

ЗІСТАВНА ФОНОСТИЛІСТИКА: СЛОВ'ЯНСЬКІ ФОНОСТИЛЬОВІ ПАРАЛЕЛІ В ПОЕЗІЇ ПЕРІОДУ МОДЕРНІЗМУ

Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Філологія. Випуск 18.

УДК 811.16'38-115

Юсип – Якимович Ю. Зіставна фоностилїстика: слов'янські фоностилївові паралелї в поезїї перїоду модернїзму – 17 стор.; кїлькїсть бїблїографїчних джерел – 31; мова українська.

Анотація. Стаття є продовженням досліджень автора слов'янської фоностилїстики перїоду модернїзму. Дослїдниця пїддає типологїчному аналізу фоностилївовї засоби слов'янського символїзму, зїставляючи поезїї Г. Чупринки, І.Краска, А.Сови.

Ключові слова : модернїзм, символїзм, фоностилїстика, поетична мова, лїрична семантика, звуковий шар, слуховї враження, мелодика, музичнїсть, ритм, тон, рими, звукопис, звуконаслїдування, парономазїї, фоностилїема, фонетична структура, алїтерацїї, асонанси, дисонанси, звукове вїдлуння .

Zusammenfassung. In der Abhandlung wird von der Autorin die Untersuchung der Probleme der slawischen Phonostilistik der Periode des Modernismus forgesetzt. Die Erforscherin analysiert phonostilistische Mittel des slawischen Symbolismus, indem sie die Poesie von H.Tschuprynka, I.Krasko, A.Sowa vergleicht.

Kernwörter: Modernismus, Symbolismus, Phonostilistik, lyrische Semantik, poetische Sprache, Lautschicht, Höreindrücke, Melodik, Musikalität, Rhythmus, Töne, Reime, phonetische Struktur, Lautaufnahme, Lautnachahmung, Paronomasien, Phonostilem, Alliterationen, Assonanzen, Lautwiderhale.

Ця стаття є продовженням дослідження авторкою фоностилївових параметрів слов'янського лїтературного модернїзму (див. статті з цїєї проблематики [14, 15,16]).

Пїдставами типологїчних дослїджень слов'янського лїтературного модернїзму є спїльні тенденцїї, якї простежуються в них у цей перїод: спївпадїння хронологїзацїї лїтературної епохи на слов'янських теренах (кїнець ХІХ – початок ХХ ст.), новий свїтогляд, нова естетика, становлення нового мовомислення; спїльнїсть проблематики, спїльнї тенденцїї в розвитку поетики, зародження однотипних лїтературних течїй. Наслїдком усього цього є витворення у слов'янських мовах в епоху модернїзму спїльних рис у стилївових системах з тими чи іншими домїнантами.

Першим тезу про еднїсть слов'янського лїтературного модернїзму висунув чеський славіст Ф. Вольман, її розвивали С. Вольман [30], польські дослїдники Я. Кольбушевський [23], М. Бобровницька [20] та інші.

У лїтературознавствї типологїчному дослїдженню українського і польського модернїзму присвячена праця В. Моренця [7]; російського і чеського – праця В. Каменської [22]; польського і чеського – праця І. Магнушевського [27]; польського і словацького – праця М. Бобровницької [19]; у пївденнослов'янських лїтературах праця славіста М. Квапїла [26], а також узагальнююча праця В. Куделки [25] та інші.

Типологїчне дослїдження мови доби модернїзму не проводилося. Єдиною на території Славїї є праця польського дослїдника Р.Нича [9], а проблем типологїчної лїнгвостилїстики, зокрема, не торкався ніхто із мовознавцїв.

Естетика модернїзму, новий свїтогляд породжують нову свїдомїсть, новий тип мислення, інше бачення свїту. У художнїй лїтературї був зроблений крок до того, щоб зафіксувати складнїсть і рухо-

мїсть внутрїшнього свїту людини, що виразилось у поглибленому психологїзмі. Формами осягнення дїйснїсть стала поезїя, музика – музика в поезїї. Найвиразнїше це проявилось у поезїї символїзму. „Генетично й типологїчно пов'язаний з романтизмом, символїзм успадкував його тяжїння до музики, що впливає з його вїдчуття та особливостей його поетики” [9,30]. Представники символїзму прагнуть „музикально” передавати душевнї стани й емоцїйнї вїяння, вїдтїнки й обертони. Власне, розвиваються **музичнї ресурси мови** (мов), мелодїйнїсть. Це призводить до мобїлізацїї звукових чи фонетичних засобів стилїстики – вїд ритмомелодики до асонансїв, алїтерацїй, рим, звуконаслїдувань, звукопису, що надавало їх творам прозоростї, створювалися за допомогою мислезвукїв бажанї звукообрази, що вносить у поетичний текст надвербальний змїст, сугестивнїсть як здатнїсть передавати напївсвїдомленї настрої, вїдтїнки вражень. Яскравий струмїнь музичностї породжують не тїльки фоностилївовї фігури, чи звукова модель, а й модель асоцїативна.

Г.- Г. Гадамер вважає, що в *мелодїцї поезїї* виражається мелодика мови – “це постїйно обїгрувана рївновага звучання й сенсу, що породжує поетичну форму” [4, 122].

“Найперше – музики в словї”, – проголосив П. Верлен в "Ars poetica" і ця музичнїсть була пїдхоплена цїлим поколїнням європейського модерну.

І.Я.Франко, характеризуючи нове поколїння письменникїв зламу столїть, вїдмїтив, що у творах цих письменникїв розлита “переможна хвїля лїризму. Вїдси їх несвїдомий наклїн до ритмїчностї, музикальностї як елементарних об’явїв зворушень душі. Се найвищий трїумф поетичної технїки...” [11,108]. І також : “Нова белетристика – се незвичайно тонка філігранована робота, її змагання – наблизитися, скїльки можна до музики. Задля сього вона надзвичайно дбає о форму, о мелодїйнїсть слова, о ритмїчнїсть бесїди” [11, 112].

Д.І.Чижевський у „Порівняльній історії слов'янських літератур” зазначає, що головним завданням усіх модерністських течій була „актуалізація” поетичного слова, відродження його позакомунікативних функцій, у першу чергу багатогранної функції символу. „Оцінка естетичної дієвості художнього слова модерністами явно завищувалась, – вважає Д.І.Чижевський, – однак їхня нова поезія залишила після себе у кожній національній культурі глибокий непроминальний слід [12, 220].

Для всіх представників слов'янського символізму, на наш погляд, домінантою є **евфонізація** або музичність, адже за допомогою ритму, рим, звуконаслідувань, звуковідтворень, звукопису, асонансів, алітерацій, їх поєднання, звукових анафор, параномазій і були створені високохудожні твори зі струменем музичності.

У поняття **домінанти** вкладаємо розуміння Р.О.Якобсона: „Домінанту можна визначити як фокусуєчий елемент художнього твору: вона керує, визначає і трансформує інші компоненти” [17, 56].

„Шукати домінанту ми можемо не тільки в поетичному творі окремого художника і не тільки в поетичному каноні, сукупності норм якої-небудь поетичної школи, – зазначає Р.Якобсон, – але і в мистецтві досліджуваної епохи, що розглядається як єдине ціле” [17, 57].

Д. І. Чижевський у вищезазначеній праці із порівняльної історії слов'янських літератур вважає, що „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” [17, 220].

Музичність вислову породжують **слухові імпресії**. За свідченням відомого літературознавця А.Ніковського, перевага слухових імпресій над іншими – це і є музичність. Слухові імпресії „даються музикою і дають музику” [10, 649].

Слухові імпресії виникають через звукові асоціації, які в свою чергу є основою для звукових музичних образів, для мелодійності вислову.

Вищенаведені міркування дають підстави для типологічного дослідження слов'янських фоностильових паралелей в поезії періоду модернізму.

Можна зіставити поезії символістів із різних слов'янських літератур О. Жупанчича, Г. Чупринки, М. Вороного, Б. Лепкого, О. Олеся П. Тичини, К. Бальмонта, В. Брюсова, К. Тетмайєра, А. Сови, К. Главачека, О. Бржезіни, І. Краска, Я. Єсенського та інших, у яких домінантою творів є **евфонія**, музичність, висока естетика звуку.

Філософ Г.-І. Гадамер стверджує, що слово й мова у вірші – це і слово, і мова найбільшою мірою. „Внаслідок структурування звуків, рим, ритмів, вокалізацій, асонансів тощо формуються стабілізуючі фактори, які повертають назад сказане, спрямоване назовні слово, й змушують його за-

мкнутися в собі... Окремі слова набирають особливої ваги завдяки спрямованості на себе, на власну чіткість і потужність власного сйїва. Конотації, що дають словам їхнє смислове наповнення ... отримують широке поле для вираження” [4, 122].

Мелодійність вислову, крім вище названих засобів, створюється перевагою, якої надають символісти *слуховим враженням* над зоровими.

Як відомо, матеріал для художнього мислення письменник бере із відчуттів зору, слуху, смаку, запаху, дотику.

Слухові імпресії – джерело музичності вислову. 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. Перевагу саме слухових імпресій та їх відтінків над іншими ми вважаємо стилетворчою домінантою символізму.

Майже кожен із поетів-символістів починав творити зі слухових відчуттів – мелосу – звучання пісні, симфонії тощо. А. Бєлий зізнався: „Что я знал точно? Тональность и некую музыкальную мелодию ... мне пелось; речь идет ... о внутреннем вслушивании некоей звучащей симфонии, подобной симфонии Бетховена...В звуке мне подана тема целого; и краски, и образы, и сюжет уже предрешены в звуке” [1, 13].

За свідченням українського поета М.Вороного, він теж «почав писати з такого ж побудження, з якого люди починають співати. ... виразно відчуваю, що в усі щось дзвенить. Виходить, що я починав не так од образу як од звука. І дійсно, – мелос, спершу примітивний, далі технічно більш ускладнений, був джерелом моєї пісні – вірша” [3, 35].

Відомий англо-американський поет і мислитель Т.С.Еліот у статті „Музика поезії” відзначає: „Отже, музикою поезії має бути музика, яка є потенційно в розмовній стихії своєї епохи. Це означає, що вона має бути і в розмовній мові поетичного оточення. А поет як скульптор, вірний своєму матеріалові, витворює з навколишніх звуків власну мелодію” [5, 100].

Простежимо засоби „лінгвістичної музики” символістів Славії – фоносферу поезій Г. Чупринки, І.Краска, А.Сови.

Г.Чупринка разом з М.Вороним, О.Олесем, М.Філянським, поетами „Молодої музи” в українській поезії доби модернізму творять „естетичну цілісність”, доповнюючи один одного. „Та з такою силою і поетичною технікою підпорядкувати українське слово ритмові, наповнити його музикою вдалося лише Григорію Чупринці”, – писав В.Яременко” [18, 5].

Ритм – це рушійна його обдарованості, формуюча сила, що примушує рухатись усі розрізнені поетичні елементи. Через вільний, мелодійний ритм передається внутрішнє піднесення душі поета.

Ритм утілюється через звуковий матеріал. Ним є рими, асонанси, алітерації, звуконаслідування, звукопис, звуковідтворення, звукові анафори, численні паронимазії.

Перевага слухових імпресій над зоровими, одоративними, тактильними та ін. є причиною музичності Чупринчиних поезій, їх високої ліричності. „Чупринка – лірик, – писав Богданович, – може відтворити, по суті, лише те, що доступне музиці: звукові явища, танець, рух” [2, 167]. Найважливіше значення для створення ритму має *рима* – друга після ритму основа музичної співності віршів. Рими створюють ритмічний лад. Як звуковий повтор рими містять у собі музичний елемент. Саме в римах поєднуються ритмічні, інтонаційні та музичні елементи поезії. В. Дорошкевич, оцінюючи новизну поезії Г.Чупринки, відмічав: „... зачарування Чупринчиною поезією полягає ... в його вільних і захоплюючих римах, які, асонуючи, утворюють враження безупинної словесної мелодії” [13, 20].

І.Качуровський зазначив, що в його поезіях настає розквіт української дактилічної рими.

Словесну мелодію створюють **внутрішні рими**:

„В шелестінні, в миготінні”
 („Звуки тайни”),
 „Наче сонні, тиходзвонні” (про пісні)
 („Вечірні звуки”),
 „Летється, котиться...
 Одбиває, одливає..”. („Найвищий дар”),
 „Ніжномрійна, мелодійна
 Ритм і рима... Ритм і рима”
 („Звуки небесні”).

Т.С.Еліот зазначав, що в кожному поетичному творі існують місця вищої і нижчої напруги, перепади між якими, власне, й створюють ритм пульсуючої емоції. „Музика слова породжується, сказати б, у своєрідній точці перетину – передусім на зіткненні значень слова із значеннями слів сусідніх і віддаленіших, на взаємодії із контекстом – тобто із більшою чи меншою мірою асоціацій” [5, 100].

„Никнуть думи, тихнуть муки”
 („Вечірні звуки”),
 „На годину, на хвилину” („Ялина”),
 „Плакала, капала нічка росюю”
 („Мертві квіти”),
 „Стогоном чайки, плеском ручаю
 Хлипом німого нічного плачу”
 („Моїй матері”),
 „Тон за тоном, звон за звоном”
 („Звуки небесні”),
 „Чистим дробом, тон за тоном ...”
 („Свято весни”).

Музичності поезіям Г.Чупринки надають фоностильові фігури – **асонанси, алітерації, звукопис, звуконаслідування, звуковідтворення, звукові анафори, паронимазії.**

Асонанси із фоностилемою і:
 „Із дзвіниці,
 З міді, з криці” („Подзвіння”);

„В чистім полі
 На роздоллі” („Ураган”);
 „В небі, в полі, на ріллі” („Вальс”).

Асонанс із фоностилемою о:

„Все навколо захололо
 Все заснуло
 Гостро в серце закололо
 Дух запнуло” („Смуток тиші”), що передає враження смутку.

„Плеском води гомонять” („Свято весни”), де фоностилема **о** передає плюскіт води.

Асонанс із фоностилемою у:

„... в диму
 Чорну бучу підніму” („Ураган”), що передає відлуння урагану.

Алітерації в Г.Чупринки теж мають мелодійне звучання.

Алітерація із фоностилемою р передає то рев бурі:

„Грізно ревом бурі
 В стіни -мури” („Святогор”),

то перекаати грому:

„Я вітаю бурі, грози

Як грюкне в небі грім” („Льодолом”), що підсилюється фоностилемою **г**;

то рев урагану:

„І змарную,
 Розруйную

Умираючу красу” („Ураган”), то відлуння гарматних пострілів:

„Грізно грюкають гармати

Сумно крячуть чорні круки” („Війна”), чи шум вулкану:

„Грюк вулкана підземельний
 Регіт. Стогін...

Грізно, гучно, ревом бурі” („Святогор”).

Алітерації із фоностилемою л відтворюють скрип лози від льодолому:

„Як скриплять од льоду лози” („Льодолом”), а також заколисуючий звук тиші для душі:

„Все навколо захололо,
 все заснуло,

Гостро в серце закололо
 Дух запнуло” („Смуток тиші”).

Алітерація із фоностилемою н передає ніжне відлуння звуків вальсу:

„Ніжно, ніжно, дивовижно
 Тонко, тонко, тонкобіжно” („Вальс”).

Звукопис у Г.Чупринки, як зазначає Ю.Ковалів, тонко мережаний, нестримний:

„Дзвоне, дзвоне, тихо дзвоне...

Спів розносе

І голосе:

Хто се, хто се

Дзвони носе

Хто се він?” („Еол”).

На звукописі та звуковідтворенні побудовані цілі поезії, це, зокрема, „Годинник”:

„Тик, так Тик, так

Тихо стукає годинник
Тихне, тухне ночі як” – відтворюється
стукіт годинника та його відлуння:

“Стуком сонним
Монотонним” та “Порожняк”:

“По дорозі торохтить
По дорозі порожняк
Стук! Гряк!”

Звукопис на л, що відтворює мелодію ко-
лискової: “Як любовно до колиски сипле блиски
місяць легко”.

Звукопис із фоностилемою с відтворює
сон в пустелі:

“Спить пустеля, спить пустеля
Сніжна, біла” (“Наче з неба”).

Звукопис із поєднанням фоностилем р-л
відтворює шум льоду на річці під час відлиги:

“В бурі, в громі (р – р)
В льодоломі ... (л – л)
Крига кригу (р – р)

Серед бігу
Ламле, кришить в (л – л- р)

Купи снігу
В гори льоду” (р – л) („Льодолом”).

Звукопис, плескоту річки та шуму комишів:

“Тихо, тихо плеще річка, (т – х – т – х – ш – ч)
Шепчуть казку комиші” (ш – ч – ш)

(„Ноктюрн”).

Звукопис тиші:

“Темно, тихо і тужливо... (т – т – т – ш)
Тиші я не збережу” (т – ш – ж).

Звукове відлуння дзвону:

“Звон за звоном, тон за тоном
Передзвоном
Перегоном...” (“Звуки небесні”).

Особливо багатою є поезія символіста
Г. Чупринки на звуковідтворення навколишнього
світу: шелест і свист вітру, плюскіт струмків, ло-
потіння вогню, перегук дзвонів, воркотання гор-
лиць, сюркотання коників, передзвін кіс на косо-
виці, шелестіння тополь, плюскотіння хвиль, шум
і ледь вловиме миготіння дощу, стогін і квиління
чайок, звучання струн, шелест гаю і полів, гомін
води, гуркіт грому, цокання годинника чи стукіт
коліс поїзда – все знайшло відображення в поє-
тичному слові митця.

Завершення мелодії вірш Г. Чупринки набу-
ває у строфі. Його строфи мають і ритмічний, і
музичний характер. У них виявляється ритмічний
малюнок вірша. Своєю повторністю строфи поси-
люють відчуття мелодії в звучанні поезії. У
Г. Чупринки переважають секстети.

Висока фонічна організація поезій Г. Чуп-
ринки породжує особливу експресивність відпо-
відних фонічних чинників, у зв'язку з чим на
сприйняттевому рівні превалює звуковий потік і
мовби заступає власне лексичну значеннєвість.

Словацький модернізм, як відомо, предста-
влений письменниками І. Краском, Я. Єсенським,
В. Роєм та іншими.

Як справжній символіст, продовжувач вер-
ленівського “Найперше – музики в слові”, найрете-
льніше дбав про музичне звучання, “hudebnost'
svojich veršov”, їх витонченість” І. Краско. Не тіль-
ки Верлен, а й Метерлінк, Тургенев, Пушкін, Емі-
неску, Демель та інші мали вплив на творчість по-
ета. Сам І. Краско свідомо прагнув до музичності
своєї поезії: “Nech hudbou zneje každý malý verš,
obrazom blýska každé slovičko”. Дотримуючись
принципу евфонії, І. Краско створював музичність
свого вислову насамперед через ритм і рими.

Ритмічна будова ліричного тексту І. Краска
неодномірною – вона перебуває в розвитку, змі-
нюється разом із розвитком авторської поетики –
від традиційних чотирирядкових стоп у збірці “
Nox et solitudo”, що були характерні для народних
словацьких народних пісень та штурівського вір-
ша, до дактиля, ямба, різносилабічності та вільно-
го ритму у “Віршах”. Ритм втілюється знову ж та-
ки через рими, асонанси, алітерації, звукопис, зву-
конаслідування, звукову анафору, парономазію.

Рима – друга після ритму основа музичної
співності, оскільки саме рими створюють ритміч-
ний лад і саме рими як звуковий повтор містять у
собі музичний елемент. У римах поєднуються
ритмічні, інтонаційні та музичні елементи поезії.
Особливої евфонії надають поезіям І. Краска *вну-
трішні рими*: smutný – mutný, oči – nezatoči, chra-
stie – rastie, oku – na potoku; opustena – stenà; не-
повні внутрішні рими: vichra – ihra, tonu – stonu,
znamých – na nich, holubimi – by mi, nie – zneje;
“Šelest hory zas hovori”, “dlha trava zbohom dava”.

І. Краско використовує фоностильові фігу-
ри, коли римуються третій і четвертий склад із
середини вірша: čistým zrnom – býlim trhom; kto
mi povie – nepozhovie; pripadajú – padat majú.

Крім рим, музичності та естетичного слухо-
вого ефекту поезіям І. Краска надають численні
алітерації, асонанси, ономатопеї, парономазії.

Строфіка другої збірки поета “Verši” є та-
кою, що кожний третій вірш має ще піввірш, який
є ніби звуковим відлунням усього попереднього
вірша, котрий створює додаткову звучність.

Поезії в прозі чи ліризовану прозу І. Краско
творив дактилем.

М. Гафрик писав про музичність поезій
І. Краска: “Krasco se snažil o hudebnost' svojich
veršov. Bola to však snaha nepodložená zvrchovanou
znalosťou a ovládaním formálnych prvkov, vplýva-
júcich na hudebnost' verša” [21, 153].

Слухові імпресії виникають через звукові
асоціації, які в свою чергу є основою для звукових
музичних образів. У І. Краска вражає багатство
музичних імпресій:

“v olšinach potok **hudie** tichú, snívú melódiu”
(“Šelest hory”);

“žítia prúd len plynie, tečie, **hučí**” (“Pozde”);

“tisíc žridel búrne nebe rodi”

“pri **hučani** vody, za vytia, hvizdu,

buracania vichra”

- “poplašný zvon **huči**”
 “život **burnotoky**” (“Asketi”).
 “Vlnky zo slonečných lúčov **vyjú** vence”
 “Od hory, od lesa tak **plače, kvili**”
 (“Zmraza se”);
 “Chladný daždik **prši, prši**”
 (однойменний вірш);
 “Veseleho necuť tónu same žalne **plaču, stonu**”
 (“Šelest hory”);
 “**Šelest hory** zas **hovori** piesnou v moje uši”
 (“Šelest hory”);
 “Škovranok jako ráno v trilinej piesni”
 (“Deň spásy”);
 “Za teba **znej** **zvonov**, varhán hlalol”
 (“Deň spásy”)

та ін.

Перевага слухових імпресій над зоровими у І. Краска – це стильова домінанта, яка поєднує його із представниками символістської течії в інших літературах, бо ще в Едгара По “звуки можуть віддавати всі нюанси людських настроїв...” (“Дзвони”, “Ворон”). Творчість Е. По можна назвати наріжним каменем новітнього світового письменства, а самого поета – генієм, без якого годі увявити розвиток західної літератури”, – зазначає І. Качуровський [6, 136].

“Першим обожнювачем і послідовником безсмертного Едгара був геніальний і трагічний французький лірик Бодлер... Фоніку і строфіку Едгара По підхопили свого часу російські поети Срібного віку, зокрема Бальмонт та Брюсов. Від них ця течія йде на Україну, де втілюється в ліриці Грицька Чупринки” [6, 137] На наш погляд, від поетів Срібного віку ця течія йде і на словацькі терени, де втілюється в поезії І. Краска.

І. Краско – символіст із багатю імпресіоністською палітрою. У слов’янській літературі доби модернізму можна навести паралелі до його творчості із чеської – поезії А. Сиви, К. Главачека, П. Безруча, із російської – К. Бальмонта, Д. Мережковського, із української – поезії Г. Чупринки, Богдана-Ігоря Антонича. Дослідження творчості І. Краска та поезії чеської модерні зробив Я. Замбор у праці “Ivan Krasko a rózemia českéj moderny” [31].

У **чеській** літературі послідовним сповідником модерністського мистецтва в душі “Молодої Польщі” був часопис “Moderní revue”, заснований у 1894р. А. Прохазкою та Ї. Карасеком. Засновники цього журналу дивилися на Захід і духовно тяжіли до західноєвропейського декадансу в особі Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, М. Метерлінка, Г. Д’Аннунціо; їм була близькою “філософія життя” Ф. Ніцше, А. Шопенгауера.

Виразні ознаки поетики символізму наявні у творчості чеських поетів А. Сиви, О. Бржезіни, К. Главачека, Й. Махара та інших. Евфонія виступає органічною складовою поетики А. Сиви, особливо в його другій книзі : “Квіти інтимних настроїв” (1891) [28, 101].

Звукописом передає поет відлуння вечірнього дзвону у вірші “**Захід**”:

*Sám vyšel jsem si do polí.
 Vstříc šuměly mi topoly,
 den že byl v sklonu, v ti ché m stonu
 v něm rozlily se zvuky zvonu,
 pár měkkých zmlkajících tónů,
 letících echem v náhlém skonu,
 přes keře, strómy, přes stvolý,
 has n o u či hloubkou údolí.*

Поет передає „м’які змовкаючі тони”: то більш, то менш чутні перегуки, відлуння дзвонів. Передусім вірш інструментується на голосний **o**, починаючи з асонансів у римах (*do poli = topoli*), які тим самим перекликаються з римами, і закінчуючи багатим асонансом восьмого рядка із трьома дифтонгами **ou**. Ці асонанси підкріплюються алітераціями **z – s – e**, ключ до яких криється у фразі *zvuky zvonu*. Вони чуються виразніше, бо загальне враження пом’якшується сонорним **m**. Водночас **m**, поєднуючись із попереднім голосним, теж створює звуковий образ дзвону (*sam, jsem, šum*), як і сонорний **n** (переважно в римах: *den, sklon-, ston-, zvon-, ton-, skon-*). При цьому завдяки періодичному чергуванню голосних (**o** та **e**, переважно) передається своєрідна ритмічність ударів чи розгойдування дзвонів.

Дзвони затихають, від них залишається лише тихе бриніння (**z – s – e**), яким інструментується вірш. На його тлі ще раз виразно чується відгомін дзвону (*zvoln*), потім далеке його відлуння (тричі повторений дифтонг), яке завмирає в **ou** (в останньому рядку).

Мелодійність – найважливіша риса поезій А. Сиви. Вона реалізується теж через інструментування поезій **алітераціями, асонансами, внутрішніми римами, звуковими повторами**.

У **хорватській** літературі неперевершеним у цьому відношенні є поет В. Назор, зокрема його поезія “Цвіркун”. Інший письменник – М. Крлежу вдягає навіть соціально-політичну поезію в оригінальну з погляду евфонії форму. Особливо багатю на слухові імпресії є також поезія хорватського модерніста В. Відрича (зокрема поезії „Sjene”, „Mrtva ljubav”, „Grižen”, „Bosket”, “Pompejanska sličica”, „Dva rejzaža” та інші).

Насамкінець хочемо узагальнити те, що зробили символісти Славії спільного, що дає підстави для типологізації: у різних літературах різними евфонічними мовними засобами вони створили музичність поезії, її мелодійність, збагатили музичні ресурси слов’янських мов, різноманітністю фоностильових фігур створили „лінгвістичну музику” слов’янського символізму. Саме мелодійність є характерною рисою поезій І. Краска у словацькій літературі, А. Сиви, К. Главачека, О. Бржезіни – у чеській; К. Бальмонта, А. Белого, О. Блока та ін. – у російській; Г. Чупринки, М. Вороного, О. Олеся та ін. – в українській, В. Назора, М. Крлержу, В. Відрича – у хорватській.

Література

1. Белый А. Проблемы творчества. Статьи, воспоминания, публикации. – СПб. – М.: Сов. Писатель, 1988. – 832 с.
2. Богданович Максим. Грицько Чупринка // Вітчизна. – 1988. – № 7.
3. Вороний М. До статті О.І.Білецького про мене. – Слово і час. – 1994. – №7
4. Гадамер Г.-Г. Філософія і поезія (1977) // Гадамер Ганс-Георг. Герменевтика і поетика // Вибрані твори. Переклад з німецької - К.: Юніверс, 2001. – С.119-127.
5. Еліот Т.С. Музика поезії // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. - Львів: Літопис, 2002. – С.95 - 109.
6. Качуровський І. Фоніка. – К: Либідь, 1994.
7. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К: Основа, 2002.
8. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – К.: Києво-Могилянська академія, 2006. – 346 с.
9. Нич Р. Мова модернізму: досвід відчуження і його наслідки // Сучасність. – 2002.– № 1.– С. 91–104.
10. Ніковський А. Vita nova // Українське слово./ Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття. – Книга І. – С.638 – 682.
11. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Зібрання творів у 50-и томах. – Т. 35. – К.: Наукова думка, 1982. – С. 91–112.
12. Чижевський Д.І. Порівняльна історія слов'янських літератур. – К.: Академія, 2005
13. Чупринка Грицько. Поезії. – Київ: Радянський письменник, 1991 – 482с.
14. Юсип-Якимович Ю.В. Менталінгвальний аспект слов'янського модернізму кінця ХІХ – поч. ХХ ст. // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія філологія. – 2003. – №8 – С.67–75.
15. Юсип-Якимович Ю.В.Український літературний модернізм кінця ХІХ – поч.ХХ ст. у загальноєвропейському та слов'янському контексті: мовний аспект // Магічне світло імені / Studia slovakistica 3. – Ужгород, 2003. – С.209 – 231.
16. Юсип-Якимович Ю. Філософські засади фоностилістики (феноменологія Романа Інгардена, герменевтика Ганса-Георга Гадамера) // Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Філологія. Випуск 13.
17. Якобсон Р.О. Домінанта //Хрестоматія по теоретическому литературоведению. Тарту, 1976. – С.56–64.
18. Яременко В. Спалахнув метеором // Україна. – 1991. – № 11. – С. 12–13.
19. Bobrovnicka M. Mloda Polska a slovenska moderna // Vzťahy slovenskej a polskej literatury. – Bratislava, 1972.
20. Bobrovnicka M. Problematika modernizmu w literaturach slowianskich // Modernizm w literaturach slowianskich. – Wrocław, 1973.
21. Gáfrík M. I. Krasko. // Poézia Slovenskej moderny. – Bratislava : SAV 1965. – S. 132–202.
22. Kamenská V. O symbolizmu v ruské a české poezii. // Česká literatura na konci tisíciletí / Příspěvky z 2 kongresu světové literární vědné bohémistiky, Praha 3–8 cervence 2000. – S.231 – 239.
23. Kolbuszewski Jacek. Modernizm zachodnioslowianski czy modernizmy zachodnioslowianski? // Slavia. – 1988. – R.57 – S.406–413.
24. Kudělka V. Problemy slovinské moderny v širších souvislostech jihoslovanských.- Slavia. – 1988. – R.57 – S.119–128.
25. Kudělka V. K typologickým zvláštnostem tzv. moderny v literatuře jugoslovanských narodů // Československé přednasky pro VI mezinárodní sjezd slavistů v Praze. – Praha, 1968.
26. Kvapil M.Charvátská moderna a česká literatura. – Slavia,1988. – R.57. –S.105–118
27. Magnušeovsky I. Modernizm polski i czeski v perspekywe porwnawczej // Miesiecznik Literacki. – 1970 – № 11. – S.51–57.
28. Sova A. Květy intimních nálad a jiné básně. – Praha, 1959.
29. Súborné dielo Ivana Krásku. Zväzok prvý. (Poézia.) Na vydanie pripravil a komentár napísal M. Gáfrík. – Bratislava: Vydavateľstvo SAV 1966.
30. Wollman Slavomir. Slovanská literární moderna. – Slavia. – 1988. – R.57. – S.1–5.
31. Zambor J. Ivan Krasko a poézia české moderny. – Bratislava: Tatran, 1981.

Юсип-Якимович Юлія Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри словацької філології УжНУ.