

ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ІМЕНІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця

на правах рукопису

НАСТЕНКО ОЛЬГА ВІТАЛІЇВНА

УДК 821.161.2.-1 Франко:81'344

ДИСЕРТАЦІЯ

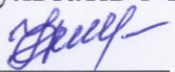
ЗВУКОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ВІРШОВАНОЇ ЛІРИКИ ІВАНА ФРАНКА

035 – Філологія

03 – Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

 О. В. Настенко

Науковий керівник – **Бунчук Борис Іванович**, доктор філологічних наук, професор

Чернівці – 2022

АНОТАЦІЯ

Настенко О.В. Звукова організація віршованої лірики Івана Франка. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 – Філологія. – Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, Чернівці, 2022.

Дисертація репрезентує перше в українському літературознавстві комплексне дослідження звукової організації віршованої лірики І. Франка. У контексті сучасних антропоцентричних студій актуальним вважаємо вивчення аудіального стилю поезики, характеристику мовотворчості як акустичний рецептивно-комунікативний акт, дослідження звукових елементів як конструктивних у художньо-зображувальній та естетичній номінації поетичного тексту. Увага науковців щодо звукопису та фонічних явищ Франкового поетичного спадку стосувалась здебільшого віршобудови. Поодинокі судження щодо мелодійності ліричних творів та звукових фігур віршованої мови представлено в працях, присвячених вивченню його творчості загалом. Франкознавчі дослідження, у яких побіжно розглянуто звукопис як складник поезики Франкової лірики, окреслюють розвиток науково-критичної думки щодо цього питання. Однак досі окреме дослідження звукової організації ліричних творів І. Франка в аспекті структури та функціонування фігур фоніки у віршованих текстах ще не проводилося. Актуальність теми дисертації зумовлена потребою з'ясування реалізації Франкових інтенцій у поетичній мові засобами фоніки. *Новим* є комплексний аналіз звукових повторів у мовотворчих континуумах – текстах віршованої лірики за хронологічними зрізами.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості їхнього застосування для викладання курсів та спецкурсів з історії української літератури другої половини XIX – початку XX століть. Отримані дані можуть стати теоретичним підґрунтям для розробки нових спецкурсів, що пов'язані з літературним процесом на західноукраїнських землях чи

творчістю І. Франка зокрема, а також – спецкурсів з теорії літератури для студентів ЗВО, у підготовці дисертаційних та кваліфікаційних робіт.

Дисертація складається з анотацій українською та англійською мовами, списку опублікованих праць авторки, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури і додатків.

Корпус поетичних текстів проаналізовано в теоретико-методологічному просторі поетики, інтерпретації та статистики за періодами творчості. Центральне місце належить формальному, структуральному та герменевтичному методам, що ґрунтуються на дослідженні структури та функціонування звукових повторів у віршованих текстах та реалізації Франкових інтенцій у поетичній мові засобами фоніки. Допоміжними методами слугують статистичний та порівняльний, за допомогою яких отримано кількісні показники фонемної частотності у художній мові поета (віршованій ліриці) та в нехудожній мові (літературно-критичні праці за відповідними хронологічними зрізами) й для об'єктивності дослідження здійснено порівняльний аналіз. Окреслено фонічні домінанти в мові ліричних творів І. Франка, схарактеризовано специфіку їхньої кореляції зі змістом та формою, визначено функціонування алітерацій, асонансів, ономатопеї та внутрішньої рими як художньо-зображувальних засобів. З'ясовано особливості Франкової індивідуально-авторської поетики на фонічному рівні як складника його ідіостилю загалом.

У вступі обґрунтовано актуальність теми дисертації; сформульовано мету та завдання; визначено предмет, об'єкт, методи та прийоми дослідження; описано джерельну базу дисертації; окреслено наукову новизну, практичне та теоретичне значення дисертаційної роботи; представлено особистий внесок дисертантки; зазначено інформацію про кількість публікацій, апробацію результатів дослідження, структуру та обсяг праці.

Перший розділ «Теоретико-методологічні засади вивчення фоніки ліричних творів І. Франка» містить виклад теоретичних засад і

методологічних стратегій щодо дослідження звукових повторів у поетичній мові загалом та у віршованих творах І. Франка зокрема. Підрозділ 1.1. «Вивчення звукового складу ліричних творів як наукова проблема та методи його дослідження» спрямований на з'ясування становлення наукової думки й формування методів та підходів в аспекті вивчення звукової організації поетичної мови. Зокрема, репрезентовано огляд теоретичних філологічних досліджень від початку ХХ століття до сучасного періоду. Проаналізовано розвиток методологічного інструментарію, який базується на теоретичних твердженнях представників структурального, семіотичного та формального напрямів. Становлення наукової думки щодо вивчення звукової організації тексту та фоніки зокрема в розглянутих літературознавчих та мовознавчих наукових працях передбачає доцільність поліаспектного аналізу та інтерпретації функціонування звукових повторів у художній мові як присутнього складника авторського ідіостилу. У підрозділі 1.2. «Літературознавча рецепція звукопису лірики І. Франка та міркування поета про фоніку» проаналізовано франкознавчі дослідження, у яких принагідно розглянуто звукопис як складник поезики Франкової лірики, вивчено літературознавчі, літературно-критичні праці й епістолярій самого І. Франка для з'ясування його міркувань щодо звукопису художньої мови, зокрема й мови ліричних творів.

Другий розділ «Фоніка Франкової лірики 70-х та 80-х років» репрезентує аналіз звукової організації ліричних творів зазначених періодів творчості. У віршованих текстах першого періоду (у підрозділі 2.1. «Особливості звукової організації віршованих творів І. Франка 70-х років (1873–1879)») констатуємо, що раннім віршам притаманні такі фігури фоніки, а саме: алітерації, асонанси, внутрішнє римування, звуконаслідування (фонопоеї, метатетичні параномазії). У звуковій організації поетичних творів дрогобицького періоду загальна частотність фонічних звукоповторів значно нижча (48%), ніж у мові поезій львівського періоду (77%). Звукопис дебютної збірки «Баляди і розкази» найбільш насичений щодо засобів фоніки (100%).

На основі порівняльного аналізу фонемної частотності встановлено, що частотність більшості фонем у віршованій мові І. Франка цього періоду збігається з їх відповідниками в нехудожній мові (тексти літературно-критичних статей цього періоду). Серед консонантів найбільша різниця в частотності [л] (у поетичній мові вона складає – 6,8%, тоді як у нехудожній – менше 1%). Серед голосних у порівнянні з частотністю у нехудожній мові активною у віршованій мові є [y].

Аналіз звукової організації поетичної мови віршованих творів І. Франка 1880–1889 років (підрозділ 2.2. «Фоніка поезій І. Франка 80-х років (1880–1889)») показав, що ліричній мові поета притаманні алітерації, асонанси, звуконаслідування (фонопоема, ономатофонія, фономімесис), внутрішнє римування. Фоніка поетичної мови І. Франка зазначеного періоду різноманітна в аспекті звукового складу. Артикуляційно акустичні особливості частотних приголосних і голосних, у віршованих фрагментах підсилюють художні образи, утворюючи аудіальну алюзію відповідно до змісту. Поетова віршована мова набуває звуконасичення відповідно до сюжету в різних складниках композиції, що дає змогу окреслити певні закономірності щодо єдності змісту і форми. Частотність більшості фонем у поетичній мові І. Франка цього періоду відрізняється від їх відповідників у нехудожній мові. Серед консонантів найбільша різниця в частотності [з], [з'] – у поетичній мові – 5%, у нехудожній – менше 1%. Серед голосних частка [o] у поезії становить 30% (у нехудожніх текстах – 23%), [y] – відповідно 15,8% (8,7%), [a] – 17% (24,6%).

У третьому розділі «Звукова організація поетових ліричних творів 1890–1916 років» досліджено структуру фоніки Франкової поетичної мови за двома періодами. У підрозділі 3.1. «Засоби фоніки в поезії І. Франка 90-х років» розглянуто функційний складник звукових повторів у локальних вибірках ліричних текстів зазначених років. У віршах цього періоду найчастотнішими є алітерації, частка яких становить майже 80% від виявлених засобів фоніки, понад 20% – асонанси. Активність тих чи тих

фонем в асонансах та алітераціях має переважно локальний характер, вона обмежена незначними сегментами віршованого тексту, а тому мало відбивається на їх загальних пропорціях: частка більшості фонем у поезіях чітко корелює з відповідними показниками в наукових текстах, відрізняючись від них не більше ніж на 1%. Серед консонантів найбільша різниця в частотності [p], [p'] – (у поетичній мові – 20%, у нехудожній – менше 7,4%). Різницю частотності зафіксовано щодо голосних фонем [e] (15,4% у віршах, 12,3% в науковому тексті), [y] (10,8% та 9,6% відповідно). У звуковій організації ліричних творів І. Франка 1900–1916 років (підрозділ 3.2. «Звукопис ліричних творів 1900–1916 років») ще більше зростає роль алітерацій (83%) і відповідно скорочуються асонанси (17%). Частотність більшості фонем збігається із їх відповідниками в нехудожній мові. Винятки – [i] та [y]. Частка першої з них у поезії цього періоду становить 40% (тоді як у нехудожніх текстах – 17%), другої – 24% (8,4%) відповідно. Серед консонантів найбільша різниця в частотності [c], [c'] – (у поетичній мові – 18,4%, у нехудожній – менше 1%). Приголосні фонemi: [p], [p'] – 19,4% у поетичній мові, нехудожній – 8,15%, [t], [t'] – 13,3% (8,5%), [h], [h'] – 8,7% (6,3%) відповідно. У поезії І. Франка цього періоду визначаємо чотири позиції внутрішньої рими: 1) усі компоненти розташовані в межах одного рядка, жоден із них – не є складником кінцевої рими; 2) компоненти розташовані вертикально, жоден із них не формує кінцеву риму; 3) один зі складників внутрішньої рими слугує водночас і компонентом кінцевої; 4) внутрішні рими пов'язують сусідні строфи.

Висновки підсумовують і узагальнюють основні положення та результати дослідження. У дисертації комплексно й поліаспектно проаналізовано звукову організацію мови віршованої лірики І. Франка в різні періоди творчості, з'ясовано структуру та функції засобів фоніки в поетичних текстах. Найбільша кількість віршів, у яких фіксуємо звукові повтори, написана Франком у часи життєвих перипетій і душевних потрясінь. Це свідчить про те, що звукова організація поетової мови як

сукупність взаємопов'язаних мовленнєво-чуттєвих засобів є активним виражальним засобом у його віршованій ліриці.

Ключові слова: література, Іван Франко, творчість, лірика, поезія, звукова організація, віршування, поетика, вірш, текст, фігура фоніки, рима (римування), метафора (метафоричне ядро), строфа.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці у фахових виданнях України

1. Настенко О. В. Засоби фоніки у віршах Івана Франка зі збірки «Із днів журби». *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини*. Чернівці : 2020. Вип. 25. № 1. С. 96-99.

2. Настенко О. Іван Франко про звукопис. *Українське літературознавство*. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2016. Вип. 80. С. 115–122.

3. Настенко О. Методи дослідження фоніки поетичного тексту. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. Літературознавство*. Луцьк : 2015. № 9. С. 111–117.

4. Настенко О. Особливості звукової організації віршованих творів І. Франка дрогобицького періоду. *Літературознавчі студії*. Київ : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2015. С. 152–166.

Наукові праці апробаційного характеру

5. Настенко О. В. Фоніка як галузь віршознавства : становлення та розвиток. *Актуальні питання суспільно-гуманітарних наук та історії медицини*: збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції. Чернівці : ВДНЗУ «Буковинський державний медичний університет», 2018. С. 148–149.

6. Nastenko O. V. Phonics of poetic language in the aspect of idiostyle research. *Education and science of today: intersectoral issues and development of science* : Collection of scientific papers «ΛΟΓΟΣ» with Proceedings of the I International Scientific and Practical Conference (Vol. 2), Cambridge, March 19, 2021. Cambridge-Vinnytsia: P. C. Publishing House & European Scientific Platform, Volume 2. 2021. С. 158–159.

Додаткові публікації

7. Nastenko O. V. Research methods of sound organization in poetic text : the formation. *Scientific Journal VIRTUS*. Center of Modern Pedagogy «Learning Without Borders» (Canada), 2021. № 51. С. 98–100.

8. Настенко О. В. Поезія Івана Франка першої половини 1880-х років : аспект фоніки. *Spheres of culture*. Lublin : Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklovska University in Lublin. Volume XVIII. 2019. С. 67–74.

9. Настенко О. В. Елементи фоніки у структурі Франкових «Веснянок». *Поетичні та віршознавчі заповіді Ігоря Качуровського: До 100-річчя від дня народження* : Всеукраїнський віршознавчий семінар. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. С. 176–187.

10. Настенко О. В. Звукова організація поетичних творів Івана Франка другої половини 70-х років. *Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія*. 2016. Вип. 782. С. 24–30.

11. Настенко О. Вивчення звукового складу поетичного тексту як наукова проблема. *Україністика: минуле, сучасне, майбутнє*: колективна монографія (Література та культура). Брно : Інститут славістики ФФМУ, 2015. С. 183–190.

12. Настенко О. Поетичний звукопис І. Франка як літературознавча проблема. *Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія*. Чернівці : Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2015. Вип. 752. С. 43–50.

13. Настенко О. Звукова організація поетичних творів збірки І. Франка «Баляды и рассказы». *Слов'янська філологія*. Чернівці : Рута, 2004. Вип. 214-215. С. 90–94.

14. Настенко О. Порівняльний аналіз звукопису поетичної збірки І. Франка «З вершин і низин» у першому і другому виданнях. *Науковий вісник Чернівецького університету. Питання літературознавства*. Чернівці : Рута, 2004. Вип. 11. С. 75–84.

ABSTRACT

Nastenka O.V. «Sound organization of Ivan Franko's poetic lyrics» qualifying scientific work as a manuscript.

The Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy on the specialty 035 – Philology. – Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, 2022.

The dissertation represents the first in Ukrainian literary criticism a comprehensive research of sound organization of I. Franko's lyrical works. In the context of modern anthropocentric studios, we consider relevant to study the auditory style of poetics, the characterization of language creation as an acoustic receptive-communicative act, the investigation of sound elements as constructive in the artistic and pictorial and aesthetic nomination of a poetic text. The attention of scholars to the phonography and phonetic phenomena of Franko's poetic heritage was mainly concerned with the construction of poetry. Singular statements on the melodiousness of lyric works and sound figures of poetic language are presented in works devoted to studying his works as a whole. Studies of I. Franko's heritage, where sound recording as a component of Franko's poetics, and lyric poetry has been briefly examined, determine the development of scientific and critical thought on this issue. However, until the present, a separate study of the sound organization of I. Franko's lyric works in the aspect of the structure and functioning of phonics figures in poetic texts has not been carried out yet. The relevance of the subject of the dissertation is due to the need to clarify the implementation of Franko's intentions in poetic language by means of phonics. *The novelty* is a comprehensive analysis of sound repetitions in language-forming continuums – texts of lyrical works by chronological sections.

The practical significance of the results obtained lies in the possibility of their application for training courses and special courses on the history of Ukrainian literature in the second half of the XIX – early XX centuries. The data obtained can become a theoretical basis for the development of new special courses related to the literary process in Western Ukraine or the works of I. Franko, in particular, as well as special courses on the theory of literature for

students of higher educational institutions (HEIs), in the preparation of dissertations, master's and diploma theses.

The dissertation consists of abstracts in Ukrainian and English, a list of published works of the author, introduction, three sections, conclusions, list of references and appendices.

The corpus of poetic texts is analyzed in the context of theoretical and methodological space of poetics, interpretation and statistics by periods of writing. The pride of place goes to the hermeneutic-descriptive methodology, which is based on the study of the structure and functioning of sound repetitions in poetic texts and the implementation of Franko's intentions in poetic language by means of phonics. Statistical and comparative methods are supplementary in the research; they are used to obtaining quantitative indicators of phonemic frequency in the poet's literary language (lyrical works) and in non-literary language (literary-critical works on the relevant chronological sections); by the way, for the objectivity of the study, a comparative analysis has been performed. The phonetic dominants in the language of I. Franko's lyrical works have been outlined, the specifics of their correlation with the content and form have been characterized, the functioning of alliterations, assonances, onomatopoeia and internal rhyme as artistic and pictorial means has been determined. The features of Franko's individual and authorial poetics at the phonic level as a component of his idiosyncrasy, in general, have been clarified.

The relevance of the subject of the dissertation is substantiated in the introduction; the goal and objectives are formulated; the subject, object, methods and techniques of the research are determined; the source base of the dissertation is described; the scientific novelty, practical and theoretical significance of the dissertation is outlined; the personal contribution of the author of dissertation is represented; the information on the number of publications, approbation of the research results, structure and scope of the scientific work is specified.

The first section «Theoretical and methodological principles of studying the phonics of Ivan Franko's lyrical works» contains a statement of theoretical

principles and methodological strategies concerning studying sound repetitions in poetic language, in general, and in Ivan Franko's poesy, in particular. Subsection 1.1. «Study of the sound composition of lyrical works as a scientific problem and methods of its research» is aimed at clarifying the formation of scientific thought and the formation of methods and approaches in terms of investigating the sound organization of poetic language. In particular, a review of theoretical philological investigations from the beginning of the XX century to the modern period is represented. The development of methodological tools based on theoretical statements of representatives of structural, semiotic and formal directions is analyzed. The formation of scientific thought concerning studying the sound organization of text and phonics, in particular, in the literary and linguistic scientific works under consideration, provides for the expediency of a multi-aspect analysis and interpretation of the functioning of sound repetitions in the literary language as an essential component of the author's idiosyle. In subsection 1.2. «Literary reception of sound recording of I. Franko's lyrics and the poet's considerations about phonics», studies of I. Franko's heritage are analyzed, in which sound recording is concurrently examined as a component of the poetics of Franko's lyric poetry. By the way, literary, literary-critical works and the epistolary of I. Franko are studied in order to clarify his thoughts on the sound recording of artistic language, including the language of lyrical works.

The second section «Phonics of Franko's lyrics of the 1970s and 1980s» represents the analysis of the sound organization of lyrical works of these periods of writing. In the poetic texts of the first period (in subsection 2.1. «Features of the sound organization of Ivan Franko's poetic works of the 1970s (1873–1879)», it is stated that early poems are characterized by phonics as follows: alliterations, assonances, internal rhyme, sound imitation (phonopoesis, metathetic paronomasia). The general frequency of phonic sound repetitions in the sound organization of poetic works of the Drohobych period is much lower (48%) than in the language of poems of the Lviv period (77%). The sound recording of the debut collection «Balliadu i Roskazy» is the richest in terms of phonics (100%). Based

on a comparative analysis of phonemic frequency, it has been established that the frequency of most phonemes in the poetic language of Ivan Franko of this period coincides with their correspondent units in non-fiction (texts of literary-critical articles of this period). Among the consonants, the largest difference is revealed in [л] frequency (in poetic language it is – 6,8%, while in non-literary – less than 1%). Along with this, [y] is active in poetic language among the vowels in comparison with the frequency in non-literary language.

Analysis of the sound organization of the poetic language of I. Franko's poetic works of 1880–1889 (subsection 2.2. «Phonics of I. Franko's poems of the 1880s (1880–1889)») has showed that the poet's lyrical language is characterized by alliterations, assonances, sound imitation (phonopoeia, onomatophony, phonomimesis), internal rhyme. The phonics of I. Franko's poetic language of the specified period is various in the aspect of a sound structure. Articulatory and acoustic features of frequency consonants and vowels in poetic fragments enhance artistic images, forming an auditory allusion according to the content. The poet's poetic language acquires sound saturation in accordance with the plot in the various components of the composition, which makes it possible to outline certain patterns of unity of content and form. The frequency of most phonemes in the poetic language of Ivan Franko of this period differs from their correspondent units in non-literary language. Among the consonants, the largest difference is revealed in frequency [з], [з'] – in poetic language – 5%, in non-literary – less than 1%. Among vowels, the share of [o] in poetry is 30% (in non-literary texts – 23%), [y] – respectively 15,% (8,7%), [a] –17% (24,6%).

In the third section «Sound organization of poetic lyrical works of 1890–1916», the structure of the phonics of Franko's poetic language by two periods has been investigated. In subsection 3.1. «Means of phonics in the poetry of Ivan Franko's 1890s», the functional component of sound repetitions in local samples of lyrical texts of these years has been considered. In the poems of this period, alliterations are the most frequent, the share of which is almost 80% of the revealed means of phonics, assonances – amount more than 20%. The activity of certain

phonemes in assonances and alliterations is mainly local in nature; it is limited to small segments of the poetic text, and, therefore, has little effect on their overall proportions, namely: the share of most phonemes in poetry clearly correlates with the corresponding indicators in scientific texts, differing from them by no more than 1%. Among the consonants, the largest difference is revealed in frequency [p], [p'] – (in poetic language – 20%, in non-literary – less than 7,4%). The difference in frequency has been recorded for vowel phonemes [e] (15,4% in poetic language, 12,3% in scientific text), [y] – (10,8% and 9,6%, respectively). In the sound organization of lyrical works of I. Franko of 1900–1916 (subsection 3.2. «Sound recording of lyrical works of 1900–1916»), the role of alliterations increases even more (83%) and assonances decrease accordingly (17%). The frequency of most phonemes coincides with their correspondent units in non-literary texts. Exceptions are [i] and [y]. The share of the first of them in the poetry of this period is 40% (while in non-literary – 17%), the second – 24% (8,4%), respectively. Among the consonants, the largest difference is revealed in frequency [c], [c'] – (in poetic language – 18,4%, in non-literary – less than 1%). Consonant phonemes are as follows: [p], [p'] – 19,4% in poetic language, non-literary – 8,15%; [t], [t'] – 13,3% (8,5%), [h], [h'] – 8,7% (6,3%), respectively. In the poetry of Ivan Franko of this period, four positions of internal rhyme are defined, namely: 1) all components are located within one line, none of them is a component of the final rhyme; 2) the components are arranged vertically, none of them forms the final rhyme; 3) one of the components of the internal rhyme serves as a component of the final; 4) internal rhymes connect adjacent stanzas.

The conclusions summarize and generalize the main provisions and results of the research. In the dissertation, the sound organization of the language of I. Franko's lyric works in different periods of creativity is analyzed in the context of complex and multi-aspect, the structure and functions of phonics in poetic texts are clarified. Most of the poems, where sound repetitions are revealed, have been written by Franko during the ups and downs of life and emotional upheavals. This

indicates that the sound organization of poetic language as a set of interconnected speech-sensory means is an active tool of expression in poetic lyrical works.

Key words: literature, Ivan Franko, art, lyrics, poetry, sound organization, versification, versification, poetics, verse, text, phonics figure, rhyme (rhyming), metaphor (metaphorical core), stanza.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ФОНІКИ ЛІРИЧНИХ ТВОРІВ І. ФРАНКА	22
1.1. Вивчення звукового складу ліричних творів як наукова проблема та методи його дослідження	22
1.2. Літературознавча рецепція звукопису лірики І. Франка та міркування поета про фоніку	39
Висновки до розділу 1	63
РОЗДІЛ 2. ФОНІКА ФРАНКОВОЇ ЛІРИКИ 70-х ТА 80-х РОКІВ	66
2.1. Особливості звукової організації віршованих творів І. Франка 70-х років (1873–1879)	66
2.2. Фоніка поезій І. Франка 80-х років (1880–1889)	98
Висновки до розділу 2	130
РОЗДІЛ 3. ЗВУКОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ПОЕТОВИХ ЛІРИЧНИХ ТВОРІВ 1890–1916 РОКІВ	134
3.1. Засоби фоніки в поезії І. Франка 90-х років	134
3.2. Звукопис ліричних творів 1900–1916 років	179
Висновки до розділу 3	208
ВИСНОВКИ	211
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	219
ДОДАТКИ	235

ВСТУП

Актуальність теми. Поезія Івана Франка вже друге століття слугує невичерпним об'єктом дослідження українських та зарубіжних вчених. Вивчення ідейно-тематичної та жанрової специфіки, творчої індивідуальності поета було провідним у контексті літературознавчих розвідок ХХ століття (П. Филипович [149], О. Білецький [7], О. Дей [32] та ін.). У ХХІ століття франкознавство ввійшло з новаторськими працями, які стали фундаментальними щодо дослідження поетики та ліричного феномену Франкових поетичних творів (М. Гнатюк [20, 21], Т. Гундорова [29, 30], Я. Мельник [85], Г. Сидоренко [126] та ін.), його версифікації (Б. Бунчук [12]).

У філологічних дослідженнях актуальним вважаємо вивчення аудіального стилю поетики, характеристику мовотворчості як акустичний рецептивно-комунікативний акт, дослідження звукових елементів як конструктивних у художньо-зображувальній та естетичній номінації поетичного тексту. Увага науковців щодо звукопису та фонічних явищ Франкового поетичного спадку стосувалась здебільшого віршобудови. Поодинокі судження щодо мелодійності ліричних творів та звукових фігур віршованої мови представлено в працях, присвячених вивченню його творчості загалом.

Франкознавчі дослідження, у яких побіжно розглядався звукопис як складник поетики Франкової лірики, окреслюють розвиток науково-критичної думки щодо цього питання. Зокрема, увага вчених частково стосувалась звукової організації ранніх поетичних творів в аспекті становлення української літературної мови, евфонії та какофонії (В. Щурат [167, 168], М. Мочульський [87], С. Смаль-Стоцький [130]); неевфонічності мови Франкових віршованих творів (А. Крушельницький [74], С. Єфремов [49], О. Дорошкевич [46]), творчого стилю поета (М. Зеров [51], А. Музичка [88]), словесно-художнього вираження (М. Рильський [121], І. Білодід [8], Ф. Пустова [119], Л. Полюга [115]), як засобу експресії та емоційності,

(З. Франко [152], М. Ткачук [141, 142]), кількісної та якісної звукової функціональності поетичного тексту (В. Ніньовський [107], Б. Тихолоз [138, 139], В. Корнійчук [69, 70, 71]).

Однак досі окреме дослідження звукової організації ліричних творів І. Франка в аспекті структури та функціонування фігур фоніки у віршованій ліриці ще не проводилося. Актуальним є з'ясування реалізації Франкових інтенцій у поетичній мові засобами фоніки. Тому продуктивним видається аналіз звукових повторів у ліричних текстах, які розглядаємо як окремі мовотворчі континууми.

Зв'язок роботи з науковими темами. Дисертацію виконано на кафедрі української літератури філологічного факультету Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича в межах наукової теми «Українська словесність Буковини та загальнонаціональний літературний процес від давнини до сучасності» (державний реєстраційний номер 1021U110150). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (протокол № 10 від 26.09.2022 р.).

Мета дослідження – з'ясувати особливості звукової організації мови ліричних творів Івана Франка. Вірші поета розглядаємо за десятиліттями. Як зауважував Б. Бунчук, «десятиліття – улюблений Франків відтинок при розгляді літературного матеріалу; як одиницю хронологічного поділу його часто використовують віршознавці» [12, с. 4]

Реалізація мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- проаналізувати наукову літературу, пов'язану з питанням вивчення звукового складу поетичного тексту та становленням фоніки як галузі віршознавства;
- визначити методологічні підходи в дослідженні звукової організації поетичного тексту на основі систематизації етапів розвитку філологічних вчень у цьому аспекті;

- дослідити наукові матеріали, що мають стосунок до вивчення поетичної мови Івана Франка, та окреслити літературознавчу думку щодо фоніки його віршованих творів;
- проаналізувати становлення літературознавчих поглядів Івана Франка щодо звукопису поетичних творів;
- здійснити аналіз звукової організації поетичної мови віршованої лірики Івана Франка за періодами творчості (1871–1916 рр.);
- з'ясувати особливості звукопису Франкових віршованих творів, схарактеризувати функції фонічних засобів та визначити звукову фреквентність як ознаку ідіостилю його поетичного мовлення.

Об'єктом дослідження слугує віршована лірика Івана Франка.

Предметом дослідження обрано фонічний рівень поетичного текстотворення в ліричних творах І. Франка.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше здійснено комплексне дослідження звукової організації корпусу ліричних творів Івана Франка в таких аспектах: 1) характеристики ідіостилю поетичного звукопису за хронологічними зрізами; 2) обґрунтування функціонування засобів фоніки як художньо-зображувальних засобів у Франкових ліричних творах на тлі порівняльного зіставлення фонемної частотності в його нехудожніх текстах відповідних періодів.

Теоретико-методологічною основою роботи стали дослідження українських та зарубіжних літературознавців (І. Франко [155, 156,], Б. Якубський [176], В. Домбровський [45], О. Брік [10], Б. Ейхенбаум [47], Б. Томашевський [144], Я. Мукаржовський [89, 90], Я. Славінський [128], Ю. Лотман [81, 82], В. Баєвський [2], М. Бахтін [3], Б. Ярхо [1, 177], В. Державін [33], І. Качуровський [61], Г. Шенгелі [165], М. Гаспаров [14, 15, 17], А. Ткаченко [140], Н. Костенко [72], Б. Бунчук [12], М. Гнатюк [20, 21], В. Корнійчук [69, 70, 71], М. Ткачук [141, 142, 143], Б. Тихолоз [138,139]), мовознавців (О. Потебня [117], Р. Якобсон [172, 173], І. Будуен де Куртене [9], Фердинанд де Соссюр [131], Л. Щерба [166], М. Трубецький [146],

Н. Кожевнікова [66, 67], Ю. Казарін [60], Ф. Бацевич [4], Т. Беценко [5, 6], Г. Сюта [133], Н. Дашенко [31], Ю. Юсип-Якимович [169], Л. Українець [147]).

Дослідження здійснено на основі комплексного підходу із залученням формального, структурального, герменевтичного, порівняльного та статистичного методів аналізу віршованої лірики І. Франка. Для характеристики функціонування звукових повторів у поетичній мові на основі техніки *close reading* використано методи синтезу, узагальнення та зіставлення. Одиницями підрахунку є ліричний твір, фонема та звук.

Для об'єктивності обґрунтування результатів основного дослідження здійснено також статистичне обстеження звукової організації у вибірках нехудожніх текстів, написаних І. Франком у ті ж періоди творчості, що й ліричні твори.

Теоретичне значення дисертації. Основні результати та висновки роботи увиразнюють уявлення про особливості звукової організації віршованих творів І. Франка і стануть основою для подальших досліджень у цьому ракурсі. Вони можуть слугувати матеріалом для розгорнутої праці про фоніку віршованих творів українських поетів, потрібним науковим матеріалом з теорії літератури та франкознавства.

Практичне застосування одержаних результатів. Теоретичні узагальнення, статистичний матеріал і висновки щодо функціонування звукоповторів у тексті знайдуть використання у викладанні курсів та спецкурсів з історії української літератури другої половини XIX початку XX століть. Отримані дані можуть бути застосовані для розробки нових спецкурсів, що пов'язані з літературним процесом на західноукраїнських землях чи творчістю І. Франка зокрема, а також – спецкурсів з теорії літератури для студентів ЗВО, у підготовці дисертаційних та кваліфікаційних робіт.

Особистий внесок дисертанта. Ідеї роботи, аналіз засобів фоніки, статистичні підрахунки та висновки виконані дисертанткою самостійно. Усі публікації одноосібні.

Апробація основних результатів дисертації відбулася у формі доповідей на 12 наукових конференціях: трьох всеукраїнських – «Іван Франко та регіональне різноманіття національної літератури» (Чернівці, 2015), «Актуальні питання сучасних гуманітарних наук», (Чернівці, 2015); дев'ятьох міжнародних – «Українське віршування в контексті європейської літератури» (Київ, 2015), «Українська версифікація: питання історії та теорії» (Чернівці, 2016), «Аналіз та інтерпретація тексту у світлі сучасних методологій» (Луцьк, 2015), «Іван Франко: Я єсть пролог...» (Львів, 2016), «Михайло Івасюк – письменник, учений, педагог, громадянин» (Чернівці, 2017), «Українська філологія: школи, постаті, проблеми» (Львів, 2018), «Літературний процес на Буковині від початків до сьогодення» (Чернівці, 2018 року), «Актуальні питання суспільно-гуманітарних наук та історії медицини» (Чернівці, 2018), «Education and science of today: intersectoral issues and development of sciences» (Кембридж, GBR, 2021).

Публікації. Проблематику та основні положення дослідження викладено у 14 публікаціях, серед яких 4 – у фахових виданнях України, 2 – у матеріалах і тезах доповідей на наукових конференціях, 8 – додаткові публікації. Усі праці виконано самостійно, без участі співавторів.

Публічну презентацію, обговорення та схвалення наукових результатів дисертації здійснено на засіданні кафедри української літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

Структура й обсяги роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (183 найменування) і додатків. Загальний обсяг роботи – 249 сторінок, основний текст викладено на 202 сторінках.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ФОНІКИ ЛІРИЧНИХ ТВОРІВ І. ФРАНКА

1.1. Вивчення звукового складу ліричних творів як наукова проблема та методи його дослідження

Звукові повтори є найдавнішими прийомами віршованих творів. Науковці намагались збагнути природу та роль звукосполук у віршобудові, їхню емоційну та символічну реалізацію, природній зв'язок між значенням і звучанням слова. У першій половині XVIII століття з'явилась ґрунтовна теоретична праця українського вченого та письменника М. Довгалевського «Сад поетичний» (1736), у якій було сформульовано теоретичні засади поетичної творчості. У «Квітці першій про плоди риторики» («Огорожа друга») вчений розглядав тропи, серед яких виділив ономапопею як «утворення якоїсь речі або слова шляхом наслідування первісних звуків» [44, с. 311-312] і зазначив, що така фігура притаманна мові ліричних творів.

Вагомим внеском для розвитку літературно-теоретичних знань в Україні та Європі стали естетичні ідеї професора Харківського університету О. Потебні. Психолінгвістична теорія українського вченого визначила генетичну спорідненість мови і поетичного твору та триєдину структуру мови і поезії. «У слові ми розрізняємо: зовнішню форму, тобто членороздільний звук, зміст, що об'єктивується засобом звуку, і внутрішню форму, або найближче етимологічне значення слова, той спосіб, яким виражається зміст» – зазначив О. Потебня [117, с. 178]. За цією теорією «зовнішня форма», а отже, і зміст об'єктивує художній образ, а «членороздільний звук» перейнятий думкою. Така концепція порушила основні проблеми теорії літератури, поезики та естетики щодо вивчення поетичного тексту зокрема.

Наукові пошуки взаємозв'язку філософії, психології, мовознавства та теорії літератури стали поштовхом для активного розвитку

літературознавства у ХХ столітті. Актуальною, у контексті організації та будови поетичних творів, системи творчих засобів, стала поетика. Цей напрям літературознавства почав активно розвиватися. Зокрема, літературознавці визначили фонологічний рівень поетичної мови як невід'ємний у дослідженні поезики.

Уперше в українському літературознавстві свою теорію розуміння будови вірша на матеріалі античної та модерної української поезії запропонував Б. Якубський у праці «Наука віршування» (1922). Він вказав на необхідність аналізу звукової системи ліричних творів і дав чітке визначення: «відділ науки віршування, що аналізує звуковий склад віршів та встановлює закони віршової милозвучності, зветься евфонія» [176, с. 37]. Український вчений визначав повтори голосних звуків – «асонанція (франц. – *assonance*) значить – суголос голосівок» [176, с. 39]. Своїм дослідженням звукової організації поетичного тексту Б. Якубський доводить, що «асонанція може міститись в одному віршеві і складатись тільки з чотирьох, трьох, навіть двох голосівок, а може тягнутися й через певну кількість віршів. Варто тільки зауважити, що асонанція в віршах через рядок чи навіть через два, а також асонанція, що переходить з одної строфи до другої (у німецьких поетів В.Шлегеля, Тіка, Гейне) марно гине для слуху» [там само, с. 39]. Він відокремив їх від загальної інтерпретації повторів звуків, які до певного часу вважали алітерацією. Алітерацію літературознавець визначає як «повторення однакових шелестівок» [там само, с. 40]. Запропонувавши кількісно збільшити обсяг звукоповторів приголосних у певних межах, Б. Якубський відрізняв їх від старогерманських – «у сучасному розумінні алітерація значить не тільки однаковість перших літер кожного слова, а взагалі кілька однакових приголосних звуків у рядку, хоч і не на початку слів» [там само, с. 40]. Науковець звернув увагу і на римування як на елемент «внутрішньої евфонії», тобто як засіб милозвучності поетичної мови він розглянув і внутрішню риму.

У цей же період українська літературознавча наука поповнилась ще однією теоретичною працею-книгою В. Домбровського «Українська стилістика і ритміка» (1923). Дослідивши віршовані твори тогочасної української поезії, видатний філолог поділив звукові фігури поетичної мови на дві групи – «фігури милозвучності, або евфонічні, серед яких розрізняємо два різновиди: А. фігури повторення, або ітеративні; Б. фігури звукові, або фонетичні» [45, с. 102]. Поняття евфонії автор застосовував передусім, як важливу вимогу стилю, тобто правильну орфоепічну норму. Літературознавець розширив значення звукової організації поетичної мови і виділив такі фонетичні фігури: алітерація, асонанція (асонанс), рима (у тому числі внутрішня), парономазія (повторюваність окремих ідентичних або подібних складів), анномінація (ставить поруч звукоподібні слова того самого кореня у різних видах і формах). Близьким до анномінації літературознавець вважав поліплот як повторення слова в різних граматичних формах (здебільшого іменника та дієслова). Ономатопоєю автор характеризував не тільки як звуконаслідування звуків природи, але на прикладі поезій Т. Шевченка показав, як за допомогою алітерацій та асонансів відтворюється «гарна оноματοпоетична картина без жодного оноματοпоетичного слова» [45, с. 124]. Окремо, як фонетичну фігуру, теоретик виділив музику поетичного слова. Він не дав чіткого визначення, однак стверджував, що «ітераційні й фонетичні фігури, відповідно застосовані, можуть до того піднести співність, мелодійність і гармонію вірша, що поетичне слово діє на нашу душу подібно, як музика» [там само, с. 124]. У цьому, на його думку, головну роль відіграє комбінація звуків. В. Домбровський застосував градацію повторів на фонетичному, морфемному та граматичному рівнях поетичної мови.

На початку ХХ століття створювались осередки філологічного вивчення літератури і мови поезії зокрема. У 1916 році в Петрограді було засновано наукове товариство вивчення поетичної мови. До нього ввійшли літературознавці та мовознавці – В. Шкловський, О. Брік, Є. Поливанов,

Р. Якобсон, Л. Якубінський. У спеціалізованому збірнику «Поэтика. Сборник по теории поэтического языка» (1919) [118] вийшли друком статті, у яких розглядалась звукова організація поетичної мови. Автори демонстрували власний підхід у вивченні і трактуванні звукових явищ у віршах. Так, Л. Якубінський у статті «Про поетичне поєднання глосем» будь-яку одиницю мови на фонетичному, морфемному, синтаксичному рівнях називав «глосемами», а їх сполуки «глосемосполуками» [175]. На його думку, вони можуть існувати окремо або створюватись автором спеціально, що є виявом мовно-поетичного мистецтва. Свою тезу літературознавець продовжує у статті «Про звуки поетичної мови» [174]. Він зазначає, що поет сам обирає звуки і звукосполуки у відповідності до образів, і навпаки, образи в поетичній мові відповідають емоційності звуків. Л. Якубінський відділив поетичну мову як мову літературної творчості від мови, якою спілкуються в повсякденному житті, зауваживши, що поетичній мові притаманне емоційне ставлення до звуків.

Детальніше звукову організацію поетичного тексту розглянув О. Брік у статті «Звукові повтори (Аналіз звукової структури вірша)» [10]. Свою увагу він зосереджував на римі та алітерації. У визначенні фонетичних засобів учений робив акцент на диференційних ознаках звуків та їхню позицію. Співзвучність початкових приголосних у слові та перед наголошеним голосним О. Брік визначав як алітерацію. Алітеровані повтори у віршованих текстах він класифікував за кількістю звуків, що повторюються – двозвучні, тризвучні, багатозвучні; за кількістю самих звукових повторів у тексті – прості і множинні; за розташуванням звуків всередині алітерованої групи при кожному новому повторі; за розташуванням звукосполук на початку і в кінці суміжних ритмічних відрізків (скреп, кінцівка, стик, кільце). Останні учений позиціонував як другорядні фонетичні засоби. Асонансом він вважав тільки однакові наголошені голосні. Сполучення приголосних у слабкій позиції – звуковим повтором. Ненаголошені голосні, на думку дослідника, створювали загальне звукове тло. О. Брік вказував на те, що звуки та звукосполучення в

поетичній мові є не тільки засобами евфонії, а й результатом самостійного поетичного творення.

У 1922 році вийшов збірник з теорії поетичної мови Б. Ейхенбаума «Мелодика російського ліричного вірша» [47]. Звукову організацію мови вірша він розглядав на рівні синтаксису, який, на його думку, за допомогою інтонації, формував фонетичне явище. Дослідження літературознавця ґрунтувались на ліриці пісенного характеру, де звукові повтори автор вважав звуковою інструментацією, що не мали суттєвого впливу на лірику такого типу. Однак в інших видах поезії він не заперечував творення мелодійності такими засобами.

Б. Томашевський у книзі «Поетика» (1931) виокремив евфонію як звуковий склад поетичної мови, у розділ стилістики [144]. Він звузив розуміння фонетичного явища поезії для більш докладнішого вивчення. Літературознавець розглядав проблему звукової організації мови в тексті з погляду функціонування в ній не тільки звуків, а й фонем. Милозвучність поетичної мови вчений поділяв на акустичну та артикуляційну. Він виділив кількісну евфонію (як засіб ритміки) і якісну евфонію у розумінні впливу якості звуків на загальне звучання поетичного тексту.

Дослідження теоретиків вимагали глибшого наукового підходу у вивченні звукової організації поетичної мови. Б. Ейхенбаум визнавав необхідність у «зближенні тогочасної історії літератури з лінгвістикою» [47, с. 13-14]. Польський мовознавець Бодуен де Куртене у своїй праці «Деякі відділи порівняльної граматики слов'янських мов» (1881) застосовував поняття «фонема» як самостійної фонетичної одиниці в мові [9]. Це стало початком досліджень звуків у тексті.

Звуковий аналіз поетичного тексту на фонемному рівні застосував швейцарський лінгвіст Фердинанд де Соссюр. У своїх записах про анаграми, датованих 1906–1909 рр., мовознавець розглядав звукові повтори в санскритських та старогерманських текстах у ракурсі історичної діяхронії [131]. Він висував гіпотези стосовно їх виникнення, застосування та

впливу на поетичний текст, з позицій звучання і значення вивчав природу походження багаторазових повторів звуків у віршованому тексті.

У 1923 році Р. Якобсон у дослідженні, присвяченому аналізу російської та чеської поезії, також звернув увагу на звукові елементи слів – фонемі. Вони, на його думку, не мали свого значення, але їх «послідовність слугує носієм змісту» [173, с. 31]. Вчений виокремив поетичний текст з-поміж інших текстів мови художніх творів і застосував лінгвістичний аналіз. На його думку, мова поезії відображає суміжний зв'язок мовознавства і літературознавства.

Мовознавче вчення фонологічного рівня продовжував і збагачував Л. Щерба [166]. У своїй теорії він акцентував увагу на змісторозрізнявальній ролі фонемі. Структурно-семантичний та функційний підходи у вивченні звукового складу мови застосовував М. Трубецький [146]. Вивчення звуків з погляду їхнього функціонування і реалізації, як фонетичних засобів у мові поетичних творів, стало актуальним і доречним науковим підходом. У подальших працях з теорії літератури і поезики він буде широко застосовуватись.

Вивчення звукової організації поетичного тексту поглибили лінгвістичні дослідження таких фонематичних явищ, як звуконаслідування та оноματοпеї. У 30-х роках ХХ століття німецький вчений Г. Мюллер [181] довів існування звукового символізму і запропонував класифікацію уявлення про звуки. Таким чином відбулась трансформація фонетичної вмотивованості звуку і значення, що стало допоміжним чинником у дослідженні звукозображувальних функцій поетичної мови.

Лінгвістичні напрямки вивчення поетичного тексту стали допоміжними щодо створення літературознавчої концепції звукопису. Проблема полягала у чіткій систематизації понять. Фонічні явища поетичної мови вимагали і вочевидь заслуговували на свою самостійність вивчення в літературознавстві.

Перше ґрунтовне вітчизняне наукове дослідження в царині звукової організації поетичної мови здійснив український літературознавець І. Качуровський. Ще на початку 70-х років він розробив курс лекцій, а у 1984 році видав окремий підручник «Фоніка». Цим самим він виділив фонічні явища в поетичному тексті в окрему галузь віршознавства. Фоніку І. Качуровський трактував як «галузь літературознавства, яка вивчає і класифікує звучання літературного, в першу чергу віршованого твору як певної звукової цілості» [61, с. 9]. Він визначив і систематизував основні складники звукової організації поетичного тексту: евфонію та какофонію, прозорість та непрозорість, риму, її структуру та естетичну вартість, види та функції рими, види алітерації, асонанс та дисонанс, оноματοпею, символіку та містику звуків, римований коефіцієнт та коефіцієнт власне самої звукової організації мови [61]. У своїй праці І. Качуровський застосував комплексний підхід до наукового вивчення звукової організації поезій, долучивши герменевтику як засіб тлумачення та інтерпретації тих чи тих фонічних понять і кількісно-математичні показники як зумовленість фонічних явищ у поетичній мові. Цим остаточно сформулювалась фоніка як галузь літературознавства.

Проблему неналежної уваги до фоніки як звукопису порушив М. Гаспаров у книзі «Лінгвістика вірша» (1994) [14]. В основі художньої цілісності мови поетичного твору він бачив три основні рівні, які були запропоновані Б. Ярхо ще у 20-х роках – звуковий, словесний і образний. Звуковий рівень, на думку літературознавця, складається з фоніки (звукопису) і метрики, однак «дослідження фоніки відстає від дослідження метрики» [15, с. 19]. Найбільш вираженими прикладами звукових прийомів вважав алітерацію і риму.

Значну увагу поетиці літературного твору і фоніці зокрема приділив А. Ткаченко у підручнику «Мистецтво слова. Вступ до літературознавства» (1998). Він запропонував ширше літературознавче розуміння фоніки «1) як загальної звукової організації художньої мови; 2) як розділу поетики, що її

вивчає» [140, с. 302]. Автор поєднував візуальне та слухове сприйняття художньої мови. До фонічних засобів зарахував традиційно звуконаслідування, алітерацію, асонанс, визначив їхню евфонічну або какофонічну функції. У звуконаслідуванні (ономатопеї) вчений виділив імітативний звукопис, де фонічні елементи (фонеми) реалізують зміст. Поряд із накопиченням, дослідник розглядав уникнення – ліпограму як засіб, «відомий ще з давньоіндійської літератури, культивованій у європейській поезії» [140, с. 312]. А. Ткаченко констатував амбівалентність різновидів фоніки, тобто приналежність звукових фігур у поетичному тексті до евфонії і какофонії.

Поетичний текст став об'єктом вивчення Ю. Казаріна в монографії «Поетичний текст як система» (1999) [60]. Продовжуючи традиційні лінгвістичні підходи у дослідженні мови віршованих творів, автор деталізував їх фонетичний рівень. Він звернув увагу на те, що «в процесі поетичного текстотворення одиниця фонетичного рівня мови зазнає наступних трансформацій, яким відповідають різні типи та види значень, виражених цією одиницею» [там само, с. 151]. Унаслідок мовних перетворень фонетичні одиниці поетичного тексту Ю. Казарін поділив на текстофонеми, лінгвофонеми, синтагмофонеми, соціофонеми. Засобом фоносемантичного аналізу поезій вчений вважав власне текстофонему.

В останні десятиліття ХХ століття філологічна наука остаточно сформувала комплексний підхід у вивченні художніх творів. Літературознавство і мовознавство об'єднались у дослідженні текстів. Наукова думка в галузях поезики і лінгвістики, заснована дослідниками минулих років, активно впровадилась у лінгвопоезиці. Цей напрям філології на сучасному етапі вивчає сукупність використаних одиниць мови, задіяних автором у процесі творчості. Фонологічний рівень художньої мови (фонопоетика) розглядають у безпосередньому зв'язку з естетикою звукового символізму (Т. Беценко [6], Г. Сюта [133], Н. Дащенко [31], Ю. Юсип-

Якимович [169]), що значно поглиблює визначення функціональних особливостей фонічних засобів.

Гармонійне поєднання та рівномірне вживання у тексті звуків як художніх засобів визначають його милозвучність (евфонію). Для української поезії такий підхід звукової організації є органічним. Евфонія «виконує особливу стилістичну функцію у розмаїтті симетричного звукового ладу поетичного мовлення, забезпечує міру кількості, частоти, комбінування та тривання фонем» [79, с. 217]. Евфонію регулює інструментування як сукупність засобів організації звукових одиниць тексту.

Авторське інструментування звуками може виявлятися не тільки у гармонічності, а й мати відхилення від норм. Таким є накопичення (збіг) неоднорідних приголосних звуків і звукосполук, що утруднює вимову, неестетично сприймається на слух і порушує гармонію звучання тексту. Іншим фонічним різновидом накопичення вважають гіатус (зяння) – немилозвучний збіг голосних [79, с. 289]. На противагу таким звуковим прийомам виступає ліпограма як явище (здебільшого зумисного) уникнення голосного чи приголосного звуку. Такі фонічні засоби можна теоретично класифікувати як какофонічні. Однак їхня немилозвучність або дисгармонія у поетичному тексті повинна розглядатись насамперед як художній прийом, а не як усталена внормованість естетичних функції звуків. Евфонічні і какофонічні ефекти виступають опозиційними, а в ліричних творах можуть взаємодіяти.

Звукова організація поетичної мови і тексту має ще один, більш поширений, спосіб інструментування – звукопис. Він базується на звукових повторях (структурно однотипних і різнотипних), які за допомогою акустичних ефектів утворюють звуковий образ або уявлення. У поетичному тексті визначають три групи повторів [151, с. 457]. До першої групи належать різні типи рим, які називають конвенційними [там само, с. 457]. Повтор клаузул як присутній елемент ритмомелодики є фонічно очікуваним у віршованому творі. Другу групу складають оказіональні звукові повтори.

Вони є випадковими і неочікуваними для читача або слухача, але як фонічний засіб застосовані автором. Оказіональним звуковим повтором у поетичному тексті можуть бути і деякі типи внутрішньої рими. Таке фонічне явище детально вивчав І. Качуровський і виокремив дев'ять його позицій [61, с. 101]. До звукових повторів належить і фонетична анафора як комплексний звуковий єдинопочаток слів у поетичному тексті. Вищезгадані повтори за своєю структурою є здебільшого різнотипні, тобто такі, що складаються із комплексу різних за творенням фонем – голосних і приголосних.

До однотипних за творенням повторів належать алітерація і асонанс. До 70-х років ХХ століття літературознавці трактували такі засоби звукопису як повтор тільки однакових приголосних перед наголошеним голосним та повтор однакових наголошених голосних. Увагу зосереджували на сильних позиціях звуків у словах, скоріше на їхню ритмоутворювальну функцію. Така тенденція збережена в російській теорії фоніки. Сучасне українське літературознавство подає ширше трактування таких фонічних засобів («Літературознавчий словник-довідник» (2007): «алітерація (лат. ad – до і littera – літера) – стилістичний прийом, який полягає у повторенні однорідних приголосних задля підвищення інтонаційної виразності вірша, для емоційного поглиблення його смислового зв'язку» [79, с. 26].

Наведене визначення не акцентує увагу на позицію повторюваних приголосних звуків, а зважає на їх однорідність. Алітеровані звуки в поетичному тексті можуть мати градацію за місцем розташування у слові і бути різновидами алітерації. Такими є повтор однакових приголосних тільки перед наголошеним голосним, що характерне для германської алітерації (штабрейму). Різновидом алітерації є паромеон – суцільний повтор приголосного звуку в усьому тексті, його частині (рядку, строфі) [151, с. 459]. Повтор однакових початкових приголосних звуків усіх слів поетичного тексту є тавтограмою [там само, с. 459]. Повтор однакових приголосних у кінці слів – консонанс. Явища контактної алітерації

(асонансу) початкових звукових комплексів тільки у суміжних словах (словосполученнях) запропоновано називати ініціаліями (початками) [106, с. 109]. Названі консонантні повтори характерні для алітераційного вірша, де мала місце лінійна і вертикальна алітерації.

Вокалічні повтори у поетичному тексті традиційно визначають як асонанс (франц. *assonanse*, від лат. *assono* – звучу до ладу) – концентроване повторення голосних звуків у поетичному рядку чи строфі, яке витворює ефект милозвуччя, що набуває особливого змісту в поєднанні з алітерацією [79, с. 66]. У поетичних творах алітерація і асонанс можуть бути не тільки традиційно евфонічними, але й какофонічними, що залежить від їх художніх функцій у тексті.

Ономатопею (грец. *onomatopoiia* – звуконаслідування) визначають як імітацію засобами мови різних позамовних звукових явищ [79, с. 508]. Детальніше визначення подає А. Ткаченко. З опертям на вчення І. Качуровського, учений розрізняє такі види звуконаслідування: вживання слів, що буквально відтворюють звуки довколишнього світу – свист, гуркіт грому, крик птаха тощо; імітативне витворення потрібних звукових ефектів шляхом добору певних слів, які самі з себе не є ономатопеями [61, с. 311]. У першому випадку використовують ілітерати [79, с. 297], тобто звуки національної мови, які не притаманні людському мовленню. У звукових фігурах зміст передають комплекси фонем, що утворюють асоціативне звучання і набувають семантичного значення в тексті. Звуконаслідування цього зразка називають фономімесисом, що є простою ономатопеєю. У другому випадку наявна ономатофонія, коли відбувається добір слів, які семантично вже є звуконаслідувальними (квочка, кіт-муркіт, каркати і т.п.). Як вид звуконаслідування, де відсутня проста ономатопея, визначають імітативний звукопис [140, с. 312] фонопоею – досягнення певного звукового ефекту через добір та комбінування слів, що не є звуконаслідувальними за походженням, але створюють необхідний фон за допомогою частотності

фонем. Таке фонічне явище має змістове і звукосимволічне навантаження в поетичному тексті.

У становленні фоніки як галузі літературознавства розглянуто основні методи щодо її дослідження. Герменевтика змісту художніх творів розвивалась ще з часів середньовіччя. Функціонування філософських, естетичних та психологічних прийомів у філологічній науці допомогли накопичити та інтерпретувати фактичний матеріал.

На початку ХХ століття у філологічному вивченні тексту художнього твору застосовується формальний метод. Цей метод, спрямований на вивчення форми твору, став визначальним у розвитку поезики початку 20-х років. У дослідженні звукової організації поетичних творів формальний метод впроваджували учасники наукового товариства з вивчення поетичної мови (ОПОЯЗ) та Московського лінгвістичного гуртка (МЛГ).

Звукову організацію тексту в межах формального методу літературознавці вивчали передусім як стильовий прийом поезики. Вмотивованість повторів у системі фонетичних явищ розглядали як складник ритмобудови. Застосування точних методів у вивченні структури поетичного тексту на рівні функціонування в ньому звуку сформувало основи наукового обґрунтування їх кількісного показника.

Теоретичні основи точного методу в літературознавстві у 20-х роках ХХ століття сформував Б. Ярхо. Емпіричні дослідження, застосовані ним, пропонували точний аналіз усіх систем художнього тексту з використанням статистичних методів. Методика Б. Ярхо передбачала, що «мікроаналіз ознак, які є значущі для звукової, стилістичної або іконічної структури тексту, має бути доповнений їх кількісним «зважуванням» за правилами варіаційної статистики» [1, с. 12]. Такий підхід дістав гостру критику від частини представників російської формальної школи. Єдиний схвальний відгук щодо розв'язання проблеми форми не «зверху» (від філософії), а «знизу» (від філології) висловив представник українського літературного об'єднання ВАПЛІТЕ В. Державін [33, с. 234]. Полеміку про формальний

метод і його засоби в дослідженні художнього твору і тексту зокрема, активно вели на сторінках журналів «Червоний шлях» та «Вапліте» М. Хвильовий, М. Йогансен, Г. Майфет, І. Айзеншток. Вони усвідомлювали еволюційну нагальність нових методів та підходів: «українським літературознавцям імпонувала в дискурсі формалістів теза про роль у художньому творі зовнішньої форми як структуротворчого елементу, але, на відміну від них, «олімпійці» не заперечували його внутрішню форму, що несе в собі змістове начало, семантичну ідею, пов'язані з національною психологією, закодованою у психіці митця» [59, с. 20].

Наприкінці 30-х років Б. Ярхо завершив роботу над «Методологією точного літературознавства» [177]. Фоніку поетичного твору науковець розглядав як мелодику і категорично заперечував звукопис, визнаючи посередню роль звуконаслідування. Праця стала фундаментальною в застосуванні статистичних методів для вивчення різних структурних рівнів літературного твору. Однак засади точних математично-статистичних методів у літературознавстві залишались поза увагою понад п'ять десятиліть. Методологічні напрацювання Б. Ярхо, як такі, що стали актуальними, оцінив М. Гаспаров. Він зазначив, що «статистика для Ярхо – зовсім не самоціль, а тільки засіб дисципліни думки, у якому літературознавство відчуває потребу» [16, с. 472].

Методологія вивчення тексту художнього твору, запропонована літературознавцями в перші десятиліття ХХ століття, стала поштовхом для розвитку літературознавства як точної науки. Подальші філологічні вчення 30–50-х років позначились удосконаленням цих прийомів і методів на рівні структурального аналізу. Для точного вивчення фоніки поетичного твору така потреба була очевидна. Над цим працювали представники Празької лінгвістичної школи (Я. Мукаржовський [90], Р. Якобсон [172, 173]. Їхні дослідження базувались на вивченні мови твору як системи знаків – «структуральний аналіз, який запропонувала ця школа, передбачав оцінку кожного елемента художнього твору, починаючи з фонетичних» [169, с. 90].

Ознакою поетичної мови науковці вважали вмотивовану послідовність та впорядкованість її фонетичного рівня. Фонема, як субзнакова одиниця в межах слова, у поетичному тексті реалізується симетричним чергуванням у співвідношенні з граматичними та лексичними елементами. На думку Р. Якобсона, «вимір послідовностей – це засіб, який, крім як в поетичній функції, в мові не використовується» [172, с. 205]. Застосування фонологічних методів у вивченні звукової структури поетичної мови стали визначальними для представників Празької лінгвістичної школи.

У другій половині ХХ століття літературознавство активно впроваджує структуральні методи вивчення поетичного тексту. Структуру тексту розглядають в аспектах цілісності, трансформації та у внутрішньому саморегулюванні. У домінуванні впорядкованості елементів, зокрема і на рівні співзвучних слів, тобто звукового паралелізму та їх еквівалентності, полягав універсальний принцип структуральної будови поетичної мови. Я. Славінський у статті «До теорії поетичної мови» (1961) зауважив, що «на відміну від інших текстів поетичний твір є кодифікованим текстом» [128, с. 266], у якому функціонують знаки, що слугують симбіозом акустичного та значеннєвого сприйняття.

Структурально-семіотична методологія в літературознавстві почала розвиватись у 60-х роках ХХ століття. Вона передбачає дослідження художнього твору як цілісного явища за допомогою змістових та формальних характеристик різних його рівнів. Запровадження в методику концепцію знаків, що передбачала дослідження опозиції означника і означуваного в тексті, де «означник – це звукове (рецептивне) передавання ідеї, означуване – мисленнєвий еквівалент означника» [129, с. 613], виводило фоніку у роль важливого посередника поетичної комунікації. Як зазначила Л. Кавун, «...семіотика, означивши предмет дослідження передусім як протиставлення знака і речі, системи і тексту (або коду і комунікату), заклала нові можливості літературознавчого тлумачення текстів, конструктивні підходи

до дослідження художніх творів як цілісних явищ у сукупності змістових та формальних характеристик щодо реальної чи уявної дійсності» [58, с. 80].

Структурально-семіотичні дослідження в літературознавстві з використанням математичних методів у 70-х роках ХХ століття запровадили представники Тартуської семіотичної школи. У ці роки з'являються праці Ю. Лотмана «Структура художнього тексту» (1970), «Аналіз поетичного тексту» (1972) [82; 81]. Свої дослідження літературознавець спрямовував на внутрішню системну єдність творів. Розкриваючи ієрархію міжрівневих зв'язків, особливу увагу вчений приділив фонічному рівню, зокрема функціонуванню його елементів. Вивчаючи систему звукових повторів у поетичному тексті, Ю. Лотман визначав дві тенденції: впорядкованість та її порушення. Він акцентував увагу на частотності фонем, їх позиційній повторюваності та повторюваності груп фонем між собою. Досліджуючи фонологічні зв'язки в поетичному тексті, учений визначив, що їхня концентрація відбувається за рахунок слабкості морфологічно-синтактичних зв'язків. На основі цього літературознавець констатував, що «фонологічна організація тексту утворює надмовні зв'язки, які набувають характеру організації змісту» [81, с. 75].

До впровадження квантитативного аналізу як нового підходу у вивченні поетичних текстів прихильно ставився М. Гаспаров. Поділяючи методологію Б. Ярхо та Ю. Лотмана, академік убачав необхідність детального, статистично обґрунтованого, вивчення усіх структурних рівнів вірша. Методологічні підходи у віршознавстві він окреслив в окремих статтях «Точні методи аналізу граматики у вірші» (1998), «З цифрами крізь вірш: про одну галузь науки» (1999) [18; 17].

Гуманітарно-математичний симбіоз у методах став нагальним у зв'язку з еволюційним розвитком потреб цих наук. Як зазначав І. Яглом, «для наших днів типовим є не тільки математично думаючий гуманітарій, але й гуманітарно думаючий математик» [171, с. 7]. Наукові можливості «математичного літературознавства», «математичної лінгвістики» та інших

галузей, які користувались дедуктивними методами та методами математичного моделювання, значно посилив розвиток технічних та інформаційних ресурсів.

Філологія як наука увійшла в нове століття з практичним та теоретичним досвідом, який формувався в дискусіях упродовж тривалого часу. Методи вивчення в різних галузях набули нових можливостей. Дослідження фоніки, як невід'ємної і значущої цілісності у поетичному творі, набуло сформованих міждисциплінарних методів. Статистика, теорія ймовірності, логіка, комп'ютерне моделювання та програмування забезпечили якісно новий підхід у вивченні.

Комплексне застосування статистичних методів у віршознавстві, які ґрунтувались на кореляційному та кластерному аналізі, статистичному обстеженні матеріалу за кількістю ознак, зокрема за ранжуванням, запропонував В. Баєвський у праці «Лінгвістичні, математичні, семіотичні і комп'ютерні моделі в історії і теорії літератури» (2001) [2]. Для дослідження системи поетичного тексту автор подав чіткий алгоритм дій – «я будуую мовну модель літературного явища; математично її опрацьовую; для полегшення та прискорення роботи використовую комп'ютерну програму; після чого результат аналізу переношу на літературне явище, яке і є предметом вивчення» [2, с. 7-8].

Дослідженню звукової організації поетичного тексту В. Баєвський надав особливої уваги в розділі «На шляху до створення єдиної теорії поетичної фоніки». Фоніку він позиціонує в аспекті алітерації та асонансів як вузли тканини поетичного тексту [2, с. 51], звукових повторів, звуконаслідування (ономатопеї), звукосимволізму та анаграм. Однак дослідження спрямовує на доведення гіпотези про головну роль анаграм у структурі звукової організації поетичного тексту. Всі інші фонічні засоби вчений розглядав як їхні похідні. Доведення ймовірності гіпотези автор здійснював поетапно: формувалась вибірка з 1000 фонем, визначалась фонемна частотність у тексті і порівнювалась з їхньою середньою

частотністю в мові, визначався рівень статистичної значущості за формулою, ранжування фонем за показниками [2, с. 61]. Отже, статистичний аналіз визначив закономірності, що формують частотну структуру поетичної фоніки.

Методику структурального аналізу в дослідженні впорядкованості елементів звукопису запропонував Л. Портер. Доцільність та результативність методів були відображені в монографії «Симетрія – володарка віршів» (2003) [116]. Звукові повтори, що можуть утворювати симетричну структуру, автор розглядав як фоноїди, алітероїди та асоноїди. Їхня щільність, частотність та впорядкованість у тексті методом очистки (емпіричної та граматичної) відтворювались у графічних моделях – звукових графах. Застосування комп'ютерної програми дало змогу точніше визначити схему розташування звукових елементів.

Методи обчислень і вимірювань увійшли в різні галузі філологічної науки. Увагу привертає експериментально-фонетичне дослідження, спрямоване на вивчення гармонії звукового континууму поезій І. Франка в аспекті ритмоутворення і золотого перетину [134]. За допомогою електронних технологій та програмування було здійснено поетапні операції – від акустичної фіксації фрагменту твору «Конкістадори» до візуалізації мовлення на осцилограмах, до подальших вимірювань та обчислень. Метод аудіовізуалізації є перспективними і для вивчення акустичних параметрів фонічних явищ.

Фоніка поетичної мови – багатоаспектне явище в контексті її вивчення. Вона акумулює дані поетики, лінгвістики, психології, філософії та естетики. Дослідження структури звукової організації поетичного твору доцільне у їхньому взаємозв'язку. Точні методи дослідження мовних явищ, що їх активно застосовують у лінгвістиці (Л. Щерба, В. Перебийніс, В. Левицький, Ю. Щербина, Н. Дарчук), інтегрувалися в літературознавство. З цього приводу слушно думку висловив М. Шапір: «Впровадження точних методів в поезиці є плідним виключно тоді, коли математизація – не

самоціль, а тільки засіб розв'язання чітко сформульованої філологічної задачі» [163, с. 460].

Отже, застосування методик суміжних дисциплін поглиблює вивчення фоніки як окремої галузі. Перехід від описово-герменевтичних трактувань та інтерпретацій до точних статистичних методів значно підвищує об'єктивність і достовірність досліджень, однак ефективність результатів забезпечується сукупністю таких підходів.

1.2. Літературознавча рецепція звукопису лірики І. Франка та міркування поета про фоніку

Сучасне українське літературознавство продовжує збагачуватись філологічними дослідженнями, у яких розглянуто мовотворчість, міфопоетику, ідіостиль та інші важливі ознаки франкового генія. Не менш актуальним залишається вивчення звукової організації поетичних творів І. Франка. Принагідне побажання щодо подальших наукових пошуків у цьому напрямі висловив Б. Бунчук у монографії «Віршування Івана Франка»: «Очевидною є потреба у написанні великих досліджень про Франків поетичний синтаксис та про фоніку його віршованих творів» [12, с. 296].

Звукова організація поетичної мови ліричних творів І. Франка стала об'єктом спостережень його сучасників у рецензіях на збірки, у статтях та монографіях про творчість автора. Здебільшого такі судження стосувались Франкового віршування й окремо не розглядались.

У статті «Поезія зів'ялого листя в виду суспільних завдач штуки» (1897) В. Щурат дав високу оцінку майстерності форми поетових творів. Ця теза стосувалась й мови поетичної збірки – «красою й оригінальністю вислову, добірністю поетичних зворотів, поетичною свіжістю ті поезії перевищили все, що їх автор писав лиш коли-небудь стихом» [167, с. 98]. Дослідник звертав увагу на довершеність мовної техніки, її збалансовану добірність, що, безперечно, характеризувала аудіальну гармонійність поетичної мови Франкової збірки «Зів'яле листя» (1896).

Схвальний відгук щодо звукової організації мови поезій І. Франка висловив М. Мочульський. Про збірку «Semper tiro» (1898) критик зауважив: «вірш гнучкий, мелодійний, він плаче, сміється, співає, наче скрипка під смичком віртуоза» [87, с. 488]. На прикладі віршознавчого аналізу поезії «Конкістадори» дослідник звернув увагу на звукозображення «синтаксичних» стоп. Цитуючи фрагмент вірша від рядка «Бухнув дим! Хлюпоче море...» до «Запалали, мов свічки...», де простежується алітерація, характеризуючи ритміку, М. Мочульський зауважує: «Ся пестрота вельми причиняється до оживлення картини пожежі та до зображення нерівних елементарних рухів вогню» [87, с. 477], указуючи на символіку звучання поетичної мови. У ювілейному викладі, присвяченому 40-річчю літературної діяльності І. Франка, С. Смаль-Стоцький також із захопленням схарактеризував звучання Франкових ліричних творів: «У нього вірш повний ніжності, мелодійності, грації...» [130, с. 19].

Детальну літературну характеристику поетичних творів І. Франка здійснив А. Крушельницький. Він запропонував хронологічний огляд творчості, виокремивши чотири періоди художньої діяльності І. Франка. Даючи оцінку віршованим творам за перше двадцятиліття, дослідник зауважував, що «головно як поет він не про те дбає виключно, щоби поезія його плила милозвучна для уха, щоби захоплювала душу читача поетичними образами, штучною, гарною формою, тільки, щоби промовляла до читачів своїм людським змістом» [74, с. 113]. Своє судження щодо художньої техніки І. Франка А. Крушельницький резюмував, визначивши її як «найкращу із поетичної форми поетів так будовою, як і поетичними образами та тропами, а головно гарна з огляду на мову» [там само, с. 116].

Про лірику І. Франка позитивно відгукнувся С. Єфремов: «...Той міцний, немов з металу кований вірш, сила яскравих образів і взагалі влучного вислову, простота і натуральність – надають їм тієї принадности, через яку вони знаходять шлях до серця читачевого, скоряють його й держать під впливом художника» [49, с. 197]. Як дослідник творчості І. Франка

С. Єфремов констатував поодинокість «огріхів, що не псували загального доброго враження» від поезії, стверджуючи – «...нахилом до зверхніх оздоб та ефектів він (*І. Франко – авт.*) не грішний» [49, с. 104]. Перспективність подальших досліджень Франкової творчості С. Єфремов визначив такою думкою: «...Лишилось нам ще довідатись – яких уживає письменник способів, малюючи своїх героїв і взагалі зодягаючи думки свої в одержу слова?» [там само, с. 106].

У характеристиці поезики Франкових ліричних творів подібної думки дотримувався О. Дорошкевич, звернувши увагу на звукову організацію та елементи фоніки – «неевфонічність виразів і рим»: «...Моменти словесної музики, евфонії, моменти художнього ритму не звертали на себе постійної уваги» [46, с. 189]. Своє критичне судження літературознавець обґрунтував, звинувативши поета у відсутності словесної перцепції поетичної мови: «...Говорючи, що «слова – полова», Франко не надавав їм самостійного, самоцільного значення в процесі ліричного сприйняття...» [там само, с. 189]. Однак І. Франко, як літературознавець, задовго до такої критики, на прикладі інтерпретації віршів Т. Шевченка в контексті «поезія і музика», відкрив «секрети поетичної творчості» в аспекті мовно-естетичної рецесії [156, т. 31, с. 45–119].

Одним із перших українських науковців 20-30 років ХХ ст., який по-новому спробував зрозуміти І. Франка був М. Зеров. У літературно-критичній праці «Франко – поет» (1925) дослідник не погоджувався з «деякою однокістю» думок своїх попередників і не поділяв суджень щодо «одноманітності ритмів» поета. «Чи не треба постаратися, щоб схопити Франка як творчу індивідуальність (зсередини), як цілого поета?» [51, с. 464] – така риторичність запитання окреслила новий підхід у характеристиці творчої «величності Франка». З'ясовуючи самотність поетичної манери І. Франка, М. Зеров звернув увагу і на звукову організацію його творів: «Залишаються ще докори на бідність евфонії та загальний прозаїзм

творчості. Їх треба визнати слухними, хоч далеко не в тій мірі, в якій їх підносять критики» [51, с. 462].

М. Зеров не був категоричним у критиці щодо звучання поезії І. Франка. «Евфонічні огріхи» дослідник пояснював умовами та манерою творення і вважав їх ознаками ідіостилю автора. Він констатував відчуття Франком «музики слова». Більшість віршованих творів поета, зокрема й ранніх, М. Зеров схарактеризував як «сильних звуком і евфонічно впорядкованих». Таким означенням, на прикладі поезій І. Франка, дослідник окреслив поняття «фоніки» поетичного тексту, виділивши фонічні засоби («силу звука») та милозвучність (евфонічність). Підтвердженням цього є міркування М. Зерова щодо засобів творення ліричності у Франкових поезіях. Зокрема, у характеристиці циклу поезій «На старі теми» зі збірки «Semper tūro» він визначає «силу образної сторони», де «емоція доведена ...до найвищої t°» [51, с. 464], як приклад, дослідник подав цитату останнього рядка вірша «Крик серед півночі в якимсь глухім околі»: «А кров із руських ран все рине, рине, рине...», вказуючи на його «несподівану силу». Він звернув увагу на витворення Франком потрібного образу, настрою та емоції засобами фоніки, у наведеному прикладі – алітерацією [р]. Аналогічні судження стосувались звукофону завершальної строфи поеми «Похорон», які науковець схарактеризував як «...майстерно переданими вражіннями від грудок землі, що сиплються на віко домовини...» [там само, с. 483], визначивши емоційно-експресивну функцію концентрації звуку поетичної мови.

Схвальну характеристику майстерності Франкової поетичної техніки подав А. Музичка у книзі «Шляхи поетичної творчості Івана Франка» (1927). Літературознавець поділяв думки щодо поетового «мистецького орудування формою» і заперечував усталеність критичних тверджень про те, що «...Франко, не маючи часу та працюючи для куска хліба, не міг своїх творів оброблювати, як слід» [88, с. 193]. Як прикметну ознаку творчої майстерності дослідник визначив «...поетове вдумування, вчування в слово...». У

дослідженні структури віршованих творів поета А. Музичка вказує на притаманність авторської естетичної рецепції у всіх її складниках. На його думку, для І. Франка «...ритм не менш важний, як і рими, мелодійність, евфонія...» [там само, с. 195].

Оцінюючи поетичну мову та стиль Франкових віршованих творів, дослідник доводить прагнення поета естетично вплинути на читача. Прикметною манерою мовно-звукової організації віршованих творів поета дослідник вважав вміння «...звичайною мовою ...дати чудові образи й найкраще передати почування, виразити душевні порухи й музику душі...» [88, с. 197]. Своє бачення критик обґрунтовував відсутністю «штучно викованих слів, зате якнайкраще підібраних» у поетичному тексті І. Франка. Цитуючи строфу поеми «Мойсей» («Хоч заціплені міцно уста...») А. Музичка визначає високу мовно-поетичну техніку, якої досяг поет уникаючи гри звуком – коли евфонічність тексту досягала майстерністю автора «знаходити слова й давати влучні вирази для своїх думок», уникаючи «декадентських поетичних квіток» [там само].

Поряд із такою оцінкою звукової організації поетичної мови І. Франка дослідник відзначає й інший авторський прийом: «коли хоче, то й уміє передати Франко транспозицію, цебто викликати вражіння мелодії самим добором слів» [88, с. 197]. Поділяючи думки М. Мочульського та М. Зерова щодо художньо-зображувальної функції звукової організації в поетичному тексті творів І. Франка, А. Музичка теж констатував уміння автора «...дати ілюзію шуму, плюскоту, музики...» [там само, с. 198]. Досягнення таких аудіальних ефектів, на думку дослідника, відбувається шляхом несвідомої словесної транспозиції (використання однієї мовної форми у функції іншої) у поетичному тексті, що зумовлює повтор співзвучних фонем. Твердження А. Музички про евфонію віршованих творів І. Франка стосуються і спроб порівняльного аналізу звукової організації його лірики: «Майже важко знаходити в його збірках «Зів'яле листе», «Мій ізмарагд», «Із днів журби», «Semper tiro», збігу кількох шелестівок, що їх знаходимо ще на кожному кроці

в збірці «З вершин і низин». Навпаки чергування голосівок із шелестівками підносить красу його мови» [88, с. 200].

Після видання поетових творів у 20-ти томах широкому колу читачів і дослідників стала доступна основна Франкова творча спадщина. До 110-річчя від дня його народження вийшли наукові та літературно-критичні праці, у яких проаналізовано творчість письменника. Розгляду звукової організації поезії І. Франка стосувались поодинокі твердження дослідників стосовно характеристики його стилістичної та мовної майстерності.

Розгляд генези поетичної мови І. Франка як складника авторського мистецтва запропонував М. Рильський, який заперечив у ньому «ремісника»: «палкий і невтомний Франко нагадував палкого і невтомного Мікеланджело» [121, с. 12]. Майстерність поета, на думку літературознавця, полягала в орудуванні мовним матеріалом у поетичному тексті, для якого «мова – мармур прекрасний, та необроблений, і труд автора поетичного «Мойсея» подібний був до труда автора «Мойсея» скульптурного» [там само, с. 12].

«Своєрідну франківську ноту, що так щедро збагатила ліричний словник, образну палітру словесно-художнього виразу почуттів в українській поетичній мові» [8, с. 22] визначив І. Білодід. Окремим розділом книги «Каменярь українського слова» (1966) мовознавець дослідив мову і стиль письменника, які вважав новаторськими в застосуванні художньо-зображувальних засобів. Науковець акцентував увагу на народнопісенних словесних ознаках поетичності І. Франка, що робили його поезію «...чистою..., чарівною мелодійністю...» [там само, с. 22].

Українське франкознавство активізувалось завдяки виданню зібрання писемної спадщини І. Франка в 50-ти томах (1976). Герменевтика творчості поета в дослідженнях науковців набувала поглибленого міждисциплінарного та теоретичного підходу. Цього ж року питання щодо літературознавчих поглядів поета розглянула Ф. Пустова в монографії «Іван Франко – теоретик літератури» [119]. У контексті Франкових міркувань про особливості

організації віршованої мови дослідниця акцентувала увагу на поетовому обстоюванні фонетичних особливостей мови в аспекті поетичної техніки.

Важливою для ґрунтовного дослідження фоніки поетичних творів І. Франка видається праця Л. Полюги «Слово у поетичному тексті Івана Франка» (1977). В окремому розділі монографії науковець здійснив порівняльний мовознавчий аналіз авторських словесних змін у Франкових поетичних текстах. На думку Л. Полюги, «уважне ставлення до слова, до його відтінків спричиняло те, що Франко замінював слова, щоб уточнити їх значення, домогтися мелодійності мови твору, виправити ритм» [115, с. 142].

Мовознавець неодноразово подає приклади текстуальних виправлень, що їх здійснював поет у своїх творах, які ілюструють покращення евфонічності. Він умовно виділив авторські правки, що умилозвучнювали текст та увиразнювали поетичність. Порівнюючи словозміну в поезії «Не люди наші вороги...» «Не в людях зло, а в путах тих / Котрі незримими вузлами...» Л. Полюга зауважує, що «впроваджене в рядок слово незримий (замість *невидимими* – авт.) з сонорним **р**, за допомогою якого створюється алітерація, впливає на поліпшення поетичності...» [115, с. 146]. Мовознавець вказує і на виправлення поетом своїх текстів задля запобігання звуконакопичення у другому рядку поезії «Як на вулиці зустрінеш...»: «Заміна слова минаєш на обходиш допомогла авторові уникнути зайвих алітерацій приголосних **м** і **н**» [там само, с. 148]. Аналізуючи авторські мовні правки І. Франка у поетичних текстах ліричних творів, Л. Полюга доводить, що питання звукової організації займало чільне місце у його творчій лабораторії, адже «виправляючи мову своїх творів, поет звертав увагу на звучання слів і робив зміни, які урізноманітнюють текст, підвищують поетичну вартість вірша» [там само, с. 148].

З. Франко вважала І. Франка «яскравим представником західної видозміни» у творчій манері. Розглядаючи поетичну мову його творів, вона зауважувала необхідність досліджень «...у трьох вимірах: часі, просторі і в енергії, тобто в силі емоціонально-психологічної виразовості і в дієвості

сугестії» [152, с. 25]. Визначаючи «Джерела експресії поетичної мови І. Франка» (1988), дослідниця розглядала вплив на мовомислення поета західноєвропейських поетів П. Верлена, А. Рембо, Е. Вергарна.

У Франковому способі звукової організації поетичної мови З. Франко відзначала застосування фонічних засобів як інструментів підсилення художньо-зображувальної експресії в тексті: «...світло-тіньові зарисовки і мажорно-мінорні переливи поезії», «...алегорія дзвонів як уособлення одноманітних звуків...» [152, с. 26–29]. Дослідниця визнавала наявність ознак впливу символізму в мовотворчості І. Франка, однак наполягала на помірності в застосуванні їх засобів: «Звичайно, вкрай екстравагантні прийоми і символізації були для Франка неприйнятними як всяка штучність, всяка котурість, але до творення символів і до омилозвучування рефренів-акордів, як генераторів експресії, він вдавався неодноразово (пор. «Беркут», «Конквістадори»)» [там само, с. 28].

Парадигму творчості І. Франка в контексті розвитку європейської поезії розглянув М. Ткачук. Досліджуючи аспекти ліричної Франковій нарації у збірках «З вершин і низин» та «Semper tūro», літературознавець звернув увагу на функціональність звукової організації поетичної мови автора. Зокрема, як художньо-зображувальний елемент відтворення емоційного забарвлення у тексті поезії І. Франка «Гімн» науковець розглядає фонічний засіб: «Життєствердну силу цього героя («вічного революціонера» – авт.) функціонально підсилює алітерація «р, яка повторюється 34 рази»» [142, с. 7]. М. Ткачук кількісним аспектом вказує на підвищену звукову частотність, що утворює відповідний асоціативний звукофон у поетичному тексті. «Буркутські станси» Франка літературознавець характеризує як «...дуже милозвучні і мелодійні...» [141, с. 11]. У поезії «Говорить дурень в серці своїм» М. Ткачук відзначає «напруження звукової гами». Складовим компонентом утворення медитативності в поезії «Якби ти знав, як много важить слово...» І. Франка, у якого «структура медитації є віртуозна» [141, с. 23], науковець вважає співзвуччя асонансів.

На початку ХХІ століття франкознавство поповнилось ґрунтовним дослідженням версифікації лірики І. Франка в дисертаційній роботі В. Ніньовського «Поетичні форми Івана Франка» (в Україні видана 2000 року). У контексті віршобудови науковець акцентував увагу на звуковій організації поетичної мови як римоутворювальному та звукоінформативному складнику поетики. Аналізуючи «озвучення строф» поеми «Мойсей», В. Ніньовський подає приклад детального фонічного розбору ліричного твору, розкриваючи функціональність у тексті звукових повторів, коли «... мозаїка звуків різних комбінацій має своє відповідне місце в побудові поетичних образів, опертих на функції вражіннь зміслів – дотику, зору, слуху або психічних процесів» [107, с. 74].

Обґрунтовуючи вміння І. Франка оперувати засобами фоніки у поетичному тексті, науковець стверджує: «...Де авторові йдеться про ефективний спосіб підвищення, чи поглиблення емоційности й відчутности поетичного образу, він організовує змістові слова за асонансом чи алітерацією, а іншим разом удається до анафор, які часом об'єднані у симетричні візерунки. Поруч анафор можуть появлятися, хоч рідше, епіфори, що поширюють фонічну гру строфи» [107, с. 70]. Таку тезу дослідник ілюструє численними прикладами відповідних звукоповторів у поетичних текстах творів І. Франка, виділяючи не тільки алітерацію і асонанс, а й звукову анафору та епіфору.

Застосовуючи кількісний метод підрахунку фонем у аналізі строфи вірша «Беркут» (від «В блакиті він завис недвижний, розпростертий» до «Чи много то ще хвиль тобі гуляти лишить?..»), В. Ніньовський визначив стилерозрізнявальний коефіцієнт та ступінь милозвучності. Порівнюючи співвідношення голосних, приголосних та глухих фонем у строфах поезій І. Франка «В самоті, гризоті», «Беркут», «Не можу забути», «Схід сонця», він визначив ступінь розходження між першими та другими двома віршами. Вищий показник милозвучності літературознавець обґрунтував тим, що «строфи віршів «Не зможу забути» і «Схід сонця» поет збагатив численними

алітераціями, асонансами та анафорами, тому й ступінь їхньої милозвучності перевищив ступінь віршів «В самоті, гризоті» й «Беркут» [107, с. 172].

Комплексний текстуальний аналіз поезії, що його витлумачують як «головну ланку будь-якого акту словесної комунікації ...і є тією науковою категорією (до слова, не тільки лінгвістичною, а й літературознавчою, семіотичною, загальнокультурологічною), що об'єднує всі мовні елементи (фонетичні, морфемно-словотвірні, лексичні, морфологічні, синтаксичні, стилістичні) у цілісну знакову систему» [137, с. 23], на прикладі вірша І. Франка «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер вис...» продемонстрував Б. Тихолоз у статті «Моторшна магія тексту». Окресливши необхідність цілісного текстуального дослідження взаємодії усіх складників у ньому, автор здійснив аналіз «окремих рівневих зрізів художньої мови» поезії. Звукову організацію вірша науковець виділив як «фонографічний рівень», де «лейтмотиви тексту виявляються в численних повторах окремих звуків...». У вивченні засобів фоніки звернув увагу на їх фоносемантичні ознаки, функціональність яких утворила емоційно-експресивне враження від тексту Франкової поезії «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер вис...». Б. Тихолоз визначив медитативність звукопису вірша, що її в тексті створювали алітерації, асонанси, онаматопеїчні та анафоричні вигуки.

У питанні розгляду звукової організації віршованих творів І. Франка визначальною стала праця В. Корнійчука «Ліричний універсум Івана Франка. Горизонти поетики» (2004). В окремому розділі монографії вчений розглянув «семантику ритму» поезій як функціональну єдність ритмічних і звукових елементів: «Саме через системне фонічне поєднання окремих слів у цілісні поетичні сегменти, завдяки своєрідному ритмічному рухові віршованих образів відбувається емоційне осягнення художньої ідеї твору». В аспекті вивчення гармонії ритмомелодики поезій І. Франка вчений запропонував «стереометричний» аналіз, «який враховує естетичні й формальні параметри художнього тексту» [70, с. 372].

Методом акустичного вимірювання та математично-статистичного обчислення, з урахуванням семи основних груп звуків «від найглухішого до найдзвінкішого» науковець визначив загальний рівень звучності поетичного тексту віршованих творів І. Франка. Прикметним явищем В. Корнійчук вважає залежність показників звукових реєстрів від семантики в рядку. На рівні звукової організації вчений відстежує специфіку фонічних засобів і їх функціональність як складник емоційно-зображувальних елементів Франкової поетичної мови, обґрунтовуючи свої спостереження численними прикладами звукоповторів. У характеристиці фоніки літературознавець констатує майстерність поетового звукопису, що створює «додатковий симфонічний супровід щедрого на звукові ефекти вірша» [70, с. 414]. В. Корнійчук розкрив звукову організацію «ліричного універсуму» І. Франка, запропонувавши нові методи й підходи аналізу фоніки його поетичних творів.

Розгляд Франкової поетичної фоніки варто розпочати з міркувань поета щодо звукопису. Як літературознавець він окреслив потребу вивчення поетичної творчості у ракурсі від «теорії до практики», коли невід'ємним є з'ясування авторського ідіостилу: «Пожаданою являється історія язика поетичного, стилю, і то не лише загально для великих груп..., але спеціально для кожного поета...» [156, т. 41, с. 9]. І. Франко сформулював критерії, що характеризують поетичну техніку з огляду на вивчення усіх її рівнів. У дослідженні мовотворення актуальним вважав з'ясування аспектів, функціональність яких складала й звукова організація поетичної мови, «...оскільки дбає кожний поодинокий поет про чистоту рими і про старанність просодії?» [там само], даючи методологічну настанову: «прийдеться обробити засіб слів..., оцінювати надмір слів, мудру ощадність чи вбожество...» [там само].

Поетичний текст І. Франко розглядає як творчий акт комунікації між автором та реципієнтом. Виражений писемним та усним мовленням він діє на свідомість адресата в межах категорій сприйняття, які окреслив І. Франко «1)

враження – образи і їх комбінації – думання і 2) афекти – чуття-пристрасті» [156, т. 31, с. 75]. Така комунікація з боку поета ґрунтується передусім на вмінні «індивідуалізувати – значит з ідеї, з мислі ділати індивідуум, ділати одиницю, обдарену тілом, доступну фізическому осязанію» [156, т. 26, с. 395]. Розмірковуючи над змістом і значенням поезії, І. Франко наголошував, що творення поезії відбувається методом вербалізації ідей та думок, які повинні бути доступні до сприйняття. Авторську мовотворчість літературознавець розглядав з огляду на її психічне продукування та естетичну вартість як індивідуальний засіб творення та впливу. Зокрема, І. Франко акцентує увагу на різне сприйняття поезії читачем і слухачем, де вокальна комунікація (слухова, звукова), яка для літературознавства характерна фонічними засобами і звуковою рецепцією, слугує складником естетичного впливу: «Що тут читає око, а там та сама річ доходить до нас через ухо, а око й ухо мають зовсім не однакову міру і не однакову чутливість» [156, т. 33, с. 425].

В естетичній концепції «Із секретів поетичної творчості» І. Франко детальніше обґрунтував засоби, методи та основні принципи поетичної діяльності. Окремий підрозділ «Естетичних основ» літературознавець присвятив інтерпретаційним спостереженням щодо аналогії між поезією та музикою – «вищими зміслами з естетичного погляду». Констатуючи «безмірно велику роль слуху в психічному житті» [156, т. 31, с. 85] та необхідність поета апелювати до «цього зміслу», автор наводить переваги та розбіжності між двома видами мистецької діяльності, які подібні рецепцією та комунікацією, однак відмінні у способах та засобах реалізації (звуки мови та звуки музики).

І. Франко визнає обмеженість поезії щодо відтворення діапазону звучання: «людська мова вживає мало чистих тонів, інтервал її дуже невеликий, а при тім чисті тони (самозвуки) підмішані скомплікованими шелестами» [155, т. 31, с. 92]. Утім, майстерність художнього слова, на його

думку, полягає в тому, що «читаєч, слідкуючи за поетом, і не міркує, куди веде його поет, а тільки відчуває поодинокі імпульси його слова» [там само].

Складником у процесі поетичної мовотворчості, що продукує такі «поодинокі імпульси», літературознавець визначає сугестію як спосіб творення, коли поет «пережите виливає в слова», «уложує в форму», яка покликана «будити в душі читача певні суголосні тони як часті якоїсь ширшої мелодії» [156, т. 31, с. 45–46]. У Франка сугестія – «це вплив автора через створюваний ним текст на інших (реципієнтів), щоб нашоувхнути їх на відповідні думки, чуття тощо» [104, с. 49], де звук слугує одним із чинників рецепції.

У контексті функціювання поетичної мови літературознавець акцентує увагу на її аудіальному характері, коли звукову організацію тексту реалізують певні «слухові враження», «слухові» та «музикальні образи», що продукуються мовно-поетичною майстерністю автора. Функціональність таких засобів І. Франко широко розкриває, аналізуючи поезії Т. Шевченка. Досліджуючи ідіостиль Кобзаря, вчений розкриває фоностилістичні прийоми як засоби звукової рецепції, що підсилюють емоційно-експресивний характер змісту. Цитуючи текст балади «Причинна», І. Франко зазначив, що «поет малює словами різнородні гуки, з яких складається буря... рев великої ріки, свист і виття вітру, крик сичів, скрип дерева» [156, т. 31, с. 87]. Літературознавець звернув увагу на звукозображувальний характер утворених «сильних слухових образів». Розмірковуючи над їхньою похідністю (гра звуків для досягнення «ефекту чисто музикального») та функціональністю у тексті, науковець визначає експресивність таких алітераційно-асонансних синтезій як інтенсифікацію вираження на рівні звукової організації поетичної мови. І. Франко вважає, що «се дуже інтересний примір, як поет при помочі таких сліпих алярмів до нашого слухового зміслу викликає в нашій уяві зовсім інший, не слуховий, хоч первісно на підставі слуху вкріплений в душі образ» [там само]. За допомогою такої звукової організації, на думку І. Франка, Т. Шевченко

«волів покласти тут нестемпльоване золото поезії, обійти абстракт, репродукувати його змісловими образами» [там само]. Такі судження засвідчують розуміння Франком функціонального потенціалу звукових явищ («сліпих алярмів») у тексті як спосіб підсилення контексту.

Цікавим щодо експресивності звукозображення для І. Франка став контраст в описі Шевченком «бурливої ночі» та «погідного, тихого ранку», де були задіяні інші асоціативні «слухові образи» [156, т. 31, с. 87]. Для кращої характеристики використаних у поетичній мові «слухових образів» І. Франко навів розлогі віршовані цитати, підкресливши їх підвищену вокалічно-консонантну частотність та емоційно-експресивне навантаження. Літературознавець вказав на відмінність («контраст») акустичних ознак звукосполук у відтворенні поетично-уявних асоціацій.

На «слухових, музикальних образах», виражених звукописом, І. Франко акцентує увагу, розглядаючи поему «Гамалія», «що вся є немов дзвінким погуком козацького героїства, відваги і енергії» [156, т. 31, с. 88]. Цитуючи твір, він наводить приклад, де «козацький напад змальовано коротко, але сильно» [156, т. 31, с. 89]. Підсиленню емоційно-експресивного характеру аналізованих Шевчєкових рядків послуговували звуко-семантична анафора, внутрішня рима, алітераційно-асонансний звукоряд. До «музикальних образів» І. Франко зараховує синонімічний ряд дієслів на позначення «руху» та «шуму», які утворюють внутрішню риму, зокрема цитуючи текст поеми «Гайдамаки» [156, т. 31, с. 89]. Франкові міркування щодо посилення емоційної експресії поетичної мови на рівні її звукової організації стосувались відтворення рефлекторної асоціації звучання (шум, рев, скрип, крик, свист та ін.) викликаною в реципієнта різною звуковою акустиккою та частотністю. Однак учений звернув увагу і на те, як «поет при помочі спеціальних слухових образів упластичнює інші, більш абстракційні поняття» [там само]. Це стосується кореляції між семантичною образністю метафор та інтуїтивно-очікуваним звуковідтворенням у поетичній мові.

Літературознавець вказує на спосіб творення образності в тексті за типом слухової та зорової асоціацій, де метафоричність контексту інтенсифікована асонансом відкритого (широкого) голосного, що утворило відповідний підсилювальний звукофон. Аналогічну комбінацію, що «надає реченню незвичайний, ярий колорит» [156, т. 31, с. 89], І. Франко вбачає у висловах, які характеризуються алітераційно-асонансним звукопорядком: «арена звіром заревла» (*аре-а-іро-аре-а*), «елеєм слово потекло» (*-е-ле-е-ло-о-о-ло-*, де опорними є звукосполуки *-ле-ло-ло-*). Подібні фонемні сполуки І. Франко виділив і в поетичному тексті П. Верлена [156, т. 31, с. 96].

Здійснивши глибокий порівняльний аналіз зображувальних засобів, їхніх методів реалізації у поезії та музиці, І. Франко дійшов висновку, що «...вже з тих примірів...можна побачити різницю між поезією і музикою. Різниця є в обсягу обох родів артистичної творчості, і в методі поступування. Бо коли музика може малювати тільки конкретні звукові явища (шум бурі, свист вітру, рев води, голоси звірів) і тільки посередньо, сказати б, символічно різні стани душі: поважний настрій, жаль, благання, гнів, радість і т.і., а недоступне для неї є ціле царство думок і рефлексії, абстрактів, крайобразів, руху і ділання (з виїмком таких випадків, котрі можна замаркувати якимись характеристичними звуками, напр., марш війська обощо), то для поезії не тільки доступні всі ті явища, які доступні й для музики, але й надто і ті, що не доступні для неї» [156, т. 31, с. 90]. І. Франко визнав можливість відтворювати «конкретні звукові явища», для підсилення асоціативно-експресивного значення змісту шляхом реалізації звукової структури поетичного тексту. «Різнородні гуки» та «сліпі алярми», на яких акцентував увагу літературознавець, – засоби фоніки. Їхню органічну притаманність поетичному мовотворенню, коли «поет...тільки словами, зчепленням таких і таких шелестів і гуків,...торкає різні наші змисли...» [там само, с. 101], І. Франко довів на прикладі Шевченкових «слухових, музикальних образів та вражень».

У контексті звукової організації поетичної мови та способу її реалізації у тексті І. Франко дотримувався думки, що «поезія вживає ритму і рими і різнорідних способів, які дає мелодійність мови» [156, т. 31, с. 104] і «від давніх-давен уміла використовувати ті музичні ефекти самої мови, т. зв. оноματοпоетичні слова, викрики, алітерації, асонанси, рими» [там само, с. 96].

Розкриваючи Франкову генезу щодо функціювання та застосування таких фонічних явищ у поетичній мові, звертаємо увагу на його бачення еволюції розвитку мови загалом. У своїх судженнях учений акцентує увагу передусім на первинні функції звуків у становленні мови людини, де оноματοпоетичні та звукосимволічні процеси є основними. І. Франко вказує на поетапність та специфіку їхнього походження: «...що первісною мовою чоловіка були т. зв. «звуки природні» (Naturlaute), котрі прямо виражали враження чоловіка і звичайно наслідували звуки самої природи, голосів звірів і т.д.» і які «склалися з самих беззв'язних викриків, слідуючих по собі без ніякого логічного зв'язку, а тільки так, як через змісли входили враження до свідомості чоловіка» [156, т. 26, с. 123]. Первісне звуконаслідування людиною вчений розглядав як акустичну імітацію та емоційне вираження.

Подальший етап розвитку звуконаслідування людиною І. Франко вбачає у процесі переходу від імітативно-чуттєвого до асоціативно-образного акустичного відтворення «абстракційних понять» [156, т. 26, с. 104], коли «...утвердились певні звуки для певних вражень...стали відтак закладовим капіталом, з котрого виробилась бесіда людська, така, якої нині уживаємо» [156, т. 26, с. 123]. Таким чином вчений вказав на оноματοпоетичну природу мови, у якій звуконаслідування та звукоасоціативність є генетично вмотивованими і утворюють інформативний зв'язок між звучанням і значенням. І. Франко торкнувся питання фонетичного значення звуків і звукосполук, зауважуючи, що «виробилась система таких голосових знаків, котрих значіння не раз було чисто умовлене, т. є. голос сам собою не виражав нічого, а тільки люди мовчки згодилися, що він має значити те й те»

[156, т. 45, с. 104]. Такі судження обґрунтовують розуміння вченим структури звукової організації поетичної мови, коли звуковий і значеннєвий рівні художніх засобів утворюють природній взаємодіючий звукоінформативний зв'язок і є достатніми для асоціативно-змістовного вираження. Підтвердженням такої думки слугує характеристика І. Франка поезій О. Луцького: «Багато дзвоніння в віршах», де літературознавець надає приклади повтору словесно-звукових синтезій, що утворюють відповідне асоціативне звукозначення в тексті [156, т. 37, с. 136].

Наукову зацікавленість звуковими явищами наслідування І. Франко засвідчує в листі до І. Белея: «Шлю також початок матеріалів – Ономатопоетика, думаю, що на сей раз вистане, – другим разом пришлю їх решту», з приміткою – «В Ономатопоетиці слова підчеркнені друкувати б sfeinshr[ift'ом] (жирним шрифтом) абощо, сам не знаю, як там з тим буде, – може б визичили від Шевченка?» [156, т. 48, с. 304]. Зі слів вченого, розуміємо, що його дослідження звуконаслідування були не тільки теоретичними, а й практичними. І. Франко засвідчує роботу з текстом і вказує на виділені ним ономатопоетичні слова. Вважаємо, що матеріалом для літературознавчої роботи слугували твори Т. Шевченка. Про це свідчить прохання І. Франка до І. Белея, який редагував на той час журнал «Світ» (1881–1882 рр.), для виділених слів використати наявну форму літографічного друку з текстом поезій Кобзаря. Щодо подальшої роботи над вивченням звуконаслідування вчений висловився в листі через кілька місяців: – ««Ономатопоетика» ще не скінчені – пришлю в четвер» [156, т. 48, с. 307]. Наукова спадщина І. Франка так і не збагатилась такою окремою працею, однак дослідження вченого в цьому напрямі тривали.

Майже через п'ятнадцять років у трактаті «Із секретів поетичної творчості» І. Франко здійснив порівняльний аналіз щодо функціонування «слухових образів» в описі українського ранку поеми Т. Шевченка «Марія» та повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Маруся»: «...порівняй, напр., отсей опис ранку з тим, який є в Квітчиній «Марусі», де, характеризуючи спів соловейка,

приведено цілий словник оноματοпоетичних слів, значить поет наробив шуму, тріскоту, ляскоту, але забув про найважливіше – про чуття і настрої нашої душі, для котрого вистарчить одне слово, так, як у Шевченка, але для котрого цілий словник має таке значення» [156, т. 31, с. 88]. Досліджуючи оноματοпоетичність, І. Франко вказує на її звуконаслідувальну похідність, яка реалізується звуковідтворенням. У поетичному тексті таку зображувальну функцію реалізовує фонічний засіб – оноματοпея.

І. Франко, як письменник і науковець, вбачав сакральність української народної живої мови в її звучанні. Його наукові погляди з цього питання ґрунтувались на дотриманні питомих рис вокалічно-інтонаційної основи української мови і відтворення їх у поезії. На сторінках «Записок наукового товариства імені Шевченка» (1906) І. Франко, звернув увагу на те, що в листуванні між членами Кирило-Мефодіївського товариства фіксуємо зауваги щодо відтворення та дотримання милозвучності у творчості поетів. Літературознавець схвально оцінив «тонке чуття ... до чистоти і живості української мови і zarazом дуже бистрий критичний ум...» О. Марковича [156, т. 37, с. 69].

У своїх літературознавчих характеристиках, критичних зауваженнях, наукових міркуваннях І. Франко постулював думку про гармонійність звукової організації віршованої мови з огляду її народнопісенну генетику. Утім, його увага завжди була прикута до «мелодійності» у характеристиці мови віршованих творів у контексті її естетики, поетичної краси як «майстерство бесіди і звуку» [155, т. 53, с. 116]. Таке бачення літературознавець висловив чітко: «Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використає і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси» [156, т. 31, с. 117].

Філологічна парадигма І. Франка, у якій він обстоював фонетичний правопис, що «виходив від живої мови і її потреб, а не від мертвої букви» [156, т. 29, с. 159] та підтримував процеси становлення єдиної

літературної мови, «виробленої найбільшим числом талановитих та популярних письменників» [156, т. 37, с. 206], вплинула на літературознавчі параметри щодо оцінки поетичної мови. У критичних оцінках мовотворчості українських поетів літературознавець розглядав передовсім автентичну мелодійність (евфонічність, милозвучність), збереження і відтворення якої І. Франко вважав творчою майстерністю.

Взірцеву мелодійність та засоби її вираження у звуковій організації поетичної мови І. Франко показував на прикладі поезії Т. Шевченка. Після Кобзаря, захоплення літературознавця викликала поетична майстерність В. Самійленка, у якого мова поезій «чиста, ясна, наскрізь народна і при тім наскрізь інтелігентна» [156, т. 37, с. 204]. І. Франко був «певний, що засіб його рідної мови без ніяких натягань вистарчить йому до висловлення всіх ідей і всіх поривів душі» [156, т. 37, с. 204]. У критичних зауваженнях щодо поетичної мови літературознавець прихильно відгукувався про творчість В. Пачовського. Характеризуючи збірку поезій «Розсипані перли» як «перший виразний об'яв нового напрямку», І. Франко надав «похвал для мови й її співучості та мелодійності» [156, т. 37, с. 410]. Літературознавець відзначив мелодійність поезій О. Олеся зі збірки «З журбою радість обнялась» (1907), де вірші «дзвінки як акорди і закруглені артистично» [156, т. 37, с. 224]. Вказав і на какофонічне звучання, характерне дисонансом у рядку «Кого на світ я вивів з стуми?» [156, т. 37, с. 224], де «крихітку пошліфування не вадило б» [там само].

І. Франко визначав мелодійність мови як характерну творчу ознаку Марка Вовчка, М. Коцюбинського, В. Стефаніка, О. Кобилянської, Лесі Українки, Б. Лепкого. «Без сліду афектації» для літературознавця була мова І. Нечуй-Левицького, який «ніде не ганяється за язиковими ефектами», однак іноді «попадаються чисто язиково ефектовні місця (пор. відомий опис невдалого феєрверка: «Тріснуло, блиснуло і показався синенький димок»)» [156, т. 35, с. 224]. І. Франко вказав на точну внутрішню риму.

Науковець критично ставився до авторської манери надавати поетичній мові евфонічності методом уподібнення звучання (неточною римою) та граматичною зміною слів. На сторінках Літературно-наукового вісника (1903 р.) [156, т. 35, с. 7-73], І. Франко в полеміці з Б. Дідицьким висловив критичне зауваження щодо мелодійності поетичної мови І. Гушалевича, який, на думку літературознавця, «виявив сю кардинальну прикмету своєї техніки – посвячувати для вірша і граматику і думку; йому нічого не значило скомпонувати собі для рими зовсім небувалою мовною формою («сил ізліє на нас мног» – що то за «мног»?) і латати вірші пустими, а «благозвучними фразами» хоч і позбавленими смислу» [там само, с. 12].

І. Франко критикував авторську «язикову екзерцицію» як мовну вправу для творення «механічно, з трудом склеєних віршів», що перетворювалась на «співучість ... окуплену повним іноді браком смислу» [156, т. 35, с. 48]. Подібний приклад утворення семантично-звукового дисонансу в межах евфонічного словосполучення літературознавець навів у рецензії на поезії Х. Алчевської «Туга за сонцем», де «на кінці своєї збірки авторка подає цілу поемку під апетитним титулом «Згага краси», в якій, на щастя, зміст далеко не такий негігієнічний, як титул» [156, т. 37, с. 272].

Концепцію звукової організації поетичної мови як невід'ємний складник функціонування тексту І. Франко обґрунтував у статті «Шевченко по-німецьки» [156, т. 38, с. 525-529]. «Зваживши дуже відмінну організацію німецької мови в порівнянні до української» [156, т. 38, с. 529], коли «твердість» та «неприродність» вислову «віддалювались від українського тексту», І. Франко вказав на те, що важливим чинником віршованої мови є її звукова організація. Милозвучність (мелодійність), на думку літературознавця, «лежить головню в добрій пропорції голосних над суголосними» [там само]. Аспект пропорційного співвідношення голосних і приголосних звуків учений окреслив як визначальний щодо відтворення питомо українського поетичного колориту. Свої судження І. Франко обґрунтував, застосувавши порівняльний статистичний фонемно-звуковий аналіз оригіналу та перекладу першої строфи

поезії Т. Шевченка «Тече вода з-під явора», зауважуючи, що «в наведеній вище строфі Шевченкової поезії маємо п'ятдесят шість голосних, а п'ятдесят дев'ять суголосних, коли натомість в німецькій перекладі на п'ятдесят три звучні (беручи двозвук за один звук) приходять не менше, як сто двадцять співзвуків» [156, т. 38, с. 529]. Такий приклад статистичного аналізу у Франковому визначенні фонічних засобів і милозвучності поетичних творів був чи не єдиним.

Розуміння мелодійності поетичної мови у І. Франка складається з двох взаємопов'язаних аспектів: музикальності, яка визначається версифікаційною будовою, та звукової виразності, що зумовлена кількістю та частотністю звукофонемного ряду стилістичних засобів. Підтвердження цього знаходимо в статті «Слово о Лазаревім воскресінні» [156, т. 32, с. 55-103], у якій І. Франко, аналізуючи поетичну форму пам'яток староруської поезії, обстоює її «музикальний характер», який будується першочергово принципом «симетричної мелодії» та звукостилістичними засобами. У своєму дослідженні науковець звертає увагу на важливість фонічного складника в ритмобудові, зокрема на прикладі старогерманської поезії, коли «синтаксичні стопи групувалися довкола т. зв. лісок (Stäbe), тобто силаб, котрих шелестозвуки в двох або трьох сусідніх стопах були ідентичні; се була т.зв. алітерація. Дві або три стопи, зв'язані також алітерацією творили вірш» [156, т. 32, с. 86].

Принадні літературознавчі висновки І. Франка представлено і в дослідженні «Найстаріші пам'ятки німецької поезії IX-XI вв.» [155, т. 52, с. 407-455]. Поділяючи спостереження німецького філолога Я. Грімма, український вчений вказує на фонічний чинник як «важну прикмету сего старогерманського віршування» [155, т. 52, с. 454], даючи визначення такому засобу: «се так звана алітерація, се значить повторення тих самих букв, або тих самих складів на початках двох по собі йдучих слів... Ся алітерація може йти з одного рядка до другого, перетягатися на більше число слів або мішатися рівнобіжно з іншою» [155, т. 52, с. 454-455].

І. Франко окреслив градацію таких консонантних повторів за місцем розташування в рядку чи строфі. Визначив звукозображувальну функцію алітерації у поетичному тексті «характерна прикмета тої старогерманської поезії, та що в ухах Юліана Апостата надавала їй подобу кракання ворон» [156, т. 32, с. 88]. Вчений звернув увагу і на римоутворювальну функцію вокалічних повторів «трапляється дуже часто повторювання тих самих букв на кінцях слів, так звана асонанція... мов прочуття будучого риму, що іноді немов сам напрошується» [155, т. 52, с. 455].

І. Франко розглядав консонантні звукові повтори в аспекті їх функціонування як невід'ємного складника ритмомелодики, оперуючи їхньою усталеністю в старогерманській поезії. Незважаючи на позиціонування літературознавцем генетичного зв'язку германського та слов'янського віршування [155, т. 52, с. 455], у дослідженні пам'яток українсько-руської поезії («Слово о полку Ігоревім», «Слово о Лазаревім воскресінні») І. Франко вказує на зниження такої функції, «коли склад із алітерацією не творить головну опору (Stab) стопи» і «лучиться разом із т. зв. асонанцією, тобто в двох сусідніх словах є однакові не тільки два шелестозвуки, але й суміжні з ними самозвуки» [156, т. 32, с. 88–89]. Дослідник констатує, що «у нас алітерація має не тільки помічне значення (*ритмоутворення* – *О. Настенко*), помагає піднести музикальність стіп і не всюди переводиться консеквентно» [156, т. 32, с. 88], що означає зниження статичної послідовності консонантів. Через десятиліття у листі до редакції газети «Рада» в характеристиці поетичної мови поеми «Слово о полку Ігоревім» літературознавець посилається на свою ж цитату, у якій консонантні та вокалічні повтори розглядає як звукостилїстичні засоби: «Поема визначається красою і поетичністю стилю, який дуже часто виблискує алітераціями та асонанціями, властивими старогерманській поезії» [156, т. 50, с. 382]. І. Франко виводить звукоповтори із площини ритміки у площину фоніки, де їхня частотність утворює асоціативно-зображувальну функцію.

На позначення вокалічних повторів у поетичній мові літературознавець використовує два терміни: «асонанс» – повторення у віршах однорідних голосних [113, с. 28], «асонанція» – асонанс, приблизна рима, заснована на співзвучності голосних [там само]. І. Франко у своїх літературознавчих дослідженнях розмежовував такі фонічні фігури за кількісним та якісним складом.

Критичні зауваження щодо звукової організації поетичної мови у І. Франка першочергово ґрунтувались на естетичному сприйнятті. Надмірність фонічних засобів та їх штучне використання у поетичному тексті І. Франко відчував інтуїтивно. Літературознавець негативно ставився до способу «будувати вірші зі слів, дібраних не відповідно до їх значення», коли «фіктивна музикальність» позбавляє «сили, яку мають слова, яко сигнали, що викликають в нашій душі враження в обсягу всіх зміслів» [156, т. 31, с. 95]. Прикладом помірнього застосування засобів звукової організації, коли авторське «почуття само собою додасть сили і найпростішому слову» [156, т. 32, с. 40], І. Франко вважав поезію Лесі Українки. Характеризуючи збірку «Думи і мрії», він визначив органічні риси мовотворчості і стилю поетеси [там само].

Західноєвропейська поезія декадентів та символістів, у яких «нема естетики понад власну хвилеву вподобу» [156, т. 31, с. 36], зазнала критики І. Франка. Виступаючи із зауваженнями, літературознавець констатує той факт, що «музикальна вартість поодиноких слів навіть у такій мелодійній мові, як французька, є згідно дуже мала» [156, т. 31, с. 95]. Заглиблюючись у «спеціальну декадентську містику», І. Франко вдало наводить власні аналогії щодо звукосимволізму таких фонічних явищ і підтверджує автентичність їх існування у мові поезії: «Ще в Софокла знаходимо вірш... в котрім так і чується здавлювальний гнів і погроза в устах сліпого старця, оте торкотання, що німці називають Stottern (заїкання)» [156, т.31, с. 96]. Подібні висновки щодо функціональності фонічних засобів І. Франко ґрунтував, досліджуючи звукову організацію поетичної мови оригіналу. Водночас в

українському перекладі зазначена ним аудіальна звукоінформативність втрачається: «перекладенні на яку-небудь іншу мову, то значить позбавлені чисто механічної, язикової мелодії, ті слова не говорять нашій фантазії ані нашому чуттю нічогісінько» [там само].

Питання відтворення звукового ідіостилю поетичної мови для І. Франка-перекладача було досить актуальним. Він володів багатьма мовами, що давало змогу на звукосемантичному рівні відчувати відповідність оригіналу і перекладу. Найгостріше І. Франко окреслює проблему відтворення питомої мелодійності української поетичної мови, говорячи про переклади поезій Т. Шевченка. Беручи до уваги риси звукової системи слов'янських та германських мов, І. Франко вважав вдалим перекладом творів Кобзаря мовами, спорідненими до української. Зокрема, рецензуючи чеські переклади, критик детально проаналізував поетику текстів Й. Коларжа та Р. Єсенської у відповідності до оригіналу, схвально відгукнувшись на адресу письменниці: «прекрасний, мелодійний і вірний переклад» [156, т. 29, с. 505].

Складність щодо відтворення вокалічних рис Шевченкової поезії німецькою мовою І. Франко визнав, рецензуючи книгу перекладів Ю. Віргінії, коли «німецький вислів не раз мусив вийти твердий та неприродний і більш або менш віддалюватись від українського тексту» [156, т. 38, с. 529]. Різницю звуковідтворення між слов'янськими та німецькою мовами критик пояснює і порівнянням артикуляції при вимові: «Щоб німецький язик і німецьке піднебіння утворили такі звукові комбінації, як церьков, мьша, папежь, компаніє – се так само неможливе...» [156, т. 38, с. 388].

Проблему відтворення звукоінформативного навантаження в перекладознавстві І. Франко визначив, характеризуючи мову драми В. Шекспіра «Макбет». Англійський драматург «незрівнянним майстерством зумів тут у своїй мові надати той понурий, бурливий, дикий колорит» [156, т. 32, с. 192], тоді як переклад цього твору Й.-Ф. Шиллером німецькою, на думку І. Франка, не передав автентичного звукозображення, де «дикі тони оригіналу злагоджено, вигладжено, прилизано і тим способом ослаблено»

[там само]. Невідповідність «сили і різномірності тонів» до оригіналу критик визначив і в українському перекладі драми П. Кулішем. Вдалим щодо відтворення звукової організації оригіналу І. Франко вважав переклад О. Навроцького українською мовою поезій А. Міцкевича, стверджуючи: «...простими словами в мелодійному і звучному вірші вірно передає думки оригіналу» [156, т. 26, с. 387].

Проблема відтворення звукового рівня поетичної мови як одного із структурних складників смислового навантаження, що уособлює емоційно-експресивне відчуття оригіналу, була актуальна і для самого Франка-перекладача. У характеристиці ліричних творів німецького поета Д.-Ф. Лілієнкрона він констатує: «...наш переклад не в силі передати всього багатства мови і мелодійності оригіналу» [156, т. 31, с. 185].

У своїх літературознавчих дослідженнях, інтерпретаціях та критичних зауваженнях щодо поетичної мови І. Франко не використовував термін «фоніка». Однак його увага завжди була прикута до «мелодійності» як звукової організації у характеристиці мови віршованих творів з позицій її естетичного відтворення, функціонування та сприйняття (комунікації).

Висновки до розділу 1

Методологія вивчення тексту художнього твору, запропонована літературознавцями в перші десятиліття ХХ століття, стала поштовхом для розвитку літературознавства як точної науки. Подальші філологічні вчення 30-50-х років позначились удосконаленням цих прийомів і методів на рівні структурального аналізу.

У другій половині ХХ ст. літературознавство активно впроваджує структуральні методи вивчення поетичного тексту. Структуру тексту розглядають в аспекті цілісності, трансформації та у внутрішньому саморегулюванні.

Філологія як наука увійшла в нове століття з практичним і теоретичним досвідом, який формувався в дискусіях упродовж тривалого часу.

Статистичні методи, теорія ймовірності, логіка, комп'ютерне моделювання та програмування забезпечили якісно новий підхід у вивченні текстів художньої мови, зокрема й поетичної.

Крізь призму з'ясування аудіального стилю поезики, характеристики мовотворчості як акустичного рецептивно-комунікативного акту, дослідження звукових елементів, як конструктивних у художньо-зображувальній та естетичній номінації поезії І. Франка окремо ще не проводилося. Увага науковців щодо звукопису та фонічних явищ Франкового поетичного спадку була опосередкованою і стосувалась здебільшого віршобудови, тоді як дослідження фоніки ліричних творів є перспективним у з'ясуванні ідіостилу поета. Поодинокі судження щодо мелодійності ліричних творів та звукових фігур поетичної мови представлено в працях, присвячених вивченню його віршованої творчості загалом.

У франкознавчих дослідженнях, у яких розглянуто звукопис як присутній складник поезики Франкової лірики, можна виділити певні аспекти розвитку науково-критичної думки щодо цього питання, а саме: звукова організація ранніх поетичних творів в аспекті становлення української літературної мови (І. Верхратський, О. Огоновський, В. Давидяк); мелодійність віршованих творів І. Франка як визначальний чинник мови поетичних творів (В. Щурат, М. Мочульський, С. Смаль-Стоцький); «огріхи, що не псували загального доброго враження» – критика неевфонічності мови Франкових віршованих творів (А. Крушельницький, С. Єфремов, А. Ніковський, О. Дорошкевич); звукова організація в аспекті вивчення творчого стилю «цілого поета» (М. Зеров, А. Музичка); «Мікеланджело словесно-художнього виразу»: авторська увага до звукопису поетичних творів (М. Рильський, І. Білодід, Ф. Пустова, Л. Полюга); фоніка поезій І. Франка як засіб експресії та емоційності ліричної мови (З. Франко, М. Ткачук); кількісна та якісна звукова функціональність поетичного тексту І. Франка: нові методи та підходи вивчення (В. Ніньовський, Б. Тихолоз, В. Корнійчук).

Дослідивши літературознавчі праці та епістолярій І. Франка, ми з'ясували, що генеза фоніки для І. Франка походила з автентичного звучання мови, якою, власне, і творився поетичний текст. Літературознавець визначав алітерацію, асонанс, оноματοпею, рими як «музичні ефекти», генетично закладені у людському мовленні як «різномірні способи» мелодійності. Для І. Франка засоби фоніки були природними і доступними для використання.

Показником поетичної довершеності тексту для І. Франка було вміння автором користуватись «готовою вже поезією мови» [там само, с. 83]. Визначальним у процесі творення літературознавець вважав «ступенування» принципом «викликати почуття уподобання», коли текст і контекст взаємодіяли на всіх рівнях поетичної мови. Пропонуючи вивчення таких корелятивних зв'язків, І. Франко дослідив аналогію поезії і музики у призмі двох мистецтв з аудіальним способом вираження. «Секретами поетичної творчості» на рівні звукової організації мови стали «слухові, музикальні враження і образи», які творились звукосемантичною пластикою на прикладі Шевченкового поетичного вислову. Інтерпретаційні спостереження І. Франка довели взаємозалежність змісту і звукофону, утвореного засобами фоніки.

Звукові явища поетичної мови для літературознавця першочергово були результатом збалансованості мовотворчих засобів у тексті. Така похідність для І. Франка об'єктивується його ж розумінням оноματοпоетичності мови щодо вмотивованості звучання і значення. Це пояснює його критичне ставлення до звукової маніпуляції як способу творення, коли автор штучно утворює дисбаланс задля художньо-зображувального акценту. І. Франко розглядав поетичну техніку в сукупності засобів і способів творення, що «осягається найпростішими способами» [156, т. 31, с. 272]. Ця теза стосувалась і звукової організації віршованої мови, коли її візуально-аудіальний характер був авторською рефлексією, коли «фізичне око і фізичне вухо робиться вповні органом поетичної душі» [там само, с. 260].

РОЗДІЛ 2

ФОНІКА ФРАНКОВОЇ ЛІРИКИ 70-х та 80-х РОКІВ

2.1. Особливості звукової організації віршованих творів І. Франка 70-х років (1873–1879)

У жодній з розглянутих праць щодо поетової фоніки немає порівняльної частотності звуків у художніх та нехудожніх творах І. Франка. У нашому дослідженні здійснено такі підрахунки фонем, визначено їхню частотність у Франкових поезіях та науково-критичних творах певних періодів. Такими є науково-критичні статті, що виходили в той же рік, що й ключові збірки поета: «Поезія і її становисько в наших временах» (1876 р.), «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1888 р.), «Українська література в Галичині за 1886 рік» та «Українська альманахова література» (обидві – 1887 р.), «Сергій Кравчинський (Степняк)», «Слово про критику», «Маруся Чураивна, историческая поэма 1652 року», «Інтересний збірник з с. Хитара» (усі – 1896 р.), «Апокрифічне євангеліє псевдо-Матвія і його сліди в українсько-руським письменстві» (1900 р.), «Откровення св. Степана. Студія над одним маловідомим апокрифом» та «Наливайко в мідянім биці» (1906 р.). За основу було взято саме цей сегмент доробку І. Франка, а не його художню прозу, позаяк, на наш погляд, у художній літературі естетичний елемент іманентно присутній. Тому ті чи ті пропорції можуть бути зумовлені саме ним, а не справжньою частотністю якоїсь фонемі в мовленні автора.

«Поезія єсть винайдення іскри божества в дійствительності» [156, т. 26, с. 399] – таку дефініцію поезії дав І. Франко у своїй ранній літературно-критичній праці «Поезія і її становисько в наших временах. Студіум естетичне» (1876 р.). Франкові аналітичні міркування в тексті цієї теоретичної статті ми взяли за основу для дослідження фонемної частотності в звуковій організації його ранньої нехудожньої (естетично нейтральної) мови. Обстеження показало, що серед приголосних у тексті найбільшу частотність мають [т]-[т'] – 12,3%, [н]-[н'] – 11,3%, [в]-[в'] – 8,1%, [с]-[с'] – 8%,

[й] – 7,7%, [p]-[p'] – 7,6%. Серед голосних рангування таке: однакові показники мають [a] та [o] – 23%, [i] – 18%, [e] та [и] – 13,8% і 13,9% відповідно, [y] – 8,7%. На нашу думку, порівняльний аналіз статистичних показників щодо фонемної частотності у вибірках наукового та художнього стилів Франкової мовотворчості в однакові періоди об'єктивізує висновки щодо функціювання фігур фоніки як зображально-виражальних засобів у мові ліричних творів І. Франка.

Дослідження фоніки ліричних творів І. Франка, як і версифікації, доцільно розпочинати аналізом найперших віршів, «інакше втрачається точка відліку, неповним стає уявлення про творчу еволюцію митця» [12, с. 43]. До найраніших ліричних спроб, тексти яких збереглися в архіві поета і вміщені у зошиті з написом «Задачі рускїї Ивана Франка», належать два віршовані шкільні завдання, написаних Франком-гімназистом у 1871 р., – «Опись зими» та «Опись Святого вечора».

В аспекті звукової організації віршована мова в завданні «Опись зими» насичена засобами фоніки. У п'ятій строфі цього вірша фіксуємо звукоповтори, що утворюють алітерації та асонанси у межах дистихів: «Гей! Відлетіли всі пташки, / Що въ лімі співали, / І нас своїм голосочком / Всіх розвеселяли!» [155, т. 52, с. 306]. Морфемами *-лет-* та *-літ-* зі співзвучними афіксом та флексією, однаково підсилені голосним [i] у наступному звукоряді, утворили спільне алітераційно-асонансне тло двовірша. Третій рядок насичений голосним [o] у наголошеній та ненаголошеній позиції, що характеризує монолітність звучання асонансу. Повтор свистячого [c], [c'] у 3-му та 4-му рядках утворив суцільну алітерацію двовірша, яка підсилена сполученням з приголосним [v] ([cv], [vc'], [z[c]v]).

Звукопис 5-го катрена вірша І. Франка «Опись зими» перебуває в кореляції зі змістом, здійснюючи виражально-зображувальну функцію звукофоном тексту: палаталізація плавного сонорного [л'] та глухого [т'] асонансним [i], звукосимволічність якого полягає у «зображенні ніжності, ласкавості, жалісливих та малих речей» [80, с. 241], утворює наспівність, що

в наступних віршованих рядках змінюється асонованим повноголоссям, обрамленим консонантною звукоподібністю свисту та гомону [147, с. 212; 282].

У 38-му рядку свого шкільного завдання Франко-гімназист застосував внутрішню риму, яка підсилює оклично-спонукальний тон: «*Гей! дивітця, метелиця!*» [155, т. 52, с. 306]. У наступних рядках сконцентровано звукоповтори, що утворюють горизонтальні та вертикальні співзвуччя: «*Вітер снігом курит, / А воробець и ворона / О їжу ся жури!*» [там само].

Ужитий поетом діалектизм «воробець» підсилив симетричний звуковий перегук віршованого рядка, у якому суцільний асонанс голосного [o] викликає семантичну конотацію крику. Алітерація [в] та [р] на початку фонестем утворює аудіальний ефект пташиного воркотіння, який має продовження й у таких рядках «Описі зими»: «*А на поли чорний ворон / Літає та краче, –.../*» [155, т. 52, с. 306]. Експресивно-емоційний характер наведених засобів фоніки створюють алітераційно-асонансні повтори [ур]; [ж]-[жу]-[р], звукосимволізм яких окреслює негативні емоції на рівні сприйняття.

У вже цитованих фрагментах цього вірша, де звукопис концентрує алітерацію та асонанс, коефіцієнт прозорості (КП) (співвідношення голосних фонем до приголосних [61, с. 15; 22]) досить високий – 0,86. Найбільш частотними звуками, повторюваність яких складає більше 5 (загальна кількість фонем – 147, приголосних – 82, голосних – 57), є такі приголосні: [с], [с'] – (12,2%), [в], [в'] – (10,1%), [р], [р'] – (10,1%), [т], [т'] – (10,1%), [л], [л'] – (10,1%). Серед голосних фонем найвищий відсоток частотності мають [o] – (43,9%), [i] – (34,2%).

У рядках віршованого завдання І. Франка «Опись зими» відчутний асонанс голосного [o]: «*Дальше Новий рік приходить, / Тай поволи зима сходить. / Потім весна наступає, / Поволи й тота минає.../*» [155, т. 52, с. 307]. У першому рядку цього катрена фонема [o] вирізняється суцільною сильною (наголошеною) позицією. Асонанс цієї голосної утворює аудіальну асоціацію «гордості й пишності, урочистості» [147, с. 138]. Такий акустичний фон

обрамляє повтори приголосного [p], звучання якого додає різкості й акцентує звукозміст. У наступних рядках строфи ця звукова концентрація слабша і визначається тільки асонансом. У 3-му рядку фонемна подібність сегментних морфем у словосполученні «*весна наступає*» є метатетичним («утвореним переставлянням приголосних чи складів» [140, с. 274]) різновидом парономазії. В. Домбровський класифікує таке уподібнення як фонетичну фігуру [45, с. 120]. А. Ткаченко подає одну із класифікацій фігур за І. Качуровським [140, с. 298], у якій парономазія належить до фігур конструкції. У цьому рядку часткова фонемна звукоподібність словосполуки слугує аудіальним акцентом дистиху, який обрамлений монолітним асонансом [o]. Останній рядок Франкового «Описі зими» наприкінці має какофонічне звучання: «*Тай несут наші вік з собою!*» [155, т. 52, с. 307].

Звукова організація шкільного віршованого завдання І. Франка «Опис зими» визначається низьким коефіцієнтом прозорості (КП) (співвідношення голосних фонем до приголосних) – 0,72.

Основу звукової організації другого віршованого завдання Франка гімназиста «Опис Святого вечора» складає внутрішнє римування. Співзвуччя в межах рядка складає близько 38,1% від загальної кількості рядків з кінцевою римою. Розташування таких перегуків у тексті спостерігаємо в суцільній позиції рими піввірша з кінцем вірша. Клаузули римованих слів (*тисне/–/свисне, снігом/–/мигом, зоря/–/моря, ясний/–/чистий, люди/–/всюди, повертають/–/розмовляють, мати/–/хати, впорали/–/вертали*) у рядках утворюють повні (точні) парокситонні (жіночі) внутрішні рими. Щодо якісного звукового складу, то вони є абсолютно співзвучними і здебільшого багатими (глибокими) – значно переважає повтор трьох звуків [140, с. 326].

У прикінцевому дистиху Франкової «Описі Святого вечора» засвідчене звукове накопичення, яке утворює лінійну алітераційну анафору в межах синтаксичної конструкції: «*Вже всьо готово, – а слуги входять, / Сіно, солому і сніп уносять!*» [155, т. 52, с. 308].

Такий фонічний засіб є одиничним у тексті твору. На тлі підвищеного римування повтор глухого консонанта, частотність якого збільшена в наступному рядку, утворює звуковий акцент усього вірша. Алітерація [с] у контексті цього твору не представлена в домінантній асоціації суму. У поєднанні з асонансами [і] та [о] утворюється поліфонія тихого звучання, що є уособленням сакральної тиші християнського свята.

В аспекті звукопису гімназійних поетичних творів І. Франка виразним щодо засобів фоніки є вірш «Орач». У тексті поезії фіксуємо внутрішню риму в межах рядка і звукові повтори. Початковий дистих першої строфи насичений співзвуччям клаузул суміжних слів: «*Тяжелим, одностайним ходом / В ярмі берестовім ідут.../*» [155, т. 52, с. 90]. Лінійна алітерація [м], [м'] утворює консонантну епіфору, яка у співзвуччі з повторюваними голосними [и] та [о] у слабкій позиції набуває протяжного асоціативного звуковідтворення стогону.

П'ята та сьома строфи раннього Франкового віршованого твору «Орач» насичені комбінаціями звукосполук, послідовні повтори яких утворюють певну фонічну конструкцію у тексті: «*Хребетъ змії грозно наїживсь / В два ребра криві костяні, / Круг боків ей вже розсипаєсь / Здрухотана грудя земля.*» [т.52,с.90]. «*І раз в раз рукою безладнов / Він палицю вносить криву, / І вістрем желізним глибоко / Ранит – роздражняє змію*» [155, т. 52, с. 91]. Консонантні звукосполуки в наведеному тексті здебільшого двокомпонентні, звуки в них чергуються та доповнюються. Така насиченість утворює звукову протяжність у строфі. Домінантною в такій фонічній конструкції є алітерація [р], що утворює аудіальне враження «дрижання», «акумуляючи в динаміці поетичного функціонування інтенційну модальність *руйнації, страху*» [147, с. 167–68]. Цей звукофон відповідає змісту наведених катренів і вірша загалом.

Прикладом застосування Франком внутрішнього римування в гімназійній поетичній творчості слугує початковий дистих віршованого твору «Пісня борони»: «*Скачучи, граючи, полем гуляю, – / Фуркотом, дренькотом пісню співаю, – /*» [155, т. 52, с. 91]. Співзвуччя клаузул суміжних

слів у рядку за кількістю складів є дактилічним (пропаракситонним), точним (повним), багатим (глибоким) [147, с. 325]. Етимологізація «пісню співаю», як стилістичний засіб, утворює звукову парономазію метатетичного різновиду [там само, с. 274].

У віршованому творі «Пісня борони» І. Франко застосував риму середини віршів: «*Цить, – отсе камі**нчик** – день! / Стій, – отсе корі**нчик** – рви! /*» [155, т. 52, с. 92]. Класифікуючи внутрішню риму щодо розташування в поетичному тексті, І. Качуровський подає дев'ять позицій, до яких рима середини віршів не входить [61, с. 101–102]. Однак літературознавець указує на визначення такої позиції внутрішньої рими в «Підручнику німецької національної літератури» (1882) Генріха Фігофа, де подано п'ять позицій, серед яких ««mittelreime» – серединна рима, що стоїть точно посередині вірша» [61, с. 103].

У наступному варіанті віршованого приспіву молодий поет застосовує авторський спосіб внутрішнього римування в позиції серединної рими в перших рядках дистихів: «*Стій, – отсе корі**нчик** – рви! / Гов, – он грудочка – криши! / Цить, – отсе камі**нчик** – дзень! / Гей, – наперед в Божій день!*» [155, т. 52, с. 92].

Суцільний звуковий повтор характеризує звукопис Франкової віршованої пісні у наступних рядках: «*Ці**ле** ті**ло** спа**де** з тебе, / Щоб лиш кі**сть** остала.*» [155, т. 52, с. 93]. Звукова парономазія на початку та наприкінці цитованих рядків обрамлює протяжний (завдяки асонансу [e]) перегук звукосполук [де]-[те]-[бе]. Суцільність контактних звукоповторів у межах дистиха відтворює аудіальний ефект монотонності, яка характерна для підсилення звукозмісту шляхом звукового навіювання, сугестії, у цьому разі – заклинання.

Захоплення художнім доробком Т. Шевченка, твори якого молодий гімназист «вивчив майже напам'ять», вплинуло на поетичну мову самого Франка. Характерну фольклорну мелодику має поезія «Думка», подана в листі до В. Давидяка від 5 травня 1874 року. Співзвуччя клаузул у тексті вірша утворюють різноманітні внутрішні рими щодо їхньої позиції в межах

рядків: «*Розпустила над водою верба довгі віти, / Розійшлися руські діти по широкому світі. / О матері забувають, з неї насміваються, /*» [156, т. 2, с. 446].

Параокситонна пара співзвучних слів *віти* – *діти* у перших двох рядках утворює ланцюгову перехресну риму, що «в'яже кінець попереднього вірша з серединою наступного» [61, с. 103]. Внутрішнє римування третього рядка фіксується на рівні кінця піввіршів. У вірші також наявна внутрішня рима початку піввіршів («*Проклене їх руська мати, а прокляття тее... / Проклене їх руська мати, а божє прокляття*») та суміжних слів («*Горе тому на сем світі і прокляття, браття*» [156, т. 2, с. 446]).

Цитована терцина в поезії «Думка» насичена фонічними засобами, що утворюють звукову анафору дистиха (*розпустила* – *розійшлися*), алітерацію [в], протяжність якої підсилює (хоч і в ненаголошеній позиції, однак найбільш частотний) асонансний [і]. Аудіальний акцент початку вірша продовжується повтором фонем, утворюючи сугестивний звукофон «віання», руху, що відповідає семантиці змісту цього тривірша. У наступних рядках усієї поезії звукова тональність змінюється частотними алітераційно-асонансними звукоповторами, ключовою у яких є алітерація [р], що утворює в тексті відповідно до змісту акустичну конотацію руйнації.

Серед ранніх недрукованих віршів І. Франка, датованих 1874 роком, багатою на засоби фоніки є поезія «Путь життя». У звуковій організації цього віршованого твору превалює внутрішня рима суміжних слів. Початковий дистих концентрує алітерацію та асонанс, які задають тональність усьому віршу: «*Ніч була. Страшно, протягло, глибоко / Ревіла буря і грім грохотав, /*» [156, т. 2, с. 446]. Частотний повтор приголосного [р], [р'] утворює лінійну алітерацію, протяжність якої підсилюється асонансом голосного [о]. У цих рядках суцільний звуковий зв'язок здійснюється здебільшого однокомпонентними звукоповторами, тільки наприкінці як підсилення фіксується двокомпонентний повтор [гр], [гр'].

Характеризуючи свої ранні недруковані поетичні твори («Ранок», «Путь життя», «Пісня сироти»), І. Франко у листі до В. Давидяка від 13 травня 1874

року зазначав: «вони писані, признаюсь Вам, у певнім гарячковім успосібленні, в такій порі, коли не міг я владіти над собою, коли фантазія, дивними образами розжарена...» [156, т. 48, с. 9]. Таке пояснення молодого поета стосувалось форми віршів [12, с. 81], проте авторське «успосіблення» відобразилось на мові поезій, зокрема на її звуковій організації.

Добір та комбінування лексем І. Франком у поезії «Путь життя» утворює звукову імітацію стихії, про яку і йдеться у тексті. Такий спосіб організації поетичної мови є фонопоеєю – різновидом звуконаслідування. Подібним прикладом слугує такий рядок: «...*Котрого голос грому ні рев бурі не зглушив* /» [156, т. 2, с. 448]. Лінійна алітерація [р] [р'] досить частотна в усьому тексті цього Франкового поетичного твору й утворює асоціативний звукофон відповідно до змісту.

В інших недрукованих поезіях І. Франка дрогобицького періоду представляються поодинокі приклади засобів фоніки, що реалізують звукозображувальну функцію згідно з текстом поетичних рядків. Частотний повтор сонорних консонантів [м] та [н], [н'] у другому елегійному дистихові «Епіграматів і ксеній» утворюють суцільну (лінійну, горизонтальну) алітерацію дистиха: «*Думаєш, плакати нам треба над нинішнім нашим станом? / О, ні, брате, лишень ви метім з хати сміття!*» [156, т. 2, с. 445].

Повтори носових приголосних у наведених версах утворюють сугестивну протяжність, яка асоціюється із мінорним (сумним) настроєм. У характеристиці поетичної фоніки Лесі Українки звукоповтори [м] І. Качуровський визначає як «певні містичні нотки», що передають «могильне мовчання» [61, с. 167]. Накопичення сонантів у наведених рядках поезії І. Франка «Епіграмати і ксенії» формує звуконаслідувальне звучання тексту – фонопоеєю, що відтворює стогін чи завивання. На фоні аудіальної монотонності поетичних рядків як конотація протесту функціонує звукоповтор [ні].

У поетичній мові ранніх недрукованих віршів І. Франка є приклади звукопису з вираженим функціонуванням асонансу. Підвищена частотність голосного [о] у тексті, що «є традиційним версифікаційним прийомом

інтенсифікації напруженої тональності *стогону*» [147, с. 107], фіксується у Франковій газелі «Дармо»: «*Дармо, голодная пташка пищить / Жалібно: о поро ясна, вернись!*» [156, т. 2, с. 446]. Горизонтальний асонанс у цитованому двовірші, підсилений повторами вигуку «о» у всьому тексті віршованого твору, утворює вокалічний акцент, як інтерпретацію крику.

До подібного «повноголосся» І. Франко вдався у вірші «Пісня сироти». Тридцять сьомий рядок поезії насичений горизонтальним асонансом [о] у сильній (наголошеній) позиції: «*То раз звонів гробових гомоном*» [156, т. 2, с. 449]. Інтенсивна вокалізація в цьому рядку реалізує звукозображувальну функцію відповідно до змісту на тлі повторів приголосних. Накопичення [з]-[с] у словосполученні *раз звонів гробових* утворює какофонію з характерним свистячим шумом, різкість якого підсилює обрамлення звукоповтором консонанта [р]. Звукофон рядка змінює алітераційна анафора [г] у суміжних словах та повтор сонорних [м]-[н]-[м] (*гробових гомоном*). Така звукова динаміка в межах одного рядка, який передує в цьому ж вірші Франковому закличові «жалібним словом-звоном духів предків призивати» [156, т. 2, с. 449], розкриває вміння поета робити це засобами звукопису.

Поетична мова віршованих творів, написаних І. Франком у гімназії, друкованих у журналі «Друг», а згодом виданих у збірках, фіксує зміни і в аспекті функціонування засобів звукової організації. У надрукованому сонеті «Пісні народнії», датованим 1873 роком написання та за збереженням автографом твору під назвою «Пісні народнії», перший катрен має частотні звукові повтори: «*Глянь на крыницю тиху, що изъ стопъ могилы / Середъ степу слезою чистою журчить, – / Въ малому ей оцѣ мѣсяця лице блищить / И сонця луч купаєсь въ еи срѣбныхъ фаляхъ*» [57, Ф. 3, № 1058]. Фонічна структура цитованого чотиривірша насичена повторами свистячих консонантів, поліфонія яких має заспокійливу тональність. Лінійна алітерація на [с], [с'] у другому рядку утворює звукову анафору, яка змінюється фонічною паронимазією – ідентичним повтором з абонованою [и] у лексемах

(**чистою журчить**). Алітерація [ц] у клаузулах суміжних слів третього рядка є звуковою епіфорою. Засвідчене і внутрішнє римування суміжних слів (**слезою чистою**) та середини піввірша з початком наступного (**м'сяця – сонця**).

Така концентрація засобів фоніки в цьому катрені дещо змінюється у «поправлених» Франком варіантах сонета. Звукопис першого чотиривірша твору «Народна пісня», надрукованого у збірці «З вершин і низин» зберігає звукову анафору в другому рядку та алітераційну насиченість приголосної [с]. Заміна лексем не побавила асонансу [и] (**тихою журчить**), однак видозмінила парономазію на метатетичну: «Глянь на криницю тиху, що із стіп могили / Серед степу слезою **тихою журчить**; / В ній, мов в свічаді, личко **місяця** блищить, / І промінь **сонця** миєсь в її **срібній хвилі**» [156, т. 1, с. 143]. У третьому рядку цитованого катрена фіксуємо какофонічне накопичення приголосних (**мов в свічаді**). Заміна лексем (луч – промінь) утворила дистантний акцентуальний повтор [р]. У катрені збережено внутрішнє римування (**слезою тихою; місяця – сонця**).

Сонет «Народна пісня» зі збірки «Із літ моєї молодості» у першому чотиривірші має звукопис, подібний до тексту первісного автографа та першодруку у журналі «Друг»: «Глянь на криницю, що із стіп могили / В степу слезою **чистою журчить**; / В її **оці** личко **місяця** блищить / І **сонця** промінь **грає в чистій хвилі**» [156, т. 3, с. 284]. У третьому рядку поет уникає какофонії, в останньому – акцентний звукоповтор [р] переходить у контактну алітерацію.

У порівнянні з попередніми варіантами тексту цього віршованого твору, останній друкований варіант сонета «Народна пісня» у десятому рядку має найвищу частотність асонансної [у]: «**То люду мого дух, що хоч у сум повитий...**» [156, т. 3, с. 284]. У цитованому рядку асонанс відтворює емоційно-експресивну функцію, як звукозображення «...тихого меланхолійного настрою» [156, т. 33, с. 16]. У літературно-критичній праці «Українська література за 1899 рік» І. Франко саме так схарактеризував особливості тональності поетичного ідіостилю Б. Лепкого.

Аналіз звукової організації Франкового сонета «Народна пісня» різних видань виявив зниження частотності внутрішнього римування у «поправлених» поетом варіантах. За текстом автографа та першодруку цієї поезії ампліфікація епітетів (*живими чудними, темних вѣчныхъ*) утворює співзвуччя клаузул суміжних слів. У перероблених текстах цього сонета поет уникає такого стилістичного накопичення, а отже, і внутрішнього римування.

У звуковій організації поетичної мови раннього сонета І. Франка «Моя пісня», за автографом та журнальною публікацією у «Друзі» (1874), фіксуємо накопичення звукоповторів, що знижують милозвучність: «*Съ жаждовъ напой солодкий пила / Щобъ свѣжовъ въ жаръ життя вернуть!*» [57, Ф. 3, № 1058]. У тексті цього ж сонету зі збірки «Із літ моєї молодості» цитовані рядки, зберігаючи контактну алітерацію на [ж], як звукосемантику «жаги», мають евфонічне звучання: «*Жадібно той напій солодкий пила / Й, освіжена, жару літню знесла*» [156, т. 3, с. 285].

Редактори журналу й І. Франко зберегли звукопис віршованих рядків, у яких акцентний двокомпонентний повтор [д'і] змінюється тавтологічний повтором, протяжність якого підсилює алітерації [т] і [с], [с'] за автографом: «*И молодыи весны дѣти / Красуются и свѣт красятъ*» [51, Ф. 3, № 1058]; за журнальною публікацією: «*И молодыи весны дѣти / Красуются и свѣт красятъ*» [39, с. 67]; зі збірки «Із літ моєї молодості»: «*І молодії весни діти / Красуются і світ красятъ*» [156, т. 3, с. 284]. У структурі фоніки цих рядків «конотаційний статус [д], [д'] своєрідний експонент асоціації масштабності руху (*ходи по землі*)» [147, с. 260]. Частотний звукоповтор [т] слугує фонічним засобом «вираження трудности всієї дії» [120, с. 177]. Як акустичний звуконаслідувальний сигнал звукова анафора [кра] обрамляє повторюваність свистячої, що формує «трагічний образ суму в контексті психологічних мікросем [с], [с:], [с'], [с':]» [147, с. 285]. Звукозображувальний характер фонічних засобів у цитованих рядках, акумулюючи тавтологію лексеми «краса», утворює метафоричний звукофон антифрази, яку І. Франко

висловлює далі у сонеті такими рядками: «Душа їх – запах, а одіті – / Що й Соломона застидять» [156, т. 3, с. 285].

Визначаючи вплив «Веснівки» М. Шашкевича на Франковий вірш «Моя пісня», В. Корнійчук зауважив: «Франкові особистісні інтроспекції, перенесені на образ «цвітки весняної», «пізнього цвіту, що зав'ядає», на відміну від попередника, надто риторичні, розтягнені, менш динамічні» [69, с. 20]. Щодо порівняння звукопису віршованих творів двох поетів, то літературознавець також зазначив, що «... «чисті» ямби молодого І. Франка виглядають ще досить незграбно і важкувато» [там само, с. 21].

Звукова організація поетичної мови інших ранніх сонетів І. Франка, надрукованих у «Друзі» 1975 року, характеризується звукоповторами, що підсилюють емоційну експресію змісту. Елегійність у першому катрені сонета «Дві дороги» зумовлена частотністю звукосполук [ві], «на ґрунті яких вибудовується звукозображення поетичної мови з позицій просторових та часових перспектив» [147, с. 220]: *«Во вѣки до заслуги двѣ ведуть дороги, / И двѣ корони чести жизнь намъ може дати / Одна: трудитись духомъ и калѣчить ноги, / А друга: съ тиховѣ въ серцю молитвов страдати»* [36, с. 120].

Внутрішнє римування піввіршів (заслуги – дороги, чести – дати) підсилює гармонічну звучність алітераційно-асонансного ряду дистиха. Повтор шиплячого [ж] та накопичення [н], [м] наприкінці другого рядка знижують евфонію, однак функціонують як акустичні емоційно-експресивні сигнали для сприйняття подальшого змісту.

Останній рядок цитованого катрена має накопичення [в], какофонія якого зумовлена вживанням І. Франком діалектних флексійних форм, що позначалось на милозвучності віршованої мови. Внаслідок поетових лексичних та граматичних змін «поправленого та язиково підчищеного» сонета «Дві дороги» зі збірки «Із літ моєї молодості» у звукописі останнього рядка першого катрена какофонічне звучання замінено внутрішньою римою: *«...А друга – з вірою й молитвою страждати»* [156, т. 3, с. 286].

У цьому ж сонеті, надрукованому в «Друзі», звукопис передостаннього терцета фіксує алітерацію [с]: *«Щобы ступаль, мовь ночью путникъ дикимъ полемъ, / Съ слезою въ оцѣ, съ ясновъ надѣв въ души, / Що жде го ранокъ, сонце, счастье и свѣтла доля»* [36, с. 120]. В останньому рядку повтор ініціалій суміжних слів утворює звукову анафору. Детермінована позиційність та частотність глухого свистячого [с] реалізує акустичний ефект пронизливої тихої тональності.

Аналіз фоніки інших віршованих творів І. Франка, друкованих у «Друзі» (1875) та вміщених у збірці «Із літ моєї молодості» («Наш образ», «Могила», «Любов», «Від'їзд гуцула», «Божеське в людськiм дусі», «Бунт Митуси»), засвідчує збереження поетом внутрішнього римування й алітераційно-асонансних звукоповторів у текстах за журнальною публікацією в першій терцині «Нашъ образъ»: *«Но стѣй! часу не много уплыве, – травами / Буйнымъ вкриєсь просторъ и пестрыми цвѣтами, / А лѣса зрубъ прибирєсь въ свѣжѹ деревину»* [42, с. 121]; зі збірки «Із літ моєї молодості»: *«Та стій, часу пройде немного, і травами / Буйними вкриєсь простір і пестрими цвітами, / А зруб одягнеться у свѣжѹ деревину»* [156, т. 3, с. 287].

У цитованих рядках фіксуємо незначні лексичні зміни, що не впливають на сталість фоніки тривірша. Лінійна алітерація дрижачого [р] суміжних слів у позиції після кількох приголосних зумовлює аудіальний звукообраз «проривної сили», який відповідає змісту. Наведений приклад засвідчує збереження Франком акустичного дисонансу в тексті задля підсилення виражально-зображувального та смислового характеру поетичної мови.

Молодий поет не заперечував проти правки своїх віршів і в листі до В. Давидяка від 3 липня 1875 року писав: *«Ви обавляєтесь мого гніву за реформацію в моїй «Могили»? Ох, кілька ж я Вам разів потребую казати, що все, що пишу, подібної потребує реформації»* [156, т. 48, с. 29]. У цьому ж листі І. Франко повідомляє про свою роботу над текстом згаданої поезії: *«Помиляєтесь, думаючи, що «Могила» – то вплив так гарячого, собою не*

владаючого чувства. Зовсім ніт! «Могила» повстала з двох кавалків, котрих утворення о кілька місяців різняться» [156, т. 48, с. 30]. Звуковиражальним акцентом, збереженим у цій поезії, функціює алітерація початкових рядків передостаннього восьмивірша за журнальною публікацією: «*Пророкъ, що пісни сильной громом, / До сердца брашей говорилъ,*» [38, с. 271]; зі збірки «Із літ моєї молодості»: «*Пророк, що пісні сильним громом / До серць братерських говорив*» [156, т. 3, с. 288].

Наступні рядки цього віршованого твору змінюються алітераційним повтором іншої акустики – губним сонорним [в], [в'], частотність якого викликає аудіальний образ руху: «*Що правды вѣковѣчной звономъ / Въ всѣхъ сердцахъ воли звукъ будиль*» [38, с. 271]. Вертикальна алітерація [зв] у наведених рядках розкриває звуконаслідувальний характер повтору, що відтворює «звучання» й функціює відповідно змісту. Наявність подібної фоноеї в ранній поетичній мові Франка ілюструє також перший рядок останнього катрену віршованого твору «Мятеж Митуси» – «*Срѣбнымъ звуком звонокъ зазвучаль...*» [40, с. 271].

Серед Франкових віршів дрогобицького періоду виразним прикладом засобів фоніки, що реалізують емоційно-експресивну функцію у поетичній мові, є поезія «Наперед». Аудіальний звукообраз «проривної сили», зумовлений алітерацією [р], слугує лейтмотивним у всьому тексті. Єдинопочаток «наперед, браття» 1-го, 3-го, 6-го, 10-го катренів підсилений високою частотністю [р], [р'] (6,2%) у наступних рядках. Така звукова анафора відтворює композиційну динаміку змісту вірша.

Перший катрен поезії І. Франка «Наперед» відображає структуру фоніки поетичної мови твору загалом: «*Напередѣ, братя, напередѣ, / Брань страшна жде на насъ! / Най каждый въ руки мечъ беретъ, / Зближаєсь славы часъ*» [41, с. 40]. Статична алітерація у звукосполуках [ере], [ра] обрамлена та підсилена здебільшого асонансами [а], [е], [и]. Частотність цих голосних є найвищою в тексті вірша і складає 13%, 6,6%, 4,24% відповідно. Домінування асонансу [а] у звуковій структурі цього твору «...надає мові

характеру сили й величності» [161, с. 138]. У цитованому катрені варта уваги й лінійна алітерація [н'], [н]. Звукоповтор [на] в поданому контексті сугестує сумовиту зажуру як відображення того, про що йдеться. Засоби фоніки вірша «Наперед» детермінують емоційно-експресивний настрій молодого Франка-поета.

Подібні звуковираження характерні для поезії дрогобицького періоду «Від'їзд гуцула». Початок другої секстини вірша насичений звукоповторами, що утворюють алітераційно-асонансний звукоряд журливої тональності: «*Бувай здоровь! Тревожно въ даль / Гляджу, а въ серцю тяжкій жалъ, / О чорногоро, за тобою!*» [35, с. 315]. Лейтмотив прощання у вірші наскрізний. Цитовані рядки ілюструють акцентовану вокалізацію [о], що інтерпретує ностальгічну молитовність [147, с. 120]. Частотність звукосполуки [оро] – характерна ознака милозвучності мови «як одна з найвиразніших евфонічних рис» [там само, с. 124]. На тлі такого благозвуччя в поданих рядках лінійна алітерація шиплячого [ж] моделює сугестію зажури, яка відтворює емоційно-експресивний стан поета.

У структурі фоніки вірша І. Франка «Від'їзд гуцула» фіксуємо народнопісенні ознаки, які реалізуються нечастими, однак насиченими внутрішніми римами суміжних слів та піввіршів: «*Прощай зелений, пышний раю! / Далекій свѣтъ, широкій край*», «*Хочь там багатый, пышний край*», «*Бувай здоровь! Охъ за тобовъ, / Съ яковъ-нибудь стрѣнусь судьбовъ*» [35, с. 315]. Характеризуючи цей вірш періоду Франкового «молодечого романтизму», В. Корнійчук зазначив: «Окремі перенесення в комбінації із внутрішніми римами ще більше посилюють схвильовану сповідь ліричного героя, інтимізують ритми її прощального «танго»» [70, с. 27].

У дослідженні фоніки ранніх віршованих творів Франка-гімназиста цікавим є звукопис поезії «Любов». Інтерпретуючи біблійну розповідь, молодий поет ліричним парафразом передав автентичну звуконасиченість тексту першого послання апостола Павла до коринтян. Перша секстина вірша, друкованого у «Друзі», насичена какофонічними збігами та повторами

приголосних: «*Хоть бымыль малъ силу, всѣми мовить / Ангеловъ мовами ѿ людей, / Но сли бымыль не имѣль любви, / Быль бымыль, якъ звучный кимваль сей, / Быль бымыль, якъ мѣдь, що звенить пусто, / И мертви былибъ мои уста!*» [37, с. 513]. Частотні звукоповтори сонорних [м], [м'], [н], [н'] [л], [л'], [в], [в'] утворюють накопичення, що нівелюють евфонію шестивірша. В аспекті функціонування засобів фоніки, така алітераційна інтенсивність забезпечує аудіальний ефект поетичної мови, коли «носові сонорні, серед яких домінує твердий [м], формують конотацію ритмічного акомпанементу, доцільного в умовах актуалізації певного фрагмента дійсності» [147, с. 228]. На тлі назальної насиченості звукопису цитованої секстини відчутна дзвінкість звукоповтору [б], який утворює звукову анафору та алітерацію. Какофонія звучання наведених рядків набуває ознак ударного тону, що відповідає контексту шестивірша.

Два останні рядки п'ятої та шостої секстин вірша «Любов» – приклади суцільної алітерації [в], [в']: «*Все вѣрить, всего сподѣваєсь, / И все, и все перетриває. / Она жїє, все оживляє, / Она все, все перетриває*» [37, с. 514]. Повтор лексем з ідентичною звучністю утворив однокомпонентну алітерацію, яка детермінує аудіальну ілюзію природного руху. Особливості фоніки цитованих фрагментів вірша І. Франка «Любов» збережені й у тексті цієї поезії зі збірки «Із літ моєї молодості».

Звукопис Франкових віршів дрогобицького періоду засвідчує, що автор у мові своїх поезій застосовує «слухові образи» для «слухових вражень». Звуковій організації найраніших віршів І. Франка притаманні частотні звукоповтори, які утворюють фонічні фігури: алітерації, асонанси та звуконаслідування. Інтенсивність фонічних явищ невелика і залежна від емоційно-експресивної насиченості тексту. Здебільшого їхню функційність визначає зміст, що підсилює зображувальний характер поетичної мови.

Найбільш частотним у ранніх поетичних творах І. Франка є внутрішнє римування з різною позицією (рима суміжних слів, перехресна внутрішня рима, рима піввіршів та серединна), що вказує на народнопісенний характер

мелодики. Аналіз милозвучності вибраних Франкових віршів «Опись зими» та «Орач», «Наперед» виявляє кореляцію аудіального рівня фоніки із лейтмотивом віршованого твору.

У своїх перших теоретичних роздумах, викладених в естетичній студії «Поезія і її становисько в наших временах» (1875 р.), І. Франко зазначав, що поезія має «...заглядати вглиб душі земним людям...відкривати їм іскру божества» [156, т. 26, с. 399]. Поет навів міркування щодо процесу поетичного творення, яке полягало у вмінні «...з ідеї, з мислі ділати індивідуум, ділати одиницю, обдарену тілом, доступну фізическому осязанію» [156, т. 26, с. 395]. У сенсі поетичної мови індивідуально-словесне вираження, як авторська поетична вербалізація ідей та думок, має бути доступним до сприйняття та впливати на адресата на всіх функціональних рівнях.

З жовтня 1875 року розпочався «львівський» період життя і творчості І. Франка, який тривав до кінця 1879 року. Важливим творчим злетом цих років став перший випуск збірки «Письма Івана Франка» під назвою «Баляди і розкази» у червні 1876 року. Із чотирнадцяти поезій дебютної збірки І. Франка п'ять є перекладами, зокрема «Пролог» Г. Гейне, «Шотландська пісня», «Русалка» О. Пушкіна, «Ой чому ти мя тяжке горенько» О. Толстого, «Мечь за убитого» – арабська дума. Перекладаючи та переспівуючи першоджерела, Франко керувався не тільки власними літературними уподобаннями, а й ураховував можливість якнайкраще відтворити чужий світ, надаючи йому українського колориту. Авторська «українізація», елементи фольклору й романтизм молодого поета позначились також на звуковій організації поетичної мови його першої збірки.

Франкові «Баляди і розкази» починаються віршем «Пролог», майже дослівним перекладом твору Г. Гейне «Пролог» до циклу «Ліричне інтермецо». Перекладаючи твори цього німецького поета, І. Франко, за власним свідченням, «дбав про те, щоб передати якомога вірно не тільки думку, але також форму, тон, розмір первотвору» [156, т. 13, с. 446]. В аспекті звукової організації перша септима Франкового «Прологу» насичена

внутрішнім римуванням, здебільшого суміжних слів, є й поодинокі римування початку піввіршів. «*Ой бувъ-то разъ лицаръ понурый, нѣмый / Зъ лицѣмъ блѣдымъ и запалымъ. / Ходывъ и хитався ѿ дрозжавъ, мовъ старый, / Мовъ сны го глубоки уняли. / Нездарный ѿнь бувъ, непрворный такій, / Куды лишь проплентавсь, дѣвки и квѣтки / На голосъ за нимъ реготались*» [154, с. 3]. Частотність внутрішньої рими простежується в тексті всього ліричного твору.

У другій септимі Франкового «Прологу» фіксуємо звукову насиченість [т], [т']. Зокрема у 2-му, 3-му рядках функціює горизонтальна алітерація цих звуків: «*Людей ѿнь боявся. Звычайно сидѣвъ / Сам въ темному кутику дома. / Тамъ тужно когось мовъ обняти хотѣвъ, / Но николи не рѣк и слова*» [154, с. 3]. Глуха тональність алітерованих [т], [т'] у цьому контексті викликає «асоціації, пов'язані з тишею», що є «національною закономірністю об'єктивації артикуляційно-акустичних параметрів» [147, с. 308]. Асонанс голосного [у] двічі в наголошеній і ненаголошеній позиціях озвучує аудіальне тло «суму». Звукопис цитованих рядків відтворює емоційний настрій туги ліричного героя, – «романтичного лицаря, якого український поет чомусь поставив на чільне місце своєї першої книжечки» [70, с. 34]. В. Корнійчук зауважив: «Це іронічний автопортрет самого І. Франка...» [там само, с. 35].

Звукоповтор [т], [т'] збережений і в наступних рядках 2-ї септими Франкового «Прологу», який на тлі внутрішньої рими суміжних слів формує ритмічність мелодики, яка збігається із семантикою повторюваних лексем: «*Но скоро лишь пѣвнѣчь наляже на свѣт, / Щось дивно-чарѣвно звенить и бренитъ, / И дверь отвираєсь тисова*» [154, с. 3].

У визначенні психологічної конотації частотного звукоповтору [т], [т':], [т'] в українській поетичній мові Л. Українець зауважує: «Домінування *т*-континууму визначає емоційний стан, асоціативною основою якого є *терпіння, втома*, а для сильної людини – *протест*» [147, с. 308]. Прикладом Франкового сугестування емоційного настрою мовця в тексті є алітерація

приголосного [т], яку фіксуємо й у поезіях «Арфярка», «Керманич»: «*Ничь то мила!.. Тыхъ арфъ / И такихъ арфярокъ / Я не могу знести!..(до арфярки:)* / *Прочь ты!.. Ту не шинокъ!*» [154, с. 7]; «*Ходи, тут твоя я навіки, / Ходи, тут на віки ти мій*» [156, т. 3, с. 315].

Насиченість звукоповторами приголосних свистячої та глухої акустики ілюструє звукопис початкових рядків третьої септими Франкового «Прологу». Горизонтальна та вертикальна алітерація [х], [с] у наведених рядках функціює як аудіальне відтворення шумового ефекту тиші для підсилення змісту: «*Тихесенько входить любима ёго / У сукняхъ изъ морскои пѣни*» [154, с. 3]. Подібний приклад алітерації фіксуємо й у поезії «Аскольдъ и Диръ пѣдъ Царьгородомъ»: «*Народ весь у храмъ ся Софійській товпитъ, / Слѣзами, мольбою спасенья просить*» [154, с. 8]. Частотний повтор [с], [с'] у цитованих рядках підсилює контекст поетичних рядків, коли «асоціативний компонент [с]-тональності занурює творчу уяву в ірраціональне: формується емоційна реальність, змістом якої є категоризація суму...» [147, с. 285].

Звукопис третьої септими «Прологу» ілюструє однокомпонентний лінійний та вертикальний повтор [р], [р'] у тексті: «*Якъ рожса лице ей, якъ мрамуръ чоло, / А стрбѣй бѣдъ брилѣнтѣвъ ся мѣнить. / А косы, мовъ золото зъ рамень плывуть, / А очка у серце жаръ роскоши льють – / Ихъ довгый устискъ зрятъ лиш стѣны*» [154, с. 3].

Алітераційна інтенсивність проривної акустики в цитованому фрагменті на тлі загальної фонічної структури цього віршованого твору зумовлює динаміку звукообразу таємничої русалки, як протиположності «понурому, німому» лицарю. Какофонія в рядку «...а очка у серце жаръ роскоши льють» є звуковим акцентом, що відтворює «бурхливу» тональність дії міфічної красуні та її образу загалом.

У наведеному тексті асонанс голосного [о] здебільшого в наголошеній позиції (8 наголошених і 4 ненаголошених) підсилює емоційно-образну асоціацію «гордості й пишності, урочистості» [161, с. 138]. Подібна структура фоніки Франкової поетичної мови наявна й у 5-ій септимі «Прологу».

Віршованій мові переспівів першої збірки І. Франка характерна частотність дрижачого сонорного – від однокомпонентної алітерації до багатоконпонентних звукосполук. Прикладом функціювання звукопису з опорним [р], [р'] у двоконпонентних звукоповторах є «Шотландська п'єсня». І. Франко, за словами В. Корнійчука, «знаходить вдалу заміну образу ворона на образ крука, що значно посилює алітераційні ефекти новотвору» [70, с. 45]: «*Противъ Крука Крукъ летить / Крук до Крука такъ кричитьъ: «Круче, якъ бы намъ прѣзнати, / Де об'ѣдъ будемо мати?»*» [154, с. 10]. Суцільна алітерація чотиривірша звукосполукою [кр] та звукова анафора 2-го і 3-го рядків відтворюють імітативне звучання крику птаха. Різкого напруження додає звукове кільце – повтор сполуки [пр] на початку строфи та наприкінці 3-го рядка.

В аспекті статистичного аналізу звукова фреквентність у вищезгаданому вірші І. Франка має такі показники: найчастотнішими звуками (загальна кількість фонем – 285, приголосних – 169, голосних – 116) є такі приголосні: [к], [к'] – (13,6%), [т], [т'] – (11,8%), [в], [в'] – (8,9%), [б], [б'] – (7,1%), [л], [л'] – (5,9%), [г], [г'] – (5,9%). Серед голосних фонем найвищий відсоток частотності мають [о] (32,7%), [а] (19%), [у] (14,7%). Коефіцієнт прозорості поетової віршованої мови у «Шотландській пісні» складає 0,68. Звукопис Франкового переспіву балади О. Пушкіна [33, с. 430] більш насичений щодо звуковідтворювальних ефектів та засобів фоніки.

Приклад зображувальної функції звукопису засобом повтору одно-, дво- та трьохкомпонентних співзвучних сполук присутній у поетичній мові вірша «Рибак серед моря». У цій поезії Франковий лейтмотив «образу смерті серед фаль» перебуває в кореляції зі структурою фоніки. Динаміка звукоповторів відповідає композиції твору. У перших двох чотиривіршах, «де автор створює апріорний пейзаж розбурханої стихії, що віщує незвичайні, трагічні події» [70, с. 38], фіксуємо алітерацію [р], [р'] у сполуці з [к],[г], [ст]: «*Розѣгралось Чорне море, / Розѣгралося мовъ звір. / Темный воздухъ перун поре, / Зъ ревомъ крутится бугоръ. / Мовъ кроваве тигра око, /*

Де гроза и злѣсть и страхъ, / Грають филь грозни въ сонця / Заходячого лучахъ» [154, с. 11].

Накопичення дрижачого [р] та фарингального [г] у мові поетичних творів дослідник фоніки І. Качуровський визначив як формування «звичайного звуконаслідування», що відтворює «переважно гуркіт грому, битви...» [61, с. 169]. Тембрального акценту першому чотиривіршу додає фонопоя у словосполученнях «**чорне море**» та «**перун поре**». Фонічний ефект гуркотіння грому в цитованих катренах вірша І. Франка «Рибак середь моря» підсилений алітераційним звукорядом [з], [с], який увиразнює сформований акустичний звукообраз. На тлі частотних повторів приголосних милозвучності поетичному тексту наведених строф надає асонанс голосного [о].

У цій же поезії фіксуємо Франкове відтворення звукописом аудіального ефекту шуму: «*Середь шуму, треску, реву, / Тужну думку бнъ завъвъ, / Хоть глушить, мов голосъ мушки, / Страшна буря ёго спѣвъ*» [154, с. 24]. Асонанс [е] у першому рядку строфи підсилений повтором голосного [у] та алітерованістю звуком [р] надає мінорно-елегійної акустики, яка в наступних трьох рядках змінюється алітерацією шиплячого [ш]. Вокально-проривна тональність початку катрена оглушена відповідно до змісту, утворюючи конотацію «тихого звуку» на тлі «шумного звучання стихії».

У структурі фоніки поетичної мови Франкового віршованого твору «Рибак серед моря» найчастотнішими звуками (загальна кількість фонем – 686, приголосних – 403, голосних – 283) є такі приголосні: [р], [р'] – (11,2%), [н], [н'] – (10,2%), [в], [в'] – (9,4%), [с], [с'] – (8,4%), [т], [т'] – (7,2%), [л], [л'] – (6,5%), [м], [м'] – (6,5%). Серед голосних фонем найвищий відсоток частотності мають [о] (28,2%), [а] (20,4%), [у] (11,3%). Коефіцієнт прозорості поетової віршованої мови у «Шотландській пісні» складає 0,7.

У звукописі поетичної мови першої збірки І. Франка фіксуємо поодинокі випадки алітерації [к] – «*Старець и князеви поклон кладе*» («Князь Олегъ»), «*Колосом клонить, пісеньку звонить*» («Коляда»).

Прикладом статичного функціонування алітерації у віршованій мові першої Франкової збірки «Баляди і розкази» є поезія «Хрест Чигиринский». Аудіальний ефект трагічності змісту цієї поезії утворений частотними звукоповторами [кр], [тр], [пор], [пр], [бр], [вр]: «*Два бр^атья, вр^ажовь штукав^ь розъеднани съ собовь / Прийшли, щобы пр^олити р^ѣками бр^атню кровь*» [3, с. 24]; «*Боевище кроваве травою поросло, – / Могилы вскрыли труп^ѡвь, – мов буря все пр^ойшло*» [154, с. 26].

Лінійна алітерація дрижачого звуку є визначальною в цитованих рядках. Звертаємо увагу на співзвучність двокомпонентних контактних ініціалій у 73-му та 74-му рядках, що утворює вертикальну симетрію алітерації. Насиченість цитованих фрагментів тексту звукоповторами з опорним приголосним [р], [р'] підсилена їхньою позицією в лексемах, які І. Франко вжив у своїй поетичній мові. Алітерація сонорного поглиблена сполуками з консонантами різної тональності і є частотною у всьому тексті поезії «Хрест Чигиринский»: «*А Наливайко крикнув^ь: / Такъ, бр^атья, такъ и есть: / Миръ мирнымъ! На враждующихъ самъ Богъ и ёго хрестъ! / За мною! Най п^ѡзнають враги, що зъ нами Б^ѡгъ! Що пр^отивъ Бога зм^ѡгся, хто пр^отивъ насъ ся зм^ѡг!*» [154, с. 26]

Тавтологічний повтор «мир мирним» з подальшою алітераційною протяжністю у рядку трапляється в тексті віршованого твору чотири рази (4-й, 40-й, 62-й, 80-й рядки) і функціонує смисловим акцентом із архетипним звучанням. На думку А. Критенко, «р становить щось більше, ніж звичайну фонему, оскільки з нею асоціюється значення крику певного роду» [73, с. 55].

На тлі вищенаведеної звукової насиченості Франкової віршованої мови у творі «Хрест Чигиринский» поетичне зображення автором приходу весни детермінує асонанс голосного [а]: «*Весна настала красна, розтав зими килимъ, – / Немовъ козакъ гулящій прибрався Чигиринъ*» [154, с. 24]. Евфонія цитованих рядків виражає авторську концепцію краси і слугує смисло-звуковим складником композиції твору.

Приклади алітерації [p], [p'] знаходимо і в інших Франкових поезіях першої збірки – «Арфярка»: «*Стара арфа здрогла, / И струнь бренькѡтъ затихъ*» [154, с. 7]; «Данина»: «*На горах Днѣпровськихъ градъ Кієвъ стоить, / А въ городъ томъ тросъ братей княжить. /.../ И рыкнули роги, крикъ бою гуде / Ой страшный був бренькѡтъ мечѡвъ стальныхъ / А рано Хорсь ясный пѡднявся зъ за хмарь: / Все поле покрьлося трупомъ Козарь*» [154, с. 4-6]; «Аскольд і Дир під Царгородом»: «*Наразъ, що за трусь, що за крикъ повстає?.. / Боспоръ ся сказивъ, берѣгъ филими бѣе. / И стогне и прыще й клекоче вода, / Лунаєся берѣгъ, здогає земля. / Въ вирах покрьшились Варягѡв човны*» [там само]; «Князь Олег»: «*Пируютъ весело три ночи, три дни / У чащцѣ ся крыла страшна змѣя, / И скрутами ногу обвила князя / Проклятый вѣщуне, ты правду сказавъ!*» [там само, с. 12-14]; «Керманич»: «*Черемошомъ быстрымъ, шумячимъ / На доли дараба плыне, / Въ нѣй зломана керма, о берѣгъ / Черемошь дарабою бѣе*» [там само, с. 15]; «Святослав»: «*И падали труны, въ покѡсъ мовъ трава, / И кровця лилася рѣкою- рѣкою*» [там само, с. 17-19].

Особливістю алітерації цитованих рядків слугує позиційність приголосних у лексемах поетичної мови, які здебільшого (71,2%) є опорними (перед наголошеним голосним). Такі звукоповтори характерні германській алітерації (штабрайм). І. Качуровський визначає цей фонічний засіб як «співзвуччя не закінчень слів (після останнього наголосу – як рима, асонанс та консонанс), а переднаголошених, інакше, опорних приголосних» [61, с. 126].

Штабрайм був поширений у середньовічній поезії германських народів. Про глибоке поетове знання німецької мови зауважив Л. Рудницький: «...Франко вмів творчо вживати цю мову, що у нього було таке знання її нюансів та тонкощів, яким міг би позаздрити не один німецький письменник» [123, с. 192.] Захоплення молодого Франка читанням та перекладом творів німецьких класиків позначились як на віршуванні (перехід до силабо-тонічного віршування), так і на звуковій організації ранніх ліричних творів.

У дослідженні фоніки віршованих творів збірки І. Франка «Баляди і розкази» важливим аспектом є часте застосування автором внутрішнього римування. Функціонування народнопісенних елементів у поезиці ранніх віршів засвідчує поетове заглиблення у фольклорні традиції, які були характерні для романтизму в українській літературі ХІХ століття.

Римування суміжних слів – найбільш частотне у віршованих творах дебютної збірки: «Щось дивно-чарівно звенить и брениць» («Пролог»), «Не бѣднѣй, рѣднѣй и рускій край», «И неньку стареньку у слѣзахъ лишивъ» («Святослав»), «Глядитъ, манить го дѣ собѣ зъ доля» («Русалка»), «Ось ту даю хату й палату» («Коляда»).

Частою є рима піввіршів: «И остряць оружье и смотрять на градъ» («Данина»), «Но дармо ридає и дармо благає» («Святослав»), «Зъ голоду плачуть, хлѣбця не бачуть!», «Колосомъ клонить, пѣсеньку звонить», «На муки брали, на хрестъ розняли», «Весъ свѣтъ перейшла, Сина не найшла», «Словом втѣшає, такъ повѣдає», «Бо Божя Мати у нашѣй хатѣ», «Пѣвѣ єи краю, то гай вѣ розмаю», «Багна вкрывають, пѣски ссыпають», «Не двѣ зѣрниць, а двѣ сестриць» («Коляда»). У цій же поезії знаходимо Франкову гру звуком: «Звяжъте вѣ пуга, приведътъ тута», «Рученьки ломить, Господа молитъ». В останньому цитованому фрагменті внутрішня рима піввіршів функціонує разом зі звуковою параномазією (-лом-мол-) метатетичного виду засобом переставлянням приголосних звуків [140, с. 274].

У поетичній мові Франкових віршів збірки «Баляди і розкази» наявні приклади римування початку суміжних рядків: «Холоднѣй – пожаромъ палає! / Блѣднѣй – весь краснѣє, задумы нема, / Несмѣлнѣй – свободнѣмъ дѣлаєсь» [154, с. 1]; «Гей, вѣ мѣстѣ в Чигринѣ є церков, Спасъ свѣтѣй: / Вѣ тѣй церквѣ хоронится козацькій хрестъ старѣй. / На тѣм хрестѣ до нынѣ ще давна написъ єсть» [154, с. 24].

Знаходимо риму середини попереднього вірша з початком наступного: «И вразъ...Легенька, мов тинь ночи / Биленька, мов маєвѣй снѣгъ» [154, с. 19]. Має місце римування кінця попереднього вірша з початком

наступного: «*Сестра молодша, хоть много мала, / Стала украдкою завидувати*» [154, с. 28]. Приклад рими середини рядка з кінцем наступного: «*Ихъ кровью вгасили мы спрагу тяжку нашихъ стисъ, / Горячий пѣсокъ напоили*» [там само, с. 23]. Суцільний монорим І. Франко відтворив у переспіві поезії О. Толстого: «*Ты ѳтступнице, перевртнице, / ѳть своєї рѳднѣ ты ѳтстайнице! / Приговѳрнице, чародѳйнице, / Мене зъ моїми ті розлучнице!*» [там само, с. 16].

У віршах збірки «Баляди і розкази» найчастіше молодий поет використовує внутрішнє римування суміжних слів та піввіршів. Загалом близько 63% розглянутих поезій мають внутрішню риму. Найбільше таких прикладів знаходимо у фольклорній поезії «Коляда».

Аналізуючи фоніку першої Франкової збірки, звертаємо увагу на кількісне співвідношення між голосними і приголосними звуками в тексті віршів, що визначають прозорість поетичної мови. В аспекті звукової організації українські літературознавці вважають неперевершеною поезію Т. Шевченка. У визначенні віршованої милозвучності Б. Якубський подає співвідношення голосних до приголосних 1:1 [176, с. 37]. І. Качуровський високим показником прозорості поетичної мови вважає коефіцієнт 0,77. На думку А. Ткаченка, «у Франка коефіцієнт прозорості буде меншим» [140, с. 309]. Із застосуванням кількісного методу підрахунку в різних поезіях першої Франкової збірки показник коефіцієнта прозорості поетичної мови коливається в межах 0,65-0,73. Найвищий коефіцієнт співвідношення між голосними та приголосними фіксуємо в поезії «Коляда» – 0,77. Високий коефіцієнт прозорості Франкової ранньої поетичної мови характерний для вірша «На день 11 юлія 1875», присвяченого О. Рошкевич [156, т. 2, с. 275] – 0,75.

У другій половині 70-років ХІХ ст. відбувся злам світогляду двадцятилітнього поета. Юний Джеджалик змінює естетичні цінності й віддається «дужій, енергичній та свідомій діяльності Мирона» [71, с. 52]. Перипетії у Франковому житті, розлучення з коханою, перше ув'язнення

(1877–1878), вплинули на формування поетичного кредо «співця боротьби і контрастів».

У 1876 році в «Друзі» І. Франко вперше друкує поему «Наймит» за підписом «Мирон». У структурі фоніки цього віршованого твору фіксуємо звукопис різної тональності. В описі образу поетичного героя віршована мова насичена алітераціями, що підсилюють аудіальні асоціації його зображення: *«Нестаток, і тяжка робота, і натуга / Зорали зморшками чоло. / Душею він дитя, хоч голову схилив, / Немов дідусь слабий»* [156, т. 1, с. 60]. Дзвінкість та евфонія алітераційно-асонансного звукоряду [з], [р,] [о], що формують акустичне тло різкої тональності, у другому рядку змінюється алітерацією [д], [д'], яка детермінує асоціацію «важкості». Утворений звукообраз корелює зі змістом. Подібне звуконасичення має місце у змалюванні Франком процесу роботи наймита: *«Де плуг його пройде, залізо де розриє / Землі плідної пласт»* [там само].

Звукоповтори [п], [пл'], [пл] у цитованих рядках конотують напруження дії. У змалюванні автором настрою поетичного героя віршовані рядки насичені монотонним чергуванням [м], [н], [н'] з асонансним підсиленням [і], [о]: *«Сумує німо він, з тужливим співом оре / Те поле, оре не собі»* [156, т. 1, с. 60].

Характеризуючи «поезію першої тюремної пори» І. Франка, В. Корнійчук зауважує, що вона «прагне відтворити бентежність почуттів, політичну роздвоєність «політично скомпрометованого» неофіта, його намагання розібратися у самому собі, подолати страх перед темною завісою невідомого» [71, с. 56]. В аспекті звукової організації поетичної мови творів цього періоду (1877–1879) розглядаємо вірші, що не ввійшли до збірок.

У структурі фоніки поезій І. Франка другої половини 70-х років фіксуємо звукоповтори різної акустики й тональності. Частотним засобом фоніки поетичної мови віршів цього періоду є алітерація носових сонорних [м], [м'], [н], [н'] у комплексі з іншими приголосними. Приклади їх фреквентності (частоти вживання) знаходимо в шостому катрені поезії «Стара

пісня»: «*А прості говорять, – ні, прості нічого / Не кажуть, мов мови немає у них, – / Лиш стогонів багато і сліз гірких багато, / Зневір[и] та смертей і болів страшних*» [156, т. 2, с. 278]. Звукове напруження початку чотиривірша, утворене повторами [пр], [р], чергується із [н'і], акустика якого мотивує крик протесту. У наступних рядках звукову експресію знижує монотонна поліфонія суцільної алітерації [н], [м], яка детермінує «траурну тональність».

Статистичний аналіз звукової насиченості поетичної мови цього Франкового твору увиразнює такі показники: найчастотнішими приголосними є: [н], [н'] – (12,9%), [т], [т'] – (11,8%), [в], [в'] – (9,8%), [с], [с'] – (7,8%), [м], [м'] – (6,8%), [р], [р'] – (6,4%). Серед голосних фонем найвищий відсоток частотності мають [о] (20,4%), [а] (19,6%), [е] (17%), [у] (14%), [і] (13,8%). Коефіцієнт прозорості поетової віршованої мови у «Шотландській пісні» складає 0,74.

Прикладом сугестування елегійно-журливої тональності у Франковій поетичній мові є рядки віршів «Невольники», «Між щастям а горем...» з алітерацією назального [н], [н']: «*Ні, воля – то сон, а на світі / Ніхто ї не зрів і не зрить*» [156, т. 2, с. 286]; «*Бездонная пропасть / Надія над нею / Будує міст*» [156, т. 2, с. 290].

Фонетична конотація [м]-[н] «увиразнює мотиви філософського самозаглиблення, медитаційних настроїв, лейтмотивних тенденцій звукопису» [147, с. 227]. Подібне звукоемоційне насичення має перший восьмивірш поезії «Самотній, хворий, думаю в хатині»: «*Самотній, хворий, думаю в хатині, / Круг мене темна, тиха, сонна ніч, / І в мені темно, тихо, сонно в мині / Зів'яли сили, щезла втіха пріч, / Завмерли нерви...Мов серед пустині, / Жию серед людей, і кожна річ / Мертве лице до мене обертає, / В воді мов, в мозгу всякий слід щезає*» [156, т. 2, с. 280].

За автографом викреслений 7-й рядок цієї октави також містить алітерацію [м], [н]: «*Мертва холодна мисль немов мор...*» [156, т. 2, с. 492]. Образної сугестії поетичній мові цитованої октави додає алітераційна т-симетрія у 2-му та 3-му рядках як звуковиражальний акцент «трудності» [120, с. 177] викликаний повтором лексем «темно, тихо». Подібний звукопис

фіксуємо у 2-му рядку 3-го восьмивірша цієї ж поезії: *«Тремтіли нерви, наче струни в грі»*. Прикладом контактної т-алітерації слугує поетичний рядок із вірша *«Бувають хвилі – серце рветься»*: *«І так ми тісно, темно, тужно...»* [156, т. 2, с. 279]. Франкова *«Думка у тюрмі»* сугестується повтором [т] [т'] у 4-му катрені: *«Тут сльози, ти радість голосиш! / Ти вільності запах приносиш, / А тут ось понура тюрма, / Могила тісна і німа»* [156, т. 1, с. 42].

Поетова медитативна самозаглибленість на рівні звукопису відчувається й у поезії *«Думка»*: *«Гей мій латаний талане, / Доле темна та німа!»* [156, т. 2, с. 291]. Свій емоційний стан І. Франко відтворив і в поезії *«Смеркалося. Тихо круг мене, мов в гробі...»*. В аспекті звукової організації поетичної мови фіксуємо алітераційні повтори, які детермінують вищезгадані звуковиражальні особливості: *«Смеркалося. Тихо круг мене, мов в гробі, / В віддалі тільки вози гуркотять. / Тяжко ми, сумно і тужно! Ід тобі / Любо далеко, всі мислі летять!»* [156, т. 2, с. 280]. Повтор [г], [гр] функціонує у поданому тексті як голосове звукозображення гуркоту, якому передує акцентне какофонічне накопичення у 1-му та 2-му рядках [в], [в']. Асонанс голосного [у] характеризує настрій поета відповідно до семантики вжитих лексем.

Функційне навантаження фонічних засобів у віршованій мові вищезгаданих трьох поезій І. Франка *«Самотній, хворий, думаю в хатині»*, *«Думка»*, *«Смеркалося. Тихо круг мене, мов в гробі...»* підтверджують кількісні показники їхньої частотності. Високу частотність у текстах цих віршів мають приголосні [н], [н'] (*«Думка»* – 12,1%, *«Самотній, хворий, думаю в хатині»*, *«Смеркалося. Тихо круг мене, мов в гробі...»* 9,7% та 8% відповідно), [т], [т'] (*«Смеркалося. Тихо круг мене, мов в гробі...»* – 12%, *«Думка»* – 10,1%, *«Самотній, хворий, думаю в хатині»* – 8,5%). У межах 8,7–9,6% коливається показник частотності [л], [л'], [м], [м'] – 6,8%. Методом порівняльного аналізу звукової фреквентності в поетичній мові вищезгаданих творів виявляємо статичну частотність звуків, що визначають звуконавантаженість відповідно до фонічних засобів у текстах.

У звуковій організації Франкової поетичної мови 2-ої половини 70-х років знаходимо приклади «уїдливого стукання т» [110, с.61], утвореного алітерацією [т], [т']: «*Ей, та що то й говорить про те, – / Давня казка та й по всім! То-то нині плем'я золоте / Розрослося – не пара їм!*» [156, т. 2, с. 282]; «*Та чорт їм! Добре то той мот: / Народ про вождя позабуде*» [там само, с. 288].

Фіксуємо приклади Франкових поетичних рядків з алітераційним звуконасиченням свистячого [с], [с']: «*Свій біль і муку, - сам себе зречися / І весь загальній справі посвятися*» [1, т. 2, с. 280]; «*Схиlena. Тихо, сидиши на пристолі*» [156, т. 2, с. 281]; «*Конституцію дали нам враз, / Свободу спасіння і слів*» [там само, с. 282].

У вірші «Ах, коб я був музикантом», написаному наприкінці серпня 1878 року у листі до О. Рошкевич, І. Франко звукописом поетичних рядків відтворив ритм танцю, який був навіяний, за свідченням поета, мотивом поезії Г. Гейне та звуковим перегуком стукоту коліс потяга [156, т. 48, с. 107]. Аудіальна асоціація танцювально-ритмічного руху у Франковому вірші втілена повтором звукосполук [ка]-[ка]-[ак]: «*А тьохкання серця – шинельполька, / Що бурюю тактів іллесьь*» [156, т. 2, с. 288]. Функціювання горизонтальної алітерації [к] як звуковідтворення низькотонального, «важкого» ритмічного руху у віршованій мові поета ілюструють рядки «*І, мов оскардом, куй те каміння та куй*» [там само, с. 289], «*Колеса о брук гуркотять*» [там само, с. 287]. Звукопис останнього цитованого рядка підсилений звуковою подібністю контактних лексем із повторами [ру], [ур].

У структурі фоніки Франкової поезії «Ми» фіксуємо приклади алітерацій приголосного [д], [д'] та [ш], що відповідно детермінують внутрішньо-звукову динаміку в тексті та метафоричний звукообраз поведінки «чолобийників»: «*Ну й прикликав же народ дурний / Злодія-князя в свій дім! / Що, окрім ладу, вперед і назад / Нічогісінько не було. / Скоро де старшого зздримо, Швидко шапочку долів*» [156, т. 2, с. 282]. У поезії

«Судді тебе й закони зап'ятнали...»: *«Давніші муки ти новою муков / Глушив і глибше, чимраз глибше гряз»* [там само, с. 452].

Прикладом функціювання експресивно-зображувального звукопису у Франковій поетичній мові 2-ї половини 70-х років є епіграма «Слово», написана поетом у тюрмі під час першого арешту. Своє ставлення до галицького москвофільського видання, яке спонсорувалось російським урядом, І. Франко подав у сатиричній формі. Звукова палітра цього чотиривірша насичена алітераційно-асонансними повторами: *«Вначалі бі “Слово” у Бога, – / Богдан його відтам украв, / Стесав з нього божу подобу / І чорту за гроші продав»* [156, т. 2, с. 284].

Поліфонія голосного [о], що корелює семантему «слово» переривається алітераційною перепною [б'], [б], утворюючи звукову алюзію перешкоди в контексті змісту. Функціювання фонічних засобів досить ефектне в невеликім тексті цитованої епіграми. Загальна кількість фонем у цьому віршованому творі 79, приголосних – 45, голосних – 34. Відповідно до фонічної структури найчастотнішими приголосними є: [в], [в'] – (13,3 %), [б], [б'] – 11,1%), [г] – (11%), [д] – (8,9%), [р] – (8,9%). Серед голосних фонем найвищий відсоток частотності мають [о] – (41,1 %), [а] – (26,4%), [у] – (14,7%), [і] – (14,7%). Коефіцієнт прозорості віршованої мови – 0,76.

Функціювання асонансу [о] фіксуємо в поезії «Арістофан II»: *«Він не вирік правди ясно, острим словом, мов ножом»* [156, т. 2, с. 285]. Зміна звукопису на рівні піввіршів корелює динаміку настрою оповідача – алітерація [в], [в'] з нешумною тональністю змінюється вокалічною інтенсивністю асонансу [о].

Приклад повторів шиплячого [ж] та дрижачого [р] фіксуємо у 2-му п'ятивірші поезії І. Франка «Каменярі»: *«У кожного чоло життя і жаль порили, / І в оці кожного горить любові жар, / І руки в кожного ланці, мов гадь, обвили, / І плечі кожного дододу схилили, Бо давить всіх один страшний якийсь тягар»* [156, т. 1, с. 66]. У першому рядку лінійна алітерація [ж] є найбільш інтенсивною, у 2-му, 3-му та 4-му рядках вона

слабшає, однак статичність звукового акценту зберігається внаслідок поетового повтору лексеми «каждого». У описі трудівників Франкова віршована мова набуває народнопісенного звучання завдяки звуковій анафорі [i]. Структура фоніки цитованої строфи, у якій горизонтальний асонанс елегійно умилозвучнює фонічні акценти [ж], [р], утворюючи поетову чуттєву синестезію символічного узагальнення «праці і боротьби».

У змалюванні процесу спільної діяльності головних героїв Франкова віршована мова теж насичена звукоповторами різної акустично-аудальної тональності, що надає емоційно-експресивного характеру звучання тексту: «*І в тисячі боки розприскались штуки / Та відривки скали; ми з силою розпуки / Раз по раз гримали о кам'яне чоло. / Мов водопаду рев, мов битви гук кривавий, / Так наші молоти гриміли раз у раз*» [156, т. 1, с. 66].

Подібне звуконасичення знаходимо й у трьох початкових строфах першої редакції «Каменярів» [там само, с. 422], які були закреслені поетом і ніде не друковані: «*Я твердо-твердо спав. Приятелі зібрались, / Оглянувши мене і всі рекли: «Помер!» / І швидко до майстрів, понів порозбігались, / Згодили всіх та й ще о стипу постарались, / І двері гробу ніп за мнов – живим! – запер*» [там само].

У дослідженні «Каменярі. Український і польський переклад. Дещо про штуку перекладання» [156, т. 39, с. 7-20] щодо перекладу С. Твердохлібом своєї поеми польською мовою І. Франко зауважив: «Вона написана навмисно досить важким стилем, аби викликати зразу пригноблююче, а потім свобідне враження» [156, т. 39, с. 12]. Поет акцентував увагу на розбіжностях не тільки у віршуванні, а й, застосувавши метод кількісного аналізу тексту, на лексико-морфологічних аспектах.

Франкове уважне ставлення до польського перекладу «Каменярів» спричинене зосередженням уваги на «психічних явищах та естетичних фактах» твору, який був поетовим «... впливом тодішнього положення і настрою» [156, т. 39, с. 11]. У порівняльному аналізі текстів твору він наводить приклади невідповідності поезики. Цитуючи третю строфу поеми,

Франко вказує, що «вислів у другім рядку «грім гримить» – се не поетичний образ, а найпростіша передача дійсного враження...» [там само, с. 15]. Цим самим поет засвідчує функцію свого звукопису в досягненні звуковідтворювального ефекту як імітації явища природи: «*І голос сильний нам з гори, як грім гримить...*» [156, т. 1, с. 66]. Динаміка алітерації цього рядка посилює метафоричність порівняння.

Свою поетичну мову в поемі «Каменярі» І. Франко схарактеризував так: «При всій оздобності стилю (*stylus ornatus*) я старався висловляти думки і малювати картини якнайпростіше і найясніше, не насилуючи ані складні, ані язик» [156, т. 39, с. 12]. На тлі вищенаведених алітераційних насичень звукову організацію тексту поеми детермінує високий коефіцієнт прозорості – 0,8. Майстерність милозвучності досягнуто вокальною та консонантною пропорційністю, тоді як засоби фоніки слугують експресивно-емоційними чинниками актуалізації контексту твору.

Радикальність думки, що визріла під час першого ув'язнення, І. Франко передав на рівні звукової структури віршованого послання «Товаришам із тюрми»: «*Ми ступаємо до бою нового / Не за царство тиранів, царів, / Не за церков, попів, ані бога, / Ні за панство неситих панів*» [156, т. 3, с. 335-336]. В аспекті звукової організації цитована строфа насичена твердим проривним звучанням і корелюється з контекстом усього віршованого твору – акцентоване анафоричне поетове заперечення стосується адресатів, які визначені тавтологічним повтором.

Повтор лексем з однаковими ініціаліями, що інтенсифікують поетичну мову, трапляється у Франкових поетичних уривках, що не були надруковані за його життя – «Судді тебе й закони зап'ятнали», «Вечір! Вечір! Сонце сіло...». Накопичення приголосного низької тональності утворює лінійну алітерацію [г] у рядках цих поезій: «*Давніші муки ти новою муков/ Глушив і глибше, чимраз глибше гряз*» [156, т. 2, с. 452], «*В тілі ще тремтить утома, – / Гадка...гадка гостить дома*» [там само, с. 453]. Гортанний звукофон

відтворює емоційну тональність глибини переживань у контексті поетових віршованих рядків.

Отже, звукова організація мови Франкових ліричних творів 70-х років визначається здебільшого алітераціями, внутрішнім римуванням та асонансами. Частотні повтори приголосних різні за акустичним та кількісним складом – однокомпонентні та двокомпонентні. Захоплення І.Франка творами відомих німецьких та польських класиків, грецькою літературою, їхнім перекладом на рідну мову, безперечно, впливало на творчу манеру молодого поета. Підтвердженням цього є частовживана германська алітерація у віршованих творах першої збірки «Баляди і розкази». У поезіях львівського періоду, що були написані Франком після поетичного дебюту, звукова палітра змінюється в аспекті звуконасичення – звукозображувальність засобів фоніки грізної поліфонії слабшає і слугує переважно акцентуалізацією поетових емоційно-експресивних переживань.

2.2. Фоніка поезій І. Франка 80-х років (1880–1889)

Статистичне обстеження літературно-критичних текстів І. Франка «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1888 р.), «Українська література в Галичині за 1886 рік» та «Українська альманахова література» (обидві – 1887 р.) щодо частотності фонем показало, що в естетично нейтральній Франковій мові цього періоду найбільш фреквентними приголосними є [н]-[н'] – 11,7%, [в]-[в'] – 9,4%, [т]-[т'] – 9%, [р]-[р'] – 8,8%, [с]-[с'] – 7,1%, [к]-[к'] – 6,8%, [л]-[л'] – 6,2%, [д]-[д'] – 5,9%, [й] – 5,6%, [м]-[м'] – 5,4%. Серед голосних показники частотності такі: [а] – 24%, [о] – 23%, [і] – 17%, [и] – 14,7%, [е] – 11%, [у] – 9,9%. Детальніше розглянемо звукову організацію ліричних творів І. Франка зазначеного періоду, основною подією якого стало перше видання збірки «З вершин і низин» (1887 р.).

Характеризуючи творчість І. Франка, М. Гнатюк зауважив, що «для української громади особливо актуальною була думка А. Кримського про те, що саме у 80-х роках творчість І. Франка набуває загальноукраїнського

значення» [101, с. 145–149]. Франковим «величальним акордом» [71, с. 71] серед поезій цього періоду став вірш «Гімн». Досліджуючи образ «вічного революціонера», науковці звернули увагу й на значення звукової організації в увиразненні, підсиленні змісту й композиції: «Життєствердну силу цього героя функціонально підсилює алітерація «р», яка повторюється 34 рази» [69, с. 7]. Горизонтально-вертикальна алітерація твердого [р] спостерігається у всіх строфах вірша. Однак найбільша частотність цієї фонем у 1-ій строфі, що складає 39% від загальної кількості фонем у децимі: «Вічний **р**еволюціонер – / Дух, що тіло **р**ве до бою, / **Р**ве за поступ, щастя й волю, / Він живе, він ще не вмер. / Ні попівські **т**ортури, / Ні тюремні царські **м**ури, / Ані війська муш**т**ровані, / Ні гар**м**ати лашт**о**вані, / Ні шп**і**онське **р**емесло / В гр**і**б його ще не звело» [156, т. 1, с. 22–23].

Таке концентроване звуконасичення початку створює аудіальний акцент, детермінуючи сугестію в усьому поетичному творі. Л. Українець зазначає, що «консонанти [р], [р'] набувають статусу котонімів, які респонденти підсвідомо інтерпретують у термінах звукової символіки соціальних революційних перетворень» [147, с. 171–172].

У першому та другому виданнях збірки «З вершин і низин», а також у автографі звукова палітра вірша «Гімн» суттєво не змінювалась. Утім, 2-й та 3-й рядки першої строфи поезії в цих виданнях різняться звуковою структурою («Дух, що тіло **п**ре до бою/ **П**ре за **п**оступ, щастя й волю» (1887 р.); «Дух, що тіло **р**ве до бою/ **Р**ве за **п**оступ, щастя й волю» (1893 р.). У першому варіанті відчутне звукове накопичення [-пр-пр-п-п-], у якому домінує суцільна алітерація [п], низька і нерізка тональність якої дещо знижує проривне звучання [р].

В аспекті засобів фоніки Франкова поетична мова у вірші «Гімн» насичена оберненими алітераційно-асонансними сполуками [ре-ер], [ур-ру], [ар-ра], [ро-ор], [тор-тро], [соб-бос] у лексемах, що розташовані в суміжних рядках твору: **р**еволюціонер, **р**емесло, **в**мер, **т**юремні, **м**ури, **т**рубою, **ц**арські, **г**армати, **р**адо, **р**одився, **в**чора, **р**озповився, **п**ростується, **т**ортури,

муштровані, **собою, бо се** голос. У рядках «*І о власній силі йде /.../ Словом сильним, мов трубою,...*» [156, т. 1, с. 22] відчутні обернені алітераційні звукосполуки [лс]–[сл]–[сл'], які тембрально відрізняються від попередньо цитованих і надають акустичної плавності у строфі.

Звукова структура поетичної мови 3-ої строфи Франкового «Гімну» в 1-му, 2-му, 3-му та 4-му рядках містить алітерацію глухого [х]: «*Голос духа чути скрізь: / По курних хатах мужицьких, / По верстатах ремісницьких, / По місцях недолі й сліз*» [156, т. 1, с. 22–15623]. На тлі алітерації [р'], [р] нерізкий шумовий звукоповтор [х] утворює аудіальний контраст, що відповідає смислового образу в рядках. Оптимістичної мрійливості набуває Франковий образ «Вічного революціонера» в 4-ій строфі «Гімну»: «*Вічний революціонер – / Дух, наука, думка, воля – / Не уступить пільмі поля. / Не дасть спутатись тепер*» [156, т. 1, с. 22–23]. У наведених рядках голосний [у] в наголошеній позиції моделює суцільний асонанс суміжних рядків, сугестуючи елегійно-урочистий стан ліричного героя.

Упродовж 1880–1883 років І. Франко створив низку поетичних творів народнопісенного характеру. Як зазначає В. Корнійчук, «під впливом народного мелосу виникає оригінальна весняна лірика з яскравим соціальним забарвленням і виразним громадянським звучанням» [70, с. 65]. Цикл «Веснянки» увійшов до збірки «З вершин і низин» у двох її виданнях. Поетична мова веснянки (саме під таким заголовком уперше було надруковано цей віршований твір – О. Настенко) «Дивувалась зима...» у 1-му катрені насичена засобами фоніки: «*Дивувалась зима / Чом се тають сніги, / Чом леди присли всі / На широкій ріці?*» [156, т. 1, с. 25]. У 1-му та 2-му рядках повтор голосного [а] у наголошеній позиції, «який надає мові характеру сили й величності» [161, с. 138], переплітається зі свистячими сигналами – алітерацією [с], [с']. У 3-му та 4-му рядках цієї строфи асонанс голосного [и] увиразнює текстову поліфонію на тлі алітерації [р], [р']. У веснянці «Дивувалась зима...» також фіксуємо внутрішнє римування кінця рядка та середини наступного (сніги - леди) та суміжних слів (шура-буря пройшла).

Яскравим прикладом інтенсивного звукового насичення є Франкова веснянка «Гримить! Благодатна пора наступає...». Поетичний звукопис у цьому вірші моделює аудіальну символіку, яка акумулює звукове ядро ідейно-тематичного змісту твору: *«Гримить! Благодатна пора наступає, / Природу розкішна дроз проминає, / Жде спрагла земля плодотворної зливи, / І вітер над нею гуляє бурхливий, / І з заходу темная хмара летить – / Гримить!»* [156, т. 1, с. 25]. Лексична анафора у строфах вірша семантично окреслює явище громовиці. Звукосполука [гр] – звукове обрамлення та своєрідний аудіальний сигнал усього звуконасичення строф. Акустика гуркоту корелюється з подальшою суцільною алітерацією твердого [р], моделюючи звукове тло природного явища. У цитованих рядках такий звукоповтор «виконує функцію психологічно мотивувального засобу нагнітання почуттів, що виникають у результаті очікування «благодатних змін» – революції» [147, с. 172].

Примітно, що у Франковій веснянці «Гримить! Благодатна пора наступає...» інтенсивність тембрального звуконасичення алітерацією [р] у 1-ій строфі кількісно вища (13 фонем), ніж у 2-ій (7 фонем): *«Гримить! Тайна дроз проминає народи, – / Мабуть, благодатная хвиля надходить... / Мільйони чекають щасливої зміни, / Ті хмари – плідної будущини тіни, / Що людськість, мов красна весна, обновить... / Гримить!»* [156, т. 1, с. 25]. У 2-ій строфі висока є частотність сонорних носових [м], [н]. Повтори цих звуків «передають затишшя в природі перед грозою, зливою» [147, с. 218]. В аспекті звуконасичення вірша «Гримить! Благодатна пора наступає...» частотним є повтор голосного [о] у наголошеній та ненаголошеній позиціях. Асонанс [о] евфонічно увиразнює мелодійність Франкової веснянки й підсилює таким чином акустику поетичного мовлення. Аналіз звукопису цього вірша окреслює функціонування засобів фоніки в безпосередньому взаємозв'язку зі змістом та композицією.

Асонанс [о] містить веснянка І. Франка «Вже сонечко знов по лугах...». У 1-му катрені домінує повтор цього голосного в наголошеній і

ненаголошеній позиціях: *«Вже сонечко знов по лугах / Почало весняную роботу; / І знов по широких полях / Полились ріки людського поту»* [156, т. 1, с. 27].

У першому виданні збірки «З вершин і низин» цитована строфа починається рядками: *«І знов по зелених лугах/ почало сонце житні роботи»*. В обох варіантах асонанс збережений. У редагованому тексті веснянки, який подано за 2-им виданням збірки, простежується кількісна сталість асонансу [o] – у кожному рядку по 4 фонемі. Константний повтор голосного [o] у кожному рядку цитованого катрена утворює горизонтально-вертикальну асонансну площину, яка детермінує вокальну евфонію. У наведених цитатах асонанс інтенсифікує тональність поетичної мови, що є характерною ознакою української народнопісенної мелодики [101].

Багатокомпонентним щодо засобів фоніки є 2-ий катрен Франкової веснянки «Вже сонечко знов по лугах...»: *«По тихій, по чистій ріці / Знов сріблястия риба гуляє; / По голій, тісній толоці / Знов худоба худа шкандибає»* [156, т. 1, с. 27]. У цитованій строфі наявне внутрішнє римування суміжних слів у рядку, підсилене анафоричним повтором [по]. Лінійні асонанси [o], [и], [і] утворюють симетричну звукову поліфонію на тлі паронімічної атракції («сріблястия риба», «худоба худа»). Така інтенсифікація віршованої мови засобами фоніки зумовлює намагання автора зацентувати увагу на розумінні смислу описуваного. Звукова організація наведеного катрена функціює як комунікативна площина між мовцем-поетом та реципієнтом. Ритміко-інтонаційну структуру веснянки «Вже сонечко знов по лугах...» дослідив В. Корнійчук і зауважив, що у Франка «буденна, на перший погляд, панорама звичайного весняного дня містить в собі «надінформацію», приховує внутрішні глибинні можливості, закладені в картинах природи» [70, с. 378].

У поетичній мові Франкових «Веснянок» асонанс [o] – досить частотний. Зокрема, у вірші «Розвивайся, лозо, борзо...»: *«Розвивайся, лозо, борзо, / Зелена діброво! / Оживає помертвіла / Природа наново»*

[156, т. 1, с. 27]. У звукописі перших двох рядків аудіальний акцент створює алітерація дзвінкого [з]. Вона конотує алузію шуму, динамічності, що відповідає смислового значенню розвитку, руху. Асонанс голосного [о] в наголошеній позиції є у поезії «Весно, ох, довго ж на тебе чекати!»: «*Чом замість себе до вбогої хати / Голод і холод, руїну і страти / В гості ти шлеш?*» [156, т. 1, с. 31]. Вокалізація асонансом у наведених рядках поєднується з алітераційним повтором шумних [г], [х].

У звуковій організації поетичної мови віршів І. Франка із циклу «Веснянки» є приклади домінування асонансу [и]: «*Дай теплоту, що розширює груди, / Чистить чуття і відновлює кров, / Що до людей безграничну будить / Чисту любов!*» [там само, с. 28].

Алітерацію [шч] фіксуємо в 1-му та 3-му рядках веснянки «Ще щєбече у садочку соловій...»: «*Ще щєбече у садочку соловій... / Ще щєбече, як віддавна щєбетав*» [156, т. 1, с. 30]. Повтор співзвучних сем утворює звуконаслідувальний ефект – фоноею. Прикладом такого різновиду ономапопеї слугує поетичний рядок з Франкового вірша «...*І зозуля кує коло кладки*» [там само, с. 27]. Тут повтор приголосного [к] – ознака імітативного звукопису. У 4-ій строфі вірша «Не забудь, не забудь...» також відчутний ідентичний звукоповтор: «*В кім кров живо кипить, / В кім надія ще лік, / Кого бій ще манить / Людське горе смутить*» [там само, с. 29]. У цитованих рядках ініціальна лінійна алітерація поєднується зі звуковою анафорою й утворює какофонічне звучання.

Алітераційні звукоповтори шумних приголосних фіксуємо і в інших Франкових «Веснянках»: «*Де жура душу тлить, / Живе серце болить, / Де в важкій боротьбі / Духа втома в'ялить!*» [156, т. 1, с. 34]. Вертикальна алітерація проривного [д] як звукова анафора в наведеному катрені є звуковим акцентом на тлі частотного повтору шиплячих [ж], [ш]. Така фонічна структура аудіально підсилює зміст поетичних рядків, у яких ліричний герой описує свій душевний стан та звертається до сокровенного – своїх дум. Звукова алузія проривності на тлі акустики шиплячих детермінує

дзвінку вербальну твердість, зумовлену алітерацією [д] ще на початку вірша – «*Думи, діти мої / Думи, любі мої!*».

У веснянці «*Vivere memento!*» друга строфа насичена звукоповтором [т][т']: «*Вітре теплий, брате мій, / Чи твоя се мова? / Чи на гірці світляній / Так шумить діброва? / Травко, чи се, може, ти / Втішно так шептала, / Що з-під криги мертвоти / Знов на світло встала? / Чи се, може, шемрін твій, / Річко, срібна ленто, / Змив мій смуток і засмії? / Vivere memento!*» [156, т. 1, с. 35]. Алітерація приголосного [т], [т'] у цитованій строфі слугує ритмічним засобом, що передає мелодику руху і сугестує сталу послідовність як неминучість того, що відбувається – пробудження природи навесні. На тлі т-повторів помітна алітерація шиплячого [ш] (*втішно так шептала*) у 6-му рядку 12-ти рядкової строфи. Серединний звуковий акцент аудіально конотує семантику тиші та спокою, що є ознакою сакральності процесів у природі.

Вірш «*Ой, що в полі за димове?*» – приклад багатокомпонентної структури фоніки Франкової поетичної мови творів із циклу «*Веснянки*»: «*Ой, що в полі за димове? / Чи то вірли крильми б'ються? / Ні, то Доля грядки копле, / Красу садить, розум сіє, / Примовляє, приспівує: / Сходи, красо, до схід сонця, / Ти, розуме, – спозаранку! / Рости, красо, до пояса, / Ти, розуме, вище мене! / Іди, красо, поміж люди, / Ти, розуме, громадами!*» [156, т. 1, с. 32]. У першому рядку повтор голосного [о] у наголошеній позиції утворює суцільний лінійний асонанс з подальшою частотністю в наступних рядках (у наголошеній та ненаголошеній позиціях). Вертикальний асонанс [и] у 8-му, 9-му, 10-му, 11-му рядках підвищує інтонаційне звучання цитованого фрагмента. Така вокалізація евфонічно урівноважує поліфонію звукової структури поетичної мови на тлі багатокомпонентних повторів приголосних. Подальша інтенсивна частотність у віршованих рядках алітераційних сполук [кр], [гр], [пр], у складі яких опорним звуком є дрижачий, окреслює сталу тональність та сугестує «проривну наполегливість» вербальної дії ліричного героя. У 4-му, 6-му, 7-му, та 8-му рядках вірша «*Ой, що в полі за димове?*» лінійна алітерація приголосних свистячих [с], [з] аудіально підсилює

вокативність звернення до сил природи. Багатокомпонентна структура фоніки, виражена алітераційно-асонансною частотністю, притаманна звуковій організації Франкової веснянки «Ой, що в полі за димове?» загалом. Таке сугестування характерне фольклорній мелодиці.

Фоніка віршів І.Франка циклу «Осінні думи» зі збірки «З вершин і низин» здебільшого пронизана звукоповторами глухих приголосних. У 1-му катрені вірша «Осінній вітре, що могутим стоном...» відчутна алітерація [с]-[с'] й асонанс [і]: «*Осінній вітре, що могутим стоном / Над лісом стогнеш, мов над сином мати, / Що хмари люті гониш небосклоном, / Мов хочеш зиму, сон і смерть прогнати;*» [156, т. 1, с. 37].

У структурі фоніки цього циклу більш частотним є звукоповтор [п], [п']. Він утворює вертикальну ініціальну анафору в межах строф та горизонтальну алітерацію: «*Понад степи і поле, гори й доли, / Понад діброви, зжовклим листом вкриті, / Понад стернища, зимним вихром биті, / З плачем сумним, мов плач по кращій долі*» [156, т. 1, с. 37]. У цитованому катрені вірша «Журавлі» лексична анафора утворює й звукову анафору з алітераційним [п]-підсиленням у 1-му та 4-му рядках. Розташування цього звукоповтору в межах строфи формує звукове обрамлення. У наведених рядках вірша шумна акустика алітерації [п] функціонує разом із асонансом [о]. Така вокалізація надає поетичній мові евфонії та детермінує акустику «голосу» як відображення емоційного акценту.

Частотний звукоповтор [п'], [п] у вірші «Післанці півночі, в далекім юзі...» утворює горизонтально-вертикальну алітерацію в 1-му катрені: «*Післанці півночі, в далекім юзі, / В прекраснім краю барв, багатства, пісні, / Перекажіть про сірі, безутішні / Мли, що стоять на нашім виднокрузі!*» [156, т. 1, с. 37]. Цитована строфа багатокомпонентна щодо засобів та структури фоніки: м'якість алітераційного [п'] та асонанс закритого [і] у 1-му рядку змінюється повторами твердих звукосполук [пр], [кр], алітераційною анафорою приголосного [б] у суміжних словах та суцільним наголошеним асонансом відкритого [а] у 2-му рядку. У 3-му рядку знову домінує асонанс

[i]. Таке розташування асонансів утворює звуковий і-пуант, що обрамлює й підсилює асонанс [a]. Насичена поліфонія «...*В прекраснім краю барв, багатства, нісні...*» надає поетичним рядкам гучності й акумулює звуко-сміслову ядро всього ліричного твору.

Алітераційна анафора [пр] є й у 2-му катрені з продовженням у 1-му рядку 3-ої строфи вірша «Післанці півночі, в далекім юзі...» (повтори морфем *пере-, про* на початку рядків). У передостанньому терцеті превалює алітерація [р], тоді як в останніх рядках вірша вона відсутня: «*Сли й там земля ссе кров їх, сльози й ніт, / А хліб дає не їм – мовчіть! мовчіть!*» [156, т. 1, с. 38]. Цитовані рядки насичені алітераціями свистячого [с], плавного [л] та носового [м], повтор яких на тлі загальної структури фоніки вірша сугестує *тишу* як звукозміст поетового вокатива «Мовчіть!».

У фоніці поетичної мови Франкових віршів циклу «Осінні думи» так само фіксуємо алітерації [к], [кр], [з], [л]-[л'], [н], [м], які функціонують у межах одного терцета: «*Куди? Куди? Чи в кращій край зелений, / Залитий світлом, зіллям умаєнний, / На нитку мов нанизані, мчите ви?*» [156, т. 1, с. 38]. У 1-му рядку проривне звучання лексичного повтору продовжується патронімічною атракцією «*кращій край*» з підсиленням дрижачим. У наступних поетичних рядках шумність спадає і підсилюється плавна звучність: алітерацію [з] у 2-му рядку змінюють звукоповтори сонорних [л]-[л'], [н], [м]. Назальна акустика в цитованих 2-му та 3-му рядках детермінує елегію зажури у словах ліричного героя.

Наявні алітерації [т], [т'], [к] у Франкових поетичних рядках вірша «Тихенько річка котить хвилі чисті...» утворюють фонопоею: «*Тихенько річка котить хвилі чисті, / Так тихо, що в ній чуєш, як тріпочесь / Сверщок, що впутавсь у зв'ялім листі...*» [156, т. 1, с. 38]. Повтор глухих приголосних аудіально відтворює звуконаслідувальну акустику «тихого стуку» – руху. Подібне слухове враження динаміки руху (падіння) детермінує алітерація [д] у перших двох рядках вірша «Паде додолу листя з деревини...», що відтворює смислове навантаження: «*Паде додолу листя з деревини, / Паде*

невпинно, чутно, сумовито, ...» [там само]. Евфонічна мелодика цих рядків підсилена внутрішнім римуванням суміжних слів.

У дослідженні ліричної структури збірки І. Франка «З вершин і низин» В. Корнійчук наголосив, що «особливо виразні атрибути філософської медитації в «Осінніх думках»» [70, с. 197–198]. На думку літературознавця, «наскрізь медитативні... й «Нічні думи», «Скорбні пісні», «Вольні сонети»» [там само, с. 197].

У структурі фоніки Франкових «Скорбних пісень» наявні звукові фігури, що сугестують емоційно-психологічний стан ліричного героя. У вірші «Не винен я тому, що сумно співаю...» поетове вокативне звернення «*Не винен я тому, що сумно співаю, / Брати мої! / Що слово до слова нескладно складаю – / Простіть мені!*» [156, т. 1, с. 40] насичене алітерацією [с] і тавтологічними повторами у 3-му рядку. Сам І. Франко вказував на те, що «...підправляв мову» [там само, с. 20] у своїх творах, тож такі повтори у віршованих рядках не випадкові та слугують художнім авторовим засобом задля підсилення промови ліричного героя. Поетова комунікація в цитованому катрені на рівні звукової організації відображена сталим ініціальним звукоповтором із висхідною динамікою у структурі: алітерація [с] у 1-му рядку доповнюється у 3-му іншими консонантами та асонансами [о], [а] у морфемах «слов» і «склад». Паронімічна атракція на початку 2-го катрена цього ж Франкового вірша в рядках «*Не радість їх родить, не втіха їх плодить, / Не гра пуста, ...*» [там само, с. 40] поєднана з внутрішнім римуванням (рима піввіршів) зумовлює алітераційно-асонансний монорим, який надає милозвуччя ритмомелодиці цитованому фрагментові. Подібний приклад функціонування засобів фоніки знаходимо й у вірші «До моря сліз, під тиском пересудів...» у рядку «...*Пролиutih, і моя вплила краплина;*» [там само, с. 41], у якому лексеми зі співзвучними морфемами утворюють алітераційно-асонансне ядро [пли].

Багатокомпонентним щодо структури фоніки із циклу «Скорбні пісні» є вірш «Нехай і так, що згину я...»: «*Нехай і так, що згину я, / Забутий десь*

під тином, / Що всі мої думки, діла / Сліду не лишать, мов та мла / На небі синім! / Нехай і так! Я радо йду / На чесне, праве діло! / За нього радо в горі вму / І аж до гробу додержу / Свій прапор ціло» [156, т. 1, с. 41]. У тексті функціонують різні за класифікацією звукоповтори. У першій строфі алітерацію [т] підсилюють звукоповтори [д] [д'] (3-му рядку ініціальним). У 4-му та 5-му рядках алітераційна акустика змінюється – переважають повтори носових сонорних приголосних [л-н-м]. Поліфонія 1-ої строфи відображає емоційно-експресивний стан мовця (ліричного героя). Засоби фоніки в тексті спочатку аудіально детермінують «важкі роздуми», а наприкінці строфи надають порівнянню лагідного елегійного звучання.

У звуковій організації поетичної мови другої строфи вірша «Нехай і так, що згину я...» початкова анафора носового [н] змінюється алітераційними повторами [р], [г], [гр]. Така градація звучності в поетичних рядках тотожна з емоційно-смісловим тлом «обіцянки» ліричного героя. Акцентною є частотна звукосполука [ра], у якій дрижачий консонант [р] експлікується у препозиції до асонансного [а] – «широка відкрита тональність [а] формує конотацію урочистої впевненості й разом з імперативною інтонацією моделює афористично-переконливий, а отже, інтенційно дієвий ритм поетичної мови» [147, с. 78]. В аспекті семантики ритму Франковий вірш «Нехай і так, що згину я...» В. Корнійчук характеризує так: «Тут виразно проявляються змішані інтонації болю, досади, впертості, впевненості, рішучості продовжувати «чесне, праве діло»» [70, с. 379].

Асонанс [а] відчутний і у 1-му і 2-му рядках вірша «Думка у тюрмі»: «*Ой рано я, рано устану, / На яснее небо погляну...*» [156, т. 1, с. 43]. Повтор голосного [а] у наголошеній позиції в наведеному фрагменті функціонує разом із алітерацією [н]. Ці фонемі є частотними внаслідок повтору співзвучних морфем та лексем і утворюють монорим, що детермінує сугестію поетичного вислову. У цьому ж Франковому вірші 4-та строфа насичена алітерацією [т], [т']: «*Тут сльози, ти радість голосиш! / Ти вільності запах*

просиш, / А тут ось понура тюрма, / Могила тісна та німа» [там само]. Повтор глухого консонанта [т] у художній мові інтерпретують як засіб «вираження трудності всієї дії» [120, с. 304], що відповідає смилу цитованого катрена. Примітними для Франкового вірша «Думка у тюрмі» є звукові анафори: 1-й, 2-й рядки – [а], 9-й, 10-й – [г], 12-й, 3-й, 14-й – [т], 21-й, 22-й – [за], які детермінують фонічні акценти в суміжних рядках.

У поетичній мові віршів циклу «Скорбні пісні» фіксуємо алітерацію сонорного [м']-[м] у 1-му катрені вірша «Мій раю зелений...»: *«Мій раю зелений, / Мир-зілля маєний, / Стелися круг мене. / В далеку даль»* [156, т. 1, с. 43]. Цитуючи наведені рядки Франкового вірша, такий звукоповтор у аспекті з'ясування семантико-прагматичної конотації в українській поетичній мові Л. Українець розглядає таким, що має «прагматичний потенціал..., визначає естетичну стратегію українського поетичного дискурсу в площині пейзажного опису, де зазвичай переважають *світлі, радісні тони»* [147, с. 224]. Рядками з вірша «Бувають хвилі – серце мліє...» мовознавиця також ілюструє «моделювання сугестивності виражальних мовних засобів навіть пейзажної лірики, у якій розлогий гуркіт природної стихії актуалізовано акустичною сполукою [гр]» [147, с. 172]: *«Мов чорна хмара небо криє / І грім у хмарі гуркотить»* [156, т. 1, с. 40]. У цитованих рядках алітерація дрижачого [р] у 1-му рядку підсилюється звукоповтором [гр] і утворює фонопоею, яка аудіально детермінує звуконаслідування описаного явища природи.

У віршах І. Франка зі збірки «З вершин і низин» наявні приклади алітерацій приголосного [з]. У вірші циклу «Нічні думи» «Чи олово важке пливе у моїх жилах...» у таких рядках: *«...Так сонно, звільна, зимно замість крові? / Чи мізку рух чия рука спинила / ...Так важко, звільна, хвиль, годин і днів / Повзуть безбарвні, непроглядні стада!...»* [156, т. 1, с. 47]. Суцільна лінійна алітерація, утворена повтором дзвінкого консонанта, детермінує метафоричну гучність на тлі сугестивного повтору [м-н]. У 1-й строфі цього

ж вірша поетичний звукопис збагачений асонансом [o] у лексемах *олово, сонно, крові, потік, дотепу, розмови*.

Такі засоби фоніки відтворюють емоційно-чуттєвий настрій ліричного героя. Епіфора «*Засни! Засни! Засни!*» [там само, с. 51] у Франковому вірші «Пісня геніїв ночі...», у звуковому складі якої переважають повтори свистячих [з] та [с], сугестує відповідне звукосемантичне тло *сну*. У смислового контексті цього віршованого твору таке вокативне навіювання відображає поетове побажання спокою, як суб'єктивну реакцію на дійсність.

Прикладом вертикальної алітерації [з], [з'], що утворює звукову анафору, є 3-тя строфа поезії «Місяцю-князю!»: «*Місяцю-князю! / В пільмі
будущого, / Знать, ти шукаєш / Зілля цілющого / Зілля, що лиш цвіте / З-за
райських меж... / Ох, і коли ж ти те / Зілля знайдеш?..*» [там само, с. 50]. У цитованому фрагменті майже відсутні звуки різкого звучання (окрім лексеми *райських*), тому алітерація дзвінками [з]-[з'] на початку рядків формує оноματοпеїчну звучність *свисту*, яка аудіально увиразнює медитативні роздуми ліричного героя. Структура звукової організації Франкової поетичної мови у цьому вірші, що характеризується вертикальною алітераційною анафорою у строфі-розв'язці, містить засоби фоніки притаманні народній поезії.

Функціонування алітерації приголосного [з], [з'] як засобу фоніки що конотує аудіальне тло різкого звучання, виражене у вірші І. Франка «Співакові» зі збірки «З вершин і низин»: «*Знає той колос, стебло і лущина,
/ Що як доспіє зерно золоте, / Серп їх нещадний зітне і змете / І що зерно те
їх смерті причина*» [1, т.1, с.76]. У 1-му рядку строфи алітераційний стик свистячого глухого [с] у лексемах *колос, стебло* змінюється ініціальним звукоповтором [з] у 2-му *зерно золоте* та 3-му рядках *зітне і змете* відповідно. В останньому рядку катрена домінує повтор дрижачого [р]. У цитованому фрагменті відчутна динаміка різкого звучання, що досягається засобом фоніки і детермінує емоційно-чуттєвий характер послання ліричного героя. Насичену шумну дзвінкість, зумовлену алітераціями приголосних [з],

[д], [р], фіксуємо й у поетичних рядках вірша І. Франка «Рідне село»: «...*Дрібних утіх і я тут зазнавав, / Задля дрібних гризот лице росив сльозами...*» [156, т. 1, с. 76]. Засобом фоніки аудіально підсилюється звукове тло поетичної мови, що концентрує емоційну чуттєвість ліричного героя від спогаду дитинства.

Алітерації свистячих [з], [с] відчутні й 3-ій строфі вірша «Корженкові» із циклу «Знайомим і незнайомим»: «*З гнітом і тьмою, / З розбратанням братів / Сміло до бою / До кінця наших днів, / За серця й совісті / Ясним показом / В збройній готовності / Ходімо разом!*» [там само, с. 89]. У перших двох рядках цитованої октави алітерація глухого [т], [т'] змінюється на дзвінку акустику, утворену засобом повтору спільнокореневих слів *розбратанням братів*. У наступних рядках звукове тло строфи змінюється – домінує алітерація свистячих [з], [с] на тлі асонансу [о]. У вірші І. Франка «Корженкові» ліричний герой закликає та спонукає адресата до спільних рішучих дій. В аспекті фоніки остання строфа підсилена звукоповторами, що інтенсифікують й увиразнюють таку риторичку.

Багатокомпонентним щодо структури звукової організації поетичної мови І. Франка є вірш «Човен» [156, т. 1, с. 65–66] із циклу «EXELSIOR». З перших рядків цього ліричного твору відчувається звуконасичення різної тональності. Алітерація сонорного [л'], [л] («*Хвиля радісно плюскоче та леститься до човна...*») у 1-му рядку 1-го катрена аудіально конотує плавність руху води у природі. У наступних рядках чотиривірша, особливо у 3-му та 4-му, звукове тло змінює повтор шиплячих приголосних [ч], [ш]: «*Хто ти, човне? Що ти, човне? Відки і куди пливеш? / І за чим туди шукаєш? Що пробув? Чого ще ждеш?*» [там само]. Таке звукове тло – приклад аудіальної динаміки у Франковій поетичній мові. Акустика «...ніжності, м'якості, ласкавості...» [61, с. 172] переходить у монотонне шелестіння (рух) і детермінує метафоричний образ човна як уособлення ліричного героя, що покликаний віднайти відповіді на свої «вічні питання» (саме під такою назвою у журналі «Світ» уперше було опубліковано цей

поетичний твір І. Франка). Така структура фоніки характерна й для 6-го катрена цього вірша. Однак у 2-му рядку (...*Ніжна, мов дитина, шепче і пришиптує вона...*) засобом повтору спільнокореневих слів, що утворюють фонопоею, конотується звукове тло спокою, душевної ідилії. Фонопоея відчутна й у 2-му катрені вірша «Човен»: «*І повзе ліниво човен, і воркоче, і бурчить: / Відки взявся я – не знаю; чим прийдеться закінчить / Біг мій вічний – тож не знаю. Хвиля носить, буря рве, / Скали грозять, надяють-просять к собі береги мене...*» [156, т. 1, с. 65]. Перший рядок катрена насичений алітерацією шиплячого [ч] з підсиленням у суміжних лексемах твердим [р]. У 3-му рядку утворена асонансом [і] евфонічна мелодійність, що детермінує сакральність звертання, змінюється алітерацією [р], яка є суцільною у 4-му рядку і функціює з асонансом [о]. Повтор однакового опорного дрижачого приголосного в суміжних лексемах аудіально відтворює *рух стихії* як метафору руйнівної сили.

У структурі фоніки цього ж вірша наявна й алітерація [т]. У перших двох рядках 5-го катрена фіксуємо суцільний звукоповтор цього консонанта: «*Що ж тут думати? Тримає, то тримає, а візьме, / То візьме – ні в сім, ні в тому не питатиме мене*» [там само]. Глухий алітераційний [т] сугестує емоційну напруженість роздумів ліричного героя щодо неможливості впливу на ті чи ті процеси. У наступному рядку щире зізнання «*Непогідний, не свободний день мій, вік мій: жий чи гинь – ...*» [там само] евфонічно увиразнене асонансами [і] та [и]. Така вокалізація поетичної мови підкреслює елегійну зажуру ліричного героя.

Останні два рядки Франкового вірша «Човен» «...*А хто знає, може, в бурю іменно спасешся ти? / Може, іменно тобі ся вдасть до цілі доплисти!*» [156, т. 1, с. 65] – приклад сугестії. Однак завершальним фонічним акцентом у цих рядках є алітерація дзвінкого [д], яка наприкінці поетичного твору надає чіткості не тільки ритміці, а й аудіально детермінує непохитну (тверду) впевненість щодо сподівання ліричного героя.

Згідно з кількісним аналізом структури фоніки вірша І. Франка «Човен» визначено, що найчастотнішими приголосними у ньому є: [т], [т'] – (13,7 %), [н], [н'] – (11,2%), [в], [в'] – (10,7%), [р], [р'] – (6,5%), [с], [с'] – (6,3%) [м], [м'] – (5,5%). Загальна частотність шиплячих [ш], [ч], [ж] від загальної кількості приголосних становить 11,7% (3,6%; 4,8%, 3,3% відповідно). Серед голосних фонем ранжування за частотністю таке: [о] – (21%), [е] – (20,4 %), [а] – (18,5%), [и] – (17,5%), [і] – (15%), [у] – (7,5%). Коефіцієнт прозорості віршованої мови – 0,7.

Прикладом багатокомпонентної структури звукової організації поетичної мови І. Франка слугує 1-ша строфа вірша «Молодому другові» із циклу «Знайомим і незнайомим»: *«Чом головку ти схилив додолу, / Спер на ручку скрань ту мармурову, / А очима в далі десь блукаєш, / Наче в далі доленьки шукаєш? / Що завис на тобі сутінь суму? / Що задумавсь, молоденький друже? / Ой, не думай, голубе, ту думу, / Бо та дума зрадлива дуже!»* [156, т. 1, с. 90]. На тлі домінування звукоповтору дзвінкого [д] у всьому тексті цитованої строфи, у 2-му та 5-му рядках фіксуємо суцільні алітерації дрижачого [р] та [с], які підсилюють звукофон відповідно до змісту. Звукова анафора 5-го та 6-го рядків також акцентна. Асонанс [у] окреслює поліфонію сумного настрою ліричного героя. Інтенсивне звуконакопичення приголосних відчутне й у 3-му, 4-му, 5-му рядках 3-ї строфи цього вірша: *«...В цвітів барві вкаже страсть кипучу, / В птахів піснях вкаже зойк розпуки, / У погоді вкаже зойк розпуки,...»* [там само, с. 91]. Какофонічне звучання на початку перших двох цитованих рядків у подальших рядках спадає й наприкінці строфи відчутна сугестивна евфонія засобом повтору алітераційно-асонансних сполук [мо], [ро]: *«...І твої всі втіхи молодії / Мов мороз нещадний поморозить»* [там само]. Асонанс [о] утворює повноголосе звучання цитованого рядка.

У звуковій організації Франкової поетичної мови циклу «Знайомим і незнайомим» частотними є алітерації [т], [т']. Зокрема, у вірші «Олі»: *«Тремтить в лахмітті, босе, на морозі, / Сльотою бите й гордуванням*

*ситих, – /.../ І діти наші – ох, аж серце в'яне! – / Сльотою биті, босі, у лахміттю, / На сльози й горе непросвітно-тьмяне, / Як сиротята, геть підуть по світу / .../ І тайком я тремтячою рукою / Останній гріш їм ткну» [156, т. 1, с. 95–96]. У цитованих віршованих рядках «особливо уїдливо стукає т» [110, с. 304] як акустичне звукопідсилення емоційного настрою ліричного героя. Алітераційний *стукіт* детермінує відчуття тривоги і підсилює зміст віршованих фрагментів.*

У вірші «Тетяна Ребенщукова» у 1-му рядку 3-го катрена «*Чом так покірно, так тихо, так прямо ти / Йдеш, куди серце веде...*» [156, т. 1, с. 97] також фіксуємо алітерацію [т], що окреслює не тільки ритміку поетичного вислову, а й аудіально детермінує поступовість дії. Подібне звукове тло мають Франкові рядки IV вірша із циклу «Оси»: «Коли два стільці маєш до вибору – / Тут користь власну, тут святу лояльність, – / То на обох старайся разом сісти. / І будь неначе те теля покірне, ...» [там само, с. 95–96].

Прикладом детермінації смислового значення усього поетичного вислову засобом алітерації є рядки Франкового вірша «Якось-то буде!»: «З голоду й нужди вмирає мужик, / **Крадіж, рабунки, весь край – один крик...**» [156, т. 1, с. 101]. Повтори глухого [к] та дрижачого [р] аудіально визначають акустику *крику*, яка наприкінці строфи змінюється різкою тональністю алітераційного [р] у рефрені: «*Радьте, розумні! Рятуйте, маючі!* / – *Якось-то буде! – Якось-то буде!*» [там само]. На тлі зазначеної структури фоніки в останньому рядку рефрену відчутна евфонія (милозвучність), що аудіально вияскравлює сподівання ліричного героя на милість.

Алюзія *крику* відтворена засобами фоніки й у 2-му катрені VI сонета І. Франка із циклу «Тюремні сонети»: «Чекай-но, я вас тут навчу **кричати!** / Та поки ще добіг на місце **крику**, / Вже Герсон став, неначе, кіт, м'явчати, / А справа хтось та вис: “**Кукуріку!**”» [там само, с. 154]. Звукоповтори [кр], [к], [к'] утворюють вертикальні алітерації, які наприкінці підсилені звуконаслідуванням «*кукуріку*». У цитованих рядках ономатофонія окреслює

«крик» і слугує метафорою щодо відтворення І. Франком емоційного стану ліричного героя.

У структурі звукової організації Франкових віршованих творів зазначеного періоду трапляється приклад поєднання двох видів ономапопеї – фономімесису та фонопоеї: «*Стук-стук по стінах! Гомонять тихцем.../ Пост настороживсь, став к вікну лицем, – / Втім справа хтось як рявкне: «Лут табаки!»*» [там само, с. 153]. Звуконаслідування *стук-стук* на початку строфи продовжує відповідний алітераційний звукоряд [ст'-т'-т/ст-ст-ст/-т'-т-т-т] у наступних рядках. Добір лексем з однаковими опорними приголосними аудіально імітує стукіт. Така структура звукової організації терцини ілюструє Франкове підсилення емоційно-експресивної номінації поетичних рядків засобами фоніки. Звуконаслідування, утворене алітераційно-асонансним звукорядом, притаманне й таким рядкам: «*Вівці муть, кумочку, пастиря пасти, / Яйця муть, кумочку, курку учить;*» [там само, с. 104]. Завуальований алегоричними образами поетів гротеск на тлі лексичних повторів аудіально імітує голоси тварин.

Функціональними щодо відтворення імітації звуконаслідувальних шумових ефектів слугують засоби фоніки в наступних Франкових рядках: «*Десь на завісах скрипнула кватирка, / Плюскоче дощ, і грубі краплі б'ють / О ринву, ринва так жалібно дирка / О мур, мов хоче вирватися з пуп*» [156, т. 1, с. 154]. Алітерацію свистячого [с], [с'] на початку катрена доповнюють звукоповтори [кр] та алітерація дзвінкого [б], [б'] у 2-му рядку. У 3-му рядку повтор дрижачого [р] утворює суцільну алітерацію, акустика якої продовжена в 4-му рядку. На тлі такої алітераційної динаміки в цьому катрені почергово функціонують асонанси [и], [у] та анафора [о]. Повтор приголосного різкої тональності наприкінці строфи створює аудіальний ефект *дрижання*, яке дещо *стишується* алітерцією [м]. У цитованих рядках звукофон функціонує відповідно до змісту та експресії, що її поет відтворив засобами фоніки.

Подібна аудіальна динаміка відчутна у Франковому VIII сонеті із циклу «Тюремні сонети». У віршованій мові задля зображення середовища, в якому перебував ліричний герой, поет вдається до алітерацій різної акустики та асонансу [о]: «*А ледве тільки сон нам зломить очі, / Гнеть північна його сторожа згонить; / Гримить коритар, колоддя скрекоче / При дверях, думаєш спросоння: дзвонить / Пожарний дзвін...Зриваєшся – аж ні!*» [там само, с. 154–155].

У цитованих рядках сталою є алітерація дрижачого [р]. Разом з нею функціонують звукоповтори [г], ініціальні [к] та [д], [дз]. Така частотність дрижачого та шумних звуків у поетичній мові детермінує алюзію *гуркоту* відповідно змісту. В описі тюремної культури в однойменному XXIII сонеті фоніка поетичної мови І. Франка насичена співзвучними алітераціями: «*Хоч в криміналі крати, грубі мури, / Ковані двері, варти й не злічити,...*» [156, т. 1, с. 162]. Різка тональність алітерації [р], [р'] відчутна й у таких віршованих рядках циклу «Тюремні сонети»: «*А по подвір'ю вояк патрулює, / У сінях варта, стражники понурі, / І арештанти, наче тінь, снуються*» [там само, с. 152], «*Росіє, краю крайності жорстоких! / Твій витязь Святогор дріма в печарі,...*» [там само, с. 166]. Тембральна динаміка алітерацій (від різкої до нерізкої звучності) як відображення настрою ліричного героя притаманна й таким Франковим віршованим рядкам: «*Ви права сторожі? Ні, право в вас / Лиш щит, котрим безправ'я закриваєсь! / Судить мене, та вас осудить час!*» [там само, с. 165].

У Франковій поетичній мові зазначеного циклу прикладом сугестії, що її реалізують засоби фоніки, слугує звукова структура першої строфи XXXIII сонета: «*Росіє, краю туги та терпіння, / Чи ж не такий ти час проходиш нині? / В тривоги й самолюбія пустині / Позабивались старші покоління*» [156, т. 1, с. 167]. У цитованому катрені функціонують алітерації двох приголосних – [р], [т]. Превалювання повтору глухого приголосного на тлі акцентної алітерації дрижачим [р] окреслює перевагу акустики проривної звучності. У визначенні психологічної конотації глухих експлозивних [т],

[т:], [т'], [т':] у поетичній мові Л. Українець вказує на те, що «домінування *т*-континууму визначає емоційний стан, асоціативною основою якого є *терпіння, втома*, а для сильної людини – *протест*» [147, с. 308]. Фоніка цитованого Франкового катрена детермінує психоемоційний стан ліричного героя та сугестує смислове значення поетичних рядків.

У звуковій організації поетичної мови віршів І. Франка із циклу «Тюремні сонети» є приклади алітерацій, що детермінують відповідно до змісту нерізкий звукофон. «*А він сидить коло вікна й співає / Сю саму пісню – а співа чудово – / І плаче так, що аж ся серце крає!*» [156, т. 1, с. 167]. У цій терцині XXV сонета домінують звукоповтори сонорного [в], [в'] та шумних [с], [с'], [п'] на тлі асонансів [і], [а]. Палаталізована тональність алітерацій надає елегійного звучання, підкреслює емоційний настрій ліричного героя. Наприкінці строфи аудіальна асоціація змінюється – акцентна алітерація дрижачого [р] надає поліфонії різкого звучання, підсилюючи смислову експресію. Алітераційне насичення сонорними, зокрема приголосним [й], фіксуємо й у таких Франкових поетичних рядках: «*Не можемо. Ні про що розмовляти, / То й мовчки. Лиш сей та той нечайно / Зітхне. Минає восьмий час, дев'ятий...*» [там само]. Алітерації [н], [н'], [м], [л], [й] та підсилення внутрішньою римою аудіально конотують монотонність, яка є визначальною у смисловому значенні поетичних рядків.

Прикладом функціювання алітерацій різної (контрастної) звучності у поетичному зображенні Франком художніх образів є XXIX сонет із циклу «Тюремні сонети». У 1-му катрені в описі «першої богині» поетова віршована мова насичена алітераціями [с], [с'], [н], [н'], [л], [м], [м'] та асонансами [і], [и]: «*У сні мені явилися дві богині. / Лице одної – блиски променисті, / Безмірним щастям сяли очі сині, / І кучері вилися золотисті*» [156, т. 1, с. 165]. Домінування сонорних та свистячого у структурі фоніки цієї строфи акустично створює приємне звучання та детермінує відповідний звукообраз зображуваного. Водночас у 2-му катрені зазначеного вірша Франкова поетична мова змінює тональність: «*Лице другої чорний крив*

серпанок, / І чорні очі, наче перун тучі, / Блищали, коси чорні та блискучі – / Була, немов літній, бурливий ранок» [там само].

Цитована строфа насичена звукоповторами переважно дрижачого [р] та шиплячого [ч], [ч']. Алітерації такої звучності зумовлюють різку акустику, яка аудіально конотує номінацію негативу як смисловий звукообраз. Завершуючи розповідь про свій сон, ліричний герой про дії «другої богині» каже: «...А друга мовчки терн втиснула в руку – / І враз я радість вчув і люту муку» [там само]. Ці поетові рядки також алітеровані приголосним [р], евфонічно підсилені асонансами [у], [а] й акумулюють експресію композиційної розв'язки.

Звуковій організації поетичних творів І. Франка 1880–1889 років, які не ввійшли до збірки «З вершин і низин», також властиві засоби фоніки. Зокрема, у вірші «Знов рік минув. Знов крок один вперед», яким поет відкриває сторінку нового десятиліття, звукова організація насичена алітераціями різної акустики: «*Знов рік минув. Знов крок один вперед / Ступило всім нам дороге діло /.../ Знов рік минув! При вході в рік новий / погляньмо назад, на те, що ми пробули, / згадаймо, браття, кождий крок кривий, / всі помилки, що важко промайнули» [156, т. 2, с. 293].*

На початку строф простежуємо повтори сонорних консонантів [н], [н'], [м], [в], які конотують медитативну чуттєвість. На тлі елегійної монотонності цих звукоповторів аудіальної ритмічності надають алітерації [р], [р'], [к]. Чергування проривних дрижачих звуків з глухим творять у тексті звукосмисловий ефект драматичної емоційної напруженості. Особливо помітний такий фонічний акцент у 3-му рядку 2-ї октави, де ініціалії [к], [кр], [кр] утворюють емотив крику, підсилений асонансним [о].

Згідно з кількісною структурою фоніки, найчастотнішими приголосними у вірші «Знов рік минув. Знов крок один вперед» є: [в], [в'] – (6,7%), [н], [н'] – (5%), [м], [м'] – (4,5%), [р], [р'] – (4,2%). Серед голосних фонем найвищий відсоток частотності мають [о] – (10,7%), [а] – (7,1%), [і] – (6,75%), [у] – (4,5%). Коефіцієнт прозорості віршованої мови – 0,67.

Алітераційне насичення примітне й у Франковій поезії «Наче вихор минають роки, відколи мене зрадила ти». Поетове зображення неминучоїплинності часу засобом лексичних повторів підсилене фонічним увиразненням звукорядом сонорних [м], [н], [н'], [в], [в'], проривним дрижачим [р] та глухим [к]: «*І минають роки за роками, / І минають віки за віками, / Покоління, мов трави в гаю*» [156, т. 2, с. 294]. У 4-му, 5-му, 6-му рядках шостої строфи цього вірша також помітна частотність [м], [м'], [н], яка акустично модулює емоційний настрій поета: «*І безмірний їх ряд промине; / Но могила не прийме мене, / І не втихне в душі моїй туга*» [156, т. 2, с. 295]. У наведеному поетичному фрагменті спостерігаємо певну алітераційну динаміку: звукоряд [м-р-н][р][р-м-н] у 1-му рядку аудіально сильніший через частотність [р], водночас у наступних двох рядках ця частотність спадає, утворюючи монофонічну звукову метафору «похоронних рим» [147, с. 227].

Аналогічний звукозміст, утворений алітераціями [м], [р], має 1-й катрен Франкового вірша «Смерть убійці»: «*Вмирав мужик. Ну, що за диво? / Та ж тисячі їх мрутуть щодня, / Спокійно мрутуть, від смерті ждучи, / Чого не мали від життя*» [156, т. 2, с. 322]. Повтор лексем із однаковою семантикою, у яких опорними є зазначені звуки, утворюють звукове тло, що сугестує аудіальну конотацію відповідно змісту.

Сугестивна звучність, утворена звукоповтором сонорних, характерна й таким поетовим рядкам: «*Понурії, камінні мури / Держали мене взаперті, / Морозили мозок і мислі, – / Я мучивсь, ридав в самоті*» [там само, с. 314]. Почергові алітерації [н], [н'], [м], [м'] та [р] перших двох рядків цитованого катрена у 3-му рядку змінюються суцільним ініціальним звукоповтором [м], який надає рядку протяжного звучання. Такий фонічний прийом, що сугестує алюзію *смутку*, характеризує поетове прагнення акцентувати увагу на емоційному стані ліричного героя. Відповідним прикладом слугують й Франкові рядки із вірша «Рубач»: «*Мов темна темрява вся життя моя/ мені вказалась; ні одної хвили/ не бачив я, щоб до ладу була*» [там само, с. 337].

Співзвучні морфеми на початку терцини утворюють звукове ядро, що акцентує семантику. На тлі алітерації назальних приголосних останній рядок насичений повтором дзвінких твердих [б], [д], що аудіально підсилюють гучність, і зрозуміло, експресію роздумів ліричного героя.

Алітерації [м], [н], [н'], що детермінують емоційно-психологічне напруження в поетичній мові, притаманні 4-ій строфі Франкового вірша «На могилі»: *«Мамо, мамо, земле бідна, / Українська земле рідна, / Чим ти бога прогнівила, / На ту ганьбу заслужила?»* [156, т. 2, с. 363]. Суцільний звукоповтор [м] у 1-му рядку доповнюється *n*-повтором у наступних, що детермінує певну акустику протяжності. Алітерація назальними в цитованих рядках підкреслює емоційно-чуттєву номінацію вокатива.

Подібною щодо структури фоніки є 8-ма строфа Франкового вірша «Руським в'язням із р.1882». Поетична мова секстини насичена алітерацією [н], [н']: *«І чи захочете признать / Минулі блуди, чи забагнуть / вас ноги знов нести туди, / куди носили й ті сліди / на небо без кінця топтать. / Се теж як ваші коні тягнуть»* [там само, с. 333]. Домінування носового сонорного в секстині на тлі асонансів [у], [и] визначає сумну тональність та сугестує психологічне нагнітання відповідно до змісту.

До однокомпонентної суцільної алітерації [н] у поетичній мові позазбіркових віршів 1880–1889 рр. І. Франко вдається не часто, однак поодинокими прикладами такого фонічного засобу слугують наступні поетові рядки: *«...Ніхто не пан нам, не указ/ Хісна нема нікому з нас»*; *«Були ми повнії пани.../ Верніться – ох! Блаженні дни»* [156, т. 2, с. 369]; *«Наче світ забув о ній/ Із давніх давнин, – / Хоч той, що заснув у ній,– / Перший Русі син...»* [там само, с. 375].

Прикладом звукової сугестії алітераційним [н], [н:], [н'] у Франковій поетичній мові позазбіркових віршів зазначеного періоду є 1-й катрен вірша «Сучасна пісня»: *«Вона не забавка дитинна, / Вона не мрія золота, / Вона не ніжная, невинна / І несвідуща красота»* [156, т. 2, с. 304]. Лексична анафора перших трьох рядків акумулює насичення консонантів й

продовжується лінійною алітерацією, утворюючи суцільний звукофон. Таке накопичення підсилює експресію вислову й детермінує аудільну алюзію щодо емоційного сприйняття поетичного тексту. У другому катрені цього ж Франкового вірша таку звукову сугестію змінює алітерація [ш]: «Не вітру шум, не шепіт хвиль, / Вона тверде рішуче слово» [там само, с. 305].

Повтор шиплячого звуку імітує шум і як засіб звуконаслідування увиразнює зміст. У наступних катренах поетова характеристика пісні в аспекті звукової організації набуває алітераційної дзвінкості й виражена повторами [дз], [д], [д'], [р], [з]: «Вна дзвін той, що народ скликає / В добі нещастя до дружніх діл / ... / Вона робітниця і в світі / Свою роботу зробить раз» [там асмо, с. 305]. Звукова динаміка цитованих рядків відповідає смисловій кульмінації Франкового вірша «Сучасна пісня» і як фонічний акцент композиційно. У 9-му катрені про пісню поет говорить так: «Вона боліла, мліла много». Лексичною паронімією, що утворила внутрішню суміжну риму піввіршів й алітераційним звукорядом [н-л'-л-м -л'-л-м-н], І. Франко ще раз увиразнив свою чуттєву поетичну мінорність.

Медитативні рефлексії в поетичній мові І. Франка, утворені алітераціями сонорних [м], [н], [н'], [л], [л'], відчутні й у вірші «Промине, пролине». У першій строфі така звучність конотує аудіальну меланхолійність: «Промине, пролине, / Наче лист на воді, / Все, що в дні молоді / Так боліло мене» [156, т. 2, с. 295]. Паронімічна атракція в першому рядку моделює ритмічний характер поетичних рядків. На тлі зниженої акустичної звучності сонорних консонантів дзвінкість [д], [д'] метафоризує смислову динаміку.

Кількісний аналіз структури фоніки Франкового вірша «Промине, пролине» показав, що найчастотнішими приголосними є: [н], [н'] – (8,6%), [м], [м'] – (5,6%), [л], [л'] – (4,3%), [р], [р'] – (4,2%). Серед голосних фонем найвищий відсоток частотності мають [і] – (10%), [о] – (8,6%), [а] – (6,9%), [у] – (3,4%). Коефіцієнт прозорості віршованої мови – 0,7.

Багатокомпонентним щодо структури та засобів фоніки в поетичній мові є вірш І. Франка «Наче вихор минають роки, відколи мене зрадила ти». Зокрема, увагу привертає алітераційний пасаж [з]-[р] у двох останніх рядках 3-ї строфи «Тільки гвоздя залізо студене, – / Чую добре, – як серце ми жре» [156, т. 2, с. 294]. В автографі твору 17-й рядок цієї поезії написаний як «Лиш одне те залізо студене» [57, №214,] та виправлений на «Тільки звоздя залізо студене». У правленому варіанті лексичні зміни зумовили суцільну алітерацію [з] у рядку. З огляду на це, можна припустити, що звуконасичення в наведеному рядку І. Франко не розглядав як тавтологію чи какофонію. Такий поетів звукопис детермінує аудіальний акцент на кульмінації відчуттів зради. Фонічний прийом був збережений автором, однак відредагований у 50-ти томному зібранні його творів.

Трагізм почуттів Франкового ліричного героя у вірші «Наче вихор минають роки...» на рівні звукової організації виражений також асонансами. Четверта строфа насичена повтором голосних [і], [о] в наголошеній та ненаголошеній позиціях: «Людські втіхи і людські надії, / Людські сльози для мене чужії, – / Відколи коло власного болю / Весь мій дух ся скинів, наче кров» [156, т. 2, с. 294]. Звукоповтори [і] у суміжних словах 1-го, 2-го та 4-го рядках утворюють вокальне обрамлення ментального символу *коло*, що детермінується у 3-му рядку морфемами «кол», «коло». У цитованих рядках тиха елегійна зажура ліричного героя увиразнена фонічними засобами. У цьому ж віршованому творі частою є дво-, три- і чотирирядкова звукова анафора.

Структура поетичного звукопису вірша «Наче вихор минають роки, відколи мене зрадила ти» щодо частотності звуків рангована так: найчастотнішими приголосними є: [в], [в'] – (5,7%), [н], [н'] – (5,1%), [к], [к'] – (4,5%), [м], [м'] – (4,4%), [р], [р'] – (4,2%). Серед голосних фонем найвищий відсоток частотності мають [а] – (9,4%), [о] – (7,7%), [і] – (7%), [у] – (5,6%). Коефіцієнт прозорості віршованої мови – 0,66.

Поетична мова позазбіркових творів І. Франка 1880–1889 рр. багата фігурами фоніки різної звучності та акустики. Алітерації приголосного [т], [т']

та [пр] фіксуємо у вірші «Амврозію Яновському»: «В далекім Римі **ти** поліг: змогли / Тебе літа і невсипуці **т**руди! / О, **стій там**, мов **протест** науки **проти тьми** / І Русі **проти** єзуїтської облуди!» [156, т. 2, с. 380]. У невеликому за обсягом Франковому творі-посвяті звукоповтор [т] «...зумовлює конотаційну стратегію звукопису передусім як один зі способів корекції емоційного стану мовця» [147, с. 304]. На тлі «уїдливого стукання т» [110, с. 61] у цитованих рядках двокомпонентний звукоповтор [пр] надає поетичній мові проривної звучності і функціонує як звукова номінація *спротиву*.

Алітерацію приголосного [т] фіксуємо у Франковому вірші «Чом так тривожно б'єсь у мене серце в груди»: «Мов **тугу** дивную. **Ті** гарні, щирі лиця, / **Ті** серця, чисті ще, **ті** весняні **цвіт**ки» [156, т. 2, с. 301]. Цитовані поетичні рядки насичені алітераційно-асонансною сполукою [ту]-[т'і]. Акустична зміна звукоповторів (твердість – м'якість) конотує й зміну аудіального характеру в рядках, розкриваючи динаміку емоційності поетичної мови. Алітерація твердого [т] увиразнює ритмо-мелодіку у вірші І. Франка «В самоті, гризоті»: «І здаєсь ми, що **ти** / **Тихо-тихо** лежиш / Під **хрестом**, під **травов**, /.../ І **твоє** й не **твоє** / **Те** могильне **лице!**» [там само, с. 296]. Повтор однотипних лексем формує ритмічні сегменти й метафоризує *тугу* [120, с. 177] у цитованих рядках.

В аспекті функціональності засобів фоніки в поетичній мові Франкових позабіркових творів зазначеного періоду насиченою є звукова організація вірша «Сонети-невільники». У 50-ти томному зібранні його подано за останнім автографом, виправленим поетом в останні роки життя: «**Сонети**, се невольничі **стихи!** **Закутий** / В **тісну**ю форму, мов у **пуга**, **тут** поет / Ні вільних **тут** думок не може розвернути, / Ані **ярких картин**. Шкода й **писать сонет**» [156, т. 2, с. 306]. У ранньому автографі текст строфи такий: «**Сонети**, се невольничі **стихи!** **Закутий** / В **тісну**ю форму, мов у **пуга**, **тут** поет / Ні **мислей** вільних **тут** думок не може розвернути, / Ані **ярких картин**. **Покинь, покинь сонет!**» [57, № 216,]. Франкова поетична рефлексія у наведених катренах на рівні фоніки виражена алітераційно-асонансними

повторами, аудіальна конотація яких є статичною у двох варіантах. Поліфонія чотиривірша насичена лінійною алітерацією [с], що змінюється алітерацією [т], [т'] й підсилюється асонансом [у]. Фонічна структура повтору глухого свистячого на початку детермінує елегійну тональність і завдяки окличності (речення) є звуковою констатацією поетового настрою. Аудіальний характер [т], [т'] конотує «вираження труднощі дії» [110, с. 177], частотність [у] «підсилює містично-трагічну тональність» [147, с. 127]. В останньому рядку першої строфи наведеного Франкового вірша звукопис змінюється асонансами [и] у наголошеній позиції й звукорядом [к], [н], [п], [н'], який у тексті раннього автографа утворює суцільний монорим. У риторичних запитаннях вірша «Сонети-невільники» «*І волі світлий вік? Пізнали правду всі?*» [156, т. 2, с. 301] фіксуємо характерний алітераційно-асонансний звукоповтор сонорних [в], [в'], [і], який продукує звукову пластику поетичного вислову.

Аналіз кількісної структури фоніки показав, що найчастотнішими приголосними у цьому творі є: [т], [т'] – (8,4 %), [н], [н'] – (6,7%), [в], [в'] – (5,9%), [с], [с'] – (4,9%), [л], [л'] – (4,8%). Серед голосних фонем найвищий відсоток частотності мають [і] – (7,2%), [о] – (6,8 %), [а] – (6,5%), [у] – (5,9%). Коефіцієнт прозорості віршованої мови – 0,6.

Багатокомпонентною щодо структури є звукова організація ліричного твору І. Франка «Не бійтеся тюрми!». Йому також притаманні алітерації [т][т']. Перші два рядки 1-го катрену об'єднані лексичною та звуковою анафорою [н], що підсилює повтор: «*Не бійтеся тюрми, о други молодії! / Не бійтеся тих пут, що на короткий час*» [1, т. 2, с. 304]. У першому рядку третьої строфи цієї поезії відчутний звукоряд [н][н'] [м][р] («*Ніщо для нас тюрма. Ми інші тюрми знаєм*»). Така фонічна структура збережена й у тексті раннього автографа («*Ні, не для нас тюрма. Ми други тюрми знаєм*» [57, № 216]). У наступних рядках цієї ж строфи відчутні алітерації [р], [б]. Моделюючи шумову алюзію боротьби, засоби фоніки утворюють звукофон відповідно змісту: «*Тверді, безвихідні, уперті та живі, / І проти них, брати, борню ми підіймаєм!*» [156, т. 2, с. 304].

Останній строфі Франкового сонета притаманне суцільне внутрішнє римування у 1-му рядку («*А в тій слабкій, дурній, хоч кам'яній, тюрмі*»).

Згідно з кількісним аналізом структури фоніки Франкового сонета «Не бійтеся тюрми!» визначено, що найчастотнішими приголосними є: [т], [т'] – (10%), [н], [н'] – (6,4%), [м], [м'] – (5,9%), [р], [р'] – (5,5%), [б], [б'] – (3,6%). Серед голосних фонем найвищий відсоток частотності мають [а] – (9,6%), [і] – (9,1%), [о] – (6,4%), [у] – (4,3%). Коефіцієнт прозорості віршованої мови – 0,6.

Емоційне піднесення ліричного героя І. Франко відобразив у поезії «Ти знов оживаєш, надіє!». Як зазначає В. Корнійчук, цей вірш «повний оптимізму і світлих сподівань. Вибухова сила емоцій сконцентрована у рефрені «О серце! О воле! О люди!...»» [71, с. 77]. В аспекті звукової організації лінійний асонанс голосного [о], повторюваний в останньому рядку кожної строфи, утворив стилістичне повноголосся та евфонію, що слугує аудіальним маркером як звукової гармонії, так і гармонії мовця.

Прикладом увиразнення поетичної мови за допомогою асонансу [о] є й фрагмент Франкового вірша «Лісовою вузькою дорогов...»: «.../ **Ох**, синку, вір / Мому слову! Старий я, у гробі / Вже **одною ногою** давно, – / **То** не стану брехати **о** собі... – / «Але ж, діду, таж вам студено! **Ваші ноги** всі в **крові** і **босі**, / Ви **трясетесь**, ви **хорі**, **мабуть!**» – ...» [156, т. 2, с. 346]. У цитованих поетичних рядках асонанс [о] створює лейтмотив розмови як евфонічної звукосмислової композиції й увиразнює «невимушеність спілкування».

У поетичній мові позазбіркових творів І. Франка фіксуємо також різновиди оноματοфонії та фонопоеї. Прикладом є повторюваний рядок у строфах Франкового вірша «Правдива казка»: «А ворон все **кряче** та й **кряче**». У цій поезії алітерація приголосних [т] акцентує увагу на неприємних асоціаціях звукообразу місця і стану, які зображує поет: «**Тут** батько, **тут** мати важенько зітхає, / **Тут** брат, **тут** сестра тайком сльози **втирає**, – / Над хатою **горе** зависло **грозяче**; / Всіх **здавила** **таємна** **тривога** / Бо всім **постелилась** **терниста** дорога, – / А ворон на **стрісі** все **кряче** та й **кряче**» [156, т. 2, с. 308]. У 3-му рядку лексеми «горе» «грозяче»

містять звукоповтор [гр], який на тлі *тужливого* звукофону строфи, створює аудіальну алюзію руйнівної стихії, що наближається.

У 3-ій строфі Франкового віршованого твору «Оповідання цюпасника» поетична мова насичена алітерацією [ч] та звукоповторами [чен'] [ен]: «*Ну, – гадаю, – зачекаємо / Ще до осені, – чень, чень / Зеренця деяк придбаємо, / Проженемо чорний день*» [156, т. 2, с. 309]. Ця строфа в контексті змісту вірша є вкрапленням народнопісенного мелосу (суцільна внутрішня рима у 2-му рядку, внутрішня рима кінця 3-го початку 4-го рядка). Повтор діалектизму «чень» у аспекті звукової організації цього тексту утворює звуконаслідувальне ядро з асонансом голосного [є], який моделює відчуття «образного переосмислення просторових та часових параметрів» [147, с. 152].

Прикладом зображувальної функції звукопису в Франковій поетичній мові зазначеного періоду слугують початкові рядки двовірша «Шумка О. Павлика»: «*Брр-брр-брр! / Вхопивсь попів дур:...*», «*Ах, ах, ах, – / Погадати страх!*»» [156, т. 2, с. 383]. Звуконаслідувальний повтор трикомпонентного консонантного вигуку на початку першого катрена – експресивний маркер мови ліричного героя, що моделює його емоційний стан. Таке акустичне відтворення негативних емоцій підсилено суцільним повтором у першому рядку другої строфи вигуку «*ах*». Подібне звуконаслідування відчутне й у таких рядках: «*Пусто! Пусто! Пусто!! Дррру-у! Дррру-у! Дру!*» [там само, с. 392]. Наведені приклади фоніки віршованої мови І. Франка свідчать про застосування поетом фономімесису як зображувального засобу фоніки задля вираження експресивно-емоційного змісту.

У структурі фоніки поетичної мови позазбіркових віршів І. Франка 1880–1889 рр. фіксуємо однокомпонентну алітерацію дрижачого [р]. Повтором цього приголосного насичені такі Франкові поетичні рядки: «*От так розмовляли жінки, / Лягли на брудні сінники, / Веретою вкрились одною*» [156, т. 2, с. 321]; «*Не вчують у дворі, / І бить дарма, / А в вихру, граду, хмар / І серць нема*» [там само, с. 311–312]; «*Бувало, вечором з роботи / Прийдем, під ганком станем в ряд, – / Виходить план карати “винних”, / А всі вже*

наперед дрижать» [там само, с. 323]. В останньому цитованому катрені повтор дрижачого [p], [p'] акустично моделює асоціативну *важкість* стану поетичних образів, сугестуючи емоційне насичення відповідно до змісту. Акцентною є алітерація цих звуків й у такій Франковій строфі: «*Рік минув, як ми пізнались, – / Наче ластівка стрілою / Попід хмару промигне, / Так ті дні пройшли, промчались»* [156, т. 2, с. 379]. В останніх рядках цитованого чотиривірша повтор однакових морфем суміжних слів утворює ініціальну внутрішню риму з опорним дрижачим, що акумулює різку тональність метафори «*дні пройшли, промчались»* як смислове ядро усього вірша.

Подібну модель звукопису фіксуємо й у вірші І. Франка «Недужий», у якому ліричний герой передає переживання, констатує свою душевну *недужість*, що виникла на тлі певної зневіри. Поетичні рядки завершальної строфи цього вірша насичені алітерацією твердого [p]. Вона детермінує різку акустику як відображення емоційного стану мовця: «*Хоч життя пробоєм брати / Пориваюсь я поров, / Та ба, волі нерв відтятий, Орган духу нездоров»* [156, т. 2, с. 353]. Суцільна монорима в 2-му рядку цитованого катрена підсилює асоціативне тло дії ліричного героя.

Повтор дрижачого [p] детермінує звукову алюзію протистояння у вірші І. Франка «Смертельно ранений». Високу частотність цього приголосного фіксуємо в поетичних рядках, які за структурою твору формують кульмінацію і відображають кардинальні наміри: «*Там вулицями стугонить / Ріка народу і валить / Тиранський трон! Гармати грають / Реве пожежа, кровця рине / А люди вереск підіймають, / Страх їм замовкнуть не дає»* [там само, с. 354]. Простежується динаміка фоніки в цитованих рядках: одиничні повтори твердого [p] у суміжних словах підсилені повтором двокомпонентних звукосполук [tr], [gr] з асонованим голосним [a] й акумулюють акустику звучання. У наступних рядках така насиченість спадає. Співзвуччя суміжних лексем у рядку «*Тиранський трон! Гармати грають»* утворюють фонопоею як звукову імітацію гуркоту, що виконує експресивну функцію в тексті. Такий засіб фоніки у Франковій поетичній мові фіксуємо й

у наступних поетичних рядках позазбіркових віршів: «*Ніби буря, ніби град, / Гнів мій на ню гряне!...*» [там само, с. 352]; «*Ревіли, гриміли гармати, / Крилавий, гарячий був день, –...*» [там само, с. 356]; «*...Бренькіт замків стих, / Дрімали грати*» [там само, с. 317], «*А в траві, в зеленім морі / Деркач деркає*» [там само, с. 391]. «*...Земля тряслась, пил небо закривав, – / і третій раз страшливо загриміло. / Тремтячи, я провідника спитав:...*» [там само, с. 340]. Повтор звукосполюки [тр] в цитованому вірші утворює вертикальну алітерацію з подальшим підсиленням дрижачим [р]. Звукові сегменти лексем у поетичних рядках утворюють аудіальну алюзію, що образно виражає звукофон відповідно до змісту.

Франковій поетичній мові позазбіркових віршів 1880–1889 років притаманні нечасті однокомпонентні алітерації свистячого [с'], [с]. Суцільний звукоповтор [с], який детермінує аудіальну елегію достатку й гармонії, у поетовій мові персоніфікований сонним видінням: «*І сниться материн / Солодкий спів, / Від ситих страв смачних / Аж гнеться стів*» [156, т. 2, с. 312]. Подібна звукова алюзія спокою засобом с-повтору утворена й у таких віршованих рядках: «*Як тихо, ясно надворі! / Здаєсь, що голос, серцю милий, / Учув би-м за сто миль в тій хвили, / Здаєсь, ті лучи світляні...*» [там само, с. 296].

До рішучих дій закликає ліричний герой у вірші І. Франка «Нема, нема вже владаря грізного...», однак мова його насичена алітерацією свистячого [с]: «*Прокинься! Час на власні ноги стати / І бачити себе самим собою, / Час свою велич і слабість пізнати / ясно, в спокою*» [там само, с. 336]. Відсутність пронизливої акустики в рядках свідчить про поетове прагнення передати глибше смислове значення *рішучості*, яке полягає в пізнанні самого себе. Лексема *спокій* слугує ключовим звукосмисловим ядром, яке підсилює співзвучні сегменти інших лексем і детермінує відповідне аудіальне тло. У звуковій організації позазбіркових віршів також фіксуємо чергування алітерацій [с], [з]: «*В самоті, в гризоті / Давні сни золоті / Розійшлись, розплились,...*» [156, т. 2, с. 295]; «*...Так і в суспільності / в нашій землі /*

сімена спільності / Й згоди зійшли» [там само, с.366]. Суцільну алітерацію приголосного [з], що надає лаконічній виразності поетичному вислову, фіксуємо у таких Франкових рядках: *«Часом лише в вечірню пізню добу / Вони зійдуться на розмову враз...»* [там само, с. 399].

Поетичній мові віршів І. Франка, що не увійшли до збірки «З вершин і низин», притаманні й поодинокі однокомпонентні алітерації дзвінкого [д]. У звуковідтворенні динаміки руху повтор цього приголосного акумулює чітку ритміку, зокрема в такому фрагменті: *«Вна темно лице своє криє / В долині й додолю паде / В чагарі та дебрі і млами / Густими вкриває себе»* [156, т. 2, с. 295]. Алітерацією [д] зумовлена чіткість ритмомелодики у 4-ій та 9-ій секстинах вірша «Три арештантки» [там само, с. 317-318]. Прикладом функціонування алітераційного кільця, утвореного повтором приголосного, є 7-й катрен Франкового вірша «Підгір'я взимі»: *«Підгірська долина, немов домовина, / Лежала, мертва, хоч широка, – / В морозі, в тумані ні крил, ні пристані / Для думки, для серця, для ока»* [там само, с. 386]. На тлі алітераційного чергування сонорних, що зумовлює певну монотонність, у звукописі цього катрена ініціальна алітерація в 4-му рядку підсилює звучність й увиразнює аудіальну алюзію *трагічності* того, про що говорить ліричний герой.

Показовим прикладом функціонування в поетичній мові І. Франка цього періоду засобів фоніки як виражальних є вірш «На смерть Володимира Навроцького, автора «Пропінації», «Народних шкіл», «Подвійної крейди» і др.». Поетова мова в зображенні трьох образів («бідності», «слабості», «праці») насичена алітераціями різної акустики: *«І мовила перша: «Останусь з тобов! / Бідуй від колиски до гробу! / Зате тобі дам до всіх бідних любов, / На злобних їх кривдників – злобу»»* [156, т. 2, с. 334]. Частотний звукоповтор [б], [б'], [д] у суміжних лексемах утворює акустичне ядро зі смисловим акцентом – конотує семантику лексеми «бідність» як художнього образу. Алітераційне комбінування таких дзвінких аудіально детермінує тональність вибухової ритмічності й підсилює виражальність поетичної мови.

У наступному катрені І. Франко передає розмову «слабості» з ліричним героєм: «*І мовила друга: «На твоїм чолі / Від днесь печать вчастої смерти, – / Зате я дам чесную славу тобі, / Слід в серцях людей незатертий»*» [там само]. У цій строфі на тлі д-какофонії фіксуємо однокомпонентну алітерацію дзвінкого [ч], що аудіально окреслює шумну шиплячу акустику. Такий звукофон є виражальним прийомом у створенні щодо художнього образу.

У п'ятому катрені цього вірша, в якому поет передає розмову «праці» з ліричним героєм, структура фоніки Франкової поетичної мови набуває іншої тональності: «*І третя рекла: «Дам тобі силу рук, / Щоб вік весь тривав ти зо мною, / І ум твоїй буде, мов нап'ятий той лук, / Що враз шле стрілу за стрілою»*» [там само]. Комбінування двокомпонентних алітерацій [тр] з повтором приголосних [р], [в], [в'], [т], у якому найчастотнішим є дрижачий, аудіально виражають алюзію активізації як метафору динаміки у вираженні смислового образу «праці».

Висновки до розділу 2

Здійснивши аналіз звукопису ліричних творів І. Франка 1871–1879 років, з'ясувано, що раннім віршам притаманні такі фігури фоніки, як: алітерації, асонанси, внутрішнє римування, звуконаслідування (фонопоеї, метатетичні парономазії). У звуковій організації поетичних творів дрогобицького періоду загальна частотність фонічних звукоповторів значно нижча (48%), ніж у мові поезій львівського періоду (77%). Звукопис дебютної збірки «Баляди і розкази» – найбільш насиченим щодо засобів фоніки (100%);

Серед розглянутих Франкових віршованих текстів першого десятиліття поетичної творчості, у яких виявлені функціональні звукоповтори, найчастотнішими є алітерації. У віршованих творах І. Франка дрогобицького періоду звукове рангування алітерацій таке: [р]-[р'], [с]-[с'], [в]-[в'], [м]-[м'], [н]-[н'], [л] [л']. Частотними асонансами в його поетичній мові цього періоду є: [о], [і], [е].

Звуковій організації поетової мови у віршах львівського періоду притаманне таке алітераційне рангування: [р]-[р'], [м]-[м'], [н]-[н'], [т] [т'], [в]-[в'], [с]-[с']. Найбільш функціональними у поетичних текстах другої половини 70-х років слугують асонанси: [о], [у], [а].

В аналізованих поетичних текстах за частотою вживання голосні розташовані таким чином: [а] (23%), [о] (22,3%), [и] (14,7%), [і] (13,7%), [е] (13,2%), [у] (10,1%). Приголосні, частотність яких у текстах більша 5%, рангуються так: [н], [н'] – (7,9%), [в], [в'] – 7,1%), [р], [р'] – (7%), [л], [л'] – (6,8%), [с], [с'] – (6,7%), [т], [т'] – (6,6%).

Не в усіх розглянутих поетичних творах І. Франка 1871–1879 років кількісні показники фонемної частотності в тексті впливають на функціонування фігур фоніки. Алітерації, асонанси та звуконаслідування у Франковій ранній поетичній мові експлікуються як виражально-зображувальні та емоційно-експресивні засоби, утворюючи звукообраз відповідно до контексту змісту. У пізніших поетичних творах львівського періоду («Каменярі», «Товаришам із тюрми») засоби фоніки підсилюють композиційну структуру віршів.

Коефіцієнт прозорості Франкової поетичної мови творів 1871–1879 років варіативний і в середньому складає 0,65-0,75. Поодинокі найвищі показники (0,76 та 0,8) характерні для поезії пізнього львівського періоду, що визначає динаміку поетової творчої майстерності.

Частотність більшості фонем у віршованій мові І. Франка цього періоду збігається з їх відповідниками в нехудожній мові. Винятки – [і] та [у]. Частка першої з них у поезії становить 13,7% (тоді як у нехудожніх текстах – 18%), другої – 10,1% та 8,7% відповідно. Серед консонантів найбільша різниця в частотності [л] (у поетичній мові – 6,8%, у нехудожній – менше 1%).

Дослідження текстів віршів щодо звукової частотності вможливило з'ясувати функційність засобів фоніки у становленні Франкового ідіостилю звукової організації поетичної мови першого періоду творчості.

Аналіз звукової організації поетичної мови віршованих творів І. Франка 1880–1889 років методом комплексного обстеження та виокремлення фрагментів, у яких частотність однакових звуків є високою, показав, що ліричній мові поета притаманні фігури фоніки, а саме: алітерації, асонанси, звуконаслідування (фонопоея, ономатофонія, фономімесис), внутрішнє римування.

Фоніка поетичної мови І. Франка зазначеного періоду різноманітна в аспекті звукового складу. Артикуляційно акустичні особливості частотних приголосних і голосних у віршованих фрагментах підсилюють художні образи, утворюючи аудіальну алюзію відповідно до змісту. Загальне обстеження звукової організації Франкових поетичних творів 1880–1889 років показало, що задля увиразнення свого віршованого мовлення й акцентування смислових значень поет вдавався до алітерацій, асонансів та звуконаслідування як до зображально виражальних засобів. Засоби фоніки в мові досліджених віршованих творів І. Франка відповідають більшою мірою й композиційній структурі. За нашими спостереженнями, поетова віршована мова набуває звуконасичення відповідно до сюжету в різних складниках композиції, що дає змогу окреслити певні закономірності щодо єдності змісту і форми.

Описово-герменевтичне та статистичне дослідження фоніки віршів засвідчило, що серед розглянутих Франкових віршованих текстів найчастотнішими є алітерації. Такі засоби фоніки складають 81%. Асонансна частотність у текстах цього періоду становить 19%.

Звуковій організації поетової мови цього періоду притаманне таке алітераційне рангування: [р][р'] – становить 18% від загальної кількості алітераційних повторів, [н][н'] – 12%, [т], [т'] – 11%, [м][м'] – 10%, [с][с'] – 9%, [д]-[д'] – 9%, [л]-[л'] – 5%, [з]-[з'] – 5%, [п]-[п'] – 5%. Алітерації приголосних [к], [в], [б], [ш], [ч], [г], [х] менш вживані, їхня частотність від загальної кількості алітерацій складає менше 5%. Частотні повтори приголосних різні за кількісним складом – однокомпонентні та багатоконпонентні. Найчастотнішими двокомпонентними алітераційними

звукосполуками є [кр] – 32% від загальної кількості таких алітерацій, [гр] – 28%, [тр] – 8%, [бр] – 4%, [др] – 4%. Такі консонантні повтори у віршованій мові І. Франка мають звуконаслідувальний характер і функціонують як фонопоема та оноματοфонія.

Функціональними у Франкових поетичних текстах цього періоду є асонанси. Їхнє рангування від загальної кількості повторів голосних таке: [о] – 30%, [і] – 19%, [и] (у наголошеній позиції) – 19%, [а] – 17%, [у] – 15%. Коефіцієнт прозорості (милозвучності) Франкової поетичної мови творів цього періоду варіативний і в середньому складає 0,71.

Частотність більшості фонем у поетичній мові І. Франка цього періоду відрізняється від їхніх відповідників у нехудожній мові. Серед консонантів найбільша різниця в частотності [з], [з'] – (у поетичній мові – 5%, у нехудожній – менше 1%). Приголосні фонemi: [р], [р'] – 7,9% у поетичній мові, нехудожній – 8,8%, [д], [д'] – 9% (5,9%), [м], [м'] – 10% (5,4%), [с], [с'] – 9% (7,1%), [т], [т'] – 11% (9%), [п], [п'] – 5% (менше 1%) відповідно.

Серед голосних – [о] та [у], [а]. Частка першої з них у поезії становить 30% (тоді як у нехудожніх текстах – 23%), другої – 15,% (8,7%), третьої – 17% (24,6%) відповідно.

Обстеживши значний за обсягом фактичний матеріал, простежуємо чітку закономірність щодо функціонування засобів фоніки в окремі періоди поетового ліричного творення. Найбільша кількість віршів, у яких фіксуємо звукові повтори, написана Франком у часи життєвих перепитій і душевних потрясінь. Це свідчить про те, що звукова організація поетової мови як сукупність взаємопов'язаних мовленнєво чуттєвих засобів – активний виражальний засіб у ліричних творах.

РОЗДІЛ 3

ЗВУКОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ПОЕТОВИХ ЛІРИЧНИХ ТВОРІВ 1890–1916 РОКІВ

3.1. Засоби фоніки в поезії І. Франка 90-х років

90-і роки – період зрілості Франка-критика та Франка-лірика. У текстах його літературно-критичних праць цього періоду («Сергій Кравчинський (Степняк)», «Слово про критику», «Маруся Чураївна, историческая поэма 1652 року», «Інтересний збірник з с. Хитара» – усі 1896 р.) фонемна частотність має такі показники: серед приголосних [н]-[н'] – 10,9%, [в]-[в'] – 9,3%, [т]-[т'] – 9,5%, [й] – 7,5%, [р]-[р'] – 7,4%, [с]-[с'] – 7,2%, [к]-[к'] – 5,9%, [л]-[л'] – 5,8%, [д]-[д'] – 5,7%, [м]-[м'] – 5,3%. Голосні фонемні за частотністю в зазначених текстах ранжуються так: [о] – 24%, [а] – 23,5%, [і] – 16%, [и] – 15,5%, [е] – 12,3%, [у] – 9,6%.

Франкове поетичне слово в період 90-х років формувалось на тлі політичної та громадської діяльності попередніх років, а тому уособлювало боротьбу і зазвучало іншими особистісними переживаннями та враженнями. За словами Т. Гундорової, «на середину й кінець 90-х припадають вершинні здобутки Франкової поетичної музи – створення ліричної драми «Зів'яле листя» (1896), поем «Похорон» (1898), «Іван Вишенський» (1900), збірки «Мій ізмарагд» (1898)» [30, с. 315]. Особливою подією в письменницькій еволюції поета стало створення «ліричної драми» «Зів'яле листя», у якій літературознавці схильні вбачати одні з перших проявів ознак модернізму в українській літературі.

«Ліричну драму» добре продумано композиційно. Не викликає сумнівів, що поет свідомо правив, «шліфував» «Зів'яле листя». Т. Гундорова відзначає: «Франко назвав свою першу передмову «літературною фікцією», але й уся «лірична драма» є ніщо інше, як риторична гра. [...] Те, що Франко саме вибудовує, як майстер і ремісник, «Зів'яле листя», а не творить його в момент майже божественного натхнення (як, наприклад, відхорувала свою

Одержиму або Мавку Леся Українка), – річ очевидна» [30, с. 351–352]. В. Корнійчук влучно відзначив, що «...у «Зів'ялому листі» І. Франко постав перед читачем як «абсолютний пан форми»» [70, с. 388]. Тим самим науковець обіграв оцінку самим І. Франком творчості В. Стефаніка, якого поет назвав «абсолютним паном форми» [156, т. 41, с. 526].

У «поезії-заспіві» (М. Ткачук) до збірки «По довгім, важкім отупінню...», яка, за словами В. Корнійчука, «звучить як увертюра до всієї поетичної книжки – спочатку повільно, урочисто, а потім, наче подув свіжого вітру, наступає раптове прискорення» [70, с. 389]. Науковець відзначив, що в ритмічній будові поет «досягає ефекту алегрето» [там само]. Така помірна швидкість темпоритму окреслюється в безпосередньому зв'язку із засобами фоніки, зокрема її структурою та акустичною динамікою.

У початкових рядках 1-го катрена асонанс [і] конотує мелодичку лагідної наспівності, тоді як уже в наступних двох рядках алітерація дзвінкого [з] акустично увиразнює поетичну мову, додаючи акцент відповідно до смислової номінації: «*По довгім, важкім отупінню / Знов тріскає хвиля пісень, / Неначе з-під попелу разом / Язиками блимне огонь*» [156, т. 2, с. 122]. Горизонтальні звукові повтори [ім], [ін] у першому рядку міцніше скріплюють співзвучні слова в нерозривну аудіальну єдність. Звукосполука [іс] у другому рядку створює оноματοпеїчну асоціацію з потріскування дров, яка лексично представлена в останньому рядку. У наступних рядках цього вірша «*що щастям, спокоєм здавалось, / Те попелу тепла верства; ...*» [там само, с. 127] відчутна інша звукова динаміка: шиплячі [ш-ч] змінюються звукоповторами [п]-[т]-[л]. У подальших двох рядках звуко-смісловим акцентом слугує повтор [ж] у лексемах (...*жаги ... /іскра жива*).

Третьому катрену вищезгаданого вірша притаманне звукове обрамлення алітерацією твердого глухого [т], яке утворює акустичне кільце: «*Не згасла ще, тліла, ятрилась / Помимо сліз моїх роси; / Та вітер повіяв і попіл розвіяв – / Тепер ти огонь той згаси!*» [156, т. 2, с. 122]. Третьому рядку цитованої строфи властива паронімічна атракція. Звукова подібність

лексем утворює суцільний алітераційно-асонансний повтор [ві], який підсилюється асонансом [і] та внутрішньою римою. М'яка сонорність аудіально детермінує звуко-смислове ядро та надає елегійної наспівності віршованому рядку.

Змістово близькі другий та третій катрени ще тісніше переплітаються на звуковому рівні за допомогою анафори *не згасла*, що поєднує їх зміст навколо лексеми *іскра*: «*Під нею жаги і любові / **Не згасла** ще іскра жива. / **Не згасла** ще, тліла, ятрилась / Помимо сліз моїх роси*» [там само]. Звернемо увагу на свідоме авторське підкреслення виділених засобів евфонії. У більш ранньому варіанті твору, відомому з рукопису, рядки 2-4 цієї строфи мають інший вигляд: «*Хоч я поливав і слізьми – / Враз **вітер** повіяв, щез попіл, – / **Тепер ти** сю іскру прижми!*» [там само, с. 476].

Порівнюючи ці варіанти, бачимо, що поет збагачує фоніку третього рядка уведенням внутрішньої рими на – *віяв*. Початково внутрішня рима була наявна лише в останній строфі, чим підкреслювався контраст її змісту: «*І серце най рветься, та вільно най летиться*» [156, т. 2, с. 122]. Введення додаткової внутрішньої рими в пізнішому варіанті збільшує кількість алітераційно-асонансних повторів [ві] з 2-х до 3-х, а також посилює асонанс [і] з 3-х до 5-ти фонем. Збільшено також кількість алітераційних [т] в останньому рядку з 2-х до 3-х.

В останньому катрені Франкового вірша «По довгім, важкім отупінню...» фіксуємо звукоповтори [н], [н'], [г], [р], [р'], [л], [л'], які функційно підсилюють поетову мову в аспекті відтворення емоційного настрою ліричного героя, утворюючи аудіальну динаміку відповідно до окличної номінації: «***Ні, годі! Не** буду гасити! / **Най** бухає **грішний** огонь! / **І** серце **най** рветься, **та** вільно **най** летиться / **Бурлива** хвиля пісень!*» [там само]

Примітно також, що в першому варіанті твору перша строфа завершується іншим рядком (подаємо його разом із передостаннім): «*Неначе з-під попелу разом*» [156, т. 2, с. 122], «*Язиками буха огонь...*» [т.2,с.476]. Ці рядки створювали б своєрідне акустичне та змістове кільце з останньою

строфою: «*Ні, годі! Не буду гасити! / Най бухає грішний огонь*» [156, т. 2, с. 122]. Доопрацьовуючи (а точніше – «шліфуючи») твір, поет замінює його дещо іншим способом. Перша строфа, до певної міри, може сприйматися як своєрідна мікро-експозиція, у якій мотив лише окреслюється й починає проявлятися (звідси лексема *блмне*, що створює ефект поодинокії, рідкісної, ледь помітної дії). В останній же строфі, наповненій протестно-оптимістичною інтонацією (що додатково підкреслено численними знаками оклику, якими закінчується кожне речення: їх всього 5 на строфу, тоді як у попередніх строфах був лише один), цей *грішний огонь* розгорається на повну силу, починає *бухати*, «вибухає полум'ям нової любовної пристрасті» [70, с. 389]. Таку яскраво виражену дію увиразнено й повторенням алітераційно-асонансної пари [бу], що викликає своєрідний ефект вибуховості: «*Най бухає грішний огонь! [...] / Бурливая хвиля пісень!*» [156, т. 2, с. 122] (у пізнішій редакції це звукосполучення було прибране з першої строфи, у якій іще не настав час цього «вибуху»).

Інтонаційне протиставлення першої та останньої строфи підкреслив М. Ткачук: «В ліричному наративі значну емоційну роль відіграють інтонації: на початку циклу герой спокійно й розважливо оповідає про своє незабуте кохання і почуття, а в останній строфі його інтонації модально забарвлені, імперативні, він наказує самому собі» [143, с. 129].

Другий вірш збірки «Не знаю, що мене до тебе тягне» «знайомить читача з дійовими особами „ліричної драми”, їхніми взаєминами» [70, с. 389], з позицією кожного з них «у ситуації платочніного конфлікту» [там само].

Звукопис першої та початку другої строф побудований на лінійних та вертикальних асонансах [е] у поєднанні з алітераціями сонорних [м] та [н] (особливо в комбінації [не]), які конотують настрій, що відображає стан закоханого ліричного персонажа: «*Не знаю, що мене до тебе тягне, / Чим вчарувала ти мене, що все, / Коли погляну на твоє лице, / Чогось мов щастя й волі серце прагне /.../ І в груді щось метушиться немов / Давно забута згадка піль зелених*» [156, т. 2, с. 122].

У третьому катрені «на очах змінюється настрої героя, який у своєму коханні підноситься над буденщиною і тривіальністю буття» [143, с. 130]. Цю зміну підкреслено й на фонічному рівні через асонанси [и] та [і], а також алітерації шиплячих [с], [з] та сонорних [м], [н]; такий ефект посилено ще й суцільною внутрішньою римою на -им: «*Себе я чую **сильним і свобідним**, / **Мов той, що вирвався з тюрми на світ**; / **Таким веселим, щирим і лагідним**, / **Яким я був за давніх, давніх літ***» [156, т. 2, с. 123].

Наступна строфа передає внутрішнє сум'яття ліричного персонажа при зустрічі з об'єктом почуття. Відчуття зняковіння чи навіть тремтіння, дрижання посилено алітерацією [ж] – [дж] та [р], а також внутрішньою римою на –ою (яка підкреслює важливу смислову кореляцію злою – судьбою – тобою; до речі, її не було в першому варіанті твору, де була відсутня лексема злою): «*І, **попри тебе йдучи, я дрижу**, / **Як перед злою не дрижав судьбою**; / **В твоє лице тривожно так гляджу**, – / **Здаєсь, ось-ось би вправ перед тобою***» [156, т. 2, с. 123]. Відзначимо також додаткове семантичне навантаження лексем, що формують внутрішні рими. Так, у 3-му катрені на співзвуччі базується цілий ряд позитивних епітетів, що є означеннями суб'єкта Я (себе я чую): **сильним – свобідним – таким – веселим – щирим – привітним**. У другому катрені, навпаки, внутрішня рима акцентує на антитезі: **(ніль) зелених – (обійм) гробових, студених**.

Варто зауважити, що свого часу В. Холшевников відзначив, що «рима скріплює воєдино різні вірші (у В. Холшевникова йдеться лише про кінцеву риму – *О. Настенко*); поява співзвуччя знову повертає увагу до першого римованого вірша. Тому рима слугує не лише насиченню віршів звуковими повторами і їх метричній організації, а виділяє слова і певною мірою зв'язує їх за смислом. Чим більш звучна й оригінальна рима, тим більше зростає її смислова роль» [158, с. 90].

В. Корнійчук відзначив, що «тристопний анапест із точними римами і заперечна, світоглядно «заряджена» анафора «*не боюсь(-я)*» формують ритмомелодіку вірша «*Не боюсь я ні Бога, ні біса...»*» [70, с. 390]. Справді,

єдинопочаток і рима багато в чому визначають вокалізм та консонантизм кожного непарного рядка перших 2-х строф: «**Не боюсь я ні Бога, ні біса, / Маю серця гіпотеку чисту; / Не боюся я й вовка із ліса, / Хоч не маю стрілецького хисту. / Не боюсь я царів-держилюдів, / Хоч у них є солдати й гармати; / Не боюсь я людських пересудів, / Що потраплять і душу порвати**» [156, т. 2, с. 123].

Лінійна алітерація [б], конотуючи максимальний виклик, протест у першому рядку, далі повторюється вертикально як наслідок анафори. Проте найвищий, метафізичний рівень «об'єктів виклику» (Бог та біс) обмежений лише першим рядком, а отже, у наступних, де цей рівень уже знижується до суто земного, поет стає «обережним» і з цією алітерацією: [б] з'являється виключно в анафорі. Відчутними є також повтори [н] та [і], які частково збережено і в наступному катрені, де протестна тональність монологу перших 2-х строф різко змінюється на замилювання об'єктом почуттів, зі звертанням безпосередньо до адресата: «**Навіть гнів твій, дівчино-зірничко, / Не лякає мені ні крихітки**» (подаємо цей рядок ураховуючи уточнення, висловлене В. Корнійчуком [70, с. 390]). У 50-томнику він має такий вигляд: «**Не лякає мені ні крихітки**» [156, т. 2, с. 123]. «**Я люблю те рум'янеє личко / І розіскрені очі-красітки. / Лиш коли на те личко чудове / Ляже хмарою жалісна туга, / І болюще дрижання нервове / Ті усточка зціплить, як шаруга**» [там само, с. 123–124]. Зміна ліричного настрою корелює зі звукописом: при збереженні асонансу [і] – [и] алітерація [н] та [в] змінюється на [л].

Така багатокомпонентна звукова поліфонія притаманна й іншим поезіям І. Франка циклу «Перший жмуток» збірки «Зів'яле листя», написаних упродовж 1991 року. У поетичній мові цих творів частотною є алітерація [т], [т']. Такі звукоповтори фіксуємо в сонеті «За що, красавице, я так тебе люблю...». Найвища частотність цього звуку в 1-й та 2-й строфах: «**За що, красавице, я так тебе люблю, / Що серце тріпаєсь в грудях несамовито, / Коли проходиш ти повз мене гордовито? / За що я тужу так, і мучусь, і терплю? / ... / Чи за той гордий хід, за ту красу твою, / За те таємне щось,**

що тліє полускрито / В очах твоїх і шепче: «Тут сповито / Живую душу в пелену тісну?»» [156, т. 2, с. 124].

У цитованих фрагментах алітерація надає поетичній мові сугестивності й детермінує алюзію *туги* як маркера емоційного настрою ліричного героя. Особливими аудіальними *акцентами* у структурі звукопису цих строф є останні рядки. Риторичні запитання насичені, окрім т-алітерації, й асонансом [у], що конотує вокативну меланхолійну протяжність. Така звукова насиченість у поетичних рядках репрезентує звукосмислове ядро всього вірша. Асонанс [у], разом зі зміною розміру (6-стоповий ямб переходить у 5-стоповий), детермінує «містичний образ прихованого страждання» [70, с. 390].

Примітно, що на тлі евфонії зазначеного вірша поодинокі повтори [д] та [шч] у суміжних лексемах 1-го та 2-го рядків 2-ї строфи аудіально не створюють какофонії, а підсилюють сугестію. І навпаки, апріорі какофонічний консонантизм у словосполученні *тріпаєсь в грудях* підвищує «надривність» моменту.

Привертає також увагу звукопис першого терцета. Глибока паронімічна атракція *пручається – причується* суфіксально співзвучна із кінцевою римою *живая – вкриває*: «Часом *пручається*, що та душа *живая* / Квилить, *пручається*, – тоді глибокий сум / Без твого відома лице твоє *вкриває*» [156, т. 2, с. 124].

Алітерацією [т] насичений і другий сонет збірки – «Так, ти одна моя правдивая любов...». У поетичній мові перших двох чотиривіршів фіксуємо підвищену активність цього звуку. Окрім того, повтор модальної частки «так», займенників «ти» і «та» (вказівного) на початку трьох рядків кожного катрена утворюють звукову т-анафору. Шестивіршу притаманна асонансна анафора [а] – 1-й, 3-й, 4-й, 5-й рядки починаються сполучником «як». У 2-му рядку «секстини» фіксуємо контактний повтор лексично тотожних слів «невиспіваний спів», який утворює монофонічну тавтофонію й акцентує звукосмисловий рівень розповіді ліричного героя.

З огляду запропонованого І. Франком художньо-словесного прочитання твору, коли потрібно «від планіметричного способу бачення доходити до стереометричного» [156, т. 18, с. 185], а далі пізнавати «внутрішню структуру, так сказати механіку твору, потім складники, з яких його скомпоновано, немов його хімію;...» [там само], на нашу думку, у сонеті «Так, ти одна моя правдивая любов...» аудіальна конфігурація зумовлена лексичними анафорами рядків детермінує смислову конструкцію усього вірша: «*Так ..., / Та ...;/ Ту...,/.../ Ту ...,/Та ...;/Ту ...,/.../ Як ...,/Невиспіваний спів, ...,/Як.../Як.../Як.../Отак.../*» [156, т. 2, с. 126].

Важливе місце в композиційній структурі «першого жмутку» посідає VIII вірш «Не надійся нічого». Його можна розглядати як своєрідну кульмінацію «сюжету» (в цьому контексті ще раз зацентруємо на авторському жанровизначенні збірки – «лірична драма»), у якій ніби розбиваються попередні надії ліричного персонажа на взаємність. Твір багато оздоблений на різних поетикальних рівнях. В. Корнійчук відзначив «справжню еквілібристику білого віршу» [70, с. 391], адже «у восьми п'ятирядкових строфах п'ятистопного ямба він жодного разу (!) не повторив однієї і тієї ж комбінації окситонних і парокситонних клаузул. Така вільна «поведінка» прикінцевих стоп сприяє внутрішній інтонаційній активності, наростанню риторичних питань і окликів, різноманітних повторів, що відтворює імпульсивний характер драматичного мовлення, експресію втрачених ілюзій, розпач ліричного героя» [там само].

Алітерація [р], часто в поєднанні з [д] чи [т] аудіально детермінує звукосмислове ядро, виділяючи глибоко вражений стан ліричного суб'єкта: «*Як ти могла сказати се тек рівно, / Спокійно, твердо? Як не задріжав / Твій голос в горлі, серце в твоїй груді / Биттям тривожним не зглушило ті / Слова страшні: «Не надійся нічого!»*» [156, т. 2, с. 126]. Алітераційне поєднання [р] з [д] чи [т] аудіально виділяє найбільш негативно марковані в цьому контексті лексеми: *твердо, задріжав, тривожним, страшні*.

Важливу смислову «та естетичну функцію в створенні інтегрованої єдності тексту відіграє такий облігаторний елемент його, як заголовок «Не надійся нічого», підсилюючи сугестивність ліричного нарративу» [143, с. 132]. Лінійна алітераційна анафора [н] детермінує концентрацію негативу, відмови, що розбиває надію ліричного суб'єкта. Ця синтагма в подальшому стає одним із двох рефренів – *не надійся нічого*, що посилює відповідний внутрішній стан. Другий рефрен – *не вір(ю)*. За словами В. Корнійчука, вони «розполовинюють текст на дві діаметрально протилежні афективно-смислові частини» [70, с. 392]. Ці рефрени активізують у сусідніх рядках алітерацію [н] та [м], іноді в алітераційно-асонансних групах [ні] та [не], сугестуючи заперечення, незгоду (звернімо увагу, що в усіх слов'янських мовах (та й далеко не лише слов'янських) заперечна частка обов'язково починається з фонем [н] або [н'], найчастіше в поєднанні з [і] та /або [е]): *Слова страшні: «Не надійся нічого! / Не надійся нічого! Чи ти знаєш, / Що ці слова найтяжча провина»* [156, т. 2, с. 126]; *«При тих словах не ворухнулась совість? / Не надійся нічого! Земле-мамо! / Ти, світе ясний? Темното нічна!»* [там само]; *«Тих слів страшних: «Не надійся нічого!» / Та ні, не вірю! Злуда, злуда все! Живущої води напій мені»* [там само, 128]; *«Ні, ні, не вірю! В хвилю ту, коли / Уста твої мене вбивати мали»* [там само].

Л. Українець акцентує, що «фоноситуативна конкретизація носових [н], [н'], [н:], [н:] ініціює журливе звучання дзвонів» [147, с. 233]. Спостерігаємо таку асоціативну конотацію й у вірші І. Франка: *«І в мізку моім не вертів би нор / Черв'як неситий, кров моя кипуча / В гарячці лютій не дзвонила б вічно / Тих слів страшних: «Не надійся нічого!»»* [156, т. 2, с. 128].

У загалом неримованому вірші у 3-ій та 4-ій строфах несподівано з'являється внутрішня рима, що тісніше переплітає зміст відповідних частин цих п'ятивіршів: *«Зірки і люди! Чим ви всі тепер? / Чим я тепер? О, чом не пил бездушний? / Чом не той камінь, не вода, не лід? / Тоді б не чув я пекла в своїй груді / І в мізку моім не вертів би нор»* [там само]. У наведеному уривку

відзначимо також двокомпонентну алітерацію [ч-м] (з епентетичним голосним) у питальних словах, що емоційно посилює риторичні запитання.

У двох останніх п'ятивіршах відроджується слабка надія, яку аудіально посилює асонанс [о], а потім і алітерація [т]: «Ти добра, щира! **О**, не ошукаєш / **М**ойого серця гордості лускою! / Я зрозумів тебе! Ти добра, щира! / Лиш бурі світу, розчаровань муки / Заволокли тебе **о**тим туманом. /.../ І в серці своїм знов я чую силу / Розсіяти туман **то**й **т**еплотою / Чуття і жаром думки поєднати / Тебе з життям – і в відповідь **тобі** / Я кличу: «Надійсь і кріпись в **борбі!**»» [156, т. 2, с. 128]. Відзначимо також появу ще однієї кінцевої глибокої рими *тобі – борбі*, яка об'єднує 2 останні рядки, конотуючи своєрідний мажорний акорд оптимізму, відродження (хай і безпідставної) надії.

Коефіцієнт прозорості тут один із найнижчих у творах першого жмутку і становить 0,7, що суттєво нижче за цей показник у нехудожніх текстах. Це свідчить про те, що більше накопичення приголосних (у тому числі й алітерації) тут слугує для поета естетично важливим чинником. Найактивнішими голосними фонемами є [о] (21,8%) та [а] (20,1%), приголосними – [т] (11,6%), [в] (10,9%) та [н] (10,7%).

Після кульмінації у VIII вірші емоційно-експресивний стан ліричного суб'єкта різко змінюється в поезії «Я не надіюсь нічого». Назва, що акумулює його основний мотив, – пряма відповідь на назву-мотив попереднього твору. Останній оптимістичний рядок попереднього вірша дає поштовх до нового настрою, «шал невгамовних емоцій вщухає, вони поступаються місцем врівноваженості й болючому самозаглибленню, самоспокою; [...] На пережите ліричний суб'єкт дивиться по-філософськи: у житті головне не безнадія, а віра» [143, с. 136]. Протяжний, лексично місткий 5-стоповий ямб попереднього твору тут змінюється на більш «бадьорий» 4-стоповий хорей. На думку М. Гаспарова, «специфіка 4-стопного хорей – це його зв'язок із піснею: він простежується в силабо-тонічному хорей і його силабічних аналогіях різних європейських мов і, очевидно, пояснюється тим,

що пісня для чіткості ритму віддає перевагу розмірові із місцем на першому складі, без затакту, тобто хорей, а не ямб» [15, с. 270]. За його словами, такий зв'язок із піснею реалізується в чотирьох варіантах, одним із яких є «просто пісня, будь-якого змісту, веселого чи сумного, піднесеного чи побутового» [там само], але особливо це «пісня з легким змістом і, ширше, всяка легка поезія» [там само].

«Новий стан протагоніста «Зів'ялого листя» графічно зафіксований у катренах зі зміщеним управо і двічі скороченим останнім рядком, де двостопний хорей з інтонаційними модуляціями перериває заданий темпоритм вірша і «зупиняє» увагу читача на фінальній синтагмі» [70, с. 392]. Ще помітніший акцент створює рима, адже в кожному катрені заримовано лише 2-й та 4-й (усічений) рядки, тоді як 1-й та 3-й – холості (схема римування – ХАХА).

Рефреном цього вірша стає відповідь на рефрен попереднього – «Я не надіюсь нічого» (щоправда, повторений лише двічі). Аналогічне лексичне наповнення зберігає й відповідні акустичні акценти, базовані на алітераціях [н] та [н']. Тут до них додаються алітерації [ж], які аудіально маркують слова, спільнокореневі з лексемою *життя* та дієсловом *бажати*. Позитивна вітальна семантика цього спільнокореневого ряду конотує своєрідну змістово-аудіальну антинезу *не надіюсь нічого – (проте) жию, жиймо*. Водночас катрени у яких наявний рефрен *я не надіюсь нічого*, завершуються усіченим (а отже, виділеним) рядком із семантикою *смерті*. «*Я не надіюсь нічого / І нічого не бажаю – / Що ж, коли жию і мучусь, / Не вмираю! Що ж, коли гляджу на тебе / І не можу не глядіти, / І люблю тебе! Куди ж те / Серце діти? / [...] / Я не надіюсь нічого, / Але як бажання сперти? / Не бажать життя живому, / Тільки смерти? / Жиймо! Кожде своїм шляхом / Йдім, куди судьба провадить! / Здиблемось колись – то добре, / А як ні – кому се вадить?» [156, т. 2, с. 128–129]. Відзначимо також анафори *і* та *що ж*, які підкреслюють семантичні зв'язки між 1-м та 2-м катренами. Коефіцієнт прозорості у творі – 0,71. Найактивніша голосна фонема – [а] (22,3%), приголосна – [н] (11,4%).*

Вірш Х «Безмежнеє поле в сніжному завою» містить байронівський мотив самотності, «суму героя, який, гнаний долею, у таких спосіб хоче вгамувати свої титанічні пристрасті» [143, с. 136]. Ліричний суб'єкт тут «екзистенціал, рефлексуючий і елегійний, не знаходить собі місця в житті, проте його вабить рух, втеча від себе, інший простір – простір серця, яке ніяк не може вгамуватися» [там само]. Відповідний до змісту звукофон утворено асонансами [е] початкової частини рядків, які переходять в асонанси [о] та [у] в другій частині рядків: «*Безмежнеє поле в сніжному завою; Я сам серед тебе, лиш кінь підо мною; І в серці нестерпнії болі; Неси ж мене, коню, по чистому полю; А чень, утечу я від лютого болю; Що серце моє розриває*» [156, т. 2, с. 129].

За спостереженнями Л. Українець, «на початку ХХ ст. асонанс [е] формує конотаційний потенціал ПМ (поетичної мови. – О. Настенко) завдяки психологічній актуалізації звукового складу ключових слів *серце, земля і степ*. [...] Вокальний континуум лексеми *серце* зумовив 6 асоціативних вражень» [147, с. 150], серед яких *туга* та *душевний біль* [там само]. Саме такі аудіальні акценти, що корелюють з відповідними лексемами, спостерігаємо й у цьому вірші І. Франка. Тут двічі вжито лексему *серце*, лексеми *степ* немає, проте є *безмежне поле* та *чисте поле*, які асоціативно ближчі до нього. Настрoeві акценти *туги* та *душевного болю* впливають з попереднього розвитку «сюжету» «ліричної драми», актуалізовані тут байронівським мотивом самотності («*Я сам серед тебе, лиш кінь підо мною*» [156, т. 2, с. 129] та втечі («*Неси ж мене, коню, по чистому полю*»; «*А чень, утечу я від лютого болю*» [там само]), відповідним лексичним наповненням (*нестерпнії болі; лютого болю*), посилені аудіальним тлом [е]-асонансу.

Відзначимо також майстерне інструментування рим та кінцевих асонансів: *завою – й волі – мною – болі – полю – гуляє – болю – розриває*. Римування тут перехресне, (*завою – мною, волі – болі, полю – болю, гуляє – розриває*). Проте внаслідок багатого алітераційно-асонансного тла (асонанси [о], [е] та алітерації [л'], [j]) постає й низка додаткових співзвуч, що теж

віддалено нагадують рими. Так, *завою – й волі*, хоч і належать до різних римових пар, усе ж їхнє кореневе анаграматичне співзвуччя дуже помітне; так само три римові пари (*завою – мною, волі – болі, полю – болю*) відрізняються лише приголосним (та й то – близькими за звучанням – [л'] – [j]) або з наголошеним голосним. Такі слова у віршуванні цілком звично можуть опинятися і в римованих позиціях, створюючи «повноцінні» римові пари (неточні та приблизні рими).

У ХІ вірші «Як на вулиці зустрінеш», за словами М. Ткачука, «вражає абнегація, самопожертва героя: своє щастя він дарує їй, своїй єдиній пані» [143, с. 137]. Настрoeві акценти максимального самозречення, відмови від щастя посилено вертикальною алітераційною анафорою [шч] (у двох рядках – у складі синтаксичної анафори), а також [е]-асонансом: «**Що мені без тебе щастя? Звук порожній і мана! Що мені без тебе горе? Щезла і йому ціна**» [156, т. 2, с. 130].

Для катренів вірша притаманне неповне римування з чергуванням холостих жіночих та римованих чоловічих клаузул. Проте у 2 строфах із 6-ти жіночі клаузули теж римовані. В. Корнійчук відзначив, що «саме в цих виїмкових строфах акумулюється основний мотив твору» [70, с. 392].

Алітераційно-асонансним звучанням насичений Франковий вірш «Не минай з погордою...». У рядках: «.../.../**Може в тім осміянім/.../Може, в тім зневаженім/.../ Може в тім погордженім/.../Може сміх твій нинішній/.../.../.../»** [156, т. 2, с. 130] звукоповтори сонорних [м], [н] у поєднанні з асонансом [і] конотують тиху елегійність, тоді як симетричні повтори дзвінкого фрикати́ва додають шиплячої акустики. Зміна акустичної тональності у віршованих рядках детермінує й увиразнює емоційний стан ліричного героя, а лексична анафора «*може*» «...виступає «регулятором» контрастних взаємин героя і героїні» [70, с. 393]. Відзначимо також, що, як і в попередньому прикладі, у 2-х із 3-х катренів – неповне римування із чергуванням неримованих дактилічних та римованих чоловічих клаузул. Проте у 2-му катрені дактилічні клаузули – римовані, причому вони співзвучні

й із однією з дактилічних клаузул попередньої строфи. Окрім того, вірш багатий і на внутрішні рими, що створює ефект майстерного суцільного плетива внутрішніх та кінцевих рим (цьому сприяє й синтаксична анафора *Може, в тім...*): «*Може, в тім осміянім / Суть твого життя./ Може, в тім зневаженім / Твого щастя карб, / Може, в тім погордженім / Є любові скарб. / Може, сміх твоїй нинішній...*» [156, т. 2, с. 130]. Відзначимо, що в останньому з наведених рядків (перший рядок останньої строфи) синтаксична анафора «може, в тім» скорочується до лексичної анафори «може». При цьому внутрішня рима видозмінюється, але зберігається в тій же позиції.

Уже початок XIII вірша «Я нелюд!» детермінує ключовий мотив твору – каяття за *скажений дур*, у якому ліричний суб'єкт «*чистий образ твоїй убить / Здіймав проступно руку*» [156, т. 2, с. 131]. Цей мотив аудіально підсилено асонансом [y]. За словами Л. Українець, його здатність «формувати конотації в українській поетичній мові XX – XXI ст. чи не найвиразніша серед усіх шести вокальних одиниць, що зумовлено акустичними властивостями цього лабіалізованого звука високого ступеня підняття і є наслідком, безперечно, його артикуляційних параметрів» [147, с. 124]. І далі: «Асоціативно [y] наближається до винятково неприємних акустичних стимулів, що залежить не від акцентованої ↔ неакцентованої вокалізації, а його функційних характеристик» [там само]. Вчена відзначила, що «органічним є позиціонування конотації [y]-тональності як фоностилістичної категорії національного зразка зі значенням *душевного болю*. [...] Зазвичай цей стилістично маркований компонент вокальної структури бере участь у моделюванні конотації *суму, тривоги, настороженості, глибокого жалю, сердечної муки*, спричиненої нерозділеним коханням» [там само, с. 128-129].

У XIII вірші «Зів'ялого листя» асонанс [y] акцентує мотиви каяття, сердечної муки за бажання очорнити, «вбити» образ коханої жінки, хай і в стані афекту («*скаженого дуру*»): «*Я нелюд! Часто щоб зглушить / У серці люту муку, / Я чистий образ твоїй убить / Здіймав проступно руку. / ... / Я мов безумний лютував / ... / Та як минув скажений дур, / Я чувсь брудний*

недужий» [156, т. 2, с. 130–131]. Асоціативний звукофон найбільшого «лютування» ліричного персонажа посилюється підвищеною концентрацією проривних [к], [т], [б], [п], у тому числі у фонічній сполучі з дрижачим [р]: «*Я з вулиці болото брав, / Каміння кременисте / І кидав ним у образ твій, / В лице твоє пречисте*» [там само, с. 131].

Як і в двох попередніх випадках, катрени з неповним римуванням чергуються з римованими. Проте одна з холостих клаузул 2-го катрена несподівано відлунюється точними римами наступного катрена: *брав* – *кременисте* – *твій* – *пречисте*; *лютував* – *нетямі* – *рвав* – *руками* (підкреслимо також паронімічні ознаки клаузул *брав* та *рвав* – повторення фонічної групи *рав*). В останньому катрені відсутність однієї рими «компенсовано» кореневим співзвуччям: *дур* – *недужий* – *душі* – *калюжі*.

У вірші XIV «Неперехідним муром поміж нами» семантика докору до об'єкта почуття, гіркої констатації її **вибору** притаманна кільком попереднім творам (хоча відлуння такого настроєвого тла бачимо й в одному з рядків цієї поезії – звертанні, з легким відтінком докору «*Моя ти ясна непривітна зоре!*» [156, т. 2, с. 131]), змінюється семантикою тужливого примирення з гендерною невдачею, перенесення її причин із площини волі, свідомого вибору об'єкта почуття у площину фатуму, долі («*муром поміж нами / Та доля стала!*» [там само]; «*...море / Розносить нас між двома берегами*» [там само]). Зміна настроєвих акцентів, сконцентрована в першому катрені, підкреслена підвищеною звуковою частотністю сонорних [н] та [м], що детермінує відповідний тужливий звукофон: «*Неперехідним муром поміж нами / Та доля стала! Мов два судна, море / Розносить нас між двома берегами, / Моя ти ясна, непривітна зоре!*» [там само]. Суцільний звукофон строфи відтінює низка більш локальних елементів звукопису: комбінація [л] та [а] в сусідніх словах (*доля стала*), лінійно-вертикальні алітераційно-асонансні групи [н] – [с] – [а] (*Розносить нас – ясна, непривітна*), асонанс [а] у другому рядку (*Та доля стала! Мов два судна*).

Семантика другої строфи відображає видозміну мотиву, акцентуючи вже на особливій силі почуттів ліричного персонажа, що відображається й у помітній зміні звукопису. В системі вокалізму асонанс [а] змінюється асонансом [і], що традиційно часто містить позитивні конотації. Відповідний змістові аудіальний ефект посилено також внутрішньою кореневою римою (*слідить – слід*), посиленою звуковою анафорою [слі] – [сві], а також цікавим рухом – видозміною консонантних груп (у сполучі з уже згаданим асонансом [і]) [тві] → [сві] → [слі]: «*Ще здалека **слідить** тебе мій зір, / **Твій свіжий** слід я рад би цілувати / **І** душу тим повітрям напувати, / **Що** з твоїх уст переплива в простір» [156, т. 2, с. 131].*

Семантика третього й останнього катренів після солодкого замилювання знову видозмінює мотив у бік безнадії (її причину сконденсовано в початках 1-го та 2-го рядків строфи: *Та щезла ти... / Лишився я...*). Саму ж безнадію акумульовано у останньому рядку, фонічно підкреслено алітерацією [д] – [т], часто в анафоричній позиції: «*Підтяті думи, не провадять ноги, / А в серці холод... Дим довкола, дим!..*». [156, т. 2, с. 130]. Ця алітерація [д], за словами В. Корнійчука, «викликає відчуття духовної порожнечі» [70, с. 393]. При цьому такі фонічні акценти – це, у тому числі, й наслідок пізніших переробок, адже у двох попередніх версіях алітерація [д] в останньому рядку менш помітна: «*І в серці холод... Мряка вколо й дим!..*» [156, т. 2, с. 478], «*А в серці холод... Дим усе те, дим!..*» [там само].

Початок наступного твору збірки – оніричного сонета «Не раз у сні являється мені», вірша-візії, «в якому поетизується краса людських почуттів, уміння мужчини самовіддано і ніжно любити» [143, с. 137], фонічно й семантично ніби відлунює 2-у строфу попереднього твору. Консонантні сполуки звуків [с], [н], [в], [й] у поєднанні асонансом [і] та (менше) близького до нього [и] творять неповторний звукофон, багатий на внутрішні рими (*сні – мені – яснів – молодощів – весні; такий – чудовий – любови*): «*Не раз у **сні** являється мені, / О любя, образ **твій**, такий **чудовий**, / Яким **яснів в молодощів весні**, / В найкращі хвили **свіжої любови***» [156, т. 2, с. 131]. Рими

другого катрена, відповідно до вимоги сонетного жанру, повторюють рими першого. Утім, їхнє семантичне наповнення – настроєво протилежне, створює своєрідне протиставлення: суцільні внутрішні та кінцеві рими (*сні*) – *мені* – (*яснів*) – (*молодоців*) – *весні* першого катрену змінюються на кінцеву риму *страшні* – *сумні*, а (*такий*) – *чудовий* – *любви* – на риму *без мови* – *крови*. Останній рядок цього катрена в ранній редакції відлунював настроєві й почасти аудіальні акценти першого катрена: «*Що цілував колись в порі любові*» [там само, с. 478]. В остаточній редакції його замінено на рядок із більш різкою негативною семантикою, підкресленою конотативними асоціаціями фонічних сполук [р] з проривними [к] та [т]: «*Що жар колись ятрили в моїй крові*» [там само, с. 132].

Двокомпонентний повтор [та] частотний у наступному Франковому вірші «Похорон пані А. Г.», зокрема у 1-му катрені: «*Так сталося! В труні металевій нині / Ота рука проклятая спочила. / Що ген-то, в добрій чи лихій годині / Нас розлучила*» [т.2,с.132]. У цих рядках алітераційно-асонансна сполука є сталою. У позиції відкритого складу в перших двох рядках аудіально підсилює окличність того, про що говорить ліричний герой. Асонанс [а] в останньому рядку катрена на тлі зміни ритмомелодики увиразнює ключову лексему «нас». У 5-му катрені цього ж вірша також фіксуємо алітерацію [т]. Франкова поетична мова передає напружений психологічний стан ліричного героя, сугестуючи засобом повтору глухого консонанта аудіальне напруження.

М. Ткачук відзначив перегуки низки творів «Зів'лого листя» із віршами Данте, які перекладав І. Франко: «Перегук образів, мотивів з Данте вражаючий. У Данте є образ злодійської руки, що погрожує «хорее життя мое згасити». У сонеті «Не раз у сні являється мені» Франка образ руки переростає у символ смерті, а в поезії «Похорон пані А.Г.» – символ розлуки, вбивства «живої душі» й кохання» [143, с. 138]. Образ руки в останньому творі згадано кілька разів. При цьому кожного разу в обох віршах трагічну семантику посилено й аудіально – алітерацією [р], що акцентує на

відповідних лексемах: «*І на моє бурливе серце руку / Кладе той привид*» [156, т. 2, с. 132] («Не раз у сні являється мені»); «*В труні металевій нині / Ота рука проклятая спочила*» [там само]; «*Той по смерті з могили розпростерту / Протягне руку*» [там само]; «*чи та рука померша / Простягнесь з гробу?*» [там само] («Похорон пані А.Г.»).

Перші дві строфи вірша «Похорон пані А.Г.» багаті на внутрішні рими: *металевій – добрій – лихий, вложили – привалили – заліпили*; в останньому випадку вони співзвучні й із кінцевою римою *заширбували – прикопали*, що створює ефект асонансно-алітераційної епіфори *ли*.

Настрій ліричного героя змінюється у XVII вірші «Я не кляв тебе, о зоре»: з нотками іронії він пророкує об'єктові почуття, що «не раз заплаче гірко / За потоптаним добром». Другий катрен, у якому пояснено причину такого пророцтва, аудіально виділено через насичення алітерацією проривного [б] та асонансу [о] (переважно в парі): «*Та боюсь за тебе дуже, / Бо любов – то мстивий Бог; / Як одно її зневажить, / Любить мститись на обох*» [156, т. 2, с. 133]. Три останні катрени містять анафори *чи ти знала*, які до того ж підсилено фонетичною сполукою *чи* (в одному разі теж у позиції анафори) у 3-му катрені: «*Як сміючись ти вбивала / Чистую любов мою, / Чи ти знала, що вбиваєш / Все, чим в світі я живу?*» [там само]. Такий звукофон дає поштовх «фонетичній інерції» – 2 наступні катрени починає анафора *чи ти знала*.

Цей мотив отримує розвиток у наступному вірші, у якому відразу й справджується передбачення попереднього, – «Ти плачеш. Сліз гіркі потоки...». Як і в попередньому випадку, рядки, що пояснюють причину нещастя об'єкта почуттів, насичені фонетичною сполукою [б] – [о], посиленою асонансом [у]: «*Се труп убитої любові / Не допуска любові к тобі*» [там само, с. 134].

Приклад функціонування засобів фоніки, що підсилюють смислову конотацію поетичних рядків, простежуємо й у вірші І. Франка «Я не жалуюсь на тебе, доле...». У перших двох рядках поезії відчутна евфонія – переважають відкриті склади та сонорна акустична тональність: «*Я не*

жалуюсь **на тебе, доле:** / *Добре ти вела мене, мов мати./...*» [там само]. Однак в останньому рядку першого та в 2-му катрені поетична мова увиразнюється звукоповторами [к] та [р] і двокомпонентною алітераційною сполукою [ск], що акцентують смислову номінацію цієї частини й детермінують аудіальне тло емоційного напруження ліричного героя: «*Мусить плуг квітки з корінням рвати. / ... / Важко плуг скрипить у чорній скибі / І квітки зітхають у сконанню... / Серце рвесь, уста німі, мов риби, / І душа вглибляєсь в люту рану*» [там само]. В останній строфі цитованого вірша також помітне алітераційне насичення [р] та [с], [с']. Фонічна палітра Франкової поетичної мови увиразнює «...спокійний, хоч і сумовитий настрій...» [70, с. 395] поезії «Я не жалуюсь на тебе, доле...».

В експозиції сюжетного вірша-візії «Привид» змальовано «холодну ніч». Алітерації сонорних [н] та [м] сугестують відчуття холоду, маркуючи переважно відповідні лексеми: «*Холодна ніч. Спокійно, важко, звільна / На місто сніг важкий паде й паде; / З густої тьми журба якась могильна / Вихилює лице своє бліде*» [156, т. 2, с. 134]. У наступних 2-х катренах експозиція розвивається, змальовуючи непривабливу гамірливу міську ніч. Відповідний асоціативний звукофон підкреслює й підвищена звукова частотність [р] у поєднанні з проривними [к], [д], [т], [п]: «*Кривавий блиск .../ Фіакри мигають.../ На тротуарах ще прохожих сила: / Циліндри, шуби, модні боа дам / І драні лахи – різнобарвна хвиля / Пливе, гуде, зіпреться тут і там*» [там само, с. 135]. Відзначимо також протиставлення в початкових частинах 2-го та 3-го рядків (вертикально) підкреслене також і на аудіальному рівні (повторенням груп приголосних [др] та [ні] – [ін]): *циліндри – драні лахи*.

У наступних 2-х катренах відображено внутрішній стан ліричного персонажа (я... *сумний і самотній* – внутрішня рима), причому аудіальні акценти поступово зміщуються від одних фонем та фонетичних сполук до інших, відбувається своєрідна фонемна дифузія: «*Пливу безвладно, щоб від власних дум / Втекти – та, невідступний і глибокий, / У серці все несеш зо мною сум. / Неначе той, що тоне і в знесиллі...*» [там само].

Несподіваний вихід ліричного персонажа зі стану сумної зажури спровокований неочікуваною зустріччю. Ефект несподіванки й взаємозаперечних, на перший погляд, відтінків реакції аудіально посилено алітерацією [в], [р], [з], [с] та асонансом [е]: «*І враз я здеревів і стрепенувся*» [там само]. У подальшому тексті вірша можна виділити низку явищ звукопису. Зокрема, строфи, які передають несподіваність, неочікуваність зустрічі (6-й та 7-й катрени), поєднано в нерозривну змістову єдність «фонічним містком, перегуком слів у сусідніх рядках» [70, с. 395], а саме – ономатопеїчним іменником *обух*: «*Мов оглушив мене важкий обух. / То не обух, То йшла передо мною...*» [156, т. 2, с. 135]. 7-му та 8-му строфи поєднано за допомогою тавтологічної анафори, що до того ж формує суцільну внутрішню риму: «*Оглянулася, хитнула головою, / Моргнула на прохожого панка. / Оглянулася ще раз*» [там само].

Кілька наступних строф тісніше поєднані між собою за допомогою лексеми *вона*, що виконує роль то анафори, то епіфори. Так, у 10-му катрені спостерігаємо «композиційне кільце з переходом у наступний катрен» [70, с. 395]: «*«Вона!» – Із уст одно те слово присло, / Та в нім була магічна міць страшна! / Мов камінь млиновий, за шию тисло / Мене одно се словечко: «Вона!» / Вона, ся гарна квітка «сон царівни»»* [156, т. 2, с. 135].

11-й та 12-й катрени теж починаються анафорою *вона*, два наступні – семантично близькою до неї (але фонічно цілком відмінною) – *та*. Врешті, 14-й та 15-й катрени завершують співзвучні епіфори *воно* та знову *вона*. При цьому *вона* й *та* в ролі анафор підкреслюють позитивні якості об'єкта захоплення в минулому (*Вона, ся гарна квітка; Вона, котрій я все бажав віддати; Та, що мене одніським словом своїм / Могла героєм, генієм зробить; Та, що в руці від раю ключ держала*); навпаки, епіфора *вона* виділяє максимальне її падіння (*Хто се пропацій, стоптаний? Вона!*).

В останньому рядку твору ліричний персонаж висловлює жаль через те, що не «осліпли очі», що принесло б спокій. Стан такого уявного заспокоєння аудіально посилено алітерацією [ш] та асонансом [і], що

формують зокрема внутрішню риму: «*О, щоб були мої осліпли очі, / Було б в душі ясній і спокійній!*» [156, т. 2, с. 136].

Епілог «першого жмутку» передає стан примирення з гіркою дійсністю («*Жебрак одинокий, назустріч недолі / Піду я сумними стежками*» [156, т. 2, с. 137]). Інерцію такого заспокоєння подають перші рядки, написані афбірахієм, що, на тлі ямбів та хорейв попередніх віршів, звучить протяжно, заспокійливо. Внутрішній стан ліричного персонажа аудіально підкреслено повторами фонетичних сполук [і], [в] та [з], а також анафорою у перших 2-х рядках: «*Розвійтеся з вітром листочки зів'ялі, / Розвійтеся, як тихе зітхання!*» [там само].

Твори, що увійшли до «другого жмутку», було написано пізніше, у порівнянні з першим циклом, у 1895 р., ймовірно, уже з баченням майбутньої «ліричної драми». Частину з них уперше надруковано в журналі «Житє і слово» в 1896 р., решту – власне у «Зів'ялому листі».

В архітектоніці другого циклу з'являються нові акценти: «Спостерігається чимало ремінісценцій і стилізацій поетики й версифікації (зокрема, силабічний розмір, коломийка) народних пісень. [...] Народнопоетичні образи й мотиви в модерністському дискурсі І. Франка набули нового смислового наповнення та експресії» [64, с. 293 – 294]. О. Дей відзначив, що цей цикл «є неперевершеним зразком майстерного засвоєння ритмо-мелодійних ходів народної лірики» [32, с. 230].

За словами Л. Явір, «якщо перший «жмуток» – це крик і стогін серця, кохання без надії на взаємність» [170, с. 145], то «другий «жмуток» – сум за страченим життям» [там само]. М. Ткачук теж відзначив «елегійні мотиви, навіювані журливі настрої, вболівання над неподіленим коханням, коли серце коханої мовчить, не відгукується на прохання-воляння» [143, с. 143]. Ю. Ковалів так окреслює зміни акцентів у другому циклі: «Після символічного поховання ідеалу, ліричний герой у другому жмутку, який на початку має жанрові ознаки інтермецо, стираючи в пам'яті сліди любові, вдається до еротичної інверсії» [64, с. 293].

У другому жмутку з'являються нові акценти і в перерозподілі образів та символів. Так, зокрема, значно більшу роль починають відігравати образи природи, яких майже не було в першому жмуткові. Тут же вони – не лише тло, а й символи переживань ліричного суб'єкта, вони «стають «пейзажем душі» психічного стану ліричного героя» [143, с. 146].

Уже в першому творі «жмутку» – «В Перемишлі, де Сян пливе зелений» – «образ річки набуває символічного виміру: її води течуть то спокійно, то бурхливо, персоніфікуючи життя, його вічні проблеми, а вставна легенда розкриває минучість щастя, натякає на смерть, яка стає опорною інстанцією» [143, с. 144]. Ключовим символом твору є карета, запряжена четвіркою коней, що потонула в крижаній воді, провалившись під лід, яка є відображенням долі ліричного персонажа: «*Се мого серця драма!*» [156, т. 2, с. 139].

В експозиції ліро-епічного (сюжетного) твору окреслено внутрішній стан героя. Настроєві акценти виділено асонансним насиченням [e], до якого додається фонетична сполука [ja], що виконує функцію в тому числі й внутрішньої рими (співзвучної з клаузулою); смуток додатково сугестує також фонетична сполука [ду]. Насиченими звуковими повторами, анафорою (*про*) та внутрішніми римами (*я – я – моя, стояв – думав, явилось – всміхнулось*) автор ніби компенсує відсутність кінцевої рими: «*В Перемишлі, де Сян пливе зелений, / Стояв на мості я в важкій задумі, / Про тебе думав я, душе моя, / Про щастя те, що, наче сонний привид, / Явилось, всміхнулось і щезло*» [156, т. 2, с. 138].

Наближення до символічної кульмінаційної події, як і згодом сама кульмінація, – провал під лід і потоплення карети – підкреслено за принципом градації й на аудіальному рівні: звукосполученнями з ониматопеїчними ознаками [ст], [скр], [хр], [дз], що відтворюють звучання хрусту льоду та клацання по ньому копит; фонетичною анафорою [за] у словах у позиції клаузули, до того ж виділеної перенесенням (які суттєво посилюють ефект градації), а також алітераційно-асонансним поєднанням [н] та [і]: «*Глухо*

застогнав / Поміст хрустальний, дзвінко задудніли / По нім копита кінські, заскрипів / Замерзлий сніг під шинами коліс» [156, т. 2, с. 139].

Сюжет доходить до драматичної кульмінації – провалу карети під лід. У кульмінаційній сцені звукопис стає одноманітнішим, але різкішим, базованим на алітерації [р], інколи в консонантних поєднаннях з ономотопеїчним ефектом: *«Та нараз посеред / Ріки, де криє льодова кора / Найглибший вир, щось хруснуло – лиш раз, / Одніський раз щось хруснуло! Широкий / Круг льоду, мов обкросений подався, / І чвірка, і карета, і візник, / І що було в кареті, наче сон, / Неначе ясний привид, враз пропало» [там само].*

Відзначимо також лексичні повтори (*хруснуло, раз, карета*), горизонтально-вертикальну анафору [і], а також співзвуччя окремих клаузул, які виділяються в неримованому тексті; власне, у римованому творі це були б «повноцінні» рими – неточна нарощена *кора – раз* та неточна анаграматична *пропало – дьявол*.

У наступних рядках розвиток теми відбувається паралельно зі змінами аудіальних акцентів. Так, алітерація [л] – [л'] посилює звукофон, що нагадує хлюпотіння води: *«Лиш Сян забулькотів, неначе дьявол, / І облизався. Лиш зелена хвиля / Широким валом хлюпнула верх льоду» [156, т. 2, с. 139].* Багаторазові повтори фонетичних сполук [не] та [ні] (переважно як заперечні частки та заперечні префікси) детермінують значення повного зникнення будь-яких згадок і будь-якої інформації про загиблу карету (символ почуттів ліричного персонажа – *«Се мого серця драма!» [там само]*): *«А чвірки ні карети – ні сліду. / І не дізналися ніколи люди, / Хто се так їхав, відки і куди. / Ніхто за ними не питав ніколи, / Ані в ріці ніхто останків жадних / Не віднайшов» [там само].* І, нарешті, алітерація [с] в наступному відтинку тексту підводить до змістовно ключового метричного рядка, графічно поділеного на 2 частини, який виділено за допомогою такого запису, тієї ж алітерації [с], а також протиставленні, підсиленому повтором *се*: *«Коли б один хто бачив / Се диво, а не сотня свідків, сам він / З часом собі би вірить перестав, / Сам він з часом на тому би спинився, / Що се був сон. / Се мого серця драма!» [там*

само]. Ретардацію посилено також повтором сполуки *сам він з часом*, у першому випадку поділеної перенесенням.

Другий вірш «жмутку» «Полудне» В. Корнійчук назвав «однією із найскладніших і наймайстерніших поезій «Зів'ялого листя»» [70, с. 396], а Б. Бунчук назвав ритміку цього вірша «одкровенням для сучасників» [12, с. 202]. М. Ткачук також зацентрував на використанні перенесення (енжамбеману): «Перенесене з рядка слово, яке ще й римується з попереднім, стає виразно акцентним, утворює особливий ритм» [143, с. 148].

Досить численними у творі є й звукові повтори груп фонем. Так, уже на початку першої строфи спостерігаємо майже повне повторення груп фонем (виняток становить лише одна «варіація» [л] – [л']), із яких складається перше слово-рядок *полудне – поле + безлюдне*. Такий звукоповтор акцентує ключове семантичне наповнення в зачині строфи та створює настроєвий фон усього вірша. У наступній частині строфи рядок *Ні духу!*, який привертає увагу як своєрідна ланка в римовому ланцюгові, тісно поєднано із зачином наступного рядка за рахунок анафори та звукового повтору алітераційно-асонансної пари [ду]. Такий прийом особливо виділяє й початкову частину наступного рядка, підкреслюючи, навіть доводячи до максимального рівня відчуття самотності. Водночас приблизна рима поєднує цей рядок із клаузулою попереднього, утворюючи своєрідне нерозривне плетиво звукових співзвуч: «*Полудне. / Широкеє поле безлюдне, / Довкола для ока й для вуха / Ні духу! / Ні сліду людей не видать... / Лиш трави, мов море хвилясте, / Зелене барвисте, квітчасте, / І сверщики в травах тріщать*» [156, т. 2, с. 140]. Мотив самотності відтінює пейзаж поля, актуалізований фонетичними епіфорами *-сте* та алітерацією [е], що в останньому рядку трансформується в ономотопейчні звукосполуки, які викликають асоціації зі звуками цвіркунів. Відзначимо також, що перенесення й численні звукові повтори створюють фонетичний ефект омофонічної двоваріантності прочитання синтагм: *Довкола ... ні духу. Ні*

сліду людей не видать / Довкола ... ні духу, ні сліду людей не видать. Лише пунктуація знімає цю двоваріантність.

Вертикальні анафори та звукові повтори, які тісно поєднують зачини сусідніх рядків (а їх кінцівки поєднано римами), спостерігаємо і в наступних строфах: «*У пахоцах дух спочиває / У душу тепла доливає / Простір*» [156, т. 2, с. 140]; «*Чи се моє власнеє горе? / Чи серце стрепалося хоре? / Ах ні! Се здалека десь тільки...*» [там само]. У першій частині останньої строфи бачимо трикомпонентні співзвуччя, два компоненти з яких формують риму (в одному випадку кінцеві, в іншому – внутрішню), а 3-й компонент співзвучний з римою за набором фонем, які, проте розташовані в іншому порядку: «*І ось / На голос той серце моє потяглося, / В тім раю без краю воно заридало*» [там само].

Наступному віршу «другого жмутку» – «Зелений явір, зелений явір» – притаманне широке застосування поетики українського народнопісенного фольклору. Це, зокрема, виявляється у структурі строфи. За словами О. Дея, «кожна строфа побудована симетрично: на початку художній паралелізм із сфери природи, потім змалювання якоїсь із рис вроди дівчини» [32, с. 236]. Власне, перша строфа має безсумнівне фольклорне походження, вона лише незначною мірою «підшліфована» І. Франком. Порівняймо: вірш І. Франка «*Зелений явір, зелений явір, / Ще зеленіша ива; / Ой між усіми дівчатоньками / Лиш одна мені мила*» [156, т. 2, с. 141] та народну пісню, знайдену в архіві І. Франка «*Зелений явір, зелений явір. / Ще зеленіша ива; / Ой межі стома дівчатоньками / Тільки ми одна мила*» [70, с. 397].

У наступній строфі поет також використовує фольклорну формулу зі словесними повторами в непарних рядках («*Червона рожка, червона рожка; Не бачу рожі, не бачу рожі*» [156, т. 2, с. 141]), а вже в наступних катренах замінює повтори внутрішніми римами («*Золоті зорі в небеснім морі; Та над всі зорі внизу і вгорі; Голосні дзвони, срібнії тони; Та її голос – пшеничний колос; Широке море, велике море* [там само]). Прикметно, що цей вірш, позначений помітними маркерами фольклорної поетики, має один із найвищих

коефіцієнтів прозорості – 0,78. Найбільш частотними голосними є [i] (24,1%) та [o] (21,8%), приголосними – [н] (12,5%), [й] (10,6%) та [р] (10,6%).

Більш спорадично внутрішні рими з'являються в поезії «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», що теж позначена, безсумнівно, свідомою стилізацією, використанням засобів фольклорної поетики («*Ох, тії очі темніші ночі*» [156, т. 2, с. 141]). Друга внутрішня рима твору, що розташована в сусідніх рядках останнього двовірша, разом із анафорою *тебе* слугують засобами підкреслення конотації безвиході, навіть приреченості ліричного персонажа на загибель (точніше пряму залежність такої потенційної загибелі від зустрічей з об'єктом кохання): «*Тебе видаючи, любити мушу, / Тебе кохаючи, загублю душу*» [там само, с. 142].

Одним із базових засобів побудови цього вірша є паралелізм, зреалізований у формі риторичних запитань, пов'язаних анафорами *Чом тв...* (*Чом твоє серденько – колюче терня?; Чом твої устенька...; Чом твої очі..., І чом твій усміх...*), риторичних звертань, пов'язаних лексичною анафорою *Ой ти, Дівчино* та частково співзвучним із нею початком *Ох, тії очі*. Коефіцієнт прозорості цього твору – 0,74, найактивнішим серед голосних є [o] (25,9%) та [a] (19,7%), серед приголосних – [т] (15,2%) та й (9,9%).

Дещо іншу функцію відіграють повтори у вірші «Ой ти, дубочку кучерявий». Вони з'являються в суміжних рядках сусідніх строф, таким чином ніби поєднуючи ці строфи (в загальних рисах схоже до терцин): «*Скучерявили темні ночі, / Зранили серце чорні очі. /.../ Чорнії очі, пишна врода, / Гордая мова, непогода./ ... / Гордая мова – вітер зимний, / Вічна розлука – жаль нестримний*» [156, т. 2, с. 143].

Іншою «скріпою» між різними строфами стають повтори й інакшого типу. Зокрема, слово, що опиняється в позиції рими в першому двовірші, стає анафорою двох наступних строф: «*Ой ти, дубочку кучерявий, / Ой, а хто ж тебе скучерявив? / Скучерявили густі лози, / Підмили корінь дрібні сльози. / Скучерявили темні ночі, / Зранили серце чорні очі*» [там само, с. 142]. Суцільна анафора поєднує й інші двовірші, об'єднані спільною гранню

мотиву: «*Вже ж моє серце сохне, тане, / Вже ж моя краса в'яне, в'яне. / Вже моя сила слабне, гнеться, / Вже мені весна не всміхнеться*» [там само, с. 143].

Постійні повтори фольклорного типу фіксуємо також у вірші «Червона калино, чого в лузі гнешся?»: друга частина довшого непарного рядка луною повторюється в наступному – непарному, короткому; оскільки довші рядки римуються, то маємо суцільну риму в кожному катрені: «*Червона калино, чого в лузі гнешся? / Чого в лузі гнешся? / Чи світла не любиш, до сонця не пнешся? / До сонця не пнешся?*» [156, т. 2, с. 142]). Така структура притаманна всім строфам.

Вірш «Ой жалю мій, жалю» розпочинає строфа, насичена алітерацією [й] та асонансом [у], що конотують мотив зажури: «*Ой жалю мій, жалю, / Гіркий непомаду! / Упустив я голубочку / Та вже не спіймаю*» [156, т. 2, с. 143]. Прикметно, що частка голосного [у], яка становить 15,4%, у канві вокалізму цього вірша займає друге місце (після панівного [а], який формує вокалічне тло – 33,8%), тоді як у багатьох творах збірки [у] займає останнє місце за частотністю використання.

У більшості строф римування неповне, проте повтор слова в позиції клаузули у 3-му та 4-му катренах призводять до появи римового ланцюга із 4-х слів, що пов'язує ці 2 строфи: «*Щоб так швидко улетіла, / Я й не сподівався. /... / А як улетіла, / Вернуть не схотіла, / То забрала за собою / Мою душу з тіла*» [там само]. Таке насичення сильної позиції – константного складу – наголошеним [і] створює своєрідну фонетичну інерцію й для наступного катрена, в якому виокремлено асонанс [і] (теж тричі в позиції наголошеного складу клаузули): «*Забрала всі мрії, / Всі втіхи, надії, / Як весна бере з собою / Квіти запашиї*» [там само, с. 144]. Цікаво, що 3-й рядок тут протиставлений іншим – це єдиний рядок у строфі, не насичений асонансом [і] (а точніше, тут немає жодного [і]). Коефіцієнт прозорості твору близький до показників інших віршів, маркованих фольклорною поетикою, – 0,74.

У вірші VIII «Я не тебе люблю, о ні» І. Франко відходить від фольклорної поетики, «олітературнює» народнописенну стилістику «другого жмутка» [70, с. 401]. Відразу понижується й коефіцієнт прозорості – до 0,69, який у фольклорно маркованих творах був не нижчим за 0,74. Звуковій організації поетичної мови цього вірша притаманні заперечні анафори *не* в першій частині вірша: з 16 рядків перших 4-х катренів так починаються вісім, ще два – *Я не* та *І не*. Загалом же найбільш частотними голосними є «нейтральний» [а] (22,6%) та [е] (17,9%), приголосними – [в] (10,9%), [т] (10%) і [н] (9,9%).

Вірш Х «В вагоні» та XI «Смійтесь з мене вічні зорі» поєднані в бінарну цілісність на рівні семантики, лексики та фоніки. Другий із них можна розглядати як відповідь, розвиток мотиву самотності, на який (мотив) є лише натяки у Х вірші (подібно, як у «першому жмутку» змістово об'єднані вірші «Не надійся нічого» та «Я не надіюсь нічого»; хоча в обох випадках, поза контекстом збірки, усі 4 твори цілком автономні). Останню строфу вірша «В вагоні» починає рядок «*І сміються вічні зорі*» [156, т. 2, с. 146]. Наступний вірш розпочинається рядком «*Смійтесь з мене вічні зорі!*» [там само], який рефреном повторюється і в 2-му катрені. Отож з'являється суцільна рима, що пов'язує два катрени (*зорі – хорі – роздорі – зорі*), подовжена співзвучною римою (*море – горе*) і в 3-му – останньому катрені (а якщо взяти до уваги ще й попередній твір, то римовий ланцюг продовжується аж на 5 суміжних катренів 2-х різних творів). Два останні катрени вірша «В вагоні» містять лише по одній бідній неточній римі (*горять – лад*), проте клаузули останнього цілковито повторюють клаузули попереднього. Більше того, при фонічно ідентичних закінченнях відповідних рядків сусідніх строф (власне точних римах) маємо також майже ідентичне їх лексичне наповнення: *зорі – горять – доказ – лад / зорі – миготять – доказ – лад*.

Вірш «В вагоні» – один із всього 4-х у збірці, які мають назву. В цьому разі вона уточнює обставини, за яких реалізується мотив руху, адже в самому тексті вірша немає згадки ні вагона, ні потяга. Ще одним натяком-підказкою

на причини руху є вертикальний повтор *утіка – втіка*, наявний у 3-х із 4-х строф, що актуалізує мотив утечі. Проте у творі наявний лише натяк на цей мотив, адже предикати зі значенням втечі належать не до ліричного персонажа, а до інших суб'єктів: *земля ... утіка; Сад за садом утіка; зорі ... не втікають*. Утім, наступний вірш повертає цей мотив безпосередньо ліричному персонажеві: «*Сам від себе геть, за море / Я тікаю... Чи втечу?*» [156, т. 2, с. 147]. Причини цієї втечі стали зрозумілими з 2-го катрена, де актуалізовано мотив самотності, який аудіально акцентовано за допомогою звукових повторів свистячих [с], [с'], [з], [з']: «*Сам з собою у роздорі, / Своїх власних дум боюсь... / Смійтесь з мене вічні зорі! / Я слабкий, над труси трус. / Сам від себе геть за море...*» [там само, с. 146 – 147]. Схожі настроєві домінанти конотують алітерації подібної консонансної групи вже й у вірші «третього жмутку» «Не можу жить, не можу згинуть»: «*Пропала сила вся моя. / Лиш чорних хмар гуляє згряя / І резигнація безкрая / Засіла в серці, як змія*» [там само, с. 160].

Вірш «Чого являєшся мені у сні» насичений алітераціями [н], [н'], [м], [м'], [с] (у кількох варіаціях) та асонансом [і], які фонічним курсивом проходять крізь весь твір: *мені – у сні – ті ясні – сумні – німі – у тьмі – мені – у сні – одні – голосні – пісні – пісні – на дні – ні – мені – в сні – в сні*. Кожна строфа починається й завершується словом, у якому представлені звукосполучення цієї асонансно-алітераційної групи. У вірші таким чином утворюється своєрідна фонічна інерція, очікування появи співзвучної групи у відповідній позиції. Лише остання строфа завершується одним словом-рядком *Гріха!* Таке невинувдане римове (звукове) очікування відчутно акцентує на цій лексемі, що є «серцевиною великого періоду, змістом усього вірша» [164, с. 144]. Посилують кульмінаційність цього рядка три попередні, насичені внутрішнього римою, які створюють ефект звукової градації: «*І того дива золотого / Зазнає, щастя молодого, / Бажаного, страшного того / Гріха!*» [156, т. 2, с. 148]. Найчастотнішими голосними фонемами є [а] (24,3%) та [о] (21,5%), приголосними – [н] (15,45%), [в] (10,1%) і [т] (9,2%),

їхня сумарна частка становить понад третину всіх приголосних у творі. Коефіцієнт прозорості – 0,74.

У віршах «Отсе тая стежечка» та «Якби знав я чари, що спиняють хмари» знову відбувається повернення до окремих елементів фольклорної поетики, зокрема, силабічного вірша та в першому випадку типової для народної пісенності лексики (насичення зменшено-пестливими формами *стежечка, сердечка, любчиком* тощо). Коефіцієнт прозорості – 0,75.

Прикметною рисою другого вірша є постійна внутрішня рима, співзвучна з двома наступними клаузулами, що формують кінцеву риму: «*Якби знав я чари, що спинають хмари, / Що два серця можуть ізвести до пари, / Що ламають пута, де душа закута, / Що в поживу ними зміниться отрута*» [156, т. 2, с. 149]. Таку схему співзвуч витримано впродовж першого 12-вірша. У другому звукопис видозмінюється, внутрішні рими втрачають фіксовану позицію, з'являються й співзвуччя іншого характеру: «*Якби був я лицар і мав панцир добрий, / І над всіх був сильний, і над всіх хоробрий, / Я би з перемоги вороги під ноги, / Що мені до тебе не дають дороги!*» [там само]. Коефіцієнт прозорості – 0,69.

Багатий звукописо вияскравлює один з останніх віршів «другого жмутку» «Що щастя? Се ж ілюзія», який В. Корнійчук назвав «справжнім карнавалом звукопису» [70, с. 405]. Фонетична анафора [шч] розпочинає перший рядок: *Що щастя?* Алітерація [ч] несподівано відлунюється у перших рядках другого катрена (побудованого на антитезі), змістово співвіднесених якраз із позитивними образами в антитезі: «*Кринице радощів, чуття / Ти чарочко хрустальна!*» [156, т. 2, с. 150]. Антитезу підкреслено римами, які акумулюють протилежний зміст: *омана – кохана, хрустальна – оmano фатальна*. У наступних 2-х катренах антитеза переноситься у площину з *тобою – без тебе* (цю опозицію виражено в протилежних анафорах); рядки з опозиційним змістом «скріплено» за допомогою лексеми *жить*, що до того ж співзвучна з кінцевою римою: «*З тобою жить не довелось, / Без тебе жить*

несила. / ... / *З тобою **жить*** – важка *лежить* / Завада поміж нами; / *Без тебе **жить*** – весь вік *тужить* / І днями, і ночами» [там само].

Залишки оптимістичних мотивів у цьому творі відлунюються в передостанньому ХІХ вірші циклу – «Як віл в ярмі, отак я день за днем». Так, у вірші «Що щастя? Се ж ілюзія» є рядки «*Кринице радощів, чуття / Ти чарочко хрустальна!*» [там само] та «*Нехай ти тінь, мана, дім з карт / І мрія молодеча*» [там само]. Навіть такий ілюзорний мажорний настрій заперечено в ХІХ вірші; жорстке руйнування позитиву аудіально посилено алітерацією [р]: «*Замерли в серці мрії молодечі, / Ілюзії криниця пересхла; / Різкі, сухі мої зробились речі, – / Пора худого жнива надійшла*» [там само] (Подаємо цей рядок з виправленням В. Корнійчука [70, с. 406]. У 50-томнику – *пересохла* – О. Настенко).

Завершальний вірш «другого жмутку» – «Сипле, сипле, сипле сніг» – має драматично-заспокійливу тональність. Алітераційно-асонансні анафори [си], [сі], [з], [н] – [і] у першому катрені (що утворилися частково й унаслідок лексичних повторів) аудіально активізують асоціації зі снігопадом: «*Сипле, сипле, сипле сніг. / З неба сірої безодні*» [156, т. 2, с. 152]. Проте приємна, здавалося б, асоціативність відразу ж руйнується у другому рядку лексемою *безодні*, що римується з клаузулою в останньому рядку (*метелики*) *холодні*, активізуючи ще й мотив холоду, асоціативно пов'язаний зі снігом. Вже наступний катрен посилює негативні конотації внаслідок порівнянь *холодних метеликів* із *журбою*, більше того, вони *зимні, мов лихая доля* [там само, с. 153]. Негативна символіка останнього порівняння розвивається в останніх рядках 2-го катрена, знову посилена алітераційними [с] – [с'], в останньому – у поєднанні з «сумним» [у]: «*Присипають все життя, / Всю красу лугів і поля*» [там само]. У наступному катрені сніговий килим уже набуває відверто метафоричного сенсу, адже це «*Білий килим забуття, / Одубіння, отупіння / Все покрив, стискає все / До найглибшого коріння*» [там само]. Особливо привертає увагу другий рядок, сформований усього двома словами, що формують глибоку внутрішню риму (до речі, відрізняються вони лише двома фонемами у коренях *дуб* – *туп*, які становлять опозиційні

пари одна до одної за ознакою дзвінкості / глухості: *д – т, б – п*); перший компонент цієї рими – *одубіння* – співзвучний з клаузулою попереднього рядка (парою [б] – [у] в коренях), що акцентує на смисловій тріаді *забуття – одубіння – отупіння*.

Остання строфа розпочинається тим же рядком, що і весь вірш – «*Сипле, сипле, сипле сніг*» [156, т. 2, с. 153]. Проте це вже не просто холодний сніг, це «*Килим [забуття] важче налягає... / Молодий огонь в душі / Меркне, слабне, погасає*» [т.2, с. 153]. Важливий для змісту твору паралелізм виділено єдиною у строфі кінцевою римою: *килим налягає – огонь погасає*. Підкреслена звукописом ампліфікація «*Меркне, слабне, погасає*» [там само] сповільнює ритм, створює асоціативне тло «відчуття екзистенційного згасання» [70, с. 407].

Прикметно, що «третій жмуток» розпочинає вірш, початок якого є продовженням схожої тональності, що й останній вірш «другого жмутку». Перший рядок «*Коли студінь потисне*» [156, т. 2, с. 154] асоціативно й фонічно пов'язаним з останнім рядком попереднього циклу: «*Меркне, слабне, погасає*» [там само, с. 153]. Окрім семантики холоду, активізованої звукоповторами [с], [т], [н], спостерігаємо також аудіальний перегук: група фонем слова *погасає* [п] – [о] – [с] – [е] повторена в тому ж порядку й у лексемі *потисне*. Крім того, співзвучними є дієслова на – *не*: *меркне, слабне, потисне*.

Узагалі, «третій жмуток» зміщує акценти «ліричної драми» в новому напрямі. Поруч з Еросом у смисловому полі циклу з'являється Танатос, лише натяки на який простежувалися в окремих текстах попередніх «жмутків». «Тут драма неподіленого кохання переростає в трагедію. <...> Надія, яка жила в душі ліричного персонажа Франка, гасне, помирає, і він чує похоронний дзвін у своєму серці» [143, с. 156].

Мотив смерті стає наскрізним вже у II вірші циклу. Слова *Вона умерла!* повторюються рефреном, займаючи місце як у позиції анафори (двічі у першій строфі), так і епіфори. На строфічному рівні вірш складається з чотирьох октав. Римування цієї строфи особливо виділяє останні співзвуччя,

які розташовані поруч, після потрійної перехресної рими. У такій позиції перебувають слова з негативною семантикою, римуючись із епіфорою *умерла* (*вмерла*): *біль заперла, смерть роздерла, гадь пожерла*. В. Корнійчук відзначив, що у 50-томнику допущено помилку: слово «гать» замість «гадь», що «спотворює зміст висловлювання» [70, с. 408]. Цитований рефрен, співзвучний із передостанньою клаузулою кожної строфи, створює відповідний звукофон, насичений алітераціями [р] у поєднанні з [м], [т], [т'] чи [л] (частково повторюючи консонантизм рефрену): «*Се в моїм серці дзвін посмертний дзвонить. / Вона умерла! Мов тяжезний трам, / Мене цілого щось додолу клонить. / Щось горло душить*» [156, т. 2, с. 154]; «*Се ж твоїх мрій заслону смерть роздерла, / Розбила храм твій! Цить! Вона умерла!*» [там само, с. 155]; «*Ридать! кричать! – та горло біль запер. / Вона умерла! – Ні, се я умер*» [там само].

Фонічним тлом, що увиразнює душевну драму ліричного персонажа, стають численні звуконаслідування, яке, за І. Качуровським, «...в літературному творі досягається двома шляхами: 1) вживанням ономастопей, себто слів, котрі мають звуконаслідувальний характер, імітують певне звучання: крик звіра, птаха, звуки робочого процесу, а також стихій – свист вітру, гуркіт грому, рев водоспаду тощо; 2) витворенням потрібних авторові звукових ефектів – як-от шум лісу, гуркіт грому, стукіт мечів – шляхом накопичення певних слів, які самі з себе не є ономастопеями» [61, с. 144]. Поєднання обох видів звуконаслідування бачимо у вірші І. Франка, де чуємо ніби поліфонію, одночасне чи почергове звучання більших та менших дзвонів: «*Бам! Бам-бам! / Се в моїм серці дзвін посмертний дзвонить*» [156, т. 2, с. 154]; «*Бам-бам! Бам-бам! Далеко, зично чуть / Сей дзвін...*» [там само]; «*Лиш біль і се страшенне: бам, бам, бам*» [там само]. В основі системи консонантизму цього вірша 11 фонем: [л] – [л'], [м], [н] – [н'], [р] – [р'], [с] – [с'], [т] – [т'], сумарна частка яких перевершує 50%. Основу вокалізму становить [а] (24,6%). Коефіцієнт прозорості – 0,68.

Фінальний трагічний акорд цього вірша «я умер» стає мотивом наступного твору «Байдужісінько мені тепер...», рефреном повторюючись у позиції епіфори, «визначає центрові точки поезії» [70, с. 408]. Асонанс [і] у першій строфі детермінує відчуття відчуженості від проблем та позитивів навколишнього буття. Вертикальна алітерація [р] у позиції клаузули маркує об'єкти такої відчуженості (*турбот – гризот – народ*), уже в наступній строфі розгортається горизонтально в найбільш емоційно забарвленому негативом рядку: «*Байдужісінько мені тепер / До всіх ваших болів і турбот, / До всіх ваших боїв і гризот! / Всі ідеї ваші весь народ, / Поступ, слава, – що мені тепер? / Я умер! / Хоч вались про мене весь сей світ, / Хоч брат брата тут мордує і ріж*» [156, т. 2, с. 155]. У творі наявні численні анафори, що є засобом посилення ампліфікації.

Мотив відчуженості помітний і у вірші «В алеї нічкою літною». Декларативність висловлювання попереднього твору змінюють ознаки подієвості (*Я йшов*). За словами М. Ткачука, «лірична виражальність поезії «В алеї нічкою літною» будується на засадах дихотомії – контрастні почуття нагнітаються: ліричний персонаж не помічає краси літньої ночі, бо в його душу влилася «темная глибінь неба»; він не чує ні солов'їних співів, ні шепоту закоханих пар у саду: його охоплює почуття самозабуття» [143, с. 162]. На наш погляд, ліричний персонаж не чує звуків «нічки літної». Навпаки, він їх чує, проте він «ще вчора вас любив, о зорі» [156, т. 2, с. 156], зараз же «темні і тяжкі ви / Для мене весь ваш чар погас / Ненавиджу я нині вас!» [там само], і таке сприйняття творить цей контраст. Мимовільному замилюванню красою літньої ночі сприяє відповідний звукофон, базований на асонансі [і] та алітераціях [н], [н'], [т'], [л], [л'], [j]: «*В алеї нічкою літною[jy], / Я[ja] йшов без тями, наче тінь, / Горіли зорі надо мною[jy], / І неба тамная[ja] глибінь, / Мов океан тиші, спокою[jy], / Лилася в душу... [...] / Душа в безмірному простору / Купалася, на ті прозорі / Луги летіла, де цвітуть / Безсмертні квіти. Де гудуть / Несказанно солодкі співи*» [там само]. Останній рядок наведеного прикладу, що виражає

замилування, фонічно (багатою глибокою римою та асонансом [i]) тісно пов'язаний із наступним, який, своєю чергою, детермінує негативне сприйняття. Таке звукове поєднання посилює контраст: «**Несказанно солодкі співи!** / **А нині темні і тяжкі ви**» [там само].

У двох останніх наведених рядках також наявна алітерація [н], яка продовжується і в подальшому тексті, поруч із алітераціями свистячих, конотуючи своєрідну фонетичну градацію, що детермінує згущення негативної семантики: «**Ненавиджу я нині вас!** / **Ненавиджу красу, і силу, / І світло, й пісню, і життя,** / **Ненавиджу любов, чуття, – / Одно люблю лиш – забуття,** / **Спокій, безпам'ятну могилу**» [там само].

У другому періоді твору (вірш складається із двох частин – на 21 та 17 рядків відповідно, виділених у тексті графічним відступом, дворядковою анафорою, а також схожістю загальної схеми розвитку мотиву) тло рефлексії ліричного персонажа видозмінене: від «океану тиші і спокою» до шумної людної міської ночі. Відповідний асоціативний звукофон створено і за допомогою різнорідних ономапій: «*поза мною / Снували люди. Дзінь-дзінь-дзінь!* / *Дзвонив біцикл*» [там само].

Вірш завершується рядками, що виражають повну безнадію ліричного персонажа, акцентовану на рівні поетичного синтаксису ампліфікацією, на рівні фоніки – консонантним накопиченням фонем [в], [с], [с'], [т], [р], [п]: «*Душа моя похоронила / **Всі радощі і всі страждання,** / **Весь спів, що вже не встане знов,** / **Своє найвище бажання,** / **Свою остатню любов**» [там само, с. 157]. Коефіцієнт прозорості вірша – 0,71. В системі консонантизму провідні позиції займають [н] (13,4%), [т] (10,2%) та [в] (9,2%), у системі вокалізму – [а] (23,6%).*

У структурі звукової організації поетичної мови першої строфи вірша «Не можу жити» частими є алітерації сонорних [н] та [м], шиплячого [ж] та афrikата [дж], які фонічно виділяють змістово важливі рядки, що детермінують мотив самотності, марності життя ліричного персонажа: «**Не можу жити, не можу згинуть,** / **Нести не можу ні покинуть** / **Проклятий**

сей життя тягар! / Ходжу самотній між юрбою / І сам погорджую собою... / Ох, коб останній впав удар! / Не жаль мені життя ні світла, / не жаль, що марно краці літа / У горі й праці протекли» [156, т. 2, с. 158].

Мотив марності життя зrealізовано також у наступному вірші. Внаслідок широко застосованої паронімії (багаторазового повторення слів з коренем *жив-*, *жит-*) активізується алітерація [ж] та асонанс [и] (останній не лише в групі [жи]). Окрім того, тему розчарування життям, негативного сприйняття попереднього існування аудіально посилюють алітераційні [д] (часто в ролі епіфори), [д'], [т], [т'], [в], консонантна сполука [р] + проривний (найчастіше [пр]) та спорадична активність [с]: «*Сліпая привичка життя, / Прив'язання до тих кутів, / Де я не жив, а животів, / До праці, що з'їдає дни, / А замість рож дає терни, / До того краю, що мов смок, / Із серця ссе найкращий сок, / Аж висхне віра в нім жива, – / Тоді отрути долива. / Я чую се – не варто жити, / Життям не варто дорожити» [там само, с. 160]. В наведеному уривку відзначимо також антитезу, базовану на паронімії (*не жив, а животів*) та цікаву звукову кореляцію консонантних груп [д-т] – [к-т] у рядку *Прив'язання до тих кутів*.*

Утім, якщо у вірші «Не можу жити, не можу згинуть» мотив марності, втоми від життя втілюється у «безкраю резигнацію» (себто, повну покірність життю), то в наступному вірші «Я хтів життю кінець зробиць» – уже у суїцидальну ідею. Вона актуалізується вже першими рядками, по-особливому виділеними глибокою римою, базованою на параномазії: «*Я хтів життю кінець зробиць, / Марну лушпину геть розбити» [156, т. 2, с. 160]. Відзначимо, що звуковий склад цих слів, що входять до римової пари, цілковито ідентичний, відрізняється лише порядком фонем у передклаузульній частині. Суїцидальна ідея ліричного персонажа набуває деталізованих обрисів у передостанніх рядках: «*Я чую се – єдиний лік, / Се кулька в лоб» [там само]; семантичне ядро висловлювання в них пов'язане консонантною групою [л'] – [к], ідентичною в обох компонентах пари лік – кулька.**

Відмінні між собою звукоповтори конотують різне сприйняття об'єктів почуття ліричного персонажа у вірші «Тричі мені являлася любов». Так, при описі першої переважає асонанс [і] та алітерація [л] і [л'], що створює світлий, позитивний звукофон, асоціюючись із дівочою мрійливістю, чистотою та непорочністю, надають віршованим рядкам сугестивної звукової «легкості» («Одна несміла, як лілея біла, / З зітхання й мрії уткана, із обснов / Сріблястих, мов метелик, підлетіла / ... / На пурпуровій хмарі вранці сіла» [там само, с. 161]), що, зрештою, виражено й лексично, у рядках, виділених повтором та внутрішньою римою («І бачила довкола **рай і рай!** / Вона була **невинна, як дитина**» [там само]).

Фонічну конотацію гордовитого, але сумного образу «другої» посилюють алітерації сонорних, а також [т] і [д], а особливо підкреслює семантично навантажена та акустично виділена пара **друга – гордая**: «Явилась **друга – гордая княгиня**, / Біла, мов місяць, **тиха та сумна**, / Таємна й недоступна, мов **святиня**» [т.2, с. 161]. І, врешті, норавливість і красу «третьої» аудіально посилюють алітерації [р], часто в поєднаннях із проривним, а також асонанс [і]: «Явилась **третья – жєницина чи звір?** / Глядиш на неї – **і очам приємно**, / Впивається **її красою зір**. / **То разом страх бере**, душа холоне / **І сила розпливається в простір**» [там само, с. 161–162]. Стрижневою фонемою вокалізму цього твору є [а], частка якого перевершує 30% від усіх голосних. Серед консонант переважають [н] (12,1%) та [ј] (9,3%). К П – 0,71.

Ключовим мотивом кількох наступних віршів – «актів» ліричної драми – є прощання: з матір'ю («Матінко моя ріднесенька!»), з коханою («І ти прощай!»), з піснею («Пісне, моя ти підстрелена пташко» та «Даремно, пісне! Щез твій чар»). Вірш «Матінко моя ріднесенька!» ритмікою та поетичними фігурами є «імітацією народного голосіння» [12, с. 207] (проте об'єкт та суб'єкт апеляції тут протилежні, у порівнянні з фольклорним жанром: адресатом є матір, якій «прийдеться самій доживать» [156, т. 2, с. 167], адресантом – ліричний персонаж, майбутній покійник, який не має сил

опиратися суїцидальному настрою: «Я не можу, не можу спинити того, / Що, мов чорная хмара, на мене йде» [т.2, с. 168]). В аспекті поетики фольклорного голосіння, у творі І. Франка частими є анафори (частіше – лексичні: *Чи; Не дала; То; Не; Що*; рідше – фонетичні: «*Ти пустила мене сиротою у світ, / Та дала ще мені три недолі в наділ, / Три недолі важкі, невідступнії*» [там само]). У терцеті, що розкриває зміст однієї з трьох недоль («хлопський рід»), звуковиражальну функцію має алітерація [р] у зукосполуках із [о] та [і], а також із [д], [т], [б]; крім того, означувані слова разом з означеннями вжиті в одній і тій же граматичній формі, що створює суцільну внутрішню риму: «*А що друга недоля – то хлопський рід, / То погорджений рід, замурований світ, / То затроєний хліб, безславний гріб*» [там само].

Багатими на внутрішні рими (інколи співзвучні і з римами кінцевими) є також вірші-прощання з піснею: *ридати – плакати, кожною – строфою – нутюю – отрутою – затрутую; чар – хмар – ярь – ярь; пісне – тисне; спів – слів – терпів – болів – жалів.*

Суїцидальна ідея, яку відкинуто кількома «актами» «ліричної драми» раніше («...єдиний лік, / Се кулька в лоб. Та що ж, хитка / Не піднімається рука» [156, т. 2, с. 160]), усе-таки перемагає у двох останніх віршах збірки. Поезія «Самовбійство се трусість» – спроба ліричного персонажа по-філософськи пояснити своє рішення. Суїцидальна тема актуалізується вже в першому катрені, звукофоном якого є алітерація [с], [с'] та алітераційно-асонансна група [ка]: «*Самовбійство – се трусість / Се втека з борні, / Ошуканська кріса*», – / *Так скажуть мені*» [там само, с. 173]. Власне, обґрунтування базується на антитезі, приписаній ліричним персонажем Христові (хоча автор пояснює, що «слів тих даремно шукати в Євангелії, та вони заховалися в однім старім грецьким рукописі» [там само, с. 174]), повтореній у різній інтерпретації у трьох строфах. Переконаність ліричного персонажа досягає найвищої концентрації в передостанньому катрені, що підкреслено й засобами звукопису: лінійними та вертикальними анафорами,

алітераціями [з], [н], [н'], [к], [j] та асонансом [а]: «Для *знаю[ју]*щих *знання* їх – / *Найвищий закон*; / *Незнаю[ју]*щі в *законі* / *Най гнуться карком*» [там само].

Розв'язка сюжету «ліричної драми» – останній вірш «Отсей маленький інструмент». Передбачення чи передчуття найтрагічнішого моменту – власне самогубства – аудіально виокремлено лінійною та вертикальною фонетичною анафорою [к] – [кр], яка маркує відповідні лексеми, що окреслюють обрис трагічного моменту: *кивок – крові ключ кипучий – крик*, наслідком чого є *поклін покірний*: «Один *кивок*... один *момент*... / І *крові ключ кипучий*... / *Легенький крик*... *безсильний шепт*, / А там – *поклін покірний*» [там само].

Вірші, що увійшли до наступної збірки «Мій ізмарагд» (побачила світ 15 листопада 1898 року у Львові), стали для поета «правдивими Schmerzenskinder» («дітьми страждання») [156, т. 2, с. 179]. Збірка, з одного боку, стала відображенням (а, можливо, до певної міри, й наслідком) смуги життєвих невдач поета (втім, на відміну від «Зів'ялого листя», вже не стільки на особистому, скільки на громадсько-політичному рівні). Його стаття «Поет зради» про А. Міцкевича викликала конфлікт із польськими інтелігентами, а інша – «Niemo o sobie samym» – відторгнення з боку частини українців (обидві були опубліковані роком раніше від «Мого Ізмарагда», у 1897). До того ж почало підводити здоров'я – частину творів збірки поет надиктовував. «Я писав їх в темній кімнаті, з зажмуреними, болючими очима» [там само].

Відображенням такого гіркого тла став філософський спокій та мудрість, якими просякнута збірка. Вона, за словами Ю. Коваліва, «засвідчувала сильний епічний талант І. Франка» [64, с. 301]. Пояснюючи передісторію її постання, письменник у передмові відзначив: «В поетичній формі я бажав подати сучасному руському читачеві ряд оповідань, притч, рефлексій і інших проявів чуття та фантазії, котрих теми черпані з різних джерел, домашніх і чужих, східних і західних» [156, т. 2, с. 179].

Епічність та жанрово-тематичні особливості збірки позначилися й на звукописі віршів. Акцент на ідейному змісті творів, власне на *ratio*,

призводить до стриманості поета щодо фонетичних оздоб (особливо в порівнянні із ліричним, глибоко емоційним, інтимним «Зів'ялим листям»). Сам автор дав коротку характеристику віршам: «Оті прості, часто скорбні, іноді, може, сухо навчаючі та моралізаторські вірші» [156, т. 2, с. 180], які, проте, давали йому «душевний супокій», «м'який, ніжний, щирий настрій» [там само].

Уже в першому рядку першого вірша поемічного діалогу «Поет мовить» і «Україна мовить» («Мій ізмарагд», цикл «Поклони») спостерігаємо милозвучний перегук звукосполук [в-з], що акцентує сумну констатацію старіння і творчого виснаження автора. В наступних рядках консонантно-вокалічні поєднання [л], [л'], [т], [в], [і], що зазвичай у віршах Франка мають позитивні конотації, тут же виділяють лексеми з позитивним значення (*квіти – літа – світи летіти – любі діти*), але в контексті втрати цих речей (на чому акцентує рефрен-епіфора *Cosa perduta* – втрачена річ). Звернемо увагу також на особливо вишуканий асонансно-алітераційний «малюнок» ([в], [т], [і]), який зв'язує у своєрідне «плетиво» початки та закінчення рядків (а в першому з них ще й виділено початок і кінець короткого речення: *вниз – віз*): «**Вниз** котиться мій **віз**. Пов'яли **квіти**, / **Літа** на душу накладають **пути**. / Вже не мені в нові **світи летіти!** / **Війну** з життям програв я, **любі діти!** / *Cosa perduta!*» [156, т. 2, с. 182]. Подібну, сказати б, «переакцентуацію конотації» спостерігаємо також у вірші «Моїй не моїй», у якому зазвичай позитивно конотовані асонансний [і] та алітераційний [j] детермінують втрату дорогого серцю почуття: «*Поклін тобі, моя[ja] зів'я[ja]ла квітко, / Моя[ja] розкішна, невідступна мріє[je]*» [там само].

У третій строфі вірша «Поет мовить», що розвиває мотив втрати надій, нездійснення задумів, аудіальним курсивом семантично й емоційно важливі точки; зокрема, такими звукописними маркерами, що змінюють один одного, стають фонemi [р], [м] і [б], зокрема і в звукосполуках [ро], [роз] та [мо]: «*Не дав мороз моїм листкам **роз**виться, / Квітки мої **по**била **бу**ря люта! / Не*

довелось героїським боєм биться, / Ламаться звільна мусив, ржою вкриться – / *Cosa perduta!*» [там само].

Алітерації [б] та [р] помітні також і в політичній інвективі «Сідоглавому». Ці звукоповтори, актуалізовані синтаксичною анафорою «*Ти, брате, любиш Русь*», якою починається 5 із 8-ми строф, емоційно маркують відповідні лексеми з негативним значенням: «*Ти, брате, патріот, / А я собі собака*»; «*Ти, брате, любиш Русь, / Як любиш добре пиво*»; «*Я ж не люблю, як раб / не любить свого пана*» [там само, с. 184]. Алітерації цих звуків як аудіальний курсив, що посилює провідні конотації, бачимо і в інших творах збірки (хоча вони переважно локалізовані в межах 1-2 сусідніх рядків, часто у поєднанні з іншими звукоповторами): «*Відмірюються мірою борби! / Лиш в кого праця потом скрань зросила, / Наверх той виб'єсь з темної юрби*» [156, т. 2, с. 185] («Якби», цикл «Поклони»); «*Не слід усякого любити без розбору*» [там само]; «*Отсе, брати, ви добре розумійте, / Що ворог Божий, ворог правди й волі / Не варт любові*» (обидва приклади – «Не слід усякого любити без розбору», цикл «Паренетікон»); «*Свічку поставив ти в церкві / перед образами, багачу! / Добре зробив ти: ось бач, /ярко та свічка горить*» [там само, с. 191] («Багач», «Паренетікон»); «*Братню рву добру славу*» [там само, с. 194] («Хоч від хліба здержусь», «Паренетікон»); «*наскочив ... / На глибоченну балку. Не було / Часу вертатись, не було де скритись*» [там само, с. 207] («Притча про життя», цикл «Притчі») тощо.

Локально обмежені алітерації [р] є помітним аудіальним маркером і самотійно або в поєднанні з кількома проривними: «*Важке ярмо твоє, мій рідний краю*» [156, т. 2, с. 183] («Рефлексія», цикл «Поклони»); «*Відмірялись по мірі крові й сліз, / Пролитих з серця і з очей народа*» [там само, с. 185] («Якби», «Поклони»); «*І, Гордуючи простацьким криком, / Сам лишився б в гордощах марних / І попався б ворогам у руки, – / Чи не був би се дурний з дурних?*» [там само, с. 191] («Як у хвилі сумніву і муки», «Паренетікон»); «*Кривда ж твоя наче грім / супроти тебе гримить!*» [там само, с. 191]

(«Вбогому даток та дав, о багачу», «Паренетікон»); «*Пурпуром сонечко сходить, / Пурпуром криється в морі*» [там само, с. 199] («Строфи»).

У деяких віршах збірки «Мій ізмарагд» локально виявляється підвищена частотність фонемі [с] – як самотійно, так і в поєднанні з іншими консонантами: «*Того напавши вхопить смерть, / Як повинь сонне село*» [156, т. 2, с. 198] («Хто лиш квітки в житті збира», «Паренетікон»); [ст] – «*Стихне буря, жаль їм стане страт*» [там само, с. 192] («Гнів – се огонь. Чим більше дров кладеш», «Паренетікон»); [ск] – [ст] – «*Найвищий скарб, безцінний дар, / Огнище тепле в студінь горя, / Холодна тінь під страстей сквар*» [там само, с. 193] («Немає друга понад мудрість», «Паренетікон»).

З першим (уже цитованим) віршем циклу «Поклони» («Поет мовить») емоційно пов'язаний VIII («Спомин»). Їхнім наскрізним мотивом є втрата, безнадія, окреслена й лексично: «*Cosa perduta!*» та «*все пропало марно*» відповідно. Однак якщо в першому випадку ця безнадія стосується громадсько-політичної діяльності, то останній вірш циклу повертає ліричного героя до відчуття особистісної безнадії. Відповідно – змінюється й звукопис (як і лексика та морфеміка): перша строфа насичена демінутивами, що створюють ідилічне тло, актуалізуючи відповідні алітераційні звукосполуки ([ч] – [ш] – [к]) і в інших лексемах: «*У садочку в холодочку / Гарна мати молода / Возить донечку в візочку*» [156, т. 2, с. 187]; «*Мірно, наче пташка в кліті / З щєблика на щєблик скаче, / Возить доню в холодочку, / Хоч дитина спить, не плаче*» [там само]. Така ідилічна картина руйнується в останній строфі (на рівні звукопису це виділено алітераційними сполуками [н] та [ч], а також [р] + проривний): «*Се ж вона, його кохана, / Рай його, життя, краса! / Нині чахне за нелюбом, / Наче лампа та вгаса! / Ти ще тріпаєшся, серце? / Болі, ще ви не заснули? / Адже ж все пропало марно! / Люлі-люлі, люлі-люлі*» [там само]. Якщо останній рядок – колисковий референс «*Люлі-люлі, люлі-люлі*» – у першій строфі посилює ідилічність картини прогулянки матері з дитиною, то в останній, – на протиположному, звучить безнадійно заспокійливо.

У циклі «Строфи» поет був стриманим із засобами звукопису. Проте в тих творах, де вони наявні, через сконденсований обсяг жанру, елементи звукопису стають дуже помітними, у тому числі й у тих випадках, коли вони з'являються внаслідок застосування інших поетичних засобів. Так, уже в першому вірші циклу лексична анафора та єдина рима активізують рецепцію алітерацій [п] та [р], які, разом із звукоповтором консонанта [с] конотують настрій філософського спокою (точніше, заклику до нього) на тлі і в порівнянні з вічністю руху у всесвіті: «*Пурпуром сонечко сходить, / Пурпуром криється в морі; / Так будь і ти все спокійний – / В щасті і в горі*» [156, т. 2, с. 199]. Строфа 17, унаслідок повторення однокореневих слів *отрута – трута*, активізує звукоповтори [т], [р], [у], які разом із фонемою [с] творять помітне консонантно-вокалічне тло вірша: «*Отрута є зле вивчена наука, / Отрута є нестравлена їда; / Для бідних трута – взаїмна порука, / Старому трута – жінка молода*» [там само, с. 202].

У віршах епічних циклів «Притчі» та «Легенди» звукофон здебільшого нейтральний. Фонічні оздоби тут не численні, але часто – дуже виразні. Скажімо, у «Притчі про життя» один із епізодів розгортання сюжету – драматичній градації, поява «в кадрі» мишей – фонічно посилено багатьма вокалічними та консонантними звукоповторами [п] (часто в позиції анафори, у поєднанні з [а], [о] та [і]), [р], [д]: «*Лапками порпають, працюють, / Немов наняті, щоб його підпору / Підгризти, підкопати, повалити. / І похололо в того чоловіка / На серці*» [156, т. 2, с. 208].

Одним із винятків, насичених звукописними оздобами, є «Притча про красу». Ім'я жіночого персонажа – Аглая – двічі поєднано алітераційно-асонансними співзвуччями з іншими змістово важливими лексемами того ж двовірша: «*Та Аглая[ja], котрої надземна краса / Звеселяє[je] людей і самі небеса*» [156, т. 2, с. 212]; «*І промовив: “Аглає[je], благаю[jy], молю!”*» [там само]. Перший рядок двовірша-прохання Аристотеля про близькість із Аглаєю густо насичений звукоповторами (співзвучні алітераційно-асонансні групи [вол], [вол'у], [оју] та внутрішня рима), другий рядок – майстерне

вокалічне інструментування (о – о – о – а – а – а – а – а), що в сукупності фонічно посилюють комічність ситуації залицання мудреця: «*На часок-волосок вволи волю мою, – / Чого хоч зажадай, я[ja] для[a] тебе зроблю*» [там само]. У комічній передкульмінаційній строфі схожу роль відіграє звукосполука [ну], що особливо помітна як у ролі вигуку, так і в позиції клаузули (ймовірно, з цією ж метою вжито застарілу лексему «мінута», попри ритмічну еквівалентність їй питомо української лексеми «хвилина», яка нерідко трапляється в інших творах поета): «*А Аглая кричить: “Ну, мій ослику, ну! / Ще минуточки дві! Ще минутку одну!”*» [там само, с. 213]. І, врешті, алегоричний висновок про слабкість чоловіка перед жіночою красою сконцентровано в останньому двовірші, його додатково виділено внутрішньою римою: «*Сам я сам дослідив. Лиш мервець і сліпець / Може бути проти неї надійний борець*» [там само].

У «Притчі про приязнь» алітераційні поєднання [д] та [б] посилюють синтаксичний зв'язок між частинами речення («*Дав Бог – добра надбати*» [там само]) у двовірші: «*Дав Бог мені прожити много літ, / Добра надбати і пізнати світ*» [там само]. Ще більш помітними ці алітерації робити початкова позиція в рядках, а також триразовий повтор у сусідніх строфах лексеми *добро* (подібно й у «Притчі про вдячність» повний звуковий повтор пов'язує закінчення (клаузулу) одного рядка з початком наступного: «*Аж чоловік найшовся милостивий, / Пустив до хати пса і обігрів*» [там само, с. 216]). У передостанньому двовірші твору виражальних функцій набувають асонанс [і] та алітрації [в], [с], [с'], [к]: «*І він сказав йому батьківську річ / І все, що діялося з ним сю ніч*» [там само, с. 215].

Перші катрени, що формують зав'язку сюжету легенди «Арот і Марот» (цикл «Легенди»), відзначаються дуже багатим звукописом. Перший із них завершується рядком, насиченим асонансним [а] (він перегукується зі змістово важливими лексемами *Адам* та *рай* у першому рядку; майже всі лексеми, марковані цим асонансом, об'єднані біблійною темою: *Адам, рай, ангели, Арот, Марот*); внутрішня рима *Арот – Марот* цього ж останнього

рядка є частиною кінцевої рими *народ – Марот* (яка, до того ж, формує кореневе співзвуччя з холостою клаузулою *бродити*). Ці аудіальні ефекти, разом зі строфічним перенесенням (енжамбеманом), створюють дуже помітний ефект, так би мовити, фонічної градації, що завершується ключовою для зав'язки сюжету реплікою янголів до Бога; цю репліку, своєю чергою, аудіально виділено фонетичною анафорою *бо – бо – б* та *тві – тві* (останню ще й посилено співзвуччям зі словом у позиції клаузули – *чоловік*). Наведемо ці дві строфи в повному обсязі: «*Як соґрішив Адам у раї, / І потім людський весь народ / В тяжких гріхах почав бродити, / Два ангели, Арот, Марот, / Сказали Богу: «Боже, батьку, / Невдалий твір Твій – чоловік! / От бач, Твою зневажив волю, / З Твого шляху геть утік»» [156, т. 2, с. 225].*

У творі «По селах» того ж циклу можна помітити фонетичні анафори (здебільшого локальні, обмежені двома-трьома сусідніми словами, інколи таким же чином пов'язані ще з одним словом і в сусідньому рядку, «вертикально»): [дол] – «*Простяглися долом-долинами*» [156, т. 2, с. 242]; [с] – «*Сплять старці, обвішані торбами*» [там само]; «*Похилились смереківі стіни, / Там і сям стемпльовані дрючками*» [там само]; «*Слуги в стайні сплять – їх коні гріють*» [там само, с. 243]; [в] – «*Понад річку верби головаті / Довгі віти в воду похиляють*» [там само, с. 242]; [ш] та [г] – «*В шинку шумить, в шинку гуде, / Аж гомін геть селом іде*» [там само]; [п] та [с] – «*За столом / Сидить Пазюк, співа псалом, / Бо він письменний – знай і се / І Бога в серці має все*» [там само, с. 244]. Наявна у творі (особливо в I, експозиційній, частині) й низка внутрішніх рим (іноді приблизних) як в одному й тому ж, так і в різних рядках: «*На Підгір'ї села невеселі*» [там само, с. 242]; «*В хаті піч трохи не з півкімнати*» [там само]; «*Хліб і справа – тут найстарша справа*» [там само, с. 243]; наявні також кілька рядків, у яких лексеми марковані алітераційно-асонансними словосполучками (інколи досить великим за кількістю фонем): «*Тільки й всього християнства в хаті, – / Але є й письменства в ній позначки: / Там під сволоком, завитий в шматі, / Лист небесний – писаний Бог зна ким*» [там само]. В останньому з наведених

прикладів відзначимо також оригінальну глибоку складену кінцеву риму: «*познаки – Бог зна ким*» [там само].

У віршах останнього циклу збірки «До Бразилії» засоби звукопису поодинокі, проте виразні. Так, уже в першому творі циклу – «Листі до Стефанії» – два двовірші насичені внутрішніми римами (щоправда, з відмінними наголошеними голосними) та триразовому повторі лексеми *край* (одного разу в родовому відмінку), що римується зі словом *рай*: «*Із сього кра[ју]ю, що є край дідівський, / Жебрацький, і шляхетський, і жидівський, / Я виведу свій вірний люд у край / Заморський, де є справді хлопський рай*» [156, т. 2, с. 264]. Цей ряд співзвучних слів аудіально посилює протиставлення «*край дідівський, жебрацький, шляхетський, жидівський – край заморський, хлопський рай*»; до того ж, і всередині першої компоненти додатково виділяється іронічне уточнення «*дідівський – жебрацький, шляхетський, жидівський*».

У II вірші циклу («Коли почувеш, як в тиші нічній...») звукописні засоби (передовсім алітерації) створюють відповідний звукофон: шиплячі та фрикативні (останні – у співзвучних ономатопеїчних звукосполучках *хом – гон – гон*) детермінують асоціативні зв'язки з шумом потяга в нічній тиші, що переростає в зітхання, стогін і плач його пасажирів – емігрантів: «*Коли почувеш, як в тиші нічній / Залізним шляхом стугонять вагони, / А в них гуде, шумить, пищить, мов рій, / Дитячий плач, жіночі скорбні стони, / Важке зітхання і гіркий проклин*» [там само, с. 265].

Отже, найактивнішими засобами фоніки в ліричних творах І. Франка, написаних 1890–1899 роках, є алітерації, тоді як асонанси менш функціональні.

3.2. Звукопис ліричних творів 1900–1916 років

Обстеження літературно-критичних праць І. Франка зазначеного періоду («Апокрифічне євангеліє псевдо-Матвія і його сліди в українсько-руським письменстві» (1900 р.), «Откровення св. Степана. Студія над одним

маловідомим апокрифом» та «Наливайко в мідянім биці» (1906 р.) щодо частотності фонем показало, що у Франковій нехудожній мові цих років серед приголосних найбільш активними є [в]-[в'] – 9,4%, [р]-[р'] – 8,2%, майже однакові показники мають [т]-[т'] і [с]-[с'] – 8,5% та 8,4% відповідно, [й] – 7,3%, [н]-[н'] – 6,3%. Голосні фонemi за частотністю в зазначених текстах ранжуються так: [а] – 24,6%, [о] – 22%, [і] – 17%, [е] – 14,3%, [и] – 14,1%, [у] – 8,4%. Детальніше розглянемо звукову організацію Франкових ліричних творів 1900–1916 років.

XX століття у творчій біографії І. Франка розпочалося виходом збірки «Із днів журби» (1900), до якої увійшли твори, написані у 1897–1900 рр. За словами В. Корнійчука збірка «...найпрозоріше розкривала душевний стан автора, який важко переживає своє “сирітство духовне”» [70, с. 121]. Вона складається з трьох циклів: «Із днів журби» (12 віршів), «Спомини» (12) та «В план-ері» (10). М. Ткачук відзначив, що «перший цикл продовжує деякі мотиви «Зів'ялого листя». Справді, це нова спроба змоделювати світ кохання [...], яка відроджує давній міф: спогади про забуту любов оживають в уяві ліричного героя» [143, с. 213]. Загалом, вірші, що увійшли до збірки, менш вибагливі як щодо віршової форми взагалі, так і щодо звукописних засобів, у порівнянні з «Зів'ялим листям». В. Корнійчук, скажімо, констатував, що «його вірші вже не дивували таким розмаїттям поетичних форм, як у добу «Зів'ялого листя»» [70, с. 442]. Науковець також відзначив «невластиву йому метричну одноманітність» [там само, с. 427] у перших віршах «День і ніч сердитий вітер» та «В парку є одна стежина», що «мовби ілюструють творчу виснагу автора» [там само]. Утім, поет, «попри самокритичні зізнання у своєму творчому безсиллі, продовжував залишатися «королем» ритмомелодики в українській поезії кінця XIX століття» [там само, с. 442].

Уже перший вірш збірки «Із днів журби» ніби окреслює семантично (але й із аудіальними акцентами) настроєве тло цієї журби, що корелює зі станом природи. Зокрема, синтаксична анафора перших двох катренів *День і ніч* (що підкреслює перманентність відповідного стану ліричного героя на тлі

відповідної природної кон'юнктури) актуалізує консонантне поєднання [д] та [н], яке у повному, двокомпонентному, вигляді відлунюється лише у двох, проте змістово важливих лексемах (які до того ж співзвучні між собою, що ще більше їх виділяє): «*День і ніч сердитий вітер / б'єсь о дому мого рід, / наче пес голодний, вис / і валить прохожих з ніг. / День і ніч дощі холодні...*» [156, т. 3, с. 7].

У структурі звукової організації Франкової поетичної мови перших віршів збірки «Із днів журби» фіксуємо поодинокі алітераційні та асонансні звукоповтори. Зокрема алітерації [т], [т'] у 2-му катрені поезії «В парку є одна стежина...»: «*Край стежини проста лавка – / тут сиділа ти не раз, / тут прощались ми востаннє... / тут мені твій промінь згас*» [156, т. 3, с. 8].

Лексична анафора «тут», що слугує смисловим акцентом топосу, навколо якого розгортаються переживання ліричного героя, має невиразне алітераційне рядкове продовження. Однак, навіть такий неінтенсивний звукоповтор глухого консонанта акустично імітує імпульси туги, що з'являється «на серці» в оповідача. Звукопис 4-го катрена насичений асонансом [і], який пом'якшує звукове тло й детермінує елегійно-чуттєву смисловою картину: «*Я спішу на сю стежину / і розшукую твій слід, / і відсвіжую твій образ, / що в душі моїй поблід*» [там само].

Узагалі асонансний [і] у віршах збірки «Із днів журби» нерідко детермінує настрій із нотками елегійності, ностальгійності, навіть ескапізму, коли ліричному персонажеві «вдалося бодай тимчасово позбутися дегуманізованої атмосфери цивілізації, дають йому змогу відчутти себе «природною людиною», спроможною безпосередньо читати книгу зеленого світу» [64, с. 310]. Скажімо, у сонеті «Привіт тобі, мій друже вірний, гаю» (цикл «Спомини») елегійно-ностальгійний тон першого катрена твору бере початок на тлі звукофону з відчутним асонансним [і]: «*Привіт тобі, мій друже вірний, гаю, / повірнику моїх найкращих дум! / Все чисте, ясне, що лиш в серці маю, / надихав свіжий запах твій і шум. [...] / ... / Під скрип могутніх*

конарів дубових / складались першії мої пісні, / слабії відгуки твоїх пісень чудових» [156, т. 3, с. 26].

Децо інші функції, у порівнянні з першим віршем збірки, відіграє алітерація [т] у поезії «У парку». Починається він рядком із накопиченням шиплячих і свистячих, що детермінують аудіальний ефект шепотіння темної ночі: «Сам. Лиш думка *шепче стиха*» [156, т. 3, с. 8]. Далі самоіронічне звертання думки до самого себе – ліричного персонажа – зі звуковим акцентом алітерації проривних [д], [д'], [т'], [т], останнього особливо в поєднанні з асонансним [и], що своєрідним звуковим рефреном повторює звукосполуку, ідентичну з займенником 2-ї особи однини *ти* (а в чотирьох словах ще й у складі кінцевої чи внутрішньої рими), що посилює самоіронічне звертання «я-митця» до «ти-суспільної-особи». М. Ткачук відзначив, що в цьому вірші «виникає складна ступенева ієрархія «Я»: «Я» – реальна особа автора-митця і ліричний герой; «Ти» – двійник поета, суспільна особа, його інше «Я»; «Він» – підсвідоме «Я»» [143, с. 212]: «Ну, скажи, не дурень *ти*? / Замість *жить* з людьми по-людськи / Багаті *ти* і цвісти, / Тягнеш *тачку* до якоїсь / фантастичної *мети*» [156, т. 3, с. 8].

Цей оригінальний образ тачки як маркера самоіронічного розчарованого погляду на життя в поезії І. Франка трапляється не вперше. Він також наявний і у вірші XIII «третього жмутку» «Зів'ялого листя» («Матінко моя ріднесенька!»). Цікаво, що в цьому терцеті також наявні алітерації [т], [т'] (іноді в позиції горизонтальної фонетичної анафори): «Не клени своє бідне, безсиле *дитя*! / Доки міг, *то* я *тяг* сю *тачку* життя, / *Та* *тепер* я зламався і збився з *путья*!» [156, т. 2, с. 167]. Можемо припустити, що поет слушно вважав цей образ вдалим і оригінальним, а тому не просто повторив його у двох різних за спрямуванням творах, а ще й виділив (свідомо чи не свідомо) особливим звукописом, що актуалізує першу фонему саме слова *тачка*. Втретє цю метафору бачимо у вірші «Я поборов себе, з корінням вирвав серце» цього ж циклу. Проте тут уже немає такої алітерації: «Я зрікся їх навсе. У тачку життєву / запряжений, як наймит той похилий» [156, т. 3, с. 16].

Як і в попередньому творі, кількаразове звертання до 2-ї особи однини актуалізують т-алітерацію і у вірші «У сні знайшов я дивну долину» («Semper tigo», цикл «Із книги Кааф»). Проте в цьому разі така тональність конотує оптимістичні перспективи, які дівчина обіцяє ліричному персонажеві, якщо той скуштує листя чарівної рослини Кааф: «*Твій сум, твою зневіру хоч на мить / Прогонить він; ти станеш, мов дитина, / Всю суть свою ти мушиш відмінить*» [156, т. 3, с. 164].

Алітераційне т-звучання відчутне і в останньому катрені вірша «Коли часом в важкій задумі...»: «*Чи, може, гнучи в собі горе, / ти тихо плачеш у тиші, / а се твої пекучі сльози / мені стукочуть до душі?*» [156, т. 3, с. 8].

Повтор глухого приголосного акустично підсилює звукозображення «тихого плачу» у 2-му рядку, тоді як горизонтальна т-алітерація аудіально детермінує *стукіт* й утворює звукофон відповідно до змісту. Прикладом рядкової алітерації [т], [т'], що функціює як звуковий акцент на тлі повтору сонорних [н-м-в], є й такі Франкові рядки з вірша зазначеного циклу: «*Та тїнь мовчить, звичайно – тїнь, / ні мови, ні розмови*» [156, т. 3, с. 10]. У цьому ж вірші спостерігаємо алітерацію сонорних (спочатку частіше [н], далі – [м]), що розгортаються як вертикально, так і горизонтально, відливаючись в останньому рядку строфи в різнорідні звукосполуки, обов'язковим складником яких є [м], через що відчувається їх певна близькість: «*Де я не йду, що не почну, / все тїнь твоя зо мною, / і кождий сміх, момент утіх / тьмить хмарою сумною*» [156, т. 3, с. 9]. Примітно, що поет вдається й до суцільної ініціальної алітерації сонорного [м] та звукоповтору [мн]: «*Минуло много-много літ / минулись муки й радощі;*» [там само, с. 10].

У вірші ІХ – сонеті «Недовго жив я ще, лиш сорок літ» – бачимо додаткове звукове поєднання непарних римованих рядків першого катрена. Окрім кінцевої рими, їх пов'язує й фонетична анафора (перші 2 фонемі [не] повторено точно, далі анафора ніби розчиняється в інших звуках, проте їх співзвуччя теж добре помітне): «*Недовго жив я ще, лиш сорок літ*» [156, т. 3, с. 13] – «*Невже ж уже минув я свій зеніт*» [там само].

У Франковому поетичному звукописі першого циклу збірки «Із днів журби» фіксуємо також алітерації дрижачого [р]. Зокрема у рядках, якими поет зображує пікові, надривні емоційні переживання ліричного персонажа: «Я поборов себе, з корінням вирвав з серця / усі ілюзії, всі грішні почуття, / надії, що колись вільніш дихнеться, ...» [156, т. 3, с. 16]. Повтором цього приголосного насичені перші строфи віршів «Безсилля, ах! Яка страшная мука!» та «І знов рефлексії! Та цур же їм!»: «*Безсилля, ах! Яка страшная мука! / Чуття ще в серці полум'ям горять / І думи рвуться, як орел ширять, / Та воля мов розбита, мов безрука*» [там само, с. 12]; «*І знов рефлексії! Та цур же їм! / Се панський спорт! Хай нервні білоручки / та пустопляси риються в своїм / нутрі, і всяку думку гірш онучки / розскубують, і всякий рух чуття / жвуть, мірять, важать! Не для нас сі штучки!*» [там само, с. 13].

Засобом частотного звукоповтору приголосного різкої дрижачої тональності в обох цитованих фрагментах аудіально підсилено емоційне переживання ліричного героя. Таку експресію поглиблює асонанс [у] й рядкова алітерація [ж] в 2-ій терцині. У цьому ж Франковому вірші, як зауважує В.Корнійчук, має місце й «...шумке стакато» [70, с. 123] у рядках: «*Тиша кругом. В селі там пси десь лають, / деркач у травах дре, довкола хат / в повітрі чорні лилики гуляють. / Хрущі гудуть...*» [156, т. 3, с. 14]. У цих рядках зміною консонантних акцентів майстерно передано й зміну звукофону рефлексій ліричного героя: алітерація свистячого [с], якій передував шиплячий [ш], що конотують ледь чутний здалеку гавкіт собак в нічній тиші, змінюється на більш різкі звукосполуки [др] – [тр], конотуючи ближчі й різкіші звуки деркача.

У поемі «Іван Вишенський» вокалічно-консонантні звукосполуки [ро], [ор], [ре], [ер], що охоплюють частини 3-х строф, стають звукофоном зображення аскетичних умов життя «дідуса похилого»: «*Серед них дідусь похилий, [...] хрест березовий несе. / Простий хрест, в корі береза, / а від моря вітер віє, / білу бороду старечу / по березі розвіва. / І пливе старечий голос*» [156, т. 3, с. 55].

У вірші «Вже три роки я збираюсь...» ліричний персонаж має наміри зустрітися з коханою, в його уяві постають враження від можливого побачення. Примітно, що саме в строфах 7-й та 8-й, у яких він ділиться власними очікуваннями, Франкове поетичне мовлення насичене алітераціями дзвінкого губного [б], що детермінує акустику *бубоніння* й підсилює експресивність: «*Твоїм щастям, наче сонцем, / я би серце грів слабе, / завидів би твоїй долі / і забув би так тебе. / Та боюсь, моя небого, / що не так тебе знайду, / що вписалися турботи / й сум у тебе на виду*» [156, т. 3, с. 11].

У 2-му катрені цитованого вірша, у якому ліричний герой розповідає про свій страх побачити кохану, фіксуємо асонанс [о]. Такий засіб фоніки надає поетичній мові евфонічного та повноголосого звучання, аудіально метафоризуючи крик: «*Я боюся твого ока, / твоїх уст, твого лиця, / Як страшного суду свого, / Як фатального кінця*» [там само].

У Франковій віршованій мові однойменного циклу збірки «Із днів журби» фіксуємо й інший приклад звуковиражального звукопису. Зокрема, повтори приголосних у суміжних лексемах утворюють акустичне насичення, що детермінує звукофон відповідно до змісту в таких рядках: «*...гадюка погана, / лежить поміж нами, / дівчино кохана, – / не гоїться рана*» [там само]. Поліфонія [г-ж-н-н] у невеликому за обсягом тексті акустично відтворює приглушену тональність як метафоричне звукозображення чинника, що є уособленням страждання.

Цікавим щодо звукової композиції вважаємо Франковий вірш цього циклу «З усіх солодких, любих слів...». У чотирьох строфах твору епіфорою є «одно маленьке словечко: Слухай!». Звукопис початку вірша «З усіх солодких, любих слів...» акумулює акустичний імпульс [сл] як звукосмислове ядро тексту твору загалом, ніби задаючи своєрідну фонетичну інерцію, яка відлунюватиметься в багатьох наступних строфах епіфорою «Слухай!». Ця епіфора перегукується із ономапопеїчними словами та словосполученнями («*наче срібний дзвоник той, / і досі в серці гомонить – / ото маленьке словечко: / Слухай!*» [156, т. 3, с. 17]), що посилює конотацію смутку за

втраченим, неказаним колись: «срібний дзвоник [...] гомонить» [там само], «срібний дзвоничок дзвенить» [там само]). У двох останніх строфах звуконаслідувальна інерція розвивається у фономімесис як до звуковідтворення явища шуму: «...що десь далеко ледве чуть/ тельняка дзвоник: *дзінь-дзінь-дзінь!*» [там само, с. 11]. У цих рядках відчутна алітераційна динаміка: звукоповтор [д] змінюється звуконаслідуванням й функціює як емоційно-експресивна акцентуалізація. У четвертій строфі підвищена звукова частотність сонорних (передусім [м] та [н]), а також асонансне [у] аудіально посилюють мотив відчуття плинності часу, тривалого періоду, який пройшов від події, яка викликає рефлексії ліричного героя: «*Минуло много-много літ, / минулись муки й радощі*» [там само, с. 17].

Поетичній мові І. Франка другого циклу «Спомин» збірки «Із днів журби» також притаманні фігури фоніки, які, однак, функціонують досить локально на тлі віршованого тексту загалом. Серед алітерацій фіксуємо однокомпонентні повтори в межах одного або двох віршованих рядків таких консонантів: [с] – «...а замість світла сипав іскор рій» [156, т. 3, с. 19]; [г] – «... Щось там в душі клубилося гірке, / мов гріх тяжкий, незмитий пригадався» [т. 3, с. 22]; «...кругом жива глодова огорожа» [там само, с. 24]; [в], [в'] – «Хоч молодий ще, був я у такій / зневірі, світ весь так мені змінився» [там само, с. 20]; [с], [с'] – «...отам я в простій хлопській хаті жив, / і самота, і сум жили зо мною» [там само, с. 21], [д] – «В село ходив. Душа щемить і досі» [т. 3, с. 21], [т] – [р] – «від тих картин, що зустрічав я там» [там само]. Такі локальні фігури можна спостерігати і в інших збірках, зокрема, «Semper tigo»: [д] – «Від роду до роду / Сю далеку воду» [156, т. 3, с. 154]; [ля] – «Облягали ляхи місто» [там само, с. 136]; [р] – «На розбитий орган у розпуці глядів» [там само, с. 157]; [р] – [м] – «Штурмували брами мури» [там само, с. 136]; [за] – [з'а] – «Був за всіх завзятий» [там само, с. 136] тощо.

У сонеті «Заким умре ще в серці творча сила» зміст першого рядка кожного з катренів актуалізується, а рядки пов'язуються між собою алітерацією дрижачого [р] (до того ж ці рядки римовані, як і належить за

сонетними канонам): «*Заким умре ще в серці творча сила*» [156, т. 3, с. 19] – «*я раз іще б хотів простерти крила*» [там само]. Цікаво, що в терцетах цього ж сонета вокалічним тлом слугує асонанс [i] саме в 3-х рядках, що римується між собою, тоді як у 2-х із 3-х рядків, клаузули яких формують іншу риму, фонема [i] трапляється лише по 1 разу: «*Вони живі донині в тій могилі, / я чую їх, як рвуться, як печуть... / Спинити їх, здушить їх я не в силі. / Та чи знайду я сили, щоб відчуть, / щоб пережити знов ті любі хвилі / і виплакати піснями їх ось тут?..*» [там само, с. 20]

У віршованій мові циклу «Спомини» також наявні багатоконпонентні звукоповтори різних за акустичними параметрами звуків, що притаманні цілим строфам. У вірші «О, бо і я зазнав раз щось такого...» простежуємо динамічну алітераційно-асонансну поліфонію: «*О, бо і я зазнав раз щось такого, / що хоч ще повним щастям не було, / та дуже близьке вже було до нього, / як щастя, швидко надійшло й пішло. / У біднім, прозаїчнім тім житті / се був момент казочний і кипучий, / се був неначе той брильянт блискучий, / що хтось найшов загублений в смітті*» [там само].

У 1-му цитованому катрені частотними є повтори шиплячих [шч], [ж], [ш] на тлі евфонічної мелодики асонансу [o]. Аудіальна алюзія шепоту увиразнює інтимність розповіді ліричного героя, надаючи певної сакраментальності. У 2-ій строфі акустична звучність суттєво змінюється: повтор дзвінкого приголосного [б], [б'] утворює як вертикальну, так і горизонтальну (рядкову) алітерацію, додаючи ритмічних імпульсів поетичній мові.

Акустика шиплячих [ш], [ж] і [ч], що разом з кінцевими та внутрішніми римами, поєднують 2 сусідні строфи, конотують іронічну тональність звертання в полемічному посланні «Антошкові П. (Азь покой)» («Semper tūo»), цикл «На старі теми»): «*Як твоя у річці тоне мати / І кричить: «Рятуй мене, Антошку!» – / Будеш ти на гарний човен ждати / Чи їй кинеши першу-ліпшу дошку? / Зви се діалектом, зви жаргоном / Тую дошку, ту букову ложку, / А вона лунає відгомоном / В міліонах серць живих, Антошку!*» [156, т. 3, с. 155–156].

Першому віршеві «Буркутських стансів» (зб. «Semper tiro») взагалі притаманна суцільна алітерація [к]; В. Корнійчук відзначив, що частка цієї фонемі становить 12% від усіх приголосних [70, с. 446]. Учений відзначив, що у вірші «Притичина» «Майже кожна строфа проалітерована “власним” набором приголосних (I – м, н; II – ш, ч, с, ж, т; III – б, п і т.п.)» [там само, с. 453]. Справді, алітераційні [м] та [н], актуалізовані й підкреслені відповідними лексичними повторами, детермінують інтимну тональність – схвильований стан ліричної героїні, «психо-сексуальні переживання непорочної дівочої душі» [там само, с. 453]: *«Мамцю, мамцю, що мені? / Щось, мабуть, зовсім погане! / Мій спокій, мов свічка, тоне, / А в серденьку, як в млині / [...] / Між квітками тими й я. / А в садку музика грає, / Рій метеликів гуляє... / Мамко, мамочко моя!»* [156, т. 3, с. 143]. Алітерації кількох шиплячих та свистячих у 2-му катрені створюють звукофон весняного саду, пробудженої природи: *«Щось туркоче, щось біжить – / Тихо-тихо, то знов крепче, / Щось співає, свище, шепче, / А все згідно: «Жить! Жить! Жить!»»* [там само].

У вірші «В село ходив. Душа щемить і досі», написаному терцинами, алітерація свистячого [с] (інколи в алітераційно-асонансній парі з [і]) аудіально підсилює драматичні асоціації з граничною бідністю сільської хати: *«Скріпивши серце, я ввійшов до хати. / У хаті душно, чути вогкість, квас... / З усіх куточків бідність визирає. / Сухий, як шкіра, жовтий дід Панас»* [156, т. 3, с. 22]. Уже через одну терцину алітерації [с], [ш], [ж] та [ч] детермінують асоціативний звукофон мовлення старої хворої людини: *««Чи бач, вмирає / старий Панас! Господь отсе згадав, / Що я ще тут, і кличе вже в дорогу. / Коби лиш абшит якнайшвидше дав!»»* [там само].

В епізоді біля корчми в цьому ж творі звукові повтори [р] у поєднанні з проривними та [ш] посилюють негативне сприйняття описуваного локусу, а кілька внутрішніх рим акцентують гротеск трагікомічності ситуації: *«Край шляху коршма ось, брудна, патлата! / Хоч день робучий, в коршмі гамір, шум, / а перед нею сват термосить свата. / «Ти кат, не сват!»»* – «А ти

свиня, не кум» – «Став кварту ще!» – «Став ти, застав капоту! / Я свій кожух пропив уже на глум»» [156, т. 3, с. 23]. Взагалі, алітерація [р] і в цей період творчості у І. Франка часто використовується як один із засобів концентрації негативної семантики, високого емоційного напруження тощо. Як приклад, можна ще навести вірш «Мамо-природо!», яким відкривається цикл «В план-ері»: «За них горіли стоси, / скрипіли колеса тортур, / розпечені кліщі живеє **рвали** м'ясо» [там само, с. 35]; «не варті мук, і крові, і страждання» [там само]. Чи, скажімо, у вірші «Крик серед півночі в якимсь глухім околі» («Semper tiro», цикл «На старі теми») емоційно-експресивну песимістичну розв'язку аудіально маркує алітерація [р]: «А **кров** із **руських ран** все **рине, рине, рине**» [156, т. 3, с. 153].

У вірші IV «О, розстроєна скрипка, розстроєна!» «Буркутьських стансів» (збірка «Semper tiro») фонема [р] – частина більших звукосполук [стр], [скр], [кр], що аудіально маркують кілька найважливіших для розвитку мотиву лексем (як влучно висловився В. Корнійчук, тут «алітерація «р» у поєднанні з іншими приголосними [...] «ріже вухо страшними акордами», викликає справжню какофонію спровокованої скрипки» [70, с. 447]): «О, **розстроєна скрипка, розстроєна!** / **Стільки рук** нетямущих, брудних / **Доторкалося струн** чарвіних – / **І вона їх розстроєм** напоєна. / **Ріже вухо страшними акордами,** / **У тонац'ї** ніяк не встоїть... / **Де ти, майстре,** щоб **вмів настроїть,** / **Оживить її співами гордими?»** [156, т. 3, с. 104].

Подібні за складом звукосполуки у вірші «Конкістадори» фонічно маркують драматичні точки, викликаючи асоціації з криками, скрипами та іншими звуками бою: «**Перший крик** – наш **окрик** бою / **І побідні пісні.** / **Та заки рушать, пускайте** / **Скрізь огонь по кораблях**» [т. 3, с. 106]; «[...] **Гнуться реї, сиплять іскри,** / **Мов розпалені річки...** / **Снасть скрипить...** **Високі щогли** / **Запалали, мов свічки**» [156, т. 3, с. 106]. Наприкінці ж цього твору ті самі аудіальні маркери (передовсім алітерації [р], [т] та [к], останнього – у тому числі і в позиції фонетичної анафори) передають уже оптимістичний мотив

побудови батьківщини, хай і важкою працею: «**К** чорту боязнь навісну! / **К**ров і **т**руд ось **тут** здвигне нам / Нову, **к**ращу вітчину!» [там само].

Перший критик збірки «Semper tūro» М. Мочульський так прокоментував звукопис цього твору: «Співзвуки **с**, **ч** і **щ** наслідують сичання тліючих мокрих складових частей кораблів; **х** і **г** передають німі звуки огню, що сопе, мов дикий звір, ломить перешкоди й підготовлює ґрунт полум'ю; **л**, **п**, **т** репродукують лопіт бухаючого полум'я, що обхопило щогли й паруси та золотими язиками стріляє вгору; врешті співзвук **р** маркує лускіт, що товаришить спаданню вниз згорілих частин кораблів» [87, с. 477].

Семантичне ядро сонета «Найгірше я людей боявсь тоді» формують багатоконпонентні звукосполуки, базою яких є алітерації [б] та [л']. У першому рядку звукосполуки [л'у] та [бо] наявні у словосполученні *людей боявсь*, у другому їх повторено в іншому порядку у слові *болючу*. Засобами звукопису таким чином виділено семантичний трикутник *людей – боятись – боліти*: «Найгірше я *людей боявсь тоді* / і *обминав їх, мов болючу рану*. / *Тужний їх вираз, лиця їх бліді* / *болять мене, коли на них погляну*» [156, т. 3, с. 25]. Такий акустичний маркер повторюється в кожному з терцетів у словосполученнях із негативною семантикою: *зрадженої любки та відлюдок дикий*.

Динаміку звукового насичення простежуємо й у Франковому вірші «Я не скінчу тебе, моя убога пісне...», яку М. Ткачук назвав «згустком болю і журби, катарсису і жевріючої надії: ліричному героєві шкода, що спливає життя, надходить п'ятий акт трагедії» [143, с. 226]. Акустичний ефект вибуховості, що досягається засобом алітерації [б] відчутний на початку твору в рядках «Я не скінчу тебе, моя убога пісне, в котру бажав я серце перелить...» [156, т. 3, с. 32]. У подальших трьох строфах така алітерація відсутня. У двох останніх терцинах звукоповтор [б], знову набуває частотності: «Мов *дерево серед степу безлисте* / в осінній *бурі б'ється і скрипить* / і скрип той чує поле *болотисте*, – / *отак душа моя тепер терпить* / *слаба, безкрила, холодом пририта*» [там само].

Примітно, що в 1-их рядках цитованих терцин є слова близькі за звучанням – звуковий паліндром *дерево серед* та звукові пароніми *тепер* *терпить*. Евфонія цих лексем, виражена асонансом [e], в обох цитатах змінюється рядковою алітерацією [б] та підсилюється ономатофонічним повтором *скрипить скрип* наприкінці 2-го та на початку 3-го рядка 1-ї цитованої строфи. Такий поліфонічний звукопис у відносно невеликій строфічній будові аудіально детермінує звукосеміотичні зв'язки в тексті й функціонує як звуковиражальний засіб поетичної мови. Аналогічну ономатофонічну тавтологію бачимо і у вірші «Суне, суне чорна хмара» із циклу «В план-ері». Повторені двічі на межі сусідніх строф, вони створюють аудіальне тло, асоціативно пов'язане зі звуками, які видають бубни: «за горою бубни бубнять» [156, т. 3, с. 40].

Таку саму функцію у Франковій поетичній мові циклу «Спомини» має звукоповтор [р] у таких рядках: «*А в бурі рев, як громи навісні / ламали твоїх велетнів корони, / у твоїх криївках шукав я охорони*» [156, т. 3, с. 26]. Алітерація дрижачого, утворюючи звуконаслідувальну шумову алюзію стихії відповідно до змісту, акустично підсилює порівняння у 1-му рядку й акумулює звукосеміотичне ядро. У наступних цитованих рядках повтор [р] як похідний звуковий маркер (відгомін) подовжує таке звуковираження.

Приклад реалізації емоційної експресії в поетичній мові зазначеного періоду засобом алітерації фіксуємо в таких рядках: «*Геть звідси! Тьми тут, зіпсуття едем, / добробуту руїна, гріб моралі, / цивілізація обернена вверх пнем*» [156, т. 3, с. 23]. Звуковій структурі цитованої терцини характерна динаміка акустичної звучності: [т']-[т]-[бр]-[ер]. Зміна алітерацій від глухого м'якого до дзвінких, крім тембрального вибухово-дрижачого насичення, окреслює й асоціативно-семіотичний образ руйнації, що відповідає змісту. Іншої поліфонії набуває Франкова поетична мова, коли ліричний герой вдається до спогадів: «*П'ятнадцять літ минуло. По важкій / Завзятій боротьбі я опинився / Побитий, хорий. У тишу, в спокій / Я на село із міста схоронився*» [там само, с. 20].

Повтор глухого [п], який стоїть у препозиції до голосного, на тлі низької частотності дрижачого [р] моделює негучну аудіальну ритмічність, що детермінує метафору спокою, тиші, певної апатії. Ліричний герой вказує на причину свого «відсторонення»: *«Хоч молодий ще, був я у такій / зневірі, світ весь так мені змінився...»* [там само, с. 20]. У цих рядках алітерація [в], [в'] надає акустичної плавності, яка й детермінує емоційну пригніченість оповідача відповідно до його ж розповіді. У спогадах про «маленький хутір», у якому ліричний герой колись мешкав, Франкову поетичну мову увиразнюють глухі свистячі [с], [с']: *«...отам я в простій хлопській хаті жив,/ і самота, і сум жили зі мною»* [там само, с. 21]. Така алітерація аудіально створює фоносемантичне ядро лексеми сум як зображення емоційного стану ліричного героя. Водночас, другий катрен цього сонета, крім конотації суму, підвищеною частотністю шиплячих та свистячих актуалізує також асоціативний звукофон шуму лісу, на тлі якого відображено внутрішній стан ліричного персонажа: *«могутній ліс зеленою стіною, / і шумом серцю він на сон дзвонив, / і сум по травах розносив луною»* [там само]. Подібну функціональність звукопису простежуємо й у таких рядках: *«Схилившись, я йшов і сумував /.../ Мов з дьогтем мід, її я смакував»* [там само, с. 23].

Інший настрій алітерація [с] конотує у вірші «Ось панський двір! На згір'ї край села». На думку М. Ткачука, в останніх терцинах «алітерація с тут нагадує про гадюче сичання, асоціюється з її отруйним жалом, що смокче живу кров народу. Образ «гадів земних» набуває метонімічної семантики, уособлює зло, що йшло від панського двору» [143, с. 225]: *«многі давні мрії / зробились дійсністю, та се село / слова ті прилягли, мов плити кам'янії / [...] / лиш се «гніздо культури», знай, цвіло, / пишалось і з села всі соки ссало»* [156, т. 3, с. 25]. Тим більше можна погодитись із науковцем, особливо зважаючи на те, що гада у вірші згадано двічі (хоч і в іншому значенні) у складі метафор: *«в'ється білим гадом доріжка»* [там само, с. 24] та *«печера, повна лютих гадів земних!»* [там само, с. 25].

Алітераційні [с] та [р], особливо в анафоричній позиції, конотують емоційно-експресивне забарвлення безмежного історичного смутку українок у вірші «Крик серед півночі в якімсь глухім околі» («Semper tiro», цикл «На старі теми»), маркуючи низку відповідних лексем (*сестри, серця, страждання, скорбота*): «*Скільки **сердець розривалось, ридаючи, / Скільки зв'ялими страждання!*** / *А як же мало таких, що міцніли, складаючи / Слово до слова, в безсмертних піснях виливаючи / Тисячолітні **ридання!** / Слухаю, **сестри**, тут **ваших пісень сумовитих, / Слухаю й скорбно міркую: / Скільки **сердець тих розбитих, могил тих розритих, / Жалощів скільки неситих, сліз вийшло пролитих / На одну пісню таку?*****» [156, т. 3, с. 153]. Суцільна внутрішня рима «розбитих – розритих – неситих – пролитих» в останньому п'ятивірші конотує саме тяглість, тривалість історичного страждання українок.

Вербальна твердість вияскравлює Франкову поетичну мову в описі спогадів про життя людей у селі: «*В село ходив. Душа щемить і досі/ ...при праці старші, діти, голі й босі, / без догляду надворі; по хатам/ маленькі плачуть, бо у полі мати*» [156, т. 3, с. 21]. Звукопис цитованих рядків спочатку насичений алітерацією [д], що окреслює дзвінку тверду тональність й детермінує напруження як звукосмисловий акцент. Наприкінці цитати акустика змінюється: повтор сонорних [м], [л] сугестує алюзію монотонності як метафори безвиході. Таку ж звукову детермінацію простежуємо у віршованих рядках, у яких ліричний персонаж говорить від першої особи: «*Мені не нудно, а з поманою, як ви / її назвали, що мені балакати?*» [там само, с. 30]. Алітерації [м], [н], у яких кількісно переважає назальний звук, підкреслюють інтуїтивну незбагненність мовця.

Х вірш циклу «Спомини» – «Розмова в лісі». Йому притаманна особлива ритмомелодика, яку Б. Бунчук кваліфікує як імітацію ямбічного триметра [12, с. 230]. Композиційно – це діалог ліричного героя зі Злісним. Ймовірно, саме відтворення органічного діалогічного мовлення спонукало автора звернутися до неримованого вірша (точніше – імітації однієї з античних форм) із великою кількістю міжрядкових перенесень. Небагато у

творі й звукописних оздоб. Проте, скажімо, частина однієї з великих за обсягом реплік Злісного насичена шиплячими та свистячими [с] та [с'], що створює звукофон шуму перерослої високої трави у лісі та звуків серпа по цій траві: «*Таж управитель ліс сей для селян запер / [...] А в лісі трави, бачиш сам, до пояса, / аж гнуться, шепчуть, наче просяться під серп*» [156, т. 3, с. 27]. В іншій його ж репліці алітераційний [н] аудіально виокремлює іронічне здивування персонажа «поманою французькою»: «*Якесь таке, ні птах, ні риба, ні жона, / ні панна, та й говорить не по-нашому, / мов та синиця...*» [там само, с. 29]. У загалом неримованому тексті особливо помітні внутрішні рими (частина з яких є наслідком ампліфікації дієслівних присудків), що посилюють відчуття іронічного нерозуміння мовцем об'єкта розповіді: «*Мов та синиця цвенькає, пищить, вищить, / в долоні плещ[шч]е, всюди скаче, бігає, / всьому дивується, раз плаче, раз смієсь. / Мале таке та утле – взяв би, бачиться, / в долоню...*» [там само]. В іншій його репліці внутрішня рима аудіально посилює відчуття суворості заборони на відвідини панського лісу: «*Заборонено хлопам / у ліс – ні кроком, ані оком не входить*» [там само, с. 27].

Третій цикл збірки «Із днів журби» має промовисту назву «В план-ері». Слово «планер» «означає живопис на відкритому повітрі, що відтворює кольорове багатство природи, повітряну сферу. У часи Франка планеризм – течія в імпресіоністичному малярстві, а згодом – і в літературі» [143, с. 227]. Отже, назва відповідно позиціонує твори, що увійшли до цього циклу. За словами Ю. Коваліва, «полістильна палітра І. Франка у циклі “В план-ері” заграла барвами імпресіонізму». Р. Голод зазначає, що «загалом у Франковій поезії імпресіоністичні вкраплення відіграють епізодичні ролі, художня проза його насичена імпресіонізмом густіше» [23, с. 16]. Проте він вбачає ознаки імпресіонізму (фрагментарність, типово імпресіоністичне бачення світобудови) в окремих віршах І. Франка й на попередніх етапах його творчості. А, приміром, М. Ткачук відзначив, що вірш «Полудне» зі збірки «Зів'яле листя» «засвідчує сліди стилістики імпресіонізму» [143, с. 147].

Цикл же «В план-ері» – «це не просто художній образ, а спроба застосувати прийоми імпресіоністичного малярства в поезії» [23, с. 16]. За словами М. Ільницького, «ідея планеру – спостереження на природі переливів світла і тіні, зміна кольорів під дією сонячних променів, психологізація пейзажу» [56, с. 54]. Ю. Ковалів відзначив, що, «прагнучи свіжих, ні з чим не змішаних вражень, що переживали художники-імпресіоністи під час своїх етюдів, поет намагався оптимальніше активізувати сенсуалістичні можливості поетичного мовлення. <...> Ліричний герой довіряє органам чуття, інтроспективній інтуїції» [64, с. 311]. Поет майстерно змальовує образи природи, гру світла, «імпресіоністична деталь, натяк порівняння, добре дібране враження у Франка творять цілісний образ, мальовничі обриси української природи» [143, с. 227]. Одним із засобів увиразнення імпресіоністичних деталей слугують і елементи звукопису.

Ритмомелодіку першого вірша циклу «В план-ері» – «Мамо-природо!» – В. Корнійчук оцінив як «Найскладнішу у збірці «Із днів журби», а може, і в усій ліриці І. Франка» [70, с. 441]. Б. Бунчук із цього приводу зауважив: «Цілком очевидно, що до такого різноманітного ритму поет вдався спеціально, він хотів навіть формою підкреслити хаотичні, неспокійні пориви людської думки, націленої на пізнання світу» [12, с. 217]. Віршознавець, визнаючи близькість окремих частин твору до верлібра, пропонує вважати його поліметричною структурою [там само, с. 216]. Вірш неримований, проте друга половина першого періоду насичена звукоповторами, які можна кваліфікувати як внутрішні рими, інколи співзвучні і з неримованими клаузулами (у двох сусідніх рядках фіксуємо навіть точну початкову риму), що творить особливе «плетиво рим» (термін І. Качуровського) та різноманітних звукоповторів: «...*працюєш щосили, / щоб погасити, здушити, притлумить / пориви, що ти сама ж розбудила. / Ллєш на них дійсності воду холодну, / куєш їх у матер'ялізму кайдани, / розчаруванням цупко обпалюєш крила... / Цинічно, мамо, і немилосердно / мечеш ти те, що найвище, найкраще, / чим величаться б могла віковічно»* [156, т. 3, с. 33]. У 5-му періоді алітераційні

[ц] та [ц'] разом з асонансним [і], а також (трохи нижче) звукосполуки [м], [л], [н], [н'] та [о] та внутрішня рима слугують аудіальному посиленню іронії мовця – ліричного персонажа: *«За десять тисяч літ важкої праці / цивілізації доходимо вкінці / до тої точки, до якої кицька / доходить за п'ять хвилин»* [там само, с. 35]; *«...розсудили, / що й загалом нема безодні, / нема нічого, лиш атом, момент / і рух молекулярний»* [там само].

Одним із найяскравіших зразків імпресіоністичного «план-еру» І. Франка є II вірш циклу – «По коверці пурпуровім». Передовсім, твір багатий на художні засоби, притаманні імпресіоністичній моделі зображення, які посилюють звукописні інструменти – обмежені, сказати б, ненав'язливі, а проте, доволі виразні. Так, уже в першій строфі, яка змальовує типову імпресіоністичну картину сходу сонця, посиленню враження слугують алітерації [п], [р], [н] та [ц]: *«По коверці пурпуровім / із таємних сходу брам / виїжджа на небо сонце, / наче входить цар у храм»* [156, т. 3, с. 37]. В «оніричній» 6-й строфі підвищена звукова частотність консонантів [с], [н] та [в] конотує відповідний звукофон засинання ліричного героя: *«А як свідомість болющу / сон, мов свічку, загасив, / чар її і в сонне царство / тіні дійсності вносив»* [там само].

Вірш «Суне, суне чорна хмара» конотує типовий стан перед грозою, що от-от розпочнеться. Відповідні образи передано через порівняння *«чорна хмара, / наче військо із полудня»* [156, т. 3, с. 40] і пов'язані з ним метафори. Ономатопеїчну сполука (*за горою*) *бубни бубнять*, повторена двічі, на межах сусідніх катренів, відтворює відчуття наближення грози, яка ще *за горою*, але її вже добре чути й видно блискавки; відповідне передчуття грози, блискавки, зливи та граду, що насуваються, посилено алітераціями [с], [ж], [ш], [х] та [ч], що асоціюються зі звуками зливи та [р] у поєднанні з [г] та проривними, що аудіально відтворюють грім: *«у повітрі сурми грають, / а блискучії шаблюки / шахом-махом пільму крають. / Шахом-махом пільму крають, / своїм блиском сліплять очі; / стогне небо, стогнуть гори, / як*

гармата загуркоче. / Як гармата загуркоче, / куль холодних град засвище, – / гей, заплачеш важко, небо, / не те дике бойовище!» [там само].

У вірші «Над великою рікою» алітераційні [с], [з] та асонансне [і] посилюють сугестію смутку за втраченими роками, за почуттями, які символізує весільна дараба (пліт): *«Ні, тепер уже за вами / не погоню я услід! / Прощайте! Своїм блиском / ви молодших веселіть! / Сміх, і співи, і музика / ще бринять, немов по склі, / і за закрутом дараба / звільна щезла в синій млі»* [156, т. 3, с. 42]. Як у першій строфі, до появи весільної дараби, так і після того, як вона зникає, сумний, тужливий настрій ліричного персонажа передано асонансним [у], частка якого в цих рядках становить майже 1/3 всього вокалізму, тоді як у переважній більшості його поетичних текстів загалом це найбільш рідкісний голосний): *«Над великою[jу] рікою[jу] / на скалі крутій сиджу / і, затоплений у мріях, / в воду биструю[jу] гляджу»* [т. 3, с. 41]; *«Знов затоплений у мріях / я гляджу на бистрину. / Що се плещуть, мию[jу]ть хвилі? / Наче білу грудь сніжну!.. / Мов рожеві лю[jу]бі руки... / шийку круглу...»* [там само, с. 42–43]. Емоційно-експресивне навантаження трагічного фіналу (ліричний персонаж, побачивши у водах ріки обличчя об'єкта почуттів, кидається у воду) посилено алітераційним [в], особливо в ролі фонетичної анафори, яка підкреслює причинно-наслідковий ланцюжок *вона, вона – втихнуть (не дає) – (щастя) вбогєє, вбите, втоплене – в воду*: *«Се ж вона, вона, чий образ / тузі втихнуть не дає! / Се те тихе нездобуте / щастя вбогєє моє! / Вбите! Втоплене! І в воду, / мов скажений, кинувсь я, / щоб ловити щастя-трупа...»* [там само, с. 43].

Дещо інше функційно-сміслові навантаження мають алітераційні [с] та [с'] у вірші «Дрімають села. Ясно ще». Підвищена частотність цього консонанта стає помітною вже в першому катрені, даючи своєрідну звуково-семантичну інерцію кільком подальшим строфам: *«Дрімають села. Ясно ще / осіннє сонце сяє, / та холодом осіннім вже / в повітрі потягає»* [там само].

Попри те, що в І. Франка цей звук найчастіше посилює конотацію негативу, смутку, у цьому вірші, навпаки, він (часто разом із [т] й [т']) маркує

синтагми з позитивним значенням, конотує настрої осіннього спокою на селі: «**стоги та оборози / стоять і стережуть село / від голоду й тривоги**» [там само]; «**Корови ситі на стерні / лежать**» [там само, с. 44]; «**Ще ліс не стогне тим важким, / осіннім, довгим тоном**»; «**Тиша, спокій, мов розлилось / дрімоти сонне море**»; «...**і ти, осінній вітре, спи**» [там само].

Тло передостаннього вірша циклу «Ніч. Довкола тихо, мертво» марковане дзвінкою тональністю [д], [т] і [т']. Ці консонанти, більш-менш рівномірно розподілені по рядках у першій частині строфи, конотують асоціативне тло темної холодної безлюдної ночі. У 2-й частині 12-рядкової строфи алітераційний [д] переноситься переважно в завершальну частину рядків – у клаузули (як римовані, так і неримовані), що ще більше виділяє цей звукоповтор: «**Ніч. Довкола тихо, мертво. / Там в долині місто спить / у осінній млі холодній; / тільки глухо десь кипить / у далекім середмістю / спізнених фіакрів рух. / У тиші при лампі звільна / розвиває крила дух, / отрясається з тих вражень, / що, мов курява, за дня / облягають серце й думку, / в душу тиснуться до дна**» [156, т. 3, с. 44].

Звернемо увагу, на цікаву строфічну будову цього вірша. Він складається з різних за обсягом строф, більшість із яких синтаксично та фонічно «розпадаються» на більш-менш автономні катрени з неповним римуванням. Як бачимо, у наведеному прикладі передостання (холоста) клаузула через фонетичну анафору співзвучна як із сусідніми клаузулами, що римуються між собою, так і з початком наступного рядка: **дня – думку – душу – до дна**. Такі «компенсаторні» засоби співзвучності холостих клаузул яскраво помітні і в кількох інших строфах: **ясніше – души – лунає – (у ...) тиші; невідідома – встає – дроздів – подає; стрічка – стіна – кладка – порина; гармоній – мій – я – мого – моя; виринає – вікні – жіноче – мені; радість – ріс – самотини – сліз; пропало – лан – своєю – пан; раю – молода – незабутня – бліда – болюча – мій – солодкість – спокій; спочивать – рани – розірвать – горе – віддасте – помалу – поросте**. В останній же строфі один із рядків, що завершуються холостою клаузулою, побудовано на суцільній

внутрішній рими, яка до того ж співзвучна з початком слова, що входить до наступної рими: *«Мигне, блисне і загасне! / Сили давньої нема»* [156, т. 3, с. 47].

Збірку *«Semper tigo»* високо оцінили вже сучасники поета, її рівневі віддають належне літературознавці й нині. В. Корнійчук вважає її *«найдовершенішою збіркою І. Франка [...] періоду третього цвітіння»* [70, с. 443]. На думку М. Ткачука, у цій збірці *«поет досягає мистецьких вершин класицизму, як це розуміли класицизм П. Валері, Т. С. Еліот та українські неокласики М. Зеров, М. Рильський, П. Филипович [...] (йдеться не про класицизм як про мистецтво високого художнього синтезу, прийнятого духом досконалості й гармонії)»* [143, с. 236].

Збірка добре продумана композиційно: складається з трьох вступних віршів-звертань (*«Semper tigo»*, *«Сонет»* (*«Благословенна ти поміж жонами»*) та *«Моєму читачеві»*), чотирьох циклів та незавершеної натурфілософської поеми *«Лісова ідилія»*. На думку А. Скоця, *«маємо підставу розглядати поезії І. Франка «Semper tigo», «Сонет», «Моєму читачеві» окремо як три самостійні твори і разом у їх контексті як функціонально єдине ціле, як образну «тріаду», виражену в трьох художніх іпостасях – Поет-Пісня-Читач»* [127, с. 122]. Традиції таких звертань *«сягають дискурсивної практики українських поетів доби бароко»* [143, с. 238], а теми, порушені в них, – перегукуються з тенденціями романтизму і притаманні модерністській практиці: *«митці знову порушують тему поезії й поета, намагаючись у нових історичних умовах осмислити роль поетичного слова в житті, слова як ідеальної реальності, що втілюється в художній свідомості доби»* [там само, с. 240]. Відповідно до предмета філософських роздумів було обрано урочистий стиль: вільно перекладене чи й переосмислене латинське прислів'я *«Ars longa, vita brevis est»* – *«Життя коротке, та безмежна штука»* [156, т. 3, с. 101] у *«Semper tigo»*, *«художньо виразні й марковані старослов'янізми»* [143, с. 245] тощо.

Отже, перший програмний твір «Semper tīro» з однойменної збірки проголошує гасло «poeta semper tīro» (поет завжди учень). В. Корнійчук відзначив чистоту форми цього вірша: «Поет, відчуваючи себе невимуштруваним рекрутом, [...] застосовуючи найкращу віршову техніку, до блиску відточує кожен з чотирьох семирядкових строф» [70, с. 444].

У другому семивірші мотив «ненаситності» мистецтва аудіально виділено алітераційними [в], [с], [с'], а також асонансом [і] (часто в анафоричній позиції): «*Всю душу, мрії всі твої ввіссало, / Всі сили забира і ще говорить: «Мало!» / І перед плодом власної уяви / Стоїш, мов перед божеством яким, / І сушиш кров свою йому для слави, / І своїх нервів сок, свій мозок перед ним / Кладеш замість кадила й страви, / І чуєш сам себе рабом його й підданам, / Та в серці шепче щось: «Ні, буду твоїм паном»» [156, т. 3, с. 101]. Ампліфікація, виражена дієсловами, у третьому семивірші співзвучна з кінцевою римою, таким чином утворюється ланцюжок із 6 римованих слів (щоправда, різнонаголошених): «*Та Муза! Вабить, надить і манить, / Що виссать «я» твоє, зробить з тебе начиння / Своїх забагань, дух твій спорожнить, / Не вір мелодії, що з струн її дзвенить»* [там само]. Кожне слово квінтесенції вірша – «poeta semper tīro» – перегукується з попереднім рядком вертикальними повторами звуків та звукосполук [с], [т], [т'], [та], [ті]: «*В пиру життя, та сам ти скромно смій / І знай одно – «poeta semper tīro»»* [там само].*

Наступний твір збірки – «Сонет», – за словами А. Скоця, це «немовби друга глава поетичного вступу [...], немовби друге могутнє дихання поета. За законом поетичної сугестії І. Франко виходить на тему Пісні. Поет і пісня» [127, с. 125]. Це урочисте звертання до Музи-Пісні. «Щоб висловити своє захоплення могутньою силою мистецтва, він наважується говорити про нього божественною мовою релігійних гімнів» [70, с. 444]. Перші два рядки розпочинаються своєрідним кільцем старослов'янців з ознаками анафори (благословенна – благовісне; ця пара лексем відгукується і в першому терцеті словом *благородить*). 2-й та 4-й рядки, окрім кінцевої рими, перегукуються

також і фонетичною анафорою (*одрадо душ – о раю мій*): «*Благословенна ти поміж жонами, / Одрадо душ і сонце благовісне, / Почата в захваті, окроплена сльозами, / О раю мій, моя ти муко, Пісне!*» [156, т. 3, с. 102]. Звернемо також увагу на побудову останніх 2-х рядків, які можна прокваліфікувати як своєрідні мікроантитези: ліва частина їх акцентує на позитиві, піднесенні, яке дарує мистецтво (*почата в захваті, о раю мій*), права – на пов'язаними з ним стражданнями (*окроплена сльозами, моя ти муко*). Вертикальні повтори консонантів [т], [р] та [н], а також внутрішня рима аудіально виділяють антитезу *вершини трону – глибини терпіння*: «*Підносиш до вершин свого трону / І до глибин терпіння, сліз і бруду*» [там само].

Узагалі, внутрішні рими нерідко слугують засобами виділення тих чи інших смислових акцентів. Так, у II вірші «Буркутських стансів» «Дівчино, моя ти рибчино» вона підкреслює причинно-наслідкові зв'язки компонентів: *дівчино – рибчино – дівчино – (страждання) причино*; емоційно-смісловий зв'язок між ними посилено також внутрішньою римою *кохання – страждання* та вертикальною анафорою в займеннику *моє – мого*: «*Дівчино, моя ти рибчино, / Дівчино, кохання моє, / Ти, мого страждання причино, / Скарбнице, що щастя дає*» [156, т. 3, с. 103].

Як і в наведеному прикладі, ще у I та III віршах циклу «Буркутські станси» звукоповтори кілька разів з'являються в анафоричній позиції (на початках рядків): «*І кожда кичера – кождий плай*»; „*як потік – як гуде ... – якихсь дум*». Крім того, цьому віршеві притаманна суцільна алітерація [к]; В. Корнійчук помітив, що частка цієї фонемі становить 12% від усіх приголосних [70, с. 446]. Через невеликий за обсягом II вірш (складається із 2 катренів, написаних коротким 2-стоповим анапестом) курсивом проходять суперлативи в початковій позиції кожного непарного рядка (*найгарніша – найлюбіше – найчастіша – найвірніша*), які утворюють відповідне консонантно-вокальне тло.

У вірші IV («О, розстроєна скрипка, розстроєна!») фонічним курсивом проходить звук [р], що є частиною більших звукосполук [стр], [скр], [кр], які

аудіально маркують кілька найважливіших для розвитку мотиву лексем (як влучно висловився В. Корнійчук, тут «алітерація «р» у поєднанні з іншими приголосними [...] «ріже вухо страшними акордами», викликає справжню какофонію спровокованої скрипки» [70, с. 447]): «*О, розстроєна скрипка, розстроєна! / Стільки рук нетямущих, брудних / Доторкалося струн чарвіних – / І вона їх розстроєм напоєна. / Ріже вухо страшними акордами, / У тонаці ї ніяк не встоїть... / Де ти, майстре, щоб вмів настроїть, / Оживить її співами гордимми?»* [156, т. 3, с. 104].

Подібні за складом звукосполюки в алегорії «Конкістадори» фонічно маркують драматичні точки, викликаючи асоціації з криками, скрипами та іншими звуками бою: «*Перший крик – наш окрик бою / І побідні пісні. / Та заки рушать, пускайте / Скрізь огонь по кораблях*» [156, т. 3, с. 106]; «*[...] Гнуться реї, сиплять іскри, / Мов розпалені річки... / Снасть скрипить... Високі щогли / Запалали, мов свічки*» [там само]. Наприкінці ж цього твору ті ж аудіальні маркери (передовсім алітерації [р], [т] та [к], останнього – у тому числі і в позиції фонетичної анафори) створюють уже оптимістичний мотив побудови батьківщини, хай і важкою працею: «*К чорту боязнь навісну! / Кров і труд ось тут здвигне нам / Нову, кращу вітчину!*» [там само].

У циклі «Нові співомовки» привертає увагу звукопис вірша «Притичина», за словами В. Корнійчука, тут «майже кожна строфа проалітерована «власним» набором приголосних (I – м, н; II – ш, ч, с, ж, т; III – б, п і т.п.)» [70, с. 453]. Справді, алітерації сонорних [м] та [н], актуалізовані й підкреслені відповідними лексичними повторами, детермінують інтимну тональність – схвильований стан ліричної героїні, «психо-сексуальні переживання непорочної дівочої душі» [там само, с. 453]: «*Мамцю, мамцю, що мені? / Щось, мабуть, зовсім погане! / Мій спокій, мов свічка, тоне, / А в серденьку, як в млині / [...] / Між квітками тими й я. / А в садку музика грає, / Рій метеликів гуляє... / Мамко, мамочко моя!*» [156, т. 3, с. 143]. Алітерації кількох шиплячих та свистячих у 2-му катрені створюють звукофон весняного саду, пробудженої природи: «*Щось туркоче, щось біжить – /*

Тихо-тихо, то знов крепче, / Щось співає, свище, шепче, / А все згідно: «Жить! Жить! Жить!»» [там само]. Евфонічний малюнок 4-ї строфи (внутрішня рима *садок – квіток – рядок* та фонетична анафора *не можу – немов*, що відлунюється в наступному рядку звукосполукою [в], [н], [м]), аудіально конотує внутрішній стан замріяної дівчини весняної ночі: «*Спать не можу й бачу сни: / Десь немов садок розкішний, / В нім квіток рядок утішний, / В тихім сяєві весни*» [там само].

Усі вірші циклу «На старі теми» збірки «Semper tigo» мають епіграфи, узяті зі «Слова о полку Ігоревім», Біблії, «які служать семантичним ключем до кожного твору. Старослов'янські тексти органічно вплітаються в художню тканину поезій, створюючи її інтертекстуальне поле, але водночас функціонують і як структурно-семантичний компонент, і як теза для розгортання ліричного сюжету, то як антитеза для роздумів ліричного героя» [143, с. 260]. Скажімо, у першому вірші циклу «Чи не добре б нам, брати, зачати» інтертекстуальні алюзії посилено конструюються з подвоєними однокореновими словами, що нагадують біблійні гебраїзми (відповідно, широко вжиті й у «Слові...»): «*Скорбне слово у скорботну пору*» [156, т. 3, с. 148], «*Як мужам до мужеського збору*», «*Що нечаяно брата братом гнобить*» [там само]. На цьому тлі вияскравлюються рядки та строфи з горизонтальними та вертикальними фонетичними анафорами: «*Скорбне слово у скорботну пору*», «*Потопчімо там полки погані*», «*Вирвім з коренем ту коромолу*», «*Що з малого гріх великий робить, / Що нечаяно брата братом гнобить, / Щоб засісти з ворогом до столу*» [там само].

У третьому вірші циклу «Було се три дні перед моїм шлюбом» звукоповтори переважно локалізовані в межах одного рядка. Утім, цим засобом кілька разів виділено саме рядки з сильним емоційним навантаженням (здебільшого в репліках Голосу – Господа): [н] – «*Так знай: нікого не навернеш ти*» [156, т. 3, с. 150]; [с] – [т] «*Де станеш ти, ніхто не схоче стати*» [т. 3, с. 150]; [с] – «*А серце в тобі я скріплю слабе*» [там само]; [т] – «*Твоїми говоритиму устами / [...] / Твоїми я тернистими стежками*»

[там само]; [бу] – «*Про все, чим досі був, забудь!*» [там само]. Відзначимо також оригінальну глибоку внутрішню риму «*мовив я – молоде хлоп'я*».

Наступний вірш «Ти знов літаєш надо мною, галко» В. Корнійчук назвав «кульмінацією цілого циклу, найвищим виявом розпуки поета» [70, с. 456]. Ліричний персонаж з огидою, але по-філософськи спокійно сприймає фатальний кінець, провісником якого є галки, що кружляють над головою. Звукофон двох перших строф (п'ятивіршів із римуванням АВВВА) об'єднаний асонансним [у], особливо наприкінці рядків, що сугестує мінорну тональність. Консонантизм же цих строф відмінний: у першій алітераційні [н], [н'] та [г] конотують емоційно-експресивне навантаження безнадії, приреченості й бридливості до стерв'ятника. У другому п'ятивірші зроблено смисловий акцент на огиді, зневазі до цього передвісника смерті, що його маркує проривний консонантизм [б], [д], [т]: «*Ти знов літаєш надо мною[jу], галко, / І кричеш горя пісню[у] монотонну; / Глядиш у серця глибину бездонну / І бачиш гніль, гидоту беззаконну – / Не страх тобі нічого і не жалко. / У тебе очі ясні на падлину; / Підлоту, самолюбство і брудоту / Ти здалека добачуєш достоту; / Твоя душа, мабуть, рідня болоту, / Що в собі бачить ціль всього й причину*» [156, т. 3, с. 152].

Відзначимо також внутрішню риму, що співзвучна з трьома римованими клаузулами, чим підкреслюється синонімічний ряд негативних ознак стерв'ятника. Потрійна рима всередині п'ятивіршів посилює ефект нанизування; більше того, у 3-х із 4-х строф лексеми-компоненти рими мають ознаки фонетичної анафори, таким чином їх співзвуччя ще більше посилено (*монотонну – бездонну – беззаконну; брудоту – достоту – болоту*), у 3-й строфі наявний ще один компонент, співзвучний з потрійною римою (*беззахиснім, безводнім – голоднім – безпліднім*).

У вірші VI циклу «На старі теми» І. Франко «відтворює образ тисячолітнього жіночого страждання» [70, с. 457], страждання української жінки. В. Корнійчук зауважив, що «чергування різностопових дактилів із плавними дактилічними та усіченими римами, паралельно пов'язані анафори,

якими починається кожна строфа поезії [...], градація однорідної лексики, ламаний метричний візерунок, породжують у душі скорботний настрій» [ЛУ, с. 457]. Окрім того, виділимо також майже суцільні алітерації [с], [с'] та [р], які аудіально посилюють відчуття смутку, горя, ридання: «*Скільки **с**ердець розривалось, **р**идаючи, / Скільки зв'ялими **с**траждання! [...] / Слово до слова, в безсмертних піснях виливаючи / Тисячолітні **р**идання! / Слухаю, **с**естри, тих ваших пісень сумовитих, / Слухаю й скорбно міркую: / Скільки **с**ердець тих **р**озбитих, могил тих **р**озритих, / Жалощів скільки неситих, сліз вийшло **р**олитих» [156, т. 3, с. 153]. Більш локально з'являються алітерації [р] у вірші Х («На ріці вавілонській...»), який «вражає гнітючим, монотонним настроєм, якоюсь безнадійною розпукою, безпорадністю ліричного героя» [70, с. 459], аудіально маркуючи рядки з максимальною безнадією: «*На розбитий **р**рган у **р**озпуці глядів» [156, т. 3, с. 157]; «*Я **р**абом уродивсь та **р**абом і умру» [там само, с. 158]; «*Але **р**ров моя – **р**аб! Але мозок мій – **р**аб» [там само].****

Акустика шиплячих [ш], [ж] і [ч], що разом з кінцевими та внутрішніми римами, поєднують 2 сусідні строфи, конотують іронічну тональність звертання в полемічному посланні «Антошкові П. (Азь покой)» («Semper tūo», цикл «На старі теми»): «*Як твоя у річці тоне мати / І кричить: “Рятуй мене, Антошку!” – / Будеш ти на гарний човен **ж**дати / Чи їй кинеши **п**ершу-ліпшу дошку? / Зви се діалектом, зви **ж**аргоном / Тую дошку, ту **б**укову ложку, / А вона лунає відгомоном / В міліонах **с**ерць **ж**ивих, Антошку!» [156, т. 3, с. 155–156].*

У віршах циклу «Із книги Кааф» поет був стриманим у застосуванні фонічних оздоб, інструменти звукопису ледь помітні, локальні, обмежені одним-двома рядками, проте іноді додають додаткових звукових барв до поетики вірша. Скажімо, в одній із терцин першого твору циклу звукосполуки [і] з сонорним консонантом конотують приємне сприйняття співу уві сні: «***с**пів солодкий з них виходить, / Мов пасма **т**онів **н**іжних і **м**'яких» [156, т. 3, с. 163]. Кількома строфами нпжче звукосполуки*

свистячого [с] із проривними [т] і [к] створюють асоціативний звукофон дбайливого зривання листків чарівної рослини в саду: «*Не рвуть квіток співучих, та зривають / Із кожної ростинки по листку / І бережно у кошики складають*» [там само, с. 154].

У II творі циклу звертання до поета в II особі однини та строфічна анафора «*поете, тям*» актуалізують фонеми [т] – [т'], що маркують попередження адресатові: «*Поете, тям, на шляху життєвому / Тобі перлини-щастя не знайти, / Ні захисту від бурі, злив і грому. / Поете, тям, зазнати маєш ти / Всіх мук буття...*» [156, т. 3, с. 164 – 165]. В одній з терцин вірша IV помітною є алітерація [н], що аудіально підсилює мотив марності сподівання на вдячність народу та милість можновладців: «*Та пам'ятай і все май ту обачність, / Не вірити і не дуфать ніколи / На княжу ласку й на народну вдячність*» [там само, с. 156].

У більшості творів періоду Франкового «духовного присмерку» виявляємо небагато звукописних прийомів. Поет більше дбає про зміст, ідею твору, аніж про його форму. Але й у цей час його поетична майстерність відлунює цікавими звукописними ходами. Скажімо, у перших строфах вірша «Царські слова», написаного однією з його улюблених строфічних форм – терцинами, – фіксуємо низку внутрішніх рим, інколи суголосих із римами кінцевими: «*Усім народам і по всі часи / Голосимо отсею грамотою: / «Нема вже під'яремної Руси!» / Щоб не було її з тою метою / Ми заходились дві монархії розбити, / Мир роз[д]авить залізною п'ятою*» [155, т. 52, с. 204]; подібно і в інших творах: «*А Мошко лиш очі примруживши трошка*» [155, т. 52, с. 208]; «*За кілька днів опустошений Львів*» [155, т. 52, с. 225]; «*Дехто майже дармуючи, записки провадить; / Навіть діла пильнуючи, иноді не вадить, / Що побачиш незвичайне, не покорписати, / Чи ахнути, чи плюнути, але й записати*» [155, т. 52, с. 222]; «*На картьошки, – не картошки! – / Капелюшки та панчошки*» [там само] (в останньому прикладі відзначимо також іронічне звучання паронімів *картьошки* – *картошки*); «*Три женаті рідні браті, / Три м'ясні купці, – / Для салдатів з пісним хлібом – / Як*

рідні вітці» [155, т. 52, с. 239]; «*В нього гвер, як ще не вмер*» [155, т. 52, с. 248]; «*То перший з тих рабів тій зсилці рад не рад, / Розжився в краю тім, поставив дім на лад, / Хазяйство там придбав, і сад і виноград*» [155, т. 52, с. 366]; «*Отак оба вони в путь рушили вночі: / Один – сумуючи, кленучи й плачучи, / А другий – золотий вінець при собі несучи*» [155, т. 52, с. 368]. У III частині вірша «З великої війни» однотипні сполучники в поєднанні з іменниками в одному й тому ж відмінку творять низку внутрішніх рим: «*Ані сирого, ні квасного, / Ані яєць, ані м'ясного, / Ні хліба, булок, ні пшона, / Ані горілки, ні вина!*» [155, т. 52, с. 216]. Фіксуємо також багато цікавих глибоких рим: *вина* – *давнина*, *насталене* – *nota bene*, *много* – *нічого*. Наслідком паралелізму у вірші «Муж довір'я» є насичення двох рядків звукоповторами: «*Нема гори без узгір'я, / Нема двора без подвір'я*» [155, т. 52, с. 229].

В окремих творах наявні анафори як у межах одного й того самого рядка, так і в сусідніх версах: «*В зимі хуртовина її замітала / Заметів високим валом*» [155, т. 52, с. 206]; «*Загрюкали в браму, заgrimали в двері*» [там само]; (обидва – «Гуманний Мошко»); «*Не чуть сигналів, ані стукоту коліс, / Невідомо, коли тут приїзду пора, / Ні від'їзду, лиш площа, мов нора*» [там само, с. 210]; «*Що за причина? / Присунула вагон аж перед стаційку пусту / Й на хвилю стала*» [там само, с. 210]; «*Стрункі та не старечі*» [там само, с. 211] («Три сестри милосердя»); «*Чути, як “сапогами” човга / Численна рота в коридорі*» [там само, с. 217] («З великої війни»); «*В парку перед пишним палаціком / Походжає гарна пані*» [там само, с. 274]; «*Паркан парку від краю до краю*» [там само, с. 275]; у вірші «Москаль у диму» перша частина першої строфи майже всуціль побудована на анафорі консонанта [м] та кінцевому співзвуччі [ми]: «*З москалями мали ми / З минулої зими / Тисячні пригоди... / Та бувають же між ними / Преглупі народи!*» [там само, с. 248].

У вірші «Львів і Винники в днях 1 – 3 вересня 1914 р.» алітерації [т], [т'] і [ф] посилюють іронічну конотацію одного з катренів: «*Щоби тишить*

вітчину, / Там фабрика тютюну, / Там фабрика прездорова, / Тютюнова та й фарбова» [155, т. 52, с. 221]. У вірші «Усміх Фортуни» алітерації [с], [т] і [к] посилюють асоціації зі свистом кулі та звуком пострілу: «Тут кулька свиснула невідомо відкіль, / Слабенько стукнуло, мов з бравнінга хто стрілив» [там само, с. 225]. Перший катрен вірша «Вот яблочко!» ніби обрамлюють рядки зі звукосполуками [з], [с], [і]: «Раз ми зі Станіславова / Москалів прогнали; / Ціла маса повтікала, / Деякі зістали» [там само, с. 249].

У поезії І. Франка цього періоду можна виділити 4 позиції внутрішньої рими: 1) усі компоненти розташовані в межах одного рядка, жоден із них – не є складником кінцевої рими; 2) компоненти розташовані вертикально, жоден із них не формує кінцеву риму; 3) один із складників внутрішньої рими слугує водночас і компонентом кінцевої; 4) внутрішні рими пов'язують сусідні строфи.

Отже, звуковій організації Франкових ліричних творів 1900–1916 років найбільше увиразнює алітерація, менше – асонанси, прикметною є внутрішня рима.

Висновки до розділу 3

Аналіз звукової організації ліричних творів І. Франка 1890–1899 років засвідчує таке: у віршах, написаних у цей період, найчастотнішими є алітерації, частка яких становить майже 80% від виявлених засобів фоніки, понад 20% – асонанси. Серед алітераційних фонем найчастіше з'являється [р] (20% випадків), [н] (13%), [т], [м] (по 11%). Часто звукописові того чи того твору притаманні консонантні сполуки з ознаками звуконаслідування [кр], [гр], [тр], [ст] тощо.

Найпомітнішою у творенні асонансного тла є фонема [і] (майже 25% випадків). Коефіцієнт прозорості творів Франка цього періоду варіативний, у середньому – 0,7. Він суттєво нижчий за відповідний показник у наукових текстах, який становить 0,74. Примітно, що найвищим він є в кількох віршах «другого жмутку» «Зів'ялого листя», позначених впливом фольклорної

поетики. Натомість в низці інших текстів коефіцієнт іще менший й інколи становить навіть 0,66 – 0,67. Отже, у таких творах автор тяжів до порівняно вищої концентрації консонантів, аніж у нехудожній мові.

Активність тих чи тих фонем в асонансах та алітераціях має переважно локальний характер. Вона обмежена незначними сегментами віршованого тексту, що несуттєво відображено в їхніх загальних пропорціях: частка більшості фонем у поезіях чітко корелює з відповідними показниками в наукових текстах, відрізняючись від них не більше ніж на 1%. Посутню суттєву різницю зафіксовано щодо голосних фонем – [e] (15,4% у віршах, 12,3% в науковому тексті), [y] (10,8% та 9,6% відповідно).

Серед консонантів найбільша різниця у частотності [p], [p'] – (у поетичній мові – 20%, у нехудожній – менше 7,4%). Приголосні фонemi: [h], [h'] – 13% у поетичній мові, нехудожній – 10,9%, [t], [t'] – 11% (9,5%), [m], [m'] – 11% (5,3%) відповідно.

У звуковій організації ліричних творів І. Франка 1900–1916 років ще більше зростає роль алітерацій (83%) і відповідно скорочуються асонанси (17%). Найбільш поширеною алітерацією залишається [p] – [p'], частка якої становить 19,4%, проте на друге місце, у порівнянні з попереднім періодом, виходить [c] – 18,4% (а в збірці «Давнє й нове» вона навіть випереджає алітерацію [p]); поширеними також залишаються алітераційні [t] та [h] – 13,3% та 8,7% відповідно.

Серед асонансів вирізняється позиція фонemi [i] (майже 40%). Їй суттєво поступається [y] (24%). Коефіцієнт прозорості Франкової поетичної мови ще нижчий, аніж у ліричних творах попереднього періоду – 0,69 (у нехудожніх текстах – 0,74). Це, ймовірно, говорить про те, що для автора естетично важливою була більша частотність приголосних, аніж у нехудожній мові.

Частотність більшості фонем збігається з їхніми відповідниками в нехудожній мові. Винятки – [i] та [y]. Частка першої з них у поезії цього

періоду становить 40% (тоді як у нехудожніх текстах – 17%), другої – 24% (8,4%) відповідно.

Серед консонантів найбільша різниця в частотності [с], [с'] – (у поетичній мові – 18,4%, у нехудожній – менше 1%). Приголосні фонemi: [р], [р'] – 19,4% у поетичній мові, нехудожній – 8,15%, [т], [т'] – 13,3% (8,5%), [н], [н'] – 8,7% (6,3%) відповідно. У поезії І. Франка цього періоду фіксуємо чотири позиції внутрішньої рими.

ВИСНОВКИ

Сучасне українське літературознавство визначає фоніку як звукову організацію поетичного мовлення, що має засоби милозвучності, увиразнення та експресії. Такі властивості фоніки дають можливість окреслити стильову течію, напрям та ідіостиль художньої мови окремого автора. У широкому значенні фоніку розглядають як галузь літературознавства (віршознавства), що висвітлює естетичну функцію звуків у художньому творі.

Комплексний підхід у визначенні елементів звукопису, незалежно від їх позицій у слові, визначає додаткові естетичні та зображувальні функції таких повторів, що значно поглиблює характеристику фонічної структури тексту. У сучасній теорії фоніки літературознавці дотримуються класифікації повторів однорідних звуків, яка базується на алітераційних приголосних, однак у детальному вивченні окремих фонічних явищ її можна застосовувати і до асонансів.

Функціонування звукових явищ у поезії безпосередньо пов'язане з багатьма аспектами будови, системи та комунікації твору. Наукове обґрунтування їх співвідношення, результат взаємодії та взаємовпливу увиразнює основні критерії вивчення фоніки.

Звукова організація тексту вивчалась літературознавцями передусім як стильовий прийом. Умотивованість повторів у системі фонетичних явищ витлумачують як складник ритмобудови. Застосування точних методів у вивченні структури поетичного тексту щодо функціонування в ньому фонем сформувало основи наукового обґрунтування кількісних показників.

Здійснивши комплексне дослідження звукової організації ліричних творів Івана Франка за хронологічними зрізами, підсумовуємо, що фоніка Франкової поетичної мови поєднується з ідейно-змістовим, естетичним (емоційним), художньо-образним рівнями. Поетовій віршованій мовотворчості в усі періоди притаманні алітерації, асонанси, ономапопея, внутрішнє римування.

Звукові повтори окремих фонем, їх сполук у складі інших слів разом із повторами окремих звукосполук у межах одного висловлення (рядка, строфи, вірша) мають виразально-зображальну, емоційно-експресивну, звуконаслідувальну, смислову та композиційну функції. Виявлені засоби фоніки вияскравлюють поетову актуалізацію художньої мови в різні періоди творчості.

Звуковій організації ранніх ліричних творів І. Франка притаманні такі фігури фоніки, а саме: алітерації, асонаси, внутрішнє римування, звуконаслідування (фонопоея, метатечні паронемазії). Серед найчастотніших локальних звукоповторів є алітерації приголосних [н]-[н'], [в]-[в'], [р]-[р'], [л]-[л'] [с]-[с'], [т]-[т'] і складають 75%. Частотними асонансами в мові ліричних творів цього періоду є: [а], [о], [і], що становить 15%. Алітерації, асонанси та звуконаслідування у Франковій ранній поетичній мові функціують як виразально-зображувальні та емоційно-експресивні засоби, утворюючи звукообраз відповідно до контексту змісту. У пізніших поетичних творах цього періоду («Каменярі», «Товаришам із тюрми») засоби фоніки підсилюють композиційну структуру віршів. Коефіцієнт прозорості Франкової поетичної мови творів першого періоду варіативний і в середньому складає 0,65–0,75.

Частотність більшості фонем у віршованій мові І. Франка цього періоду збігається з їхніми відповідниками в нехудожній мові. Винятки – [і] та [у]. Частка першої з них у поезії становить 13,7% (тоді як у нехудожніх текстах – 18%), другої – 10,1% (8,7%) відповідно. Серед консонантів найбільша різниця в частотності [л] (у поетичній мові – 6,8%, у нехудожній – менше 1%).

Структура фоніки ліричних творів І. Франка 1880–1889 років більш різноманітна щодо звуконаслідування. Крім алітерацій, асонансів, внутрішнього римування, Франковій поетичній мові цього періоду притаманні фонопоея, ономатофонія та фономімесис. Артикуляційно акустичні особливості частотних приголосних і голосних у віршованих

фрагментах локально підсилюють художні образи, утворюючи аудіальні смислові алюзії. Поетова віршована мова набуває звуконасичення відповідно до сюжету в різних складниках композиції, що дає змогу окреслити певні закономірності щодо єдності змісту і форми.

Серед розглянутих Франкових віршованих текстів другого періоду творчості, у яких виявлено локальні звукоповтори, найчастотніші – алітерації. Такі засоби фоніки складають 80%. Частовживаними консонантами є [р]-[р'], [н]-[н'], [т]-[т'], [м]-[м'], [с]-[с'], [д]-[д'], [л]-[л'], [з]-[з'], [п]-[п']. Частотні повтори приголосних різні за кількісним складом – однокомпонентні та багатокомпонентні. Найчастотніші двокомпонентні алітераційні звукосполуки – [кр] – 32% від загальної кількості таких алітерацій, [гр] – 28%, [тр] – 8%, [бр] – 4%, [др] – 4%. Такі консонантні повтори у віршованій мові І. Франка мають звуконаслідувальний характер і функціують як фонопоема та оноματοфонія.

Асонансна частотність у текстах цього періоду становить 20%. Функційними є звукоповтори [о], [і], [и] (у наголошеній позиції), [а], [у]. Коефіцієнт прозорості мови ліричних творів 80-х рр. варіативний і в середньому складає 0,71.

Частотність більшості фонем у поетичній мові І. Франка цього періоду відрізняється від їхніх відповідників у нехудожній мові. Серед голосних – [о] та [у], [а]. Частка першої з них у поезії становить 30% (тоді як у нехудожніх текстах – 23%), другої – 15,% (8,7%), третьої – 17% (24,6%) відповідно.

Серед консонантів найбільша різниця в частотності [з], [з'] – (у поетичній мові – 5%, у нехудожній – менше 1%). Приголосні фонemi: [р], [р'] – 7,9% у поетичній мові, нехудожній – 8,8%, [д], [д'] – 9% (5,9%), [м], [м'] – 10% (5,4%), [с], [с'] – 9% (7,1%), [т], [т'] – 11% (9%), [п], [п'] – 5% (менше 1%) відповідно.

У звуковій організації ліричних творів І. Франка 90-х років серед засобів фоніки також переважають алітерації, частка яких становить майже 80% від виявлених засобів фоніки. Серед алітераційних фонем

найчастотнішими є [р]-[р'], [н]-[н'], [т]-[т'], [м]-[м']. Часто звукопис того чи того твору вияскравлюють консонантні сполуки з ознаками звуконаслідування [кр], [гр], [тр], [ст] тощо.

Найпомітнішою у творенні асонансного тла в ліричних творах цього періоду є фонемі [і] (майже 25% випадків), [а] (22%) та [о] (20%). Коефіцієнт прозорості поетичної мови творів Франка 90-х років варіативний, у середньому – 0,7. Він суттєво нижчий за відповідний показник у наукових текстах, який становить 0,74. Однак найвищим він представлений у кількох віршах «другого жмутку» «Зів'ялого листя», у яких помітні впливи фольклорної поезики. Натомість в низці інших ліричних творів коефіцієнт іще менший та інколи становить 0,66 – 0,67. Отже, у таких творах автор тяжів до порівняно вищої концентрації консонантів.

Активність тих чи тих фонем в асонансах та алітераціях має переважно локальний характер. Вона обмежена незначними сегментами віршованого тексту, а тому несуттєво відбивається на їхніх загальних пропорціях: частка більшості фонем у поезіях чітко корелює з відповідними показниками в наукових текстах, відрізняючись від них не більше ніж на 1%. Посутню різницю зафіксовано щодо голосних фонем [е] (15,4% у віршах, 12,3% у науковому тексті), [у] (10,8% та 9,6% відповідно).

Серед консонантів найбільша різниця в частотності [р], [р'] – (у поетичній мові – 20%, у нехудожній – менше 7,4%). Приголосні фонемі: [н], [н'] – 13% у поетичній мові, нехудожній – 10,9%, [т], [т'] – 11% (9,5%), [м], [м'] – 11% (5,3%) відповідно.

У звукописі ліричних творів І. Франка 1900–1916 років ще більше зростає роль алітерацій (83%) і відповідно скорочуються асонанси (17%). Найбільш поширеною алітерацією виявляється [р] – [р'], частка якої становить 19,4%, проте на друге місце, у порівнянні з попереднім періодом, виходить [с]-[с'] – 18,4% (а в збірці «Давнє й нове» вона навіть випереджає алітерацію [р]); поширеними також залишаються алітераційні [т]-[т'] та [н]-[н'] – 13,3% та 8,7% відповідно.

Провідні позиції серед асонансів має фонема [i] (майже 40%), суттєво поступаються їй повтори [y] (24%), [a] (21%), [o] (21%). Коефіцієнт прозорості Франкової поетичної мови ще нижчий, аніж у ліричних творах попереднього періоду – 0,69 (у нехудожніх текстах – 0,74). Це, ймовірно, говорить про те, що для автора естетично важливою була більша частотність приголосних у віршованій мові, аніж у нехудожній.

Частотність більшості фонем збігається з їхніми відповідниками в нехудожній мові. Винятки – [i] та [y]. Частка першої з них у поезії цього періоду становить 40% (тоді як у нехудожніх текстах – 17%), другої – 24% (8,4%) відповідно.

Серед консонантів найбільша різниця в частотності [c], [c'] – (у поетичній мові – 18,4%, у нехудожній – менше 1%). Приголосні фонemi: [p], [p'] – 19,4% у поетичній мові, нехудожній – 8,15%, [t], [t'] – 13,3% (8,5%), [h], [h'] – 8,7% (6,3%) відповідно.

Простежуємо закономірність щодо функціювання засобів фоніки в окремі періоди поетового ліричного творення. Найбільша кількість віршів, у яких фіксуємо звукові повтори, написана Франком у часи життєвих перепитій і душевних потрясінь. Це свідчить про те, що звукова організація мови як сукупність взаємопов'язаних мовленнєво-чуттєвих засобів слугує активним виражальним маркером у поетових ліричних творах.

Узагальнення статистичних даних щодо виявлених засобів фоніки засвідчило, що структуру звукової організації Франкової поетичної мови в різні періоди творчості найбільше увиразнюють алітерації [p]-[p']. У середньому показник частотності цієї фонemi складає 16%. Примітно, що звукоповтор дрижачого консонаната збільшується в текстах відповідно до хронологічних зрізів: найнижчий показник частотності у віршованій мові 70-х рр. (7%), тоді як у ліричних творах 80-х рр., 90-х рр. та останнього періоду становить майже 20% від виявлених алітерацій.

Характерним консонантним звукоповтором у ліричних творах усіх періодів слугує також алітерація [h]-[h'] (у середньому 10,4%). Частотність

цього приголосного як засобу фоніки збільшується в поетичній мові І. Франка 80-х та 1900–1916 рр. (12% та 13% відповідно). У ліриці 70-х та 90-х така алітерація менш частотна (7,9% та 8,7%). Повтор консонанта [т]-[т'] (у середньому – 10,5%) також виявлено у Франковій мові ліричних творів усіх обстежених періодів. Найменші показники такої алітерації у віршованих текстах 70-х рр. (6,6%), найвищі у творах 90-х рр. (13,3%), у віршах 80-х та 1900-1916 рр. – 11%.

У звуковій організації мови ліричних творів І. Франка також наявні алітерації, частка яких у різні періоди творчості статистично більша або зовсім низька (менше 5%). Зокрема, алітерація [с]-[с'], частотність якої в середньому в мові ліричних творів складає 8,5%, функціює як засіб фоніки у віршах 70-х та 80-х рр. та значно зростає у текстах 90-х рр. (18,4%), тоді як у віршах останнього періоду становить менше 5%. Варіативною є й алітерація [м]-[м']. Такий звукоповтор найбільш частотний у Франковій мові ліричних творів 80-х та 1900-1916 років (10% та 11% відповідно). Алітерація [л]-[л'] більш частотна в текстах 70-х років (6,8%) та менш частотна в поетовій мові 80-х років (6,8% та 5%).

Алітерації приголосних [д]-[д'] (9%), [з]-[з'] (5%), [п]-[п'] (5%) виявилися статистично більш частотними в ліричних творах І. Франка 80-х років. У інших періодах творчості звукоповтори цих приголосних не перевищують 5% від усіх алітерацій.

Звукоповтори голосних як засобів фоніки функціують у Франковій поетичній мові всіх періодів. Однак спостерігається їхня суттєва варіативність у певних хронологічних зрізах. Найбільше зростання активності голосного [і] наявне в текстах ліричних творів 90-х років, що складає 40% від усіх асонансів (середній показник за всі періоди – 24%). Значно частотний звукоповтор [о] у Франкових поетичній мові 80-х років – 30% (в середньому – 23%). У віршах 90-х рр. найвищу частотність має асонанс [у] і складає 24% (у середньому – 24%). Звуконасичення голосним [а] високе в поетичній мові І. Франка загалом і в середньому складає 21% від

виявлених асонансів. У поетових ліричних творах 80-х років такий звукоповтор найменш частотний.

На різних хронологічних зрізах віршованій мові поета притаманна локальна насиченість алітераціями та асонансами. Тоді як частка майже всіх фонем, найбільше представлених у звуковій системі наукових текстів І. Франка, щодо частотності здебільшого ідентична на всіх хронологічних зрізах, та не перевищує статистичної похибки і коливається в інтервалі не більше, ніж 1,5%. В системі вокалізму найбільше представлено фонемами [a] (частка коливається від 23% до 24,6% від усіх голосних) та [o] (22,1 – 23,5%). Найбільш рідкісним голосним є [y] – 8,4 – 9,9%. Більшу амплітуду продемонстрували [e] та [i]: 11 – 14,3% та 15,6 – 18%. У системі консонант найчастіше зафіксовано [b], [d] – [d'], [j], [k], [l] – [l'], [m], [n] – [n'], [p], [c], [t] – [t']. До найактивніших належать: [n] – [n'] (9,5 – 11,7%, у середньому – 10,8%), [b] (8,9 – 9,9%, у сер. – 9,4%), [t] – [t'] (7,9 – 9,5%, у сер. – 8,9%) та [p] (7,4 – 8,8%, у сер. – 8%).

У нехудожній мові (наукових текстах) на відповідних хронологічних зрізах звукова структура майже не змінювалась. Майже ідентичними в усі періоди виявилися показники коефіцієнту прозорості мови наукових текстів (співвідношення голосних і приголосних): 0,74–0,75. Такі показники досить високі в порівнянні з коефіцієнтами прозорості в поетичній мові, які в середньому складають 0,7.

Сугестія – характерна ознака функціонування засобів фоніки у Франковій поетичній мові. Локальне підвищення частотності певних звуків у вірші на тлі їхньої невисокої частотності в усьому тексті дає підстави вважати, що співзвучні лексеми для свого віршованого мовлення поет добирив з огляду емоційно-експресивних відчуттів та меншою мірою орієнтувався на милозвучність. Іноді неєвфонічна (какофонічна) звучність у Франковій віршованій мові акумулює аудіальне ядро і функціонує як рецептивний імпульс в аспекті комунікації поета з читачем.

Статистично-порівняльний аналіз фонемної частотності було здійснено у достатньо широких вибірках ліричних та нехудожніх текстів І. Франка, а отже, дані можна вважати цілком надійними. Результати дослідження показали, що, виявлені описово-герменевтичним та інтерпретаційним методом, засоби фоніки у Франкових текстах віршованої лірики в усі періоди займають чільне місце та функціують як конструктивні елементи, що визначає звукову організацію поетової віршованої мови як динамічний складник його ідіостилю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Акимова М., Шапир М. Борис Исаакович Ярхо и стратегия «точного литературоведения». *Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы* / под общей ред. М. И. Шапира. Москва : Языки славянских культур, 2006. С. 7–32.
2. Баевский В. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. Москва : Языки славянской культуры, 2001. 336 с.
3. Бахтин М. Поэтический язык как предмет поэтики. *Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении*. Москва : Лабиринт, 1993. С. 84–116.
4. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики : підручник. Київ : Академія, 2004. 344 с.
5. Беценко Т. Законы звуковой архитектоники художного текста. *Світогляд – Філософія – Релігія: зб. наук. пр.* 2014. Вип. 6. С. 155–172.
6. Беценко Т. П., Голуб І. Б. Стилїстика сучасної української мови : Фоніка : навч. посіб. 2-ге вид. Суми : Мрія, 2015. 322 с.
7. Білецький О., Басс І., Кисельов О. Іван Франко. Життя і творчість. Київ : АН УРСР, 1956. 358 с.
8. Білодід І. Каменярь українського слова. Київ, 1966. 66 с.
9. Бодуэн де Куртенэ И. А. Некоторые отделы сравнительной грамматики славянских языков. *Избранные труды по общему языкознанию*. М. : Издательство Академии наук СССР, 1963. Т. 1. С. 118–126.
10. Брик О. М. Звуковые повторы : Анализ звуковой структуры стиха. *Сборники по теории поэтического языка*. II. Петроград, 1917. С. 24–62.
11. Брик О., Поливанов Е., Шкловский В., Эйхенбаум Б., Якубинский Л. Поэтика. Петроград, 1919. 169 с.
12. Бунчук Б. І. Віршування Івана Франка. Чернівці : Рута, 2000. 308 с.

13. Винокур Г. Филологические исследования : Лингвистика и поэтика. Москва : Наука, 1990. 452 с.
14. Гаспаров М. Лингвистика стиха. *Избранные сочинения*. Москва : 2012. Т. 4. С. 11–22.
15. Гаспаров М. Метр и смысл. *Об одном механизме культурной памяти*. Москва : Фортуна ЭЛ, 2012. 416 с.
16. Гаспаров М. Работы Б. И. Ярхо по теории литературы. *Гаспаров М. Избранные труды. О стихах*. Москва : Языки русской культуры, 1997. Т. II. С. 468–486.
17. Гаспаров М. С цифрами сквозь стих; об одной новой области науки. *Российская наука: день нынешний и день грядущий: сборник научно-популярных статей / под ред. акад. В. П. Скулачева*. Москва, 1999. С. 380–385.
18. Гаспаров М. Точные методы анализа грамматики в стихе. *XII съезд славистов: славянское языкознание. Докл. Российской делегации*. Москва : Наука, 1998. С. 168–181.
19. Гаценко І. Ономотопея як репрезентація звукофери в мові. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Серія : Філологія (мовознавство). 2013. Вип. 17. С. 256–261. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzvdpu_filol_2013_17_56 (дата звернення: 20.10.2021).
20. Гнатюк М. І. Іван Франко і проблеми теорії літератури : навч. посіб. Київ : Академія, 2011. 240 с.
21. Гнатюк М. І. Іван Франко в літературно-естетичних концепціях його часу. Львів : Каменяр, 1999. 183 с.
22. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття / відп. ред. І. Денисюк ; Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. Інститут франкознавства. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. 281 с.
23. Голод Р. Поетика імпресіонізму в художній творчості Івана Франка. *Слово і Час*. 2005. № 11. С. 15–20.

24. Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы : науч. изд. Москва : Наука, 1973. 275 с.
25. Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Львів : Львівський літературно-меморіальний музей Івана Франка, 2000. Кн. 1. 232 с.
26. Горный Е. Я не имел намерения переводить Аристо... Я хотел его просто прочитать. *Гаспаров М. Интервью*. Alma Mater. Тарту : апрель, 1990. № 2.
27. Григор'єв В. П. Звукова організація тексту. Паронімічна атракція. *Почерки історії мови російської поезії 20 століття. Поетична мова і ідіостиль*. Москва : Наука, 1990. С. 162–300.
28. Григор'єв В. П. Поетика слова. Москва : Наука, 1979. С.170–173; С. 251–299.
29. Гундорова Т. І. Невідомий Іван Франко : грані Ізмарагду. Київ : Либідь, 2006. 360 с.
30. Гундорова Т. Іван Франко. *Історія української літератури XIX століття: у 2 кн.* Кн. 2 : підручник / за ред. акад. М. Г. Жулинського. Київ : Либідь, 2006. С. 268–349.
31. Дашенко Н. Л. Паронімічна атракція в українській поезії 60–80 рр. 20 ст. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Київ, 1996. 21 с.
32. Дей О. Іван Франко і народна творчість. Київ : Держлітвидав України, 1955. 299 с.
33. Державін В. Рецензія на книгу. *Ars Poetika* : збірник статей. Москва: зб. ВАПЛІТЕ № 4, 1927. С. 233–235.
34. Джеджалик. Божескость людського духа. *Друг*. 1875. С. 546.
35. Джеджалик. Від'їзд гуцула. *Друг*. 1875. С. 315–316.
36. Джеджалик. Дві дороги. *Друг*. 1875. С. 120.
37. Джеджалик. Любов. *Друг*. 1875. С. 513–514.
38. Джеджалик. Могила. *Друг*. 1875. С. 270–271.
39. Джеджалик. Моя пісня. *Друг*. 1874. С. 67–69.
40. Джеджалик. Мятеж Митуси. *Друг*. 1875. С. 569-571.

41. Джеджалик. Наперед! *Друг*. 1875. С. 40–41.
42. Джеджалик. Наш образ. *Друг*. 1875. С. 120–121.
43. Джеджалик. При кужельці. *Друг*. 1875. С. 429.
44. Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний). Київ : Мистецтво, 1973. 436 с.
45. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика. Дрогобич: Відродження, 2008. 488 с.
46. Дорошкевич О. Підручник історії української літератури. Київ, 1924. 351 с.
47. Ейхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. Петербург : ОПОЯЗ, 1922. 200 с.
48. Єгоров Б. Что такое литературоведческий структуральный анализ? *Онтология стиха* : сборник статей памяти Владислава Евгеньевича Холшевникова / под. ред. Е. В. Хворостьяновой. Санкт-Петербург : Филологический ф-т., 2000. С. 27–37.
49. Єфремов С. Співець боротьби і контрастів. Спроба літературної біографії і характеристики Івана Франка. Київ, 1913. 208 с.
50. Задорнова В. Лингвопоэтика / ред. В. Красных, А. И. Изотов. Москва : 2005. Вып. 29. 160 с.
51. Зеров М. Твори : у 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 2. 601 с.
52. Іван Франко у критиці: західноукраїнська рецепція 20–30-х років ХХ ст. : збірник / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Ін-т франкознав., Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича НАН України ; упоряд. і авт. вступ. сл. Микола Ільницький. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2010. 432 с.
53. Іван Франко. «Зів'яле листя»: тексти, матеріали, дослідження : зб. наук. пр. / Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, Філол. ф-т, Каф. укр. л-ри ім. Михайла Возняка ; упорядкув. П. Салевича ; редкол.: д-р філол. наук, проф. Т. Салига (відп. ред.) та ін. Львів, 2007. 425 с.
54. Іван Франко: «Я есть пролог...» : матеріали Міжнар. наук. конгр. до 160-річчя від дня народж. Івана Франка (Львів, 22–24 верес. 2016 р.) : у 2

т. / відп. ред. : В. Мельник, М. Жулинський ; редкол. : Ф. Бацевич та ін. ; Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2019. Т. 1. 2019. 807 с.

55. Іван Франко: Тексти. Факти. Інтерпретації. Збірник наукових праць / НАН України, Ін-т Івана Франка, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : М. Жулинський (голова) та ін. ; відп. ред. та упоряд. Є. Нахлік. Київ ; Львів, 2011. Випуск 1. С. 439 с.

56. Ільницький М. Імпресіонізм. *Знаки доби і грані таланту*. К. : ТОВ «Видавництво «КЛЮ»», 2014. С. 54–61.

57. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, відділ рукописів. Ф.3. 2000. URL: <http://www.ilnan.gov.ua/index.php/uk/pro-institut/pidrozdily-institutu/viddil-rukopysnykh-fondiv-i-tekstolohii> (дата звернення: 20.10.2021).

58. Кавун Л. Семіотичне літературознавство. *Літературний процес : Методологія, імена, тенденції: збірник наук. праць (філологічні науки)*. № 1 / редколегія О. Є. Бондарєва, О. В. Єременко, Н. П. Неборсіна та ін. Київ : Київський ун-т ім. Б. Грінченка, 2012. С. 79–81.

59. Кавун Л. Формалістичні шукання в українській літературі 20-х років ХХ століття. *Літературний процес: Методологія, імена, тенденції : зб. наук. пр. (філологічні науки)*. № 1-2 / редколегія О. Є. Бондарєва, О. В. Єременко, Н. П. Неборсіна та ін. Київ : Київський ун-т ім. Б. Грінченка, 2010. С. 70–73.

60. Казарин Ю. Поэтический текст как система : монографія. Екатеринбург : 1999. 260 с.

61. Качуровський І. Фоніка. Мюнхен, 1984. 207 с.

62. Клочек Г. Трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» як предтеча української рецептивної поетики. *Слово і Час*. 2007. № 4. С. 39–45.

63. Ковалевська Т. І. Евфонія та її види як засоби творення семантики висловлення й тексту. *Наукові праці Кам'янець-Подільського*

національного університету імені Івана Огієнка. *Філологічні науки*. 2012. Вип. 29 (2). С. 185–187. URL: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Npkrnu_fil_2012_29\(2\)_57.pdf](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Npkrnu_fil_2012_29(2)_57.pdf) (дата звернення: 20.10.2021).

64. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX – поч. XX ст. : підручник : у 10 т. Т. 1: У пошуках іманентного сенсу. Київ : ВЦ «Академія», 2013. 512 с.

65. Ковтун С. Є. Алітерація та асонанс у поезії М. Вінграновського. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2017-2018. № 4–3. С. 523–531. URL: <https://pvntsh.nung.edu.ua/index.php/word/article/download/1203/1179> (дата звернення: 20.10.2021).

66. Кожевникова Н. Звуковая организация текста. *Очерки истории языка русской поэзии XX века: поэтический язык и идиостиль*. Москва : 1990. С. 167–301.

67. Кожевникова Н. О способах звуковой организации стихотворного текста. *Проблемы структурной лингвистики*: сб. науч. тр. / отв. ред. В. П. Григорьев. Москва : Наука, 1988. С. 183–211.

68. Колесник П. Син народу: Життя і творчість Івана Франка. Київ : Рад. письменник, 1957. 370 с.

69. Корнійчук В. С. «Мов органи в величному храмі...» : контексти й інтертексти Івана Франка (порівняльні студії). Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2007. 304 с.

70. Корнійчук В. С. Ліричний універсум Івана Франка. *Горизонти поезики* : монографія. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2004. 488 с.

71. Корнійчук В. С. Поетика лірики Івана Франка : дис... д-ра філол. наук : 10.01.01 / Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2006. 436 с.

72. Костенко Н. В. Вірш і поезія : збірник наукових, літературно-критичних і публіцистичних статей. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. 692 с.
73. Критенко А. П. Паронімія в українській мові. *Мовознавство*. 1968. № 3. С. 48–59.
74. Крушельницький А. Літературно-критичні нариси. Станіславів, 1908. 229 с.
75. Кудряшова О. В. Поетика Грицька Чупринки (образна система, метрика, ритміка, строфіка, фоніка) : дис. ... канд. філ. наук : 10.01.06 / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2007. 223 с.
76. Ласло-Куцюк М. Засади поетики. Бухарест : Критеріон, 1983. 395 с.
77. Левицкий В. В. Звуковой символизм : основные итоги. Черновцы : Рута, 1998. 130 с.
78. Липгард А. Основы лингвопоэтики : учебное пособие. Москва : 1999. 165 с.
79. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : Академія, 2007. 752 с.
80. Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию. *Полное собрание починений : в 10 т.* Москва : Академия наук СССР, 1952, Т. 7. С. 89–379.
81. Лотман Ю. Анализ поэтического текста: Структура стиха. *О поэтах и поэзии*. Санкт-Петербург, 1996. С. 18–252.
82. Лотман Ю. Структура художественного текста. *Об искусстве*. Санкт-Петербург, 1998. С.14–288.
83. Луцишин О. Б. Категорія «літературний розвиток» у науковому трактуванні Івана Франка / Львів. від-ня ін-ту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Львів : 1998. 140 с.

84. Луцишин О. Іван Франко про історичний розвиток функцій літератури. Київ : Рада, 1997. 32 с.
85. Мельник Я. І остатня часть дороги... Іван Франко: 1908-1916 : монографія. Дрогобич : Коло, 2006. 439 с.
86. Михида С. Іван Франко: психопоетикальна характеристика. Іван Франко : Дух, Наука, Думка, воля : матеріали міжнародного наукового конгресу присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.). Львів : 2008. С. 360–368.
87. Мочульський М. «Semper tiro» Івана Франка : замітки і вражіння. ЛНВ. 1906. Т. XXXVL. Кн. XI. С. 487–488.
88. Музичка А. Шляхи поетичної творчості Івана Франка. Одеса : ДВУ, 1927. 200 с.
89. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусств / пер. с чешк. Москва : Искусство, 1994. 606 с.
90. Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. Москва : Школа «Языки русской культуры», 1996. 481 с.
91. Наєнко М. К. Іван Франко : тяжіння до модернізму. Київ : Академвидав, 2006. 96 с.
92. Настенко О. В. Елементи фоніки у структурі Франкових «Веснянок». *Поетичні та віршознавчі заповіді Ігоря Качуровського: До 100-річчя від дня народження: Всеукраїнський віршознавчий семінар*. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. С. 176–187.
93. Настенко О. В. Звукова організація поетичних творів Івана Франка другої половини 70-х років. *Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія*. Чернівці : Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2016. Вип. 782. С. 24–30.
94. Настенко О. В. Поезія Івана Франка першої половини 1880-х років: аспект фоніки. *Spheres of culture. Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklovska University in Lublin*. 2019. Volume XVIII. С. 67–74.

95. Настенко О. Вивчення звукового складу поетичного тексту як наукова проблема. *Україністика: минуле, сучасне, майбутнє* : колективна монографія (Література та культура). Брно : Інститут славістики ФФ МУ, 2015. С. 183–190.

96. Настенко О. Звукова організація поетичних творів збірки І. Франка «Баляды и рассказы». *Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія*. Чернівці : Рута, 2004. Вип. 214. С. 90–94.

97. Настенко О. Іван Франко про звукопис. *Українське літературознавство*. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2016. Вип. 80. С. 115–122.

98. Настенко О. Методи дослідження фоніки поетичного тексту. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Серія: філологічні науки. Літературознавство. Луцьк : 2015. № 9. С. 111–117.

99. Настенко О. Особливості звукової організації віршованих творів І. Франка дрогобицького періоду. *Літературознавчі студії*. Київ : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2015. С. 152–166.

100. Настенко О. Поетичний звукопис І. Франка як літературознавча проблема. *Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія*. Чернівці : Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2015. Вип. 752. С. 43–50.

101. Настенко О. Порівняльний аналіз звукопису поетичної збірки І. Франка «З вершин і низин» у першому і другому виданнях. *Науковий вісник Чернівецького університету. Питання літературознавства*. Чернівці : Рута. Вип. 11. С. 75–84.

102. Настенко О. В. Засоби фоніки у віршах Івана Франка зі збірки «Із днів журби». *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини*. Вип. 25. № 1. Чернівці : 2020. С. 96–99.

103. Неборак В. Іван Франко: вершини і низини: інтерпретації вибр. віршів, циклів і поем зі збірки «З вершин і низин» / НАН України,

Держ. установа «Ін-т Івана Франка». 2-ге вид., випр. Львів : Срібне слово, 2017. 223 с.

104. Невідомська Л. Мова в естетичній концепції Івана Франка: комунікативний аспект. *Іван Франко : Дух, Наука, Думка, воля* : матеріали міжнародного наукового конгресу присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.). Львів, 2010. С. 45–55.

105. Николаева Т. М. Язык манипулирует текстом. *От звука к тексту*. Ч. 3. Москва : Языки русской культуры, 2000. С. 411–597.

106. Николаева Т. Слово о полку Игореве. Поэтика и лингвистика текста; Слово о полку Игореве и пушкинские тексты. Москва : Изд-во «Индрик», 1997. 336 с.

107. Ніньовський В. Поетичні форми Івана Франка. Львів, 2000. 316 с.

108. Охріменко В. Онома́топея як об'єкт вивчення фоносемантики. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка*. Філологічні науки. 2015. Вип. 138. С. 603–607. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzs_2015_138_162 (дата звернення: 20.10.2021).

109. Павличко Д. В. Іван Франко : зб. ст. і виступів. Київ : Укр. ін-т наук.-техн. експертизи та інформації, 2018. 198 с.

110. Петровський В. Звук и образ (стилистические этюды). *Русский язык и литература в школах УССР*. 1981. № 6. С. 60–62.

111. Печарський А. Психоаналітична рецепція трактату Івана Франка «Із секретів поетичної творчості». *Вісник Львівського національного університету ім. І. Франка. Серія філологічна*. 2013. Вип. 58. С. 22–28.

112. Пештак П. Російський формалізм. *Література. Теорія. Методологія* / П-пер. з польськ. С. Яковенка / упор. і наук. ред. Д. Уліцької. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія». 2006. С. 136-175.

113. Пінчук С. П., Регушевський Є. С. Словник літературознавчих термінів Івана Франка. Київ : Наукова думка. 1966. 272 с.

114. Плющ Б. О. Ідіостиль Івана Франка крізь призму непрямого перекладу: повтор та алітерація. Мовні і концептуальні картини світу. 2013. Вип. 46 (3). С. 191–200. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mikks_2013_46%283%29__28 (дата звернення: 20.10.2021).
115. Полюга Л. Слово у поетичному тексті Івана Франка. Київ : Наукова думка, 1977. 167 с.
116. Портер Л. Симметрия – владычица стихов. Очерк начал общей теории поэтических структур / рец. М. Л. Гаспаров. *Серия: Studia Poetica*. Москва : Языки славянской культуры, 2003. 256 с.
117. Потебня А. Мысль и языкъ. Харьковъ : 1892. 228 с.
118. Поэтика : сборники по теории поэтического языка. Петроград, 1919. С. 48.
119. Пустова Ф. Іван Франко – теоретик літератури. Київ – Донецьк : Вища школа, 1976. 143 с.
120. Радищев А. Н. Избранные сочинения. Москва : Художественная литература, 1952. 711 с.
121. Рильський М. Франко – поет. Слово про Великого Каменяря. Київ : Держлітвидав України, 1956. Т. 2. С. 3–20.
122. Руда Г. С. Фоностилїстика як самостійна лінгвістична наука: проблеми і перспективи. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки*. 2018. Вип. 137. № 3. С. 240–249. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mikks_2013_46%283%29__28 (дата звернення: 20.10.2021).
123. Рудницький Л. Іван Франко й німецькомовний світ – значення середовища для творчості поета. *Українська література: матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців*. Київ : 1995. С. 190-213.
124. Рудюк Т. В. Звукова організація поетичних текстів Ліни Костенко. Молодий вчений. 2016. № 7. С. 352–355. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2016/7/83.pdf> (дата звернення: 20.10.2021).

125. Сандурський І. М. Іван Франко про психологію творчості. Львів : Сполом, 2011. 269 с.
126. Сидоренко Г. Від класичних нормативів до верлібру. Київ : Вища школа, 1980, 182 с.
127. Скоць А. Три вступні поезії у збірці Івана Франка «Semper tūo». *Українське літературознавство*: зб. наук. пр. 2006. Вип. 68. С. 122–130.
128. Славинский Я. К теории поэтического языка. *Структурализм: «за» и «против»* / пер. с польск. А. К. Жолковского. Москва : 1975. С. 256–276.
129. Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. 633 с.
130. Смаль-Стоцький С. Характеристика літературної діяльності Івана Франка. Львів, 1913. 20 с.
131. Соссюр Ф. де. Отрывки из тетрадей Ф. де Соссюра, содержащих записи об анаграммах / пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова; Соссюр, Фердинанд де. Труды по языкознанию / пер. с франц. яз. под ред. А. А. Холодовича. Москва : Прогресс, 1977. С. 639–645.
132. Стереометрія тексту : студії над поетичними творами Івана Франка / М. Барабаш, В. Неборак, Б. Тихолоз, Н. Тихолоз ; упоряд. та наук. ред. Богдан Тихолоз ; НАН України, Львів. від-ня Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Львів : 2010. 286 с.
133. Сюта Г. Мовний портрет у контексті сучасних лінгвістичних досліджень. *У вимірах слова* : зб. наук. праць. (До ювілею проф.. кафедри укр. мови Л. Г. Савченко). Харків : 2009. С. 32–39.
134. Теряев Д. Ритм і золотий перетин у структурі поетичного мовлення (експериментально-фонетичне дослідження). *Віршознавчий семінар: присвячується пам'яті Галини Кіндратівни Сидоренко*: зб. наук. праць та спогадів / упорядники Н. В. Костенко, Є. І. Ветрова, Я. В. Ходаківська. Київ : 2008. С. 44–55.

135. Тимченко А. О. Фоніка поезії Володимира Свідзінського. *Іван Огієнко і сучасна наука та освіта*. Серія : Філологічна. 2018. Вип. 15. С. 295–299.
136. Тихолоз Б. Ерос versus Танатос (філософський код «Зів'ялого листя») / передм. Л. Сеника. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. 89 с.
137. Тихолоз Б. Моторошна магія тексту; лінгвістичний аналіз поезії Івана Франка «Опівніч. Глухо. Зима. Вітер виє...». *Дивослово*. 2003. С. 23–27.
138. Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії: Студії / художник В. Мельник. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. 180 с.
139. Тихолоз Б. Філософська лірика Івана Франка: Діалектика поетичної рефлексії : монографія / НАН України; Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка; Львівський національний університет імені Івана Франка; Міжнародна асоціація франкознавців; Наук. ред. та авт. післям. В. С. Корнійчук. Львів, 2009. 319 с.
140. Ткаченко А. Мистецтво слова (вступ до літературознавства). Київ : Правда Ярославичів, 1998. 448 с.
141. Ткачук М. Парадигма світу збірки “Semper tūro” Івана Франка: навч. посібник / Тернопільський держ. педагогічний ун-т. Тернопіль, 1997. 35 с.
142. Ткачук М. Художній світ збірки «З вершин і низин» Івана Франка : навчальний посібник. Донецьк : ДонДу, 1996. 26 с.
143. Ткачук М. П. Лірика Івана Франка : До 150-річчя від дня народження Івана Франка: монографія / передм. А. Толстоухова. Київ : Світ Знань, 2006. 296 с.
144. Томашевский. Б. В. Теория литературы. Поэтика. Москва : Аспект Прес, 1996. 334 с.
145. Тоцька Н. І. Засоби милозвучності української мови. *Українське мовознавство : міжвідом. наук. зб.* 2000. № 22. С. 3–9.

146. Трубецкой Н. С. Основы фонологии. Москва : Наука, 1960. 372 с.
147. Українець Л. Ф. Фонетична конотація в українській поетичній мові ХХ-ХХІ ст. : семантико прагматичний вимір : монографія. Київ, Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка. 2014. 380 с.
148. Федорак Н. Франкові поетичні інтерпретації середньовічних текстів (німецько-«руський» контекст). *Іван Франко: дух, наука, думка, воля* : матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.). Львів : Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка, 2010. С. 477–488.
149. Филипович П. Літературно-критичні статті. Київ, Дніпро : 1991. 140 с.
150. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні : метакритичне дослідження. Київ : Видавничий дім « КМ Academia», 1993. 112 с.
151. Фоника. Введение в литературоведение. / под ред. Чернец Л., Москва : Высшая школа, 2004. С.455–467.
152. Франко З. Джерела експресії поетичної мови І. Франка. *Сучасність*. 1988. № 12 (332). С. 25–31.
153. Франко І. Краса і секрети творчості. Статті, дослідження, листи. Київ : Мистецтво, 1980. 499 с.
154. Франко І. Я. Баляди і розкази. Львів : 1876. 32 с.
155. Франко І. Я. Додаткові томи до зібрання творів у п'ятдесяти томах. Київ : Наукова думка, 2008.
156. Франко І. Я. Зібрання творів у 50 томах. Київ : Наукова думка, 1976.
157. Франкознавство / ред. : Т. Салига. Львів : 2003. 265 с.
158. Холшевников В. Основы стиховедения : Русское стихосложение : учеб. пособие для студ. филол. фак. 4-е изд., испр. и доп. Санкт-Петербург :

Филологический факультет СПбГУ; Москва : Издательский центр «Академия», 2002. 208 с.

159. Хоменко Н. В. Звукова організація поетичного твору як засіб створення емоційного забарвлення. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки* : Філологічні науки. Мовознавство. 2012. № 6. С. 238–242. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvvnufm_2012_6_57 (дата звернення: 20.10.2021).

160. Цеглинський М. Іван Франко. *Федерація українців у Злучених Державах*. Нью-Йорк : 1918. 48 с.

161. Чередниченко І. Г. Нариси з загальної стилістики сучасної української мови. Київ : Рад. школа, 1962. 495 с.

162. Чеснокова Г. Емпіричні методи як новий підхід до вивчення поетичного тексту. *Вісник ЛНУ ім. Т. Г. Шевченка* : Філологічні науки. 2010. № 13 (200), Ч. 1. С. 118–128.

163. Шапир М. Тебе числа и меры нет. О возможностях и границах «точных методов» в гуманитарных науках. *Славянский стих. VII: Стих, язык, смысл* / под ред. А. В. Прохорова, Т. В. Скулачевой. Москва : Языки славянских культур, 2009. С. 456–481.

164. Шаховський С. Майстерність Івана Франка. Київ : Рад. письменник, 1956. 196 с.

165. Шенгели Г. Техника стиха. Москва : ГИХЛ, 1960. 310 с.

166. Щерба Л. В. Избранные работы по языкознанию и фонетике. Ленинград : Наука, 1958. Т. 1. 182 с.

167. Щурат В. Поезія зів'ялого листя в виду суспільних задач штуки. *Зоря*. 1897. № 5. С. 96–97; № 6. С. 118–119; № 7. С. 135–137.

168. Щурат С. В. Рання творчість Івана Франка. Київ : АН Української РСР, 1956. 230 с.

169. Юсип-Якимович Ю. Чеська структуральна школа про естетичну функцію мови в поезії (обґрунтування одиниць звукового рівня). *Літературний процес: Методологія, імена, тенденції: збірник навч. праць*

(філологічні науки). № 2 / редколегія О. Є. Бондарєва, О. В. Єременко, Н. П. Неборсіна та ін. Київ : Київський ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. С. 90–94.

170. Явір Л. Символізація рослин у збірці Івана Франка «Зів'яле листя» (лінгвопоетичний аспект). *Молодь і ринок*. 2013. № 4 (99). С. 144–148.

171. Яглом И. Математические структуры и математическое моделирование. Москва : Сов. радио, 1980. 144 с.

172. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / пер. с англ. И. А. Мельчука. *Структурализм: «за» и «против»*. Москва : 1975. С. 193–230.

173. Якобсон Р. Избранные работы. Москва : Наука, 1985. 455 с.

174. Якубинский Л. П. О звуках поэтической речи. *Поэтика*. Петроград : 1919. С. 37–49.

175. Якубинский Л. П. О поэтическом глоссемосочетании. *Поэтика*. Петроград : 1919. С. 7–12.

176. Якубський Б. Наука віршування. Київ : 2007. 207 с.

177. Ярхо Б. Методология точного литературоведения : Избранные труды по теории литературы / под общей ред. М. И. Шапира. Москва : Языки славянских культур, 2006. 927 с.

178. Bernstein C. *Close Listening. Poetry and Performed Word*. New York : Oxford University Press, 1998. 390 p.

179. Emerson C. *The Cambridge Introduction to Russian Literature*. New York : Cambridge university press, 2008. 292 p.

180. How alliteration enhances conceptual-attentional interactions in reading / C. Egan, F. Cristino, J. Payne and oth. *Elsevier Masson*. Paris, 2020. № 124. P. 111–118.

181. Müller U. *Experimentelle Beiträge zur Analyse des Verhältnisses von Laut und Sinn*. Potsdam-Berlin : Müller u. Kiepenheuer Verlag, 1935. 154 s.

182. Perloff M., Dworkin C. *The sound of poetry. The poetry of sound*. Chicago : The University of Chicago press, 2009. 337 p.

183. Wachtel M. *The Cambridge Introduction to Russian Poetry*. New York : Cambridge university press, 2004. 166 p.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧКИ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці у фахових виданнях України

5. Настенко О. В. Засоби фоніки у віршах Івана Франка зі збірки «Із днів журби». *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини*. Чернівці : 2020. Вип. 25. № 1. С. 96-99.

6. Настенко О. Іван Франко про звукопис. *Українське літературознавство*. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2016. Вип. 80. С. 115–122.

7. Настенко О. Методи дослідження фоніки поетичного тексту. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. Літературознавство*. Луцьк : 2015. № 9. С. 111–117.

8. Настенко О. Особливості звукової організації віршованих творів І. Франка дрогобицького періоду. *Літературознавчі студії*. Київ : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2015. С. 152–166.

Наукові праці апробаційного характеру

5. Настенко О. В. Фоніка як галузь віршознавства : становлення та розвиток. *Актуальні питання суспільно-гуманітарних наук та історії медицини*: збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції. Чернівці : ВДНЗУ «Буковинський державний медичний університет», 2018. С. 148–149.

6. Nastenko O. V. Phonics of poetic language in the aspect of idiostyle research. *Education and science of today: intersectoral issues and development of science* : Collection of scientific papers «ΛΟΓΟΣ» with Proceedings of the I International Scientific and Practical Conference (Vol. 2), Cambridge, March 19,

2021. Cambridge-Vinnytsia: P. C. Publishing House & European Scientific Platform, Volume 2. 2021. С. 158–159.

Додаткові публікації

7. Nastenko O. V. Research methods of sound organization in poetic text : the formation. *Scientific Journal VIRTUS*. Center of Modern Pedagogy «Learning Without Borders» (Canada), 2021. № 51. С. 98–100.

8. Настенко О. В. Поезія Івана Франка першої половини 1880-х років : аспект фоніки. *Spheres of culture*. Lublin : Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklovska University in Lublin. 2019. С. 67–74.

9. Настенко О. В. Елементи фоніки у структурі Франкових «Веснянок». *Поетичні та віршознавчі заповіді Ігоря Качуровського: До 100-річчя від дня народження : Всеукраїнський віршознавчий семінар*. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. С. 176–187.

10. Настенко О. В. Звукова організація поетичних творів Івана Франка другої половини 70-х років. *Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія*. 2016. Вип. 782. С. 24–30.

11. Настенко О. Вивчення звукового складу поетичного тексту як наукова проблема. *Україністика: минуле, сучасне, майбутнє: колективна монографія (Література та культура)*. Брно : Інститут славістики ФФМУ, 2015. С. 183–190.

12. Настенко О. Поетичний звукопис І. Франка як літературознавча проблема. *Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія*. Чернівці : Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2015. Вип. 752. С. 43–50.

13. Настенко О. Звукова організація поетичних творів збірки І. Франка «Баляды и рассказы». *Слов'янська філологія*. Чернівці : Рута, 2004. Вип. 214–215. С. 90–94.

14. Настенко О. Порівняльний аналіз звукопису поетичної збірки І. Франка «З вершин і низин» у першому і другому виданнях. *Науковий*

вісник Чернівецького університету. Питання літературознавства. Чернівці
: Рута, 2004. Вип. 11. С. 75–84.

Апробація основних результатів дисертації відбулася у формі доповідей на 12 наукових конференціях: трьох всеукраїнських – «Іван Франко та регіональне різноманіття національної літератури» (Чернівці, 2015), «Актуальні питання сучасних гуманітарних наук», (Чернівці, 2015); дев'ятьох міжнародних – «Українське віршування в контексті європейської літератури» (Київ, 2015), «Українська версифікація: питання історії та теорії» (Чернівці, 2016), «Аналіз та інтерпретація тексту у світлі сучасних методологій» (Луцьк, 2015), «Іван Франко: Я єсть пролог...» (Львів, 2016), «Михайло Івасюк – письменник, учений, педагог, громадянин» (Чернівці, 2017), «Українська філологія: школи, постаті, проблеми» (Львів, 2018), «Літературний процес на Буковині від початків до сьогодення» (Чернівці, 2018 року), «Актуальні питання суспільно-гуманітарних наук та історії медицини» (Чернівці, 2018), «Education and science of today: intersectoral issues and development of sciencesy» (Кембридж, GBR, 2021).

ДОДАТОК А

**Частотність звуків у нехудожніх текстах
70-х років (1873–1879)**

Голосні	Кількість фонем	≤5%
а	2759	23
е	1654	13,8
и	1668	13,9
і	2115	18
о	2743	23
у	1037	8,7
Загальна кількість	11976	
Приголосні	Кількість фонем	≤5%
б	422	
в	1266	8,1
г	430	
д	936	
ж	267	
з	569	
й	1242	7,7
к	809	
л	861	
м	879	
н	1756	11,3
п	736	
р	1190	7,6
с	1254	8
т	1911	12,3
ф	68	
х	271	
ц	128	
ч	410	
ш	185	
Загальна кількість	15590	
Коефіцієнт прозорості	0,77	

ДОДАТОК Б

**Частотність звуків у нехудожніх текстах
80-х років (1880–1889)**

Голосні	Кількість фонем	≤5%
а	4193	24,6
е	1879	11
и	2506	14,7
і	2859	17
о	3941	23
у	1686	9,9
Загальна кількість	7724	
Приголосні	Кількість фонем	≤5%
б	611	
в	2136	9,4
г	670	
д	1344	5,9
ж	370	
з	823	
й	1263	5,6
к	1532	6,8
л	1404	6,2
м	1231	5,4
н	2651	11,7
п	1108	
р	1944	8,8
с	1604	7,1
т	2034	9
ф	72	
х	521	
ц	452	
ч	591	
ш	334	
Загальна кількість	22695	
Коефіцієнт прозорості	0,75	

ДОДАТОК В

Частотність звуків у нехудожніх текстах 90-х років (1890–1899)

Голосні	Кількість фонем	≤5%
а	4901	23,5
е	2556	12,3
и	3230	15,5
і	3247	16
о	4892	24
у	1997	9,6
Загальна кількість	10977	
Приголосні	Кількість фонем	≤5%
б	901	
в	2609	9,3
г	859	
д	1593	5,7
ж	406	
з	1011	
й	2092	7,5
к	1652	5,9
л	1627	5,8
м	1492	5,3
н	3050	10,9
п	1287	4,6
р	2057	7,4
с	2009	7,2
т	2655	9,5
ф	72	
х	476	
ц	340	
ч	1099	
ш	694	
Загальна кількість	27981	
Коефіцієнт прозорості	0,74	

ДОДАТОК Д

Частотність звуків у нехудожніх текстах 1900–1916 рр.

Голосні	Кількість фонем	≤5%
а	4902	24,6
е	2863	14,3
и	2817	14,1
і	3285	17
о	4417	22
у	1671	8,4
Загальна кількість	19955	
Приголосні	Кількість фонем	≤5%
б	699	
в	2651	9,4
г	763	
д	1658	
ж	434	
з	898	
й	2108	7,3
к	1657	
л	1458	
м	1593	
н	2541	6,3
п	1601	
р	2270	8,12
с	1986	8,4
т	2128	8,5
ф	154	
х	551	
ц	271	
ч	826	
ш	626	
Загальна кількість	26873	
Коефіцієнт прозорості	0,74	

ДОДАТОК Е

Частотність звуків у віршованій ліриці 70-х років (1873–1879)

Голосні	Кількість фонем	≤5%
а	6252	23
е	3434	13,2
и	3789	14,7
і	4391	13,7
о	6164	22,3
у	2194	10,1
Загальна кількість	26224	
Приголосні	Кількість фонем	≤5%
б	886	
в	3195	7,1
г	1236	
д	1941	
ж	503	
з	1204	
й	2427	
к	2359	
л	2077	6,8
м	1957	
н	3829	7,9
п	1848	
р	2857	7
с	3030	6,7
т	3246	6,6
ф	214	
х	800	
ц	474	
ч	1015	
ш	842	
Загальна кількість	35940	
Коефіцієнт прозорості	0,7	

ДОДАТОК Ж

Частотність звуків у віршованій ліриці 80-х років (1880–1889)

Голосні	Кількість фонем	≤5%
а	6252	17
е	3434	11
и	3789	19
і	4391	19
о	6164	30
у	2194	15
Загальна кількість	26224	
Приголосні	Кількість фонем	≤5%
б	886	
в	3195	
г	1236	
д	1941	9
ж	503	
з	1204	5
й	2427	
к	2359	
л	2077	5
м	1957	10
н	3829	12
п	1848	5
р	2857	18
с	3030	9
т	3246	11
ф	214	
х	800	
ц	474	
ч	1015	
ш	842	
Загальна кількість	35940	
Коефіцієнт прозорості	0,71	

ДОДАТОК К

Частотність звуків у віршованій ліриці 90-х років (1890–1899)

Голосні	Кількість фонем	≤5%
а	6252	22
е	3434	15
и	3789	18
і	4391	25
о	6164	20
у	2194	10,8
Загальна кількість	26224	
Приголосні	Кількість фонем	≤5%
б	886	
в	3195	
г	1236	
д	1941	
ж	503	
з	1204	
й	2427	
к	2359	
л	2077	
м	1957	11
н	3829	13
п	1848	
р	2857	20
с	3030	
т	3246	11
ф	214	
х	800	
ц	474	
ч	1015	
ш	842	
Загальна кількість	35940	
Коефіцієнт прозорості	0,74	

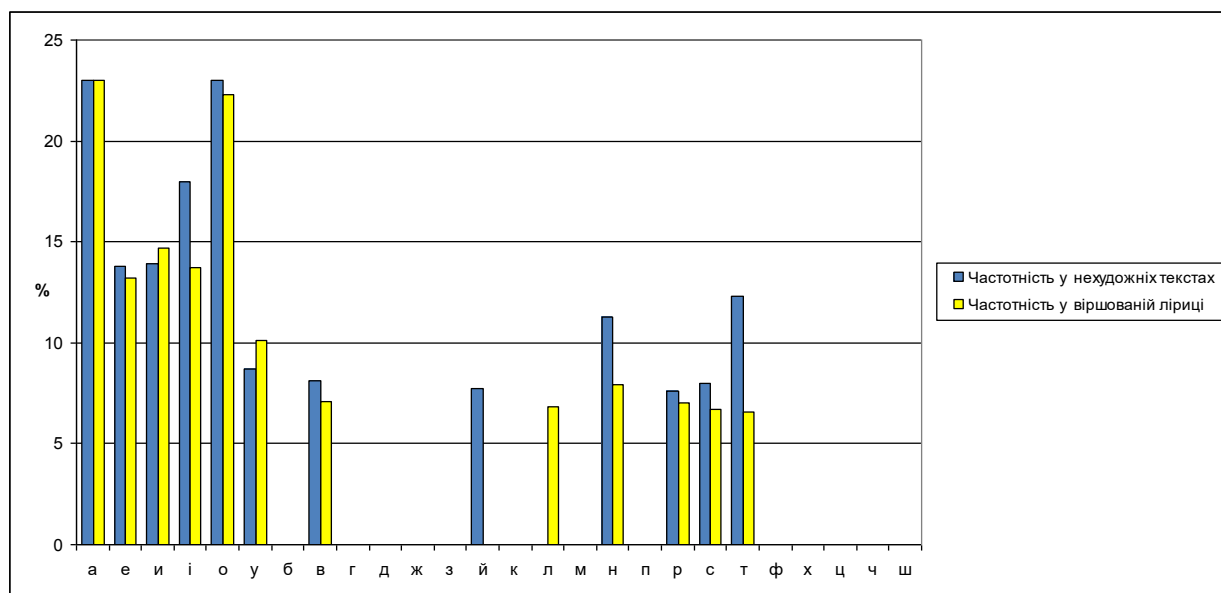
ДОДАТОК Л

Частотність звуків у віршованій ліриці 1900–1916 років

Голосні	Кількість фонем	≤5%
а	6252	21
е	3434	13
и	3789	14
і	4391	40
о	6164	21
у	2194	24
Загальна кількість	26224	
Приголосні	Кількість фонем	≤5%
б	886	
в	3195	
г	1236	
д	1941	
ж	503	
з	1204	
й	2427	
к	2359	
л	2077	
м	1957	
н	3829	8,7
п	1848	
р	2857	19,4
с	3030	18,4
т	3246	13,3
ф	214	
х	800	
ц	474	
ч	1015	
ш	842	
Загальна кількість	35940	
Коефіцієнт прозорості	0,74	

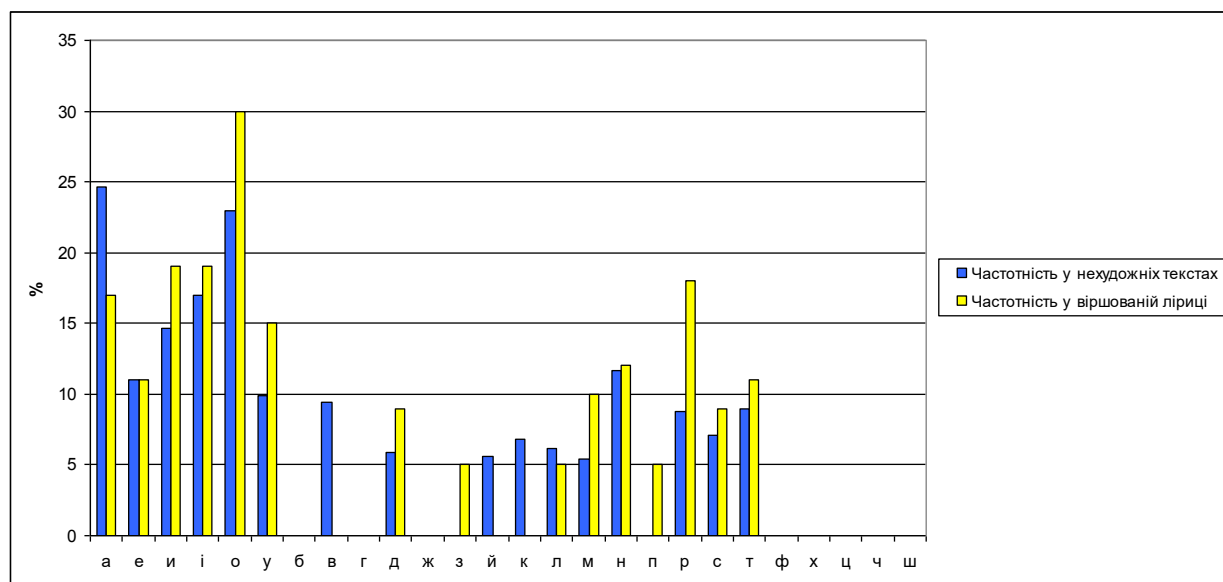
ДОДАТОК М

**Порівняльна частотність звуків у нехудожніх текстах
та віршованій ліриці 70-х років (1871–1879)**



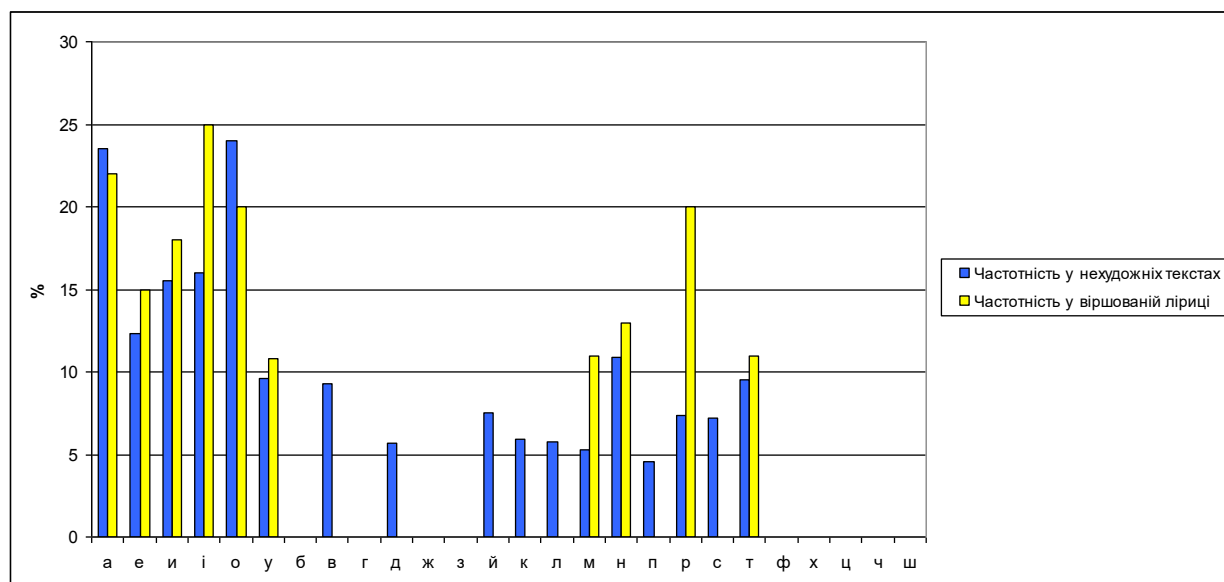
ДОДАТОК Н

**Порівняльна частотність звуків у нехудожніх текстах
та віршованій ліриці 80-х років (1880–1889)**



ДОДАТОК П

**Порівняльна частотність звуків у нехудожніх текстах
та віршованій ліриці 90-х років (1890–1899)**



ДОДАТОК Р

**Порівняльна частотність звуків у нехудожніх текстах
та віршованій ліриці 1900–1916 рр.**

