати і розкрити: тугу за казковим і прекрасним світом, чутливість до всіх життєвих негараздів, активність творчого перетворення реальності, злиття символів з плином душевних настроїв, протиставлення тлінного і вічного, розрив духовних і космічних зв'язків, хворобливі примари народження нового світу, емоційність і драматизм буденного життя, сентиментальну романтичність, гру матеріальних і фізичних сил, творчість як межу між реальним та ідеальним.

ВИСНОВКИ

Проблемі дослідження ідіостилю письменника через мову його творів присвячено багато праць визначних лінгвістів (В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, Б. О. Ларін, І. І. Степанченко, Н. М. Борисенко та інші). В українському мовознавстві – це праці В. П. Дроздовського, О. С. Кухар-Онишка, Л. І. Мацько, С. Я. Єрмоленко, Н. М. Сологуб, Л. О. Ставицької, А. К. Мойсієнка, Н. С. Дужик, С. П. Бибик та ін. Дослідження саме звукописного аспекту ідіостилю дає змогу побачити індивідуальну неповторність письменника у представленій ним мовно-естетичній картині світу, оцінити його внесок у систему вже функціонуючих фоносемантичних художніх засобів національної мови.

Поетична картина світу українських митців першої половини ХХ століття уявляється як вторинна, опосередкована картина світу, причому вона опосередкована двічі – мовою й індивідуально-авторськими картинами світу митців; здійснювана за законами мистецтва концептуалізація й категоризація світовідчуття творця.

Значення звукопису поетичного мовлення виявляється у відповідному задумові звучання, гармонії значення та звукової оболонки повідомлюваного, у доречному використанні рим, алітерацій, асонансів та інших засобів звукопису. Без пошуку і розуміння засобів вираження задуму автора в матеріальній формі неможливе повноцінне сприйняття та правильне декодування смислу поетичного тексту.

Звукова організація поезії відіграє безпосередню роль у створенні та оформленні провідної художньої ідеї, поетичного задуму. Поетичний текст – це особливим чином організована фоносемантична структура, яка підпорядковується усім правилам відповідної мови. Разом з фонетичною композицією у межах метричної організації діє *закон звукового*

інструментування. Ритм, рима та засоби звукопису є організуючим принципом стосовно словесного матеріалу вірша.

Поетичний текст складається з одиниць (окремих звукообразів, смислів), із яких формується смисл-зміст усього твору. Ці одиниці виступають засобами втілення відповідного авторського ідейно-художнього задуму, їх роль у ньому може бути різною, і різною відповідно до цього є також їх внутрішньотекстове значення, кількісні показники, саме тому можемо говорити про домінування певних звукообразів у ієрархії поетичного тексту і про периферійність інших.

Поетичний звукообраз виникає під час художнього осмислення життя митцем і не зникає з репертуару художніх засобів відображення та інтерпретації світу, натомість є основою безкінечного семіозису.

Звукотроп – це звукоутворення, у якому семантичний компонент репрезентується через формальний, творячи звукообрази, маркуючи поетичний текст на метасеміотичному рівні і синтезуючи поетичний зміст відповідного вірша. Розмежовуються такі види звукотропів, як звукова метафора, звукова антитеза і звукове порівняння.

Завдяки звукотропам (звуковій метафорі та антитезі), їх інтенсивному використанню загальне враження від поезії набуває значно сильнішого та «об'ємнішого» характеру.

Звукотропи відіграють надзвичайно важливу роль у розкритті поетичної картини світу, виявленні її смислової та емоційної домінанти.

Звуковий повтор у роботі розглядається як неодноразове відтворення певного звуку чи комплексу звуків, що функціонує як стилістичний чи смислоутворювальний прийом. Детально аналізуються такі види звукових повторів: рима, алітерація, асонанс, анафора, епіфора, метафонія, еквіфонія, полісиндетон.

Підставою для виділення та аналізу смислу-тональності у поетичних текстах першої половини ХХ століття є те, що звук як елемент об'єктивної реальності відіграє надзвичайно важливу роль у пізнанні навколишнього

світу. За посередництва різноманітних співзвучань людина засвоює інформацію про події і виражає власне до них ставлення. Поєднавши найбільш вдало, на наш погляд, класифіковані різновиди тональності, в українських поетичних текстах першої половини ХХ ст. розмежовуємо: *оптимістичний*, *песимістичний* і *змішаний* різновиди фоносемантичної тональності.

Дослідження звукописного аспекту ідіостилію надало змогу побачити індивідуальну неповторність письменника у представленій ним мовно-естетичній картині світу, оцінити його внесок у систему вже функціонуючих фоносемантичних художніх засобів національної мови.

Дослідження ролі звукопису в індивідуальних стилях українських поетів першої половини ХХ століття здійснено у двох аспектах: з погляду суспільно-історичної цінності творчого доробку окремого автора, з погляду інтерпретації естетичної функції як провідної в мові художньої літератури.

Як засвідчують кількісні дані, поетичним текстам Павла Тичини найбільшою мірою властива звукова метафоричність (47,4%), що творить звукообрази, взяті з природи, з побутових чи соціальних реалій і видозмінені творчістю. У звукописі майстра кількісно переважають асонанси (24,3%) та алітерації (21,2%), також кількісно високі показники епіфори (19,4%), навіть у порівнянні з анафорою (12,8 %). Це пояснюється як значною кількістю внутрішніх рим, так і тим, що будь-яка рима за суттю є епіфорою. Поетичним текстам більшою мірою властиве явище еквіфонії (9,7%), а явище метафонії (6,1%) – меншою. Але це лише у зіставленні з такими видами звукових повторів, як асонанси та алітерації.

Максим Рильський приділяв особливу увагу алітеруванню приголосних звуків (14,7%), однак асонування (13,2 %) також має високі показники серед прийомів звукового повтору. На особливу увагу заслуговують дані щодо місця звукового полісиндетону (12,3%) в індивідуальному стилі звукопису поета. Не такий значний, порівняно з іншими видами звукового інструментування, відсоток у поетичних текстах еквіфонії (8,6%) та

метафонії (5,2%). Однак обидві фіксуються навіть у назвах творів: «*Коли копають картоплю...*», «*На світі є співучий Лангедок*». Максим Рильський частіше, ніж Павло Тичина, звертається до анепіфори та епанафори. Співвідношення кількісних показників засвідчують переважання у творчості Максима Рильського оптимістичного (46,8%) та змішаного (43,8%) різновидів фоносемантичної тональності.

Глибинний ліризм творчого самовираження Олександра Олеся виявився передусім через звукові антитези (36,5%), а також звукові метафори (37,8%) і звукові порівняння (25,7%). Звуковий повтор – органічне явище у поетичному доробку Олександра Олеся: за кількісним співвідношенням асонансів та алітерацій його твори перевершують навіть музичні поезії Павла Тичини. Ідіостилю Олександра Олеся, так само як поетичному доробку Максима Рильського, властивий полісиндетон (здебільшого анафоричний), але представлений меншою мірою і меншою кількістю сполучників. Найбільш уживаними при асонуванні є голосні звуки [и] та [і] – 31,4% та 37,2 % відповідно. Таке співвідношення впливає і з переваги звукової антитези як фоностилістичного засобу та є прикметною рисою ідіостилю поета. Незначне переважання песимістичної (40,7%) фоносемантичної тональності у творчому доробку Олександра Олеся зумовлене такими соціальними явищами як голод, війни, що безупинно велися в цей період на території України, бездержавність улюбленої землі, вимушена еміграція поета.

Насиченість поетичних текстів Миколи Вороного звуковою тропікою засвідчує глибинні зміни в структурі художнього мислення, що відбувалися у той час і в українській літературі. У зв'язку із чим фіксуємо майже рівномірне (з незначним переважанням звукової метафори (37,1%)) залучення Миколою Вороним звукових тропів. Саме Миколі Вороному найбільше з-поміж усіх притаманне використання таких різновидів звукового повтору, як анепіфора і епанафора (8,6%). Полісиндетон властивий його творчій манері меншою мірою, ніж Максимові Рильському та Олександрові

Олесю, проте його показник теж на достатньо високому рівні (8,4%). У звуковій тканині поетичних текстів Миколи Вороного надзвичайно частими є повноголосся, де ядро становить сонорний приголосний.

Поезія Богдана-Ігоря Антонича характеризується самобутнім звукописом і є непересічним ритмомелодійним явищем у літературі зрілого українського модернізму. Найчастіше Богдан-Ігор Антонич удається до звукового порівняння та звукової метафори, звукова антитеза використовується рідше, але різниця не надто значна – \approx 8-10%. Поет приділяє особливу увагу епіфорі (15,9%), меншою мірою анафорі (7,4%) і найчастіше при творенні звукообразів звертається до еквіфонії (26,7%) та метафонії (14,4%). Загалом поезіям Б.-І. Антонича властива виважена алітерація, новаторське використання ритмомелодійних засобів української мови.

Кількісне співвідношення звукотропів у поетичному доробку Михайля Семенка засвідчує, що автор надає значну перевагу (69,8%) звуковим антитезам, а найменшою мірою його індивідуально-авторському стилю властиві звукові порівняння (6,7%). Відсоток використання еквіфонії (14,5%) наближається до рівня фіксації цього звукового явища у поетичних творах О. Олеся (15,8%) та перевищує його рівень у поезіях Павла Тичини (9,7%) та Максима Рильського (8,6%). Щоправда Михайль Семенко рідше вдається до анафори та полісиндетону (зокрема анафоричного), який властивий творчості обох поетів-класиків. Значне переважання змішаної тональності (63,6%) зумовлене орієнтацією поета на «пошуковий футуризм», а відтак на епатаж, деструкцію смислів, демонстративну «агресивність», деїлюзіонізм, драматичний патетизм декларативно-програмних віршів.

Для поетичного доробку символістів властива увага до звукових метафор (38,9%) – саме вони є провідним звукотропом, а також залучення звукових порівнянь (36,1%). Символісти найбільшого значення надавали алітеруванню (24,9%) та асонуванню (23,1%).

Неокласики, на відміну від символістів, більшою мірою зважали на такий різновид звукового повтору, як анафора (17,3%). Їхній творчості також властивий полісиндетон (11,3%). З-поміж звукотропів неокласики надають перевагу звуковій метафорі (45,2%) та звуковій антитезі (40,4%), що загалом відповідає звукотропним тенденціям античної та класичної літератури, на яку орієнтувалися неокласики.

У поетичних текстах футуристів також переважає алітерація (24,6%), асонанси (22,7%) та еквіфонія (17,8%). Найулюбленішим звукотропом футуристів є антитеза (56,7%). Тонка фіксація вражень і глибокий ліризм поетів-імпресіоністів виявляються у алітеруванні (27,4%), асонуванні (25,2%) та увазі до еквіфонії (18,9%). Проте слід наголосити, що імпресіоністам майже не властива анепіфора та епанафора. Цей різновид звукового повтору має найнижчий показник – 1,3%. Для поетів загаданого напрямку властива відносна рівномірність в уживанні основних звукотропів: звукова метафора – 31,8%, звукова антитеза – 36,3%, звукове порівняння – 31,9%.

Фіксація і аналіз кількісних характеристик застосування засобів звукопису у поетичних текстах першої половини ХХ століття дають змогу показати і розкрити: тугу за казковим і прекрасним світом, чутливість до всіх життєвих негараздів, активність творчого перетворення реальності, злиття символів з плином душевних настроїв, протиставлення тлінного і вічного, розрив духовних і космічних зв'язків, хворобливі примари народження нового світу, емоційність і драматизм буденного життя, сентиментальну романтичність, гру матеріальних і фізичних сил, творчість як межу між реальним та ідеальним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонич Б. – І. Поезії: поезії / Б. – І. Антонич; редкол. В. В. Біленко та ін.; вступ. ст. М. М. Ільницького. – Київ : Радянський письменник, 1988. – 454 с.
2. Влизько О. Ф. Вибрані поезії / О. Ф. Влизько. – К. : Радянський письменник, 1963. – 244 с.
3. Влизько О. Ф. Серце і вогонь / О. Ф. Влизько. – Краків – Львів : Українське видавництво, 1942. – 104 с.
4. Вороний М. К. У сяйві мрій: Поезії. Переклади / М. К. Вороний. – Київ : Київська правда, 2002. – 296 с.
5. Драй-Хмара М. О. Поезії / М. О. Драй-Хмара. – Нью-Йорк, 1964. – 282 с.
6. Еллан В. Поезії / Василь Еллан (Блакитний). – К. : Дніпро, 1983. – 221 с. – (Бібліотека української класики «Дніпро»).
7. Загул Д. Ю. Поезії / Дмитро Юрійович Загул. – К. : Радянський письменник, 1990. – 327 с.
8. Зеров М. К. Твори в двох томах / М. К. Зеров. – К. : Дніпро, 1990.
Т. 1 : Поезії. Переклади. – 1990. – 841 с.
Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. – 1990. – 601 с.
9. Йогансен М. Поезії / Майк Йогансен. – К. : Радянський письменник, 1989. – 197 с.
10. Карманський П. С. Поезії / П. С. Карманський. – Київ : Український письменник, 1992. – 390 с.
11. Кибальчич Н. К. Поезії / Н. К. Кибальчич. – Київ : Друкарня Першої Друкарської Спілки, 1913. – 67 с.
12. Клен Ю. (Освальд Бургардт). Вибране / Юрій Клен. – К. : Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1991. – 467 с.

- 13.Кобилянський В. О. Поезії / В. О. Кобилянський. – Київ : Радянський письменник, 1959. – 345 с.
- 14.Коляда Г. Арсенал сил: Роман нової конструкції / Г. Коляда. – Х. : Семафор у майбутнє, 1929. – 59 с.
- 15.Купчинський Р. Г. Зажурились галичанки. Сльота: Вірші / Р. Г. Купчинський // Атом серця: українська поезія першої половини ХХ століття. – К. : Веселка, 1992. – 350 с. – С. 258 – 259.
16. Лепкий Б. С. Поезії / Б. С. Лепкий. – К., 1990. – 383 с.
- 17.Маланюк Є. Ф. Повернення: Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи / Є. Ф. Маланюк. – Львів : Світ, 2005. – 496 с.
- 18.Олесь О. Поезії / О. Олесь. – Київ : Радянський письменник, 1964. – 640 с.
- 19.Ольжич О. Цитаделя духа / О. Ольжич; [впорядкування, переднє слово й примітки Миколи Неврлого]. – Острава, 1991. – 279 с.
- 20.Осьмачка Т. С. Поезії / Т. С. Осьмачка. – К., 1991. – 251 с.
- 21.Поети «Молодої музи» / Петро Карманський, Василь Пачовський, Богдан Лепкий, Степан Чарнецький, Сидір Твердохліб, Остап Луцький, Михайло Рудницький; Упоряд., авт. передм. М. М. Ільницький. – Київ : Дніпро, 2006. – 672 с.
- 22.Поліщук В. Л. Вибране / В. Л. Поліщук. – Київ, 1987. – 316 с.
- 23.Рильський М. Т. Зібрання творів: у 20-ти томах. Художні твори. Томи 1 – 11 / М. Т. Рильський. – Київ : Наукова думка, 1983 – 1990.
Т. 1: Поезії 1907 – 1929. Проза 1911 – 1925. – 1983. – 536 с.
- 24.Рильський М. Т. Зібрання творів: у 20-ти томах. Художні твори. Томи 1 – 11 / М. Т. Рильський. – Київ : Наукова думка, 1983 – 1990.
Т. 2: Поезії 1930 – 1941. – 1983. – 432 с.
- 25.Рильський М. Т. Зібрання творів: у 20-ти томах. Художні твори. Томи 1 – 11 / М. Т. Рильський. – Київ : Наукова думка, 1983 – 1990.
Т. 3: Поезії 1941 – 1950. – 1983. – 440 с.

- 26.Рильський М. Т. Зібрання творів: у 20-ти томах. Художні твори. Томи 1 – 11 / М. Т. Рильський. – Київ : Наукова думка, 1983 – 1990.
Т. 4: Поезії 1949 – 1964. – 1984. – 423 с.
- 27.Семенко М. В. Поезії / М. В. Семенко. – Київ : Радянський письменник, 1985. – 320 с.
28. Симоненко В. А. Спадщина: у 2-х т. / В. А. Симоненко. – К. : ДТ «Видавничий дім» Персонал», 2008. – (Бібліотека українознавства; Вип.14).
Т.1. – Книга 1: Поезії. – 2008. – 464 с.
29. Симоненко В. А. Спадщина: у 2-х т. / В. А. Симоненко. – К. : ДТ «Видавничий дім» Персонал», 2008. – (Бібліотека українознавства; Вип.14).
Т.1. – Книга 2: Поезії. – 2008. – 336 с.
- 30.Скуба М. Я. Поезії / М. Я. Скуба. – Київ, 1965. – 158 с.
- 31.Слісаренко О. Поезії: повне зібрання / О. Слісаренко. – РУХ. Харків, 1933.
Т. VI. – 1933. – 211 с.
- 32.Тичина П. Г. Зібрання творів у 12-ти т. Художні твори. Томи 1 – 7 / П. Г. Тичина. – К. : Наукова думка, 1983 – 1990.
Т. 1: Поезії 1906 – 1934. – 1983. – 736 с.
- 33.Тичина П. Г. Зібрання творів у 12-ти т. Художні твори. Томи 1 – 7 / П. Г. Тичина. – К. : Наукова думка, 1983 – 1990.
Т. 2: Поезії 1938 – 1953. – 1984. – 664 с.
- 34.Тичина П. Г. Зібрання творів у 12-ти т. Художні твори. Томи 1 – 7 / П. Г. Тичина. – К. : Наукова думка, 1983 – 1990.
Т. 3: Поезії 1954 – 1967. – 1984. – 512 с.
- 35.Филипович П. П. Поезії / П. П. Филипович. – Київ : Радянський письменник, 1989. – 210 с.
- 36.Філянський М. Г. Поезії / М. Г. Філянський. – К. : Радянський письменник, 1988. – 240 с.

37. Хвильовий М. Твори: у 2 т. / М. Хвильовий. – К. : Дніпро, 1990.
Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті. – 1990. – 650 с.
38. Чарнецький С. М. В години задуми (поезії) / С. М. Чарнецький. – Львів : Друкарня Ставропігійського інститута під управою Ю. Сидорака, 1917. – 48 с.
39. Черкасенко С. Ф. Твори: у 2 т. / С. Ф. Черкасенко. – К. : Дніпро, 1991.
Т. 1: Поезія. Драматичні твори. – 1991. – 891 с.
40. Чумак В. Г. Червоний заспів : Поезії. Оповідання і нариси. Статті та рецензії. Засідання дитячого гурта «Музо, геть», п'єса-шарж. Автобіографічні матеріали. Спогади про поета / В. Г. Чумак. – К. : Дніпро, 1991 . – 364 с.
41. Чупринка Г. О. Поезії / Г. О. Чупринка. – Київ : Радянський письменник, 1991. – 494 с.
42. Шкурупій Г. Вибрані твори / Гео Шкурупій. – Київ : Смолоскип, 2013. – 872 с.
43. Ярошенко В. М. Світотінь: поезії / В. М. Ярошенко. – К. : Сяйво; [Друк. «Друкаръ Польський»], 1918. – 49 с.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Т. Теорія естетики / Т. Адорно; [пер. П. Таращук]. – К. : Основи, 2002. – 518 с.
2. Анисимова Р. В. Роль фонетических параметров при передаче художественно-эстетической информации в поэтическом тексте (экспериментально-фонетическое исследование на материале французского языка) : автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.05 «Романские языки» / Р. В. Анисимова. – М., 1989. – 17 с.
3. Антонич Б. – І. Національне мистецтво / Б. – І. Антонич // Антонич Б. – І. Твори. – К. : Дніпро, 1998. – 591 с. – С. 467 – 476.
4. Антонич Б. – І. Національне мистецтво: Між змістом і формою / Б. – І. Антонич // Україна: Наука і культура; Щорічник.— Вип. 24.— К., 1990. – 576 с.
5. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт / Н. Д. Арутюнова. – М. : Наука, 1988. – 339 с.
6. Базилевський В. О. Логіка поезії / В. О. Базилевський // Базилевський В. О. І зав'язь дум, і вільний лет пера: Літературно-критичні статті, есе, студія одного вірша. – К. : Рад. письменник, 1990. – 318 с.
7. Балаш М. А. О роли звуковой организации поэтического текста в его понимании (на материале стихотворения А. Ахматовой) / М. А. Балаш // Текст: структура и функционирование. – Барнаул : Изд-во Алтайского университетата, 1994. – С.28 – 42.
8. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка / Ш. Балли. – М. : Наука, 1955. – 416 с.
9. Баранник Д. Х. Сучасне літературне мовлення, його ситуативні форми і функціональні різновиди / Д. Х. Баранник // Сучасне українське літературне мовлення: зб. наук. статей. – Дніпропетровськ, 1975.

10. Бахтин М. М. К эстетике слова / М. М. Бахтин // Контекст. — М. : Наука, 1973; Лит.-теорет. исслед. — М., 1974. — С. 258–280.
11. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1986. — 543 с.
12. Бахтин М. М. Работы 1920-х годов / М. М. Бахтин. — К. : Firm «Next», 1994. — 383 с.
13. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — М. : Искусство, 1979. — 424 с.
14. Бекетова О. В. Фігури повтору та організаційні форми аргументації в текстах публічної мови (на матеріалі німецької мови) / О. В. Бекетова // Мовознавство. — 1997. — № 4-5. — С. 32–37.
15. Белянин В. П. Основы психолингвистической диагностики (Модели мира в литературе) / В. П. Белянин. — М. : Тривола, 2000. — 248 с.
16. Белянин В. П. Психолингвистика / В. П. Белянин. — М. : Флинта: Московский психолого-социальный институт, 2004. — 232 с.
17. Берковець В. В. Просодичні диференційні ознаки функціонального стилю в українській мові: дис... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.01 / Берковець Віра Володимирівна. — К., 2004. — 203 с.
18. Білодід І. К. Ритмомелодичні засоби віршованої мови / І. К. Білодід // Сучасна українська літературна мова. Стилїстика / [за заг. ред. І. К. Білодіда]. — К. : Наукова думка, 1973. — 587 с. — С. 479 – 489.
19. Бодуэн де Куртене И. А. Избранные труды по общему языкознанию / И. А. Бодуэн де Куртене : в 2 т. — М. : Изд-во АН СССР, 1963. Т. 2. — 1963. — 390 с.
20. Бодуэн де Куртене И. А. Языкознание, или лингвистика XIX века / И. А. Бодуэн де Куртене // Бодуэн де Куртене И. А. Избранные труды по общему языкознанию : в 2 т. — М. : Изд-во АН СССР, 1963. Т. 2. — 1963. — 390 с. — С. 3–18.

21. Брик О. М. Звуковые повторы (Анализ звуковой структуры стиха) / О. М. Брик // Поэтика: Сборники по теории поэтического слова. – Петроград, 1919. – 173 с. – С. 58–97.
22. Бурячок А. А. Вступ / А. А. Бурячок // Бурячок А. А. Словник українських рим / А. А. Бурячок, І. І. Гурин; відп. ред. Є. П. Кирилюк. – К. : Наукова думка, 1979. – 339 с.
23. Валгина Н. С. Теория текста: учебное пособие / Н. С. Валгина. – Москва : Логос, 2003. – 250 с.
24. Вейдле В. В. Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства / В. В. Вейдле. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 456 с.
25. Векшин Г. В. Метафония в звуковом повторе (к поэтической морфологии слова) / Г. В. Векшин // Режим доступа : <http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/856/875/>
26. Векшин Г. В. Очерк фоностилистики текста: звуковой повтор в перспективе смыслообразования : [монография] / Г. В. Векшин. – М. : Изд-во МГУП, 2006. – 462 с.
27. Векшин Г. В. Фоностилистика текста: звуковой повтор в перспективе смыслообразования : автореф. дис... на соискание науч. степени док. филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / Векшин Георгий Викторович. – М., 2006. – 47 с.
28. Величкова Л. В. Попытка психолингвистической характеристики языковых единиц / Л. В. Величкова // Коммуникативные и прагматические компоненты в лингвистическом исследовании. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1995. – 152 с. – С. 11–16.
29. Винницький В. М. Українська акцентна система: становлення, розвиток / В. М. Винницький. – Львів : Бібльос, 2002. – 578 с.
30. Виноградов В. В. И. А. Бодуэн де Куртенэ / В. В. Виноградов // Бодуэн де Куртенэ И. А. Избранные труды по общему языкознанию. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1963.

- Том I. – 750 с. – С. 6—20.
- 31.Виноградов В. В. Итоги обсуждения вопросов стилистики / В. В. Виноградов // Вопросы языкознания. – 1995. – №1. – С. 61–87.
 - 32.Виноградов В. В. Проблемы русской стилистики / В. В. Виноградов. – М. : Высшая школа, 1981. – 320 с.
 - 33.Волковинський О. Алітераційний епітет (із поетики символізму) / О. Волковинський // Слово і Час.– 2006. – №12. – С. 28 – 34.
 - 34.Воробйова О. П. Ідея резонансу в лінгвістичних дослідженнях / О. П. Воробйова // Мова. Людина. Світ : До 70-річчя професора М. П. Кочергана : зб. наук. статей / О.О. Тараненко (відп. ред.). – К. : Видавничий центр КНЛУ, 2006. – С. 72–85.
 - 35.Воронин С. В. Основы фоносемантики / С. В. Воронин. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1982. – 244 с.
 - 36.Воронин С. В. Фоносемантические идеи в зарубежном языкознании: (очерки и извлечения) / С. В. Воронин. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1990. – 200 с.
 - 37.Вундт В. Психология народов / В. Вундт. – М. ; СПб. : ЭКСМО : Terra fantastica, 2002. – 861 с.
 - 38.Выготский Л.С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М., 1986. – 573 с.
 - 39.Гадамер Г.-Г. Філософія і поезія (1977) / Г.-Г. Гадамер // Гадамер Ганс-Георг. Герменевтика і поетика / Вибрані твори; [переклад з німецької]. – К. : Юніверс, 2001. – 288 с. – С. 119 – 127.
 - 40.Газов-Гинзберг А. М. Был ли язык изобразителен в своих истоках? / А. М. Газов-Гинзберг. – М. : Наука, 1965. – 183 с.
 - 41.Гайдучик С. М. О фонетических стилях современного немецкого языка / С. М. Гайдучик // Филологические науки. – 1972. – №4. – С. 28 – 37.
 - 42.Гак В. Г. Языковые преобразования / В. Г. Гак. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1998. – 768 с.

43. Галич В. М. Естетична значущість фонетичної оболонки антропоніма (на матеріалі творчості Олесь Гончара) / В. М. Галич // Мовознавство. – 2001. – № 4. – С. 61–65.
44. Гаспаров М. Л. Лингвистика стиха / М. Л. Гаспаров // Известия РАН. Серия литературы и языка. – М., 1994. – Т. 53. – № 6. – С. 28–35.
45. Гаценко І. О. Типологічні особливості звуконаслідувальних слів (на матеріалі української, російської та англійської мов) : автореф. дис... канд. філол. наук : спец. 10.02.15 «Загальне мовознавство» / І. О. Гаценко. – К., 2003. – 19 с.
46. Гладь С. В. Эмотивность художественного текста: семантико-когнитивный аспект (на материале современной англоязычной прозы): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Гладь Светлана Викторовна. – К., 2000. – 223 с.
47. Глухова Е. В. Конспект Вячеслава Иванова к лекции Андрея Белого из цикла «Теория художественного слова» / Е. В. Глухова // Русская литература. – 2006. – №3. – С. 12–25.
48. Голянич М. І. Внутрішня форма слова і дискурс : [монографія] / М. І. Голянич. – Івано-Франківськ : Вид.-дизайнерський відділ ЦП Прикарпатського нац. ун-ту імені В. Стефаника, 2008. – 296 с.
49. Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы / Б. П. Гончаров. – М. : Наука, 1973. – 276 с.
50. Гончаров Р. Є. Форми реалізації авторської свідомості в ліриці Михайля Семенка : автореф. дис... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Р. Є. Гончаров. – Д., 2006. – 23 с.
51. Гумбольдт В. фон. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества / В. фон Гумбольдт // Гумбольдт В. фон. Избранные работы по языкознанию. – М. : Прогресс, 1984. – 400 с. – С. 37 – 284.
52. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. – М. : Прогресс, 1984. – 400 с.

53. Дзюбишина-Мельник Н. Я. Багатосполучниковість / Н. Я. Дзюбишина-Мельник // Українська мова : Енциклопедія / [редкол.: В. М. Русанівський, О. О. Тараненко (співголови), М. П. Зяблюк та ін.]. – [2-ге вид., випр. і доп.]. – К. : Вид-во «Укр. енцикл.» ім. М. Бажана, 2004. – 824 с. – С. 40 – 41.
54. Евенко Е. В. Фоносемантическая организованность текста как средство, способствующее построению смысла-тональности: на материале русской и английской литературы: дис. ... кандидата филол. наук: 10.02.19 / Елена Викторовна Евенко. – Тамбов, 2008. – 155 с.
55. Еремина Л. И. Художественный текст как образно-речевое целое (На материале языка произведений Льва Толстого) / Л. И. Еремина // Филологические науки. – 1978. – № 3. – С. 61–69.
56. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: [учеб. пособие для студ. и преподавателей филол. факультетов, учителей-словесников]. – [4. изд., испр.] – М. : Флинта, 2002. – 248 с.
57. Жулинський М. Г. «Із забуття — в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини)» / М. Г. Жулинський. – Київ : Дніпро, 1990. – 449 с.
58. Журавлёв А. П. Звук и смысл / А. П. Журавлев. – М. : Просвещение, 1991. – 248 с.
59. Журавлёв А. П. Фонетическое значение / А. П. Журавлёв. – Л. : Издательство Ленинградского университета, 1974. – 160 с.
60. Журавлёв А. П. Типы значений слова и их мотивированность / А. П. Журавлёв // Проблемы мотивированности языкового знака. – Калининград : КГУ, 1976. – 168 с.
61. Зиндер Л. Р. Общая фонетика / Л. Р. Зиндер. – М. : Высшая школа, 1979. – 312 с.
62. Зубова Л. В. Звуки поэзии (к статье Г. В. Векшина «Метафония в звуковом повторе») / Л. В. Зубова // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 90. – С. 251 – 256.

- 63.Иванова В. Ю. Статистическое исследование средств передачи эмоциональности в звучащем поэтическом тексте / В. Ю. Иванова // Проблемы компьютерной лингвистики : сб. науч. тр. / под. ред. А. А. Кретьова. – Вып. 2. – Воронеж, 2005. – С. 63–73.
- 64.Иваненко С. М. Поліфонія тексту / С. М. Иваненко. – К. : Видавничий центр КДЛУ, 1999. – 318 с.
- 65.Івкова Н. М. Структурно-семантичні різновиди лексичного повтору в публіцистичному тексті / Н. М. Івкова // Вісник Львівського університету. Серія : Філологія. – 2004. – Вип. 34. – Ч. II. – С. 284–289.
- 66.Кабиш М. Ю. До проблеми дослідження звукотропів / М. Ю. Кабиш // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія» : збірник наукових праць українською, російською та англійською мовами / відповідальний за випуск Ю. М. Безхутрий. – Х., 2010. – Вип. 60, Ч. 1. – С. 179–184.
- 67.Кабиш М. Ю. Звуковий повтор як фоностилістичний прийом пошуку змісту у поетичних текстах початку ХХ століття / М. Ю. Кабиш // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 8. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство) : зб. наукових праць / за ред. академіка Л. І. Мацько. – К. : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2014. – Вип. 5. – С. 117–122.
- 68.Кабиш М. Ю. Звуковий образ у поетичних текстах початку ХХ ст.: лінгвокультурологічний аспект / М. Ю. Кабиш // Наукові записки. Серія : Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2011. – Вип. 100. – 561 с. – С. 64–67.
- 69.Кабиш М. Ю. Звукотропи як складові образної системи поетичного твору / М. Ю. Кабиш // Українське мовознавство : [міжвідомчий науковий збірник]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2011. – Вип. 41/1. – С. 103–106.
- 70.Кабиш М. Ю. Роль еквифонії та метафонії у звуковій тканині поетичних текстів Павла Тичини та Максима Рильського / М. Ю. Кабиш //

- Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 10. Проблеми граматики і лексикології української мови : зб. наук. праць / відп. ред. М. Я. Плющ. – К. : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. – Вип. 8. – С. 316–320.
71. Кабиш М. Ю. Стилiстичнi функцiї звукопису в поетичному мовленнi українських поетiв початку ХХ ст. / М. Ю. Кабиш // Фiлологiчнi студiї. Науковий вiсник Криворiзького державного педагогiчного унiверситету : збiрник наукових праць / за загальною ред. Ж. В. Колоїз. – Кривий Рiг, 2011. – Вип. 6. – Ч. 2. – С. 169-175.
72. Кабиш М. Ю. Фоностилiстичне iнструментування творiв українськими поетами – представниками лiтературних угруповань початку ХХ ст. / М. Ю. Кабиш // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 8. Фiлологiчнi науки (Мовознавство) : зб. наук. праць / відп. ред. О. І. Леута, С. В. Шевчук. – К. : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2012. – Вип. 4. – С. 118–123.
73. Кагановська О. М. Текстові концепти художньої прози (на матеріалі французької романістики середини ХХ сторіччя) : [монографія]. – К. : Вид. Центр КНЛУ, 2002. – 292 с.
74. Казарин Ю. В. Проблемы фоносемантики поэтического текста : учеб. пособие / Ю. В. Казарин. – Екатеринбург : Изд-во УрГУ, 2000. – 171 с.
75. Качуровський І. В. Фоніка : [пiдручник] / І. В. Качуровський. – К. : Либiдь, 1994. – 168 с.
76. Квятковский А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский; науч. ред. И. Роднянская. – М. : Сов. Энциклопедия, 1966. – 376 с.
77. Келаров Р. Звук и смисъл. Наблюдения над фоничната организация на художествената проза / Р. Келаров. – София, 1983. – 204 с.
78. Ковальов В. П. Виразальні засоби українського художнього мовлення / В. П. Ковальов. – Херсон : ХМВ, 1998. – 125 с.
79. Ковальова О. Ю. Бiнарні колiзії модернізму та авангардизму в українській лiтературі першої половини ХХ ст. (творчiсть Лесі

- Українки, М. Семенка, Б.-І. Антонича): автореф. дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / О. Ю. Ковальова. – К., 2006. – 20 с.
80. Кожевникова Н. А. Об одном приеме звуковой организации стиха / Н. А. Кожевникова // Проблемы структурной лингвистики. 1980. – М. : Наука, 1982. – С. 269–284.
81. Кожин А. Н. Функциональные типы русской речи / А. Н. Кожин. – М. : Высшая школа, 1982. – 223 с.
82. Колмогоров А. Н. Строка, строфа и стих как ритмическая система / А. Н. Колмогоров // Гринбаум О. Н. Материалы XXXI Всерос. науч.-метод. конф. препод. и аспирантов филол. ф-та СПбГУ. – СПбГУ, 2002. – Вып. 4, ч. 2. – С. 12–28.
83. Коптілов В. В. Фоностилістика / В. В. Коптілов // Сучасна українська літературна мова. Стилістика / [за ред. І.К. Білодіда]. – К. : Наукова думка, 1973. – 436 с.
84. Корман Б. О. Лирика и реализм / Б. О. Корман. – Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1986. – 93 с.
85. Краснова Л. В. Характер і функції образів-домінант у Т. Шевченка / Л. В. Краснова // Дивослово. Українська мова й література в навчальних закладах України. – 1999. – №3. – С. 2–3.
86. Красовська І. В. Структура мисленневих репрезентацій звукової інформації сегментного рівня як складова когнітивно-концептуальної системи людини / І. В. Красовська // Науковий часопис Волинського державного університету ім. Лесі Українки «Філологічні студії». – 2004. – Вип. 24, №2. – С. 116–121.
87. Крилова О. О. Демонстративна особистість в культурі декадансу / О. О. Крилова // Наукові записки НаУКМА. Т. 18. Теорія та історія культури. – К., 2000. – С. 85–92.
88. Кудряшова О. В. Рима Грицька Чупринки / О. В. Кудряшова // Слово і час. – 2007. – №2. – С. 41–49.

89. Кузьмин Д. В. Рифма и звуковой повтор: внутри единого процесса / Д. В. Кузьмин // Новое литературное обозрение. – №90. – 2008. – Режим доступа : <http://www.litkarta.ru:8080/russia/moscow/persons/kuzmin-d/rifma/>
90. Кушнерик В. І. Фоносемантизм у германських і слов'янських мовах / В. І. Кушнерик. – Чернівці : Рута, 2004. – 416 с.
91. Кушнір О. П. Елементи фонічної організації іспанських прислів'їв та приказок / О. П. Кушнір // Науковий вісник Волинського національного ун-ту ім. Лесі Українки. – Вип. 16. – 2009. – С. 140–143.
92. Лавріненко Ю. А. Клярнетичний символізм / Ю. А. Лавріненко // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : у 3-х кн. – Кн. І. – К. : Рось, 1994. – С. 588–596.
93. Лагута О. Н. Учебный словарь стилистических терминов. Практические задания. Часть 1. Учебно-методическое пособие / О. Н. Лагута; отв. ред. Н. А. Лукьянова. – Новосибирск : Новосибирский госуниверситет, 1999. – 71 с.
94. Левицкий В. В. Звуковой символизм. Основные итоги / В. В. Левицкий. – Черновцы, 1998. – 130 с.
95. Левицкий В. В. Семантика и фонетика. Пособие, подготовленное на материале экспериментальных исследований / В. В. Левицкий. – Черновцы : Изд-во Чернов. ун-та, 1973. – 102 с.
96. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
97. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю. М. Лютман // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб. : Искусство-СПб, 1996. – 846 с. – С. 18 – 253.
98. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб. : Искусство-СПб, 2001. – 846 с. – С. 18 – 253.

- 99.Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 2000. – 704 с.
- 100.Любимова Н. А. Звуковая метафора в поэтическом тексте / Любимова Н. А., Пинежанинова Н. П., Сомова Е. Г. – СПб. : С.-Петербургский ун-т, 1996. – 144 с.
101. Маленовський Ю. Л. Фоносемантична організація поетичного твору: аспект рецепції (на матеріалі поезії Павла Тичини) [Текст] : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Маленовський Юрій Леонідович. – К., 2003. – 212 с.
102. Мансурова А. В. Поэтика звукообразов в лирике М.Ю. Лермонтова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Мансурова Анна Васильевна. – Томск, 2004. – 195 с.
- 103.Маслова В. А. Филологический анализ поэтического текста : [монография] / В. А. Маслова. – Минск, 1999. – 298 с.
- 104.Матвеева Т. В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий: синхронно-сопоставительный очерк / Т. В. Матвеева. – Свердловск : Издательство Уральского университета, 1990. –168 с.
- 105.Мацько Л. І. Риторика : [навч. посіб.] / Л. І. Мацько, О. М. Мацько. – К. : Вища школа, 2003. – 311 с.
- 106.Мацько Л. І. Стилїстика української мови : [підручник] / Мацько Л. І., Сидоренко О. М., Мацько О. М. – К. : Вища школа, 2003. – 426 с.
107. Мацько Л. І. Стилїстичні функції звуконаслідувальних слів / Л. І. Мацько. // Культура слова : Республ. міжвід. збірник. – 1982. – Вип. 22. – С. 35 – 39.
- 108.Михалёв А. Б. Теория фоносемантического поля: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Михалёв Андрей Борисович. – Пятигорск, 1995. – 294 с.

109. Молчанова Г. Г. Когнитивная стилистика и стилистическая типология / Г. Г. Молчанова // Вестник МГУ. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2000. – №3. – С. 60–72.
110. Моренець В. П. Без Тичини / В. П. Моренець // Моренець В. П. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. – 327 с. – С. 89 – 131.
111. Мороз О. А. Мовні та позамовні чинники формування тональності поетичного тексту / О. А. Мороз // Південний архів: зб. наук. Праць: Філологічні науки. – Вип. I. – Херсон: Вид-во ХДУ, 2011. – 150 с.
112. Москвин В. П. О типах и функциях звуковых повторов / В. П. Москвин // Русская словесность. – 2006. – №8. – С. 63–69.
113. Назарова-Евенко Е. В. Фоносемантическая организованность текста как средство, способствующее построению смысла-тональности / Е. В. Назарова-Евенко // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». – М.: Изд-во МГОУ, 2008. – № 3. – 222 с.
114. Найдеш О. В. Фонетична вмотивованість і семантичний потенціал фонестемної лексики німецької мови / О. В. Найдеш // Науковий вісник Чернівецького університету. – Вип. 339-340: Германська філологія. – Чернівці: Рута, 2007. – С. 207–222.
115. Ніконова В. Г. Трагедійна картина світу в поезії Шекспіра / В. Г. Ніконова. – Дніпропетровськ: Видавництво ДУЕП, 2007. – 364 с.
116. Новикова Л. А. Когнитивный аспект противоположности в языке: материалы международной научной конференции «Проблемы семантического описания единиц языка и речи», (Минск, 10-12 ноября 1998 г.) / Минский государственный лингвистический университет. – Минск: МГЛУ, 1998.
117. Озеров Л. А. Он слушал музыку времени / Л. А. Озеров // Дружба народов. – 1972. – №3. – С.31 – 39.

118. Павличко Д. В. В глибини слова / Д. В. Павличко // Бурячок А. А.,
Гурин І. І. Словник українських рим. – К. : Наукова думка, 1979. –
339 с.
119. Павличко Д. В. Незгасаючий перстень життя / Д. В. Павличко //
Б.-І. Антонич. Велика гармонія : модерністична поезія ХХ ст. [Текст]
/ Б.-І. Антонич ; уклад. Д. В. Павличко. – К. : Веселка, 2003. – 352 с.
120. Павловская И. Ю. Фоносемантический анализ речи /
И. Ю. Павловская. – СПб. : СПб. ГУ, 2001. – 292 с.
121. Павловская И. Ю. Фоносемантические аспекты речевой
деятельности : дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.04 / Павловская Ирина
Юрьевна. – СПб., 1999. – 393 с.
122. Пентилюк М. І. Культура мови і стилістика : пробний підручник для
гімназій гуманітарного профілю / М. І. Пентилюк. – К. : Вежа, 1994. –
240 с.
123. Півень В. Ф. Ідіостиль поетичних творів Святослава Гординського :
автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова»
/ В. Ф. Півень. – Запоріжжя, 2007. – 20 с.
124. Підкамінна Л. В. Епітети-церковнослов'янізми як засіб моделювання
поетичної картини світу (на матеріалі поетичної творчості
Т. Г. Шевченка) / Л. В. Підкамінна // Культура народів
Причорномор'я. – 2007. – № 110. – Т. 2. – С. 97–99.
125. Платон. Кратил / Платон // Платон.
Сочинения: в 3-х тт. / Платон; [пер. с древнегр.; под общ. ред.:
А. Ф. Лосев, В. Ф. Асмус]. – М. : Мысль, 1968. – (Философское
наследие) .
Т.1. – 1968. – 623 с.
126. Пономарів О. Д. Стилістика сучасної української мови : [підручник] /
О. Д. Пономарів. – К. : Либідь, 1993. – 248 с.

127. Попович М. М. Номинальные повторы в тексте (на материале французского языка) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.05 «Романские языки» / М. М. Попович. – Минск, 1983. – 18 с.
128. Порублев Н. В. Феномен глоссолалии / Н. В. Порублев. – Мельбурн, 1995. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.blagovestnik.org/books/001555>
129. Потапова В. Д. Психология. Поэзия. Проза / В. Д. Потапова. – Донецк, 2000. – 216 с.
130. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М. : Высшая школа, 1990. – 472 с.
131. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М. : Искусство, 1976. – 614 с.
132. Потебня О. О. Лекції з теорії словесності / О. О. Потебня // Потебня О. О. Поетика і естетика слова : [збірник]. – К., 1985. – 302 с.
133. Реформатский А. А. Фонологические этюды / А. А. Реформатский. – М. : Наука, 1975. – 135 с.
134. Ріжко Р. Л. Повтор як семантико-стилістична домінанта в українській поезії кінця ХХ – початку ХХІ століття [Електронний ресурс] / Р. Л. Ріжко // Наукові записки. Серія «Філологічні науки». – Випуск 86. – Режим доступу : www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Nz/Fil/2009_86/statti/35.pdf
135. Рильський М. Т. Зібрання творів : у 20-ти томах / М. Т. Рильський. – Київ : Наукова думка, 1988. Т. 18. – 1988. – 760 с.
136. Рисак О. О. «Найперше – музика у Слові»: проблеми синтезу мистецтв в українській літературі / О. О. Рисак. – Луцьк : Вежа, 1999. – 402 с.
137. Рубчак Б. Поезія Б. – І. Антонича / Б. Рубчак // Українське слово [Текст] : Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : у 3-х т. / Упорядники: Є. Федоренко, В. Яременко. – К., 1994.

- Т. 2. – 1994. – 719 с. – С. 688–695.
- 138.Самойлов Д. С. Книга о русской рифме / Д. С. Самойлов. – М., 1973. – 492 с.
- 139.Санжаров Л. Н. Фоносемантический анализ как средство паспортизации индивидуального стиля писателя / Л. Н. Санжаров // История языкознания, литературоведения и журналистики как основа современного филологического знания: материалы Международной научной конференции «Семантика. Грамматика. Стиль. Текст». – Выпуск 3. – Ростов-на-Дону-Адлер, 2003. – С. 146 – 148.
140. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля – К., 2006. – 716 с.
- 141.Семенець О. О. Синергетика поетичного слова : [монографія] / О. О. Семенець. – Кіровоград : Імекс ЛТД, 2004. – 338 с.
142. Синиця І. А. Лексичний повтор як засіб реалізації семантичної зв'язності тексту / І. А. Синиця // Мовознавство. – 1994. – № 2-3. – С. 56–60.
143. Синиця І. А. Повтор як засіб реалізації семантичної зв'язності художнього тексту : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Російська мова» / І. А. Синиця – К., 1994. – 18 с.
144. Складенко В. Г. Авторські наголоси у творах Т. Г. Шевченка / В. Г. Складенко // Культура слова. – Київ : Наукова думка, 1989. – Вип. 37. – С. 22–25.
145. Складенко В. Г. Слова з двома наголосами в поетичних творах Лесі Українки / В. Г. Складенко// Культура слова. – Київ : Наукова думка, 1991. – Вип. 40. – С. 32–35.
146. Словарь иностранных слов. – [изд. 7-е, перераб.]. – М. : Русский язык, 1979. – 624 с.
147. Солодовникова О. Г. К проблеме синергии фонестемы в поэзии / О. Г. Солодовникова // Вестник Московского Государственного Университета имени М. В. Ломоносова. Серия 19. Раздел

- «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – Москва, 2007. – Выпуск 3. – С. 143–158.
148. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. – М. : Прогресс, 1977. – 689 с.
149. Ставицька Л. О. Епіфора / Л. О. Епіфора // Українська мова : Енциклопедія / [редкол. : В. М. Русанівський, О. О. Тараненко (співголови), М. П. Зяблюк та ін.]. – [2-ге вид., випр. і доп.]. – К. : Вид-во «Укр. енцикл.» ім. М. Бажана, 2004. – 824 с. – С. 161.
150. Ставицька Л. О. Про характер взаємодії категорії індивідуально-поетичного стилю і літературної мови / Л. О. Ставицька // Мовознавство. – 1986. – №4. – С. 61–65.
151. Степанова С. В. Характер проявления фоносемантических особенностей звуков в различных стилях речи : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Степанова Светлана Вячеславовна. – Калуга, 1998. – 211 с.
152. Стрелкова Г. В. Когнитивные аспекты стилистической маркированности спонтанной речи / Г. В. Стрелкова // Сборник научных трудов МГПИИЯ им. М. Тореца. – М., 1990. – Вып. 356. – С. 51–56.
153. Сучасна українська літературна мова : підручник / А. П. Грищенко, Л. І. Мацько, М. Я. Плющ, Н. І. Тоцька, І. М. Уздиган; за ред. А. П. Грищенка. – [2-ге вид., перероб. і допов.]. – К. : Вища школа, 1997. – 493 с.
154. Сюта Г. М. Художній стиль (мова поезії) / Г. М. Сюта // Українська лінгвістика ХХ – поч. ХХІ ст. Система понять і бібліографічні джерела. – К., 2007. – 368 с. – С. 115–117.
155. Тагильцева Ю. Р. Субъективная модальность и тональность в политическом интернет-дискурсе : дис. ...канд. филол. наук : 10.02.01 / Тагильцева Юлия Ринатовна. – Екатеринбург, 2006. – 251 с.

156. Тараненко О. О. Образність / О. О. Тараненко // Українська мова : Енциклопедія / [редкол. : В. М. Русанівський, О. О. Тараненко (співголови), М. П. Зяблюк та ін.]. – [2-ге вид., випр. і доп.]. – К. : Вид-во «Укр. енцикл.» ім. М. Бажана, 2004. – 824 с. – С. 390 – 391.
157. Тимофеева Л. В. Ритм / Л. В. Тимофеева // Литературная энциклопедия : В 11 т. / [ред. Колегія : Лебедев-Полянский П. И., Маца И. Л., Нусинов И. М., Фриче В. М.; гл. ред. Луначарский А. В.; ученый секретарь Михайлова Е. Н.]. – М. : ОГИЗ РСФСР, Гос. ин-т. «Сов. энцикл.», 1929 – 1939.
Т. 9. – М., 1935. — 832 с.
158. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : [учеб. пособие.] / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 2002. – 334 с.
159. Торсуева И. Г. Интонация и картина мира художественного текста / И. Г. Торсуева // Текст как отображение картины мира : сборник научных трудов / [редкол. : И. Г. Леонтьев (отв. ред) и др.]. – Выпуск 341. – М. : Моск. гос. ин-т ин. яз., 1989. – С. 5–11.
160. Тоцька Н. І. Голосні фонемі української літературної мови / Н. І. Тоцька. – К. : Вища школа, 1973. – 344 с.
161. Трубецкой Н. С. Основы фонологии / Н. С. Трубецкой. – М., 1960. – 372 с.
162. Трубецкой Н. С. Основы фонологии / Н. С. Трубецкой. – М. : Аспект пресс, 2000. – 352 с.
163. Українська мова : Енциклопедія / [редкол. : В. М. Русанівський, О. О. Тараненко (співголови), М. П. Зяблюк та ін.]. – [2-ге вид., випр. і доп.]. – К. : Вид-во «Укр. енцикл.» ім. М. Бажана, 2004. – 824 с.
164. Українське слово : Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : у 3-х кн. – Книга II. – К. : Вид-во «РОСЬ», 1994. – 718 с.
165. Ушаков Д. Н. Большой толковый словарь современного русского языка / Д. Н. Ушаков. – М. : Альта-Принт, 2006. – VIII, 1239 с.

166. Фадеева Е. Н. Фоносемантическая характеристика индивидуального стиля автора: На примере поэтической речи XX века : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 «Русский язык» / Е. Н. Фадеева – Тула, 2004. – 18 с.
167. Фонетические законы: [пер с польск. / под ред. С. Г. Бархударова, Е. А. Токарева]. –1963.
168. Фослер К. Позитивизм и идеализм в языкознании / К. Фослер // Звегинцев В. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях : в 2-х ч. – [2-е изд., доп.]. – Ч. 1. – М. : Учпедгиз, 1960. – С. 189–256.
169. Франко І. Я. Зібрання творів : у 50-ти томах / І. Я. Франко. – К. : Наукова думка, 1976 – 1986.
Т. 41 : Літературно-критичні праці (1890 – 1910). – 1984. – 683 с.
170. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості / І. Я. Франко // Зібрання творів : у 50-ти томах. – К. : Наукова думка, 1976 – 1986.
Т. 31 : Літературно-критичні праці (1897 – 1899). – 1981. – 596 с.
171. Хромов С. С. К вопросу о семиотической сущности интонации / С. С. Хромов // II Международные Бодуэновские чтения : Казанская лингвистическая школа : традиции и современность (Казань, 11-13 декабря 2003 г.) : Труды и материалы : в 2 т. / под общ. ред. К. Р. Галиуллина, Г. А. Николаева. – Казань : Издательство Казанского университета, 2003. – Т. 2. – С. 18–21.
172. Цветкова Н. Е. Лексический повтор в стихотворной речи / Н. Е. Цветкова // Русский язык в школе. – 1986. – № 1. – С. 63–67.
173. Чабаненко В. А. Стилїстика експресивних засобів української мови / В. А. Чабаненко : [монографія]. – Запоріжжя : Видавництво ЗДУ, 2002. – 351 с.
174. Чепелик О. А. Рецепція естетики західноєвропейського символізму в творчості Олександра Олеся доеміграційного періоду : автореф. дис.

- ... канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / О. А. Чепелик. – К., 2009. – 19 с.
175. Черевченко О. М. Ідіостиль Ю. Клена у контексті інтелектуалізаторських мовних традицій українського неокласицизму : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова» [Електронний ресурс] / О. М. Черевченко. – К., 2005. – 20 с.
176. Черепанова И. Ю. Фоносемантический аспект суггестии / И. Ю. Черепанова // Фоносемантика и прагматика : тез. докл. Всерос. конф. – М. : МГПУ, 1993.
177. Чернова І. В. Міфопоетика творчості Олександра Олеся : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / І. В. Чернова. – Запоріжжя, 1999. – 18 с.
178. Чижевський Д. І. Порівняльна історія слов'янських літератур / Д. І. Чижевський. – К. : Академія, 2005. – 274 с.
179. Чурсина И. С. Развитие антропонимикона английского языка (морфонологический и социокультурный аспекты) : дис. ... на соиск. науч. степени канд. филол. наук : 10.02.04 / Чурсина Ирина Сергеевна. – Тула, 2002. – 223 с.
180. Шадрина И. Н. Фоносемантическая доминанта как структурообразующий компонент текста перевода : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Шадрина Ирина Николаевна. – Горно-Алтайск, 2001. – 167 с.
181. Шарапилова Э. А. Фоносемантика в лирике Марины Цветаевой : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Шарапилова Эльмира Абдулаевна. – Махачкала, 2000. – 156 с.
182. Шевельова-Гаркуша Н. В. Семантичні та функціональні особливості ритміко-синтаксичної організації текстів сучасної американської поезії / Н. В. Шевельова-Гаркуша // Вісник Харківського національного ун-ту імені В.Н. Каразіна. – №896. – Сер. : романо-

- германська філологія. Методика викладання іноземних мов. Вип. 61. – Х., 2010. – С. 137–143.
183. Шевченко Л. І. Інтелектуальна еволюція української літературної мови: теорія аналізу : [монографія] / Л. І. Шевченко. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2001. – 478 с.
184. Шкловский В. Б. Искусство как прием / В. Б. Шкловский // В. Б. Шкловский. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914 – 1933). – М. : Советский писатель, 1990. – 543 с. – С. 58–72.
185. Шмелёв Д. Н. Введение в экспериментальную психосемантику: Теоретико-методологические основания и психодиагностические возможности / Д. Н. Шмелёв. – М. : Изд-во МГУ, 1983. – 158 с.
186. Щерба Л. В. Избранные работы по языкознанию и фонетике / Л. В. Щерба. – Т. I. – Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1958. – 183 с.
187. Щерба Л. В. Фонетика французского языка / Л. В. Щерба. – М. : Высшая школа, 1983. – 309 с.
188. Яковсон Р. О. Звук и значение / Р. О. Яковсон // Яковсон Р. О. Избранные работы. – М. : Прогресс, 1985. – 460 с.
189. Яковсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина / Роман Яковсон ; [пер. с англ. Н. В. Перцова] // Яковсон Р. О. Работы по поэтике / Роман Яковсон; сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. – М. : Прогресс, 1987. – 464 с. – С. 145–80.
190. Яковсон Р. О. Доминанта / Р. О. Яковсон // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. – Тарту : ТГУ, 1976. – Вып. I. – 317 с. – С. 56.
191. Aoki H. Symbolism in Nez Perce / H. Aoki // Sound Symbolism. – Cambridge, 1994. – P. 265–315.
192. Coleman J. Phonetic Representations in the Mental Lexicon / J. Coleman // Oxford Studies in Theoretical Linguistics. – New York : Oxford University Press, 2001. – P. 96–131.

193. Durand J. Phonology, Phonetics and Cognition / J. Durand // Oxford Studies in Theoretical Linguistics – New York : Oxford University Press, 2001. – P. 10–51.
194. Kabysh M. Phonosemantic tonality as means of expression in poetry first half of the twentieth century / M. Kabysh // Austrian Journal of Humanities and Social Sciences. Scientific journal. – 2014. – № 1 (January-February). – Volume 2. – P. 77–82.
195. Newman S. S. Further Experiments in Phonetic Symbolism / S. S. Newman // American Journal of Community Psychology. – 1933. – Volume 45. – P. 53 – 75.
196. Sapir E. A Study in Phonetic Symbolism / E. Sapir // Journal of Experimental Psychology-general. – 1929. – № 12. – P. 225–239.
197. Shillcock R. Lexical hypotheses in continuous speech / R. Shillcock // Cognitive Models of Speech Processing / [ed. by G. T. Altmann]. – Cambridge (Mass.): MIT Press, 1990. – P. 24–49.