Г. М. СЮТА

ФОНОСТИЛІСТИЧНА НОРМА В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕТИЧНІЙ МОВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

У статті обґрунтовано поняття стильової (поетичної) норми як одиниці виміру історії поетичної мови. Відзначено історичний, змінний характер поетичної норми. Визначено параметри рівневої фоностилістичної норми в українській поезії другої половини XX ст. Простежено стабільність / змінність, а також ідіостильові особливості її вияву.

Ключові слова: поетична мова, стильова (поетична) норма, стабільність норми, змінність норми, фоносемантична норма, паронімічна атракція.

Сучасні лінгвостилістичні методики дослідження художнього тексту орієнтовані на осмислення його внутрішньої детермінованості особливостями літературного напряму (течії, естетичної платформи), у межах якого постав цей текст, на усвідомлення системних зв'язків традиційного та новаторського, індивідуально-авторського як визначальних параметрів художньої мови. Поглиблений розгляд цих зв'язків виявляє механізми й шляхи усталення стильової (поетичної) норми.

Поняття стильової (поетичної) норми — методологічно важлива одиниця досліджень, пов'язаних із визначенням основних тенденцій розвитку мови поезії та прози певних літературних епох, соціально й культурно знакових періодів, жанрових спрямувань тощо. Дослідники вказують на норми художнього слововживання й образотворення (С. Я. Єрмоленко, Л. О. Пустовіт, Н. М. Сологуб, А. К. Мойсієнко, Л. Г. Савченко), естетичну норму (І. Є. Грицютенко, Л. О. Ставицька), норму поетичного словотворення (Г. М. Вокальчук, А. А. Калетник, Н. В. Кирилюк, Н. А. Адах), норму фоностилістичної організації текстів (Н. Л. Дащенко, О. О. Бірюкова, Ю. Л. Маленовський) тощо. При цьому наголошують, що лінгвоестетична сутність відповідних стильових норм виявляється на тлі вже певних сформованих канонів: «для того, щоб вивчити мовно-естетичне явище, його треба порівняти з іншими, розглянути на тлі однотипних естетичних утворень, співвіднести з мовною нормою» [1].

Поетична норма — категорія історична, змінна. Її коливання зумовлені динамічною природою самої поетичної мови, залежать «від літературних традицій, течій, напрямків, мистецьких шкіл та індивідуальних стилів» [2], детермінуються історично-соціальними чинниками, міжкультурними контактами,

[1] Ставицька Л. О. Естетика слова в українській поезії 10–30 рр. XX ст. — К., 2000.— С. 19.

[2] Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності // Стилістика та культура мови. — К., 1999. — С. 301.

© Г. М. СЮТА, 2012

загальним культурним рівнем соціуму, внутрішньоструктурними процесами тощо. Тому констатація стійкості (стабільності) / змінності (динамічності) стильової поетичної норми можлива тільки в контексті розгляду художньої мови як феномена, що: а) спирається на етнокультурну традицію; б) має часово-просторову стратифікацію; в) модифікується в індивідуально-авторських системах; г) реагує на розвиток суспільної свідомості, морально-естетичних цінностей та уподобань соціуму, а також відбиває рівень суспільного й індивідуального культурного досвіду.

Для системного представлення стильових норм художнього дискурсу продуктивним залишається рівневий підхід: диференціювання фоностилістичних, словотворчих, лексичних, граматичних, образотворчих, текстотворчих норм забезпечує релевантний і різноаспектний опис динаміки художнього стилю на тому чи тому етапі розвитку. Цей досвід започатковано в академічному «Курсі історії української літературної мови», де за зрізами лексики, фразеології, синтаксису, образних засобів у мові творів Т. Шевченка, Лесі Українки, М. Коцюбинського та ін. ключових для української словесності письменників показано закономірну лексичну розбудову та стилістичну переорієнтацію словника художньої мови, її естетики взагалі [3]. Фактично не оперуючи поняттям стильової (художньої, поетичної) норми, автори «Курсу…» послідовно описують цю норму в її рівневих різновидах, в ідіостильовому вияві та в проекції на історію літературної мови. Згодом принцип структурно-рівневої стилістики став визначальним для академічного курсу «Сучасна українська літературна мова. Стилістика».

Названі праці, а також наступні дослідження засвідчили існування в лінгвоукраїністиці інтересу до такого сегменту стилістики мовних засобів, як фоностилістика. Одним із перших узагальнювальний досвід наукового представлення цього напряму нарівні з розглядом лексичних, фразеологічних, словотворчих, морфологічних засобів запропонував В. І. Коптілов [4]. Застосовуючи власне стилістичні методи дослідження, він описує явища звукопису, звукоповтори як засоби творення образності й естетики віршованої мови. Ключовими словами для кваліфікації та опису фоностилістичних явищ стали «звуковий повтор», «асонанс», «алітерація», «звуковідтворення», «звуконаслідування». Поняття «паронімічна атракція» у цій праці не актуалізоване.

Етапними для розвитку фоностилістики стали 70-ті роки XX ст., коли дослідники звернули увагу на звук як змістову, змістоутворювальну форманту поетичного тексту. Методологічно це було зумовлено загальною фоносемантичною переорієнтацією віршової мови, коли й автор, і читач стали чутливішими, сприйнятливішими до імпліцитно закладених у ній звукосмислових модуляцій. Як наслідок, спрямоване на посилення виражальності фонетичне орнаментування, що, безумовно, було властиве й мові поезії попередніх періодів, систематизувалося до рівня стильової норми й було категоризоване в понятті «паронімічна атракція» (В. П. Григор'єв, Г. Вишнякова, О. І. Сєверская та ін.). Його впровадження в активний науковий обіг констатувало стійку тенденцію до максимальної звукової та семантичної скорельованості текстотворення, при якій «звукова щільність тексту [...] досягає такого рівня, що всі або

[3] Курс історії української літературної мови / За ред. І. К. Білодіда.— К., 1958–1961.— Т. 1–2.

[4] Сучасна українська літературна мова. Стилістика / За заг. ред. акад. І. К. Білодіда.— К., 1973.— С. 211–243.

майже всі слова вірша виявляються охопленими сув'яззю звукових перегуків» [5]. В. П. Григор'єв акцентує увагу на тому, що лінгвоестетична сутність звукових повторів у поезії другої половини XX ст. істотно відрізняється від практики звукопису попередніх періодів, оскільки вони набувають характеру принципу *смислової організації тексту* й стають мінімально диференційованими («Тепер слова не стільки збігаються за одним-двома-трьома звуками, скільки різняться одним-двома-трьома звуками, а іноді одним звуком») [6], семантизованими та системними.

Видання «Українська лінгвостилістика XX — початку XXI ст.: система понять і бібліографічні джерела» [7] містить відомості про значну кількість новітніх досліджень із стилістики фонетичних ресурсів поетичної мови, з вивчення змістової і формально-структурної природи звукоповторів та звукосмислових зближень, визначення основних їх типологічних різновидів, простеження семантико-функціонального навантаження в поетичних текстах. Констатуючи усталення певних фонетико-структурних типів атракції, повторюваність паронімічних пар, активну розбудову гнізд і рядів з ідентичними квазіморфемними основами, які й синхронно актуалізуються в різних авторських ідіосистемах, дослідники описують фоносемантичну модель української поетичної мови другої половини XX ст., визначають найвиразніші тенденції та явища паронімізації в ідіостильовому та загальнодискурсивному вимірі другої половини XX ст. [8] Не послуговуючись при цьому поняттям фоностилістичної норми, вони фактично визначають і характеризують параметри цієї норми в поетичній мовотворчості.

Розроблена в працях В. П. Григор'єва базова на сьогодні типологічна класифікація паронімічних структур, які в комплексі репрезентують стильову норму паронімізації поетичної мови, спирається на критерій диференційованості фонетичного складу зближуваних слів і акцентує три основні формально-структурні типи атрактантів: 1) вокалічні (оказіональні звукосмислові відношення встановлюються при збереженні незмінності консонантного складу за рахунок варіювання голосних: *сон — син — сан, мучено — мічено, приручені — приречені, жало жило*); 2) консонантні (семантичне зближення етимологічно неспоріднених слів із співвідносним комплексом приголосних і варіативним набором голосних: *шал — шквал, вокал — бокал, ясний — рясний*); 3) метатетичні (переставляння звуків, звукокомплексів у межах квазіморфем, зближуваних слів (зрідка — словосполучень): *травинка — тваринка, протерті портрети*). Забезпечуючи чітку стратифікацію фонетичних трансформацій, ця класифікація не завжди дає змогу з'ясувати механізми й причини встановлення семантичних відношень між словотвірно неспорідненими й неконтактними в узусі словами. Адже значна частина звукоповторів, незважаючи на формальне дотримання встановленого В. П. Григор'євим «мінімального порогу паронімізації», не спричиняє поетичного змістоутворення й залишається у площині звукопису. Пор.: «Немає *причини*! Хай двері *причинить*!» (І. Драч), «Як світле сниво, як плавба, *легкої* хмари, як *левкої* / Вночі під хатою» (М. Вінграновський), «*Порода*

[5] *Григорьев В. П.* Звуковая организация стиха. Паронимическая аттракция // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль.— М., 1990.— С. 168.

[6] Там же.— С. 189.

[7] Українська лінгвостилістика XX — початку XXI ст.: система понять і бібліографічні джерела / За ред.. С. Я. Єрмоленко.— К., 2007.— С. 125–203.

[8] *Дащенко Н. Л.* Паронімічна атракція в українській поезії 60–80-х років XX ст. : Автореф. дис. … канд. філол. наук.— К., 1996.— 20 с.; *Бірюкова О. О.* Лінгвостилістичні особливості української діаспорної поезії 60–80-х років XX ст. : Автореф. дис. ... канд. філол. наук.— К., 2004. — 20 с.

наша мудра від *природи*» (В. Симоненко), «*Берег* в кораблях душу *зберіга* / у *берега* всі в *боргу*» (Е. Андієвська).

З огляду на те, що критерій звукового збігу, звукоповтору, — недостатній для констатації паронімічної атракції, спробуємо визначити, які ж чинники і які контекстні й версифікаційні умови є найсприятливішими для актуалізації та адекватного розпізнавання встановлюваних у тексті паронімічних відношень.

Передусім варто наголосити на тому, що вивчення звукосмислових кореляцій як механізму творення образно-естетичного простору поезії пов'язане з проблемою диференціювання паронімічної атракції та рими. Адже відомо, що позиція рими традиційно вважається слабкою для атракції, оскільки цей версифікаційний засіб не зумовлює встановлення фоносемантичних відношень, а тільки «створює багатий звуковий повтор, який посилює музикальність віршованої мови» [9]. Крім того, «як основний організуючий засіб у метричній композиції віршування рима зобов'язує до фонетичної схожості, отже, розгляд звукових повторів, співзвучностей у кінці віршового рядка є невиправданим і небажаним» [10]. Саме тому не кваліфікуємо як атракцію частотну кореляцію *доля — біль*, яка, продовжуючи традицію слововживання й версифікації, у поезії другої половини XX ст. утворює системний перегук у відмінкових формах *долю — болю*: «Лишився лиш клубочок *болю*. / Нічого такого не сталось. / Ти просто схожий на *Долю*» (Л. Костенко), «Не покидай мене, мій *болю*, / Боли до самозабуття, — / Я сам обрав тебе як *долю*» (І. Гнатюк), «Можна вірити в *долю*, / Чи у сповнення мрій, — / Я ж бо вірю до *болю* / Лиш любові твоїй» (там же), «Ударили в *долю*, / захмеліли з *болю*» (М. Вінграновський).

Важлива передумова розпізнавання паронімів як семантично пов'язаних слів — ступінь їх контекстної суміжності: дистанційовані у тексті атрактанти ідентифікуються важче, ніж при суміжному чи мінімально віддаленому розташуванні. Наприклад, складним для сприйняття може виявитися дистанційований звуковий перегук *соконосні — соннокосі*: «на оселю слив *соконосних* / зимнокровних полків наслав: / бранок соняшних *соннокосих*» (Б. Рубчак). Натомість мінітексти максимально акцентують виразність звукової метафори: «І фермери посадять помідори / на *шуканій ошуканій* землі» (Л. Костенко), «Одчинилися двері, а він її *ждав* і *жадав*» (Б. Олійник), «І світ мій кришталиться, *плавиться*, *палиться*» (І. Драч), «Цвіт на каштанах *помірно*, *покірно* погас» (Б. Олійник).

Критерій мінітексту особливо актуальний для сприймання й естетичної інтерпретації метатетичних паронімів: «*Вростати у верстати*, артіль і ремесло» (Л. Костенко), «Пройшли усе Поділля. *Наметі і монети*» (там же), «*портрети протертих* слів» (Б. Рубчак), «Царство самотности — *охровий вихор*» (Е. Андієвська). Асемантичним залишається зв'язок між співзвучними словами *макітра — маркітно* в контексті «І на душі у греків не *маркітно*. / Дорога, мандри — діло молоде. / А на тинах гладущики, *макітри*» (Л. Костенко), тоді як в одному з віршових фрагментів І. Калинця ця ж пара — паронімічна: «Одзьобалися маком калачі, / *маркітно* край *макітри*».

Крім розглянутих формально-структурних та версифікаційних критеріїв ідентифікації поетичних паронімів, звернемо увагу на ступінь семантизації контекстного зв'язку між ними, оскільки він визначає прочитуваність атракції як

[9] *Лесин В. М., Пулинець О. С.* Словник літературознавчих термінів.— К., 1965.— С. 315–316.

[10] *Бірюкова О. О.* Лінгвостилістичні особливості української діаспорної поезії 60–80-х років XX ст. / Дис. … канд. філол. наук. — С. 55.

змістово навантаженого перегуку й відмежовує її від явищ звукопису. Відповідно можемо умотивувати умовну шкалу градації: нульовий чи мінімальний ступінь семантизації властивий асонансам, алітераціям, звуконаслідуванням, натомість різні за інтенсивністю ступені семантичної взаємодії простежуємо в паронімізованих сполуках. Передусім це структури:

1) епітетні: «Я повертаюсь, *панно* моя *пінна*» (М. Вінграновський), «Проніже, проклюне жахка *журавлина жура*» (Б. Олійник), «І їх обпалені тіла / вгрузали в *черево червоне*» (Б. Бойчук), «*Обрій недобрий* стає дубала» (В. Стус), «Крапчасті напасті, *роковані роки*» (І. Драч), «На *споловілім полі* / вітер гне / павутину» (Б. Бойчук), «твої реактори / в руках / *партійних партачів*, / Україно» (Ю. Тарнавський). Такі семантизовані перегуки — внутрішньоідіостильова норма мовотворчості Л. Костенко («І там, де втомились *дебелі дебіли*, / вона до автобуса легко добігла», «Веди мене *шляхетними шляхами*»), І. Калинця («перга слів у потраву / нам *поганам поганьбленим*», «У *вологих* колодяжних *володіннях*») та Б. Рубчака («Твого тіла *полям пологим* / та борам полиновим брів», «*Спраглі* доріг *спіралі*», «Я з ним болем палав від *бичів бичачих*», «Прийдем *безкрикими кроками*»);

2) метафоричні: «Свій *простір пристрасті* шаленством розгородь» (В. Стус), «Ми ще повернемось під *вільгу вільх*» (там же), «Впритул до скронь — *омари марив*» (Е. Андієвська), «І от у ріднім краю чорна *сила / Підкосила*» (М. Осадчий), «Вирване *жало жило*» (Е. Андієвська), «цей пихатий / жаб / *попух / розпух* / надувся, як віл» (Ю. Тарнавський), «*Гумор* — не *Гомер*» (Л. Костенко);

3) порівняльні: «нас *шал*, як *шквал*, несе» (І. Драч), «він цей *вокал* підносив, як *бокал*» (Л. Костенко), «Світилися *кіоски*, мов *кіотики*» (там же), «сіра *віхола*, як *віхоть*» (там же), «Біла *фата*, як біла *вата*» (І. Драч), «*страшний*, / *мов старшина* / петлюрівської армії» (Ю. Тарнавський).

Загалом такі паронімізовані епітетні, метафоричні, порівняльні структури кваліфікують як фоностилістичну норму поетичної мови другої половини XX ст.

Парадоксальність мислення, на якій часто заснована експресивність та образність художнього мововираження, демонструють паронімізовані антитези. Смислово скорельовані на підставі семи, важливої для цього конкретного контексту, атрактанти іноді актуалізують узуальні антонімічні зв'язки («докинувши доречно *хвали* або *хули*» (Б. Олійник), «Роби що хоч, *ридай* або *радій*» (Л. Костенко), «Не знаю вже я, *радіти* тепер, чи *ридати*» (В. Вовк), але частіше виявляють ситуативне семантичне протиставлення лексем, які в загальномовній практиці не є антонімами: «Боже, не *літості* — *лютості*, / Боже, не ласки, а мсти» (В. Стус), «І хоч в'яжіть, хоч *плітку* або *клітку*» (Л. Костенко), «*Великий* або *дволикий*. Середини тут нема» (там же), «*Податись* можна, а *подітись* — ні» (там же), «на площі / ні душі / *солітарність* замість *солідарности*» (Ю. Тарнавський).

Семантична взаємодія атрактантів помітно інтенсифікується при їх входженні у структури експресивного синтаксису: «*Мучено. Мічено.* В душу *насмічено*» (Л. Костенко), «*Монтую. Мотаю.* / Виток до витка. / *Витаю. Вітаюсь*» (І. Драч), «Брав сонячний день на приціл. / *Бризкав.../ Блискав.../* дзвін» (М. Осадчий) тощо.

На цьому ж рівні стилістичної семантики вияскравлюється характерна для мовостилю Л. Костенко фоностилістична гра книжних слів, мовно-естетичних знаків національної і світової культури (як одиниць високого стилю) та розмовних конструкцій: «Десь був *Дега. Де? Га?*», «Чи розгнівився скіфський *Посейдон?/* бо як поїхав, так і *по сей день*».

Ймовірно, що принцип асоціації, який, за Ш. Баллі, лежить в основі оформлення художньої метафори, слугує мотивувальною основою й для метафор звукових: поштовхом до віднаходження спільних сем, потенційно присутніх у внутрішніх формах зближуваних слів, а відтак і народження нових семантичних зв'язків завжди слугує фонетична подібність, звукове враження. Наприклад, завдяки різним типам фонетичних трансформацій постають метафоричні вислови, що художньо вербалізують ознаку:

1) звук: «Я чув, як *кречет кричить* залізний» (Б. Рубчак), «І за песиголовцями твоя / *арка закаркала* чорно-червона» (В. Стус), «Так це було спочатку: ніч / і *зойки сойки* в плавнях» (М. Вінграновський), «Барвистим ніби павине опахало / *фальцетом фальші*» (І. Калинець);

2) колір: «І ходять *греки* чорні, як *граки*» (Л. Костенко), «Довкола ходять *пуми пітьми*» (Е. Андієвська), «Дощ, *сині* незаконний *син*» (там же), «І їх обпалені тіла / вгрузали в *черево червоне*» (Б. Бойчук);

3) форма, зовнішній вигляд: «*крона* — найкраща *корона*» (Л. Костенко), «*крона корони*, гірка і мідяна» (І. Драч), «*Щитів щетину* спродали ялини» (там же), «Краще ж про *зір узір* не говори» (Б. Рубчак);

4) емоція: «Те, що *принижує*, — *пронизує*» (Л. Костенко), «Нас *шал*, як *шквал*, несе» (І. Драч).

Асоціативно-звуковий принцип, коли фонетична форма стає поштовхом до образного розвитку слова, мотивує оформлення численних структур переліку. Високий ступінь їх семантизованості пояснюється встановленням прозорих контекстних синонімічних відношень між словотвірно неспорідненими лексемами: «Крізь дощ і сніг, *дебати* і *дебюти*. / Ми є тому, що нас не може бути» (Л. Костенко), «Постійні *струси*, постійні *стреси*, / погані *праси*, немає *преси*» (там же), «За *спинами* і *стінами*, за державами і правилами, і книжками / безліч скель і прірв» (Ю. Тарнавський), «*Спалений*, *спечалений* печаллю» (М. Вінграновський), «*Камінний*, *кремінний*, залізний, / мені поставав ти із замкових круч» (В. Стус), «В'ються у північ первісну / від днів *безкорінних*, *безкорих*» (Б. Рубчак); «*Скоромно*, *скромно*, безсоромно, чемно / гріха чарівний дзбанок пригублю» (В. Стус). Такі паронімізовані переліки, які іноді набувають характеру ампліфікації, водночас є засобами ритмомелодійної організації віршової мови: вони створюють внутрішню риму: «*зволений*, *зболений*, *здоланий* рай» (В. Стус), «*Бездонність*, *бездомність*, *бездольність* —/ Невже це під сонцем-сонечком?» (І. Калинець).

Із погляду усталення фоностилістичної норми важливі звукосмислові перегуки, синхронно спостережені в різних ідіостильових практиках. Вони підтверджують, що «пароніми, уже заздалегідь об'єднані в індивідуальному словнику поета своєю матеріальною близькістю, провокують, підказують, а певною мірою і визначають напрямки [...] асоціацій, хоч і не обмежують їхньої свободи» [11]. Серед таких відзначаємо квазіморфемні перегуки, що постають на певних звукоповторах, засвідчують стилістичну актуальність певного звукокомплексу й формують паронімічні пари і паронімічні ряди. Зокрема, розгорнуте паронімічне гніздо постає на консонантній основі *с / н*. Кількість звукоасоціатів, що входять до цього гнізда, постійно збільшується за рахунок віднаходження нових атрактантів. Базове й найчастотніше співвіднесення *сон — син* («Чий *сон*, чий *син* одстрілювався, падав?» (Л. Костенко), «Де *сон*, де *син*, де тисячі синів / Сплять тисячними снами й переснами» (М. Вінграновський) доповнюють кореляції *син* —

[11] Бірюкова О. О. Зазнач. праця.

синь, *осінній — синій* («Я чую у ночі *осінні,* / Я марю крізь *синій* сніг» (В. Симоненко), «*Осінній* день, *осінній* день, *осінній*! / *О синій* день, *о синій* день, *о синій*» (Л. Костенко), «світ *осінній*, / Прозорість вод схололих плес / Й той самий погляд темно-*синій*» (М. Вінграновський), «І *синій* терен в туманах сизих *осінньо* терпне» (Б. Олійник), *осінній — останній* («ніч, що вирує в *осінній*, *останній* пісні» — Б. Рубчак).

Стійка в українській словесності традиція уживання епітетної сполуки *білий біль*. Систематичність і частотність її повторювання (у різних морфолого-синтаксичних модифікаціях) у поетичній мові другої половини XX ст. дає підстави кваліфікувати цю звуково увиразнену метафору як формульну: «чи *білий біль* мій, а чи полудневий / непроминальний сон мій» (В. Стус), «лечу над *білим болем* бездоріж» (Л. Костенко), «нерви оголені стебел / *Болем збілілим* безмовно кричать» (Б. Олійник), «ти *білим болем* ниєш у легенях» (Б. Рубчак), «*білим болем* прозрів лиш тоді, як побачив / синьокриле мовчання в його очах» (Б. Рубчак), «*вибілю болем* уста» (Б. Бойчук). Семантико-граматичне розгортання цієї поетичної формули засвідчує дієслівна кореляція *біліти / боліти*: «Скільки *біліти* ще / Білому цвіту, / Скільки *боліти* ще / Білому світу» (І. Драч), «О, як *боліло* їй — аж кров *біліла*» (Б. Олійник).

У мовотворчості Віри Вовк номінацію *біль* конкретизовано смислово й експресивно антонімічним до прикметника *білий* епітетом *чорний*. Контамінований фонетичний комплекс означення (*чорний*) та означуваного (*біль*) умотивовує і семантику, й звукову естетику паронімічної кореляції: Чорний жар / Чорний жаль / *Чорний біль / Чорнобиль*. Образно-естетична ціннісність цієї звукової метафори визначається ще й тим, що її складники сприймаються як мовні концепти постчорнобильської епохи, мовно-естетичні знаки національної культури.

Про певну стереотипність семантичних асоціацій, мотивованих звуковим образом слова, свідчать паралельні, синхронно актуалізовувані в ідіосферах різних авторів співвіднесення:

1) *руки — роки — ріки*: «Остигають *руки* і *роки*» (М. Осадчий), «Я за тобою проспівала / І *руки*, і *роки* свої» (М. Вінграновський), «янголи, які / сміються в очі / *рікам* і *рокам* — / тим, що колись плили / й яких тепер/ уже нема» (Р. Бабовал);

2) *жито — жати — жити — життя*: «Тож нам все жити, / буйне *жито жати*» (І. Драч), «Набридло, знаєш, груднем *жати жито*» (Б. Рубчак), «І ми собі казали, що *життя* — посіяних зернин дозріле *жито*» (Б. Бойчук), «Моє *життя* потрощене, мов *жито*» (В. Симоненко), «Біг по *життю*, як по *житу*» (Б. Олійник);

3) *сонце — серце*: «Беріть *сонця* — кладіть мені в *серця*» (І. Драч), «Витьохкує соловейко — / *Сонце* йому по *серце*» (І. Драч), «*Сонце* в хмарах. *Серце* у безкров'ї» (М. Осадчий), «Дзижчать на зливи глицях/ *сонця* і *серця* дитинства» (Б. Рубчак);

4) *слово — слава*: «*Слово* моє, сило моя, *славо*» (М. Вінграновський), «Мені потрібне *слово*, а не *слава*» (Л. Костенко), «Бо *слово* поета, / бо *слава* поета / не може ніяк / зупинитися» (І. Драч);

5) *святити — світити* «Прийди, Сковородо, і *освяти*, / І *освіти*» (І. Драч), «День мій грядущий, день проминулий і сущий / Благослови. І *освяти.* І *освіти*» (Б. Олійник), «вона з'являється мені — / і *світить*, і *святиться*» (В. Стус), «долоні, що в місячних плесах / про *святість світять*» (Б. Рубчак).

Системність поширення паронімічної норми на всі сегменти поетичного словника другої половини XX ст. засвідчують пари, до складу яких входять авторські неологізми: «*Ходило* біле *холодило*» (М. Вінграновський), «*Божевілля* моє, *божемилля*, / *богомілля* моїм сльозам» (Л. Костенко). Показові з цього погляду кореляції, обидва компоненти яких — неолексеми: «Додому дітлашні *вечірньосірогусо*, *вечірньосірогусто* ластівкам» (М. Вінграновський), «Щоби

тьма / впокорення мене порятувала / *інобуттям. Іноживттям*» (В. Стус), «Місто, *премісто*, *прамісто* моє!» (Л. Костенко), «*Стоколос* нації, *стоголос*» (І. Драч). Ця мікромодель репрезентує новітній напрямок розвитку і фоностилістичної системи, і словника поетичної мови взагалі.

Естетизація поетичного вислову завдяки фоносемантичному зближенню словотвірно неспоріднених лексем спонукає і автора, й читача, і дослідника поновому подивитися на словник, побачити приховані у фонетичній формі можливості творення образних мінітекстів, максимального смислового зближення, навіть семантичного зрощення слів, які в загальномовній практиці побутують у різних функціональних сферах. Передусім це характерно для ідіостилю Л. Костенко: «Читаєш: "*СНІД*", і давишся *сніданком*», «Він навіть не бував у *Спілці*. / Сидів собі і грав на *сопілці*», «всі вони були не *естрадники*, а *страдники*», «Цвіте *акація*, *акація* — / на хмарі біла *аплікація* — мого дитинства *експлікація*», «Хтось там *галасує*, *голосує*».

Фоностилістичний рівень — важливий для об'ємного, цілісного опису стильових норм поетичної мови другої половини XX ст. Вважаючи звук самодостатнім формантом поетичного текстотворення, автори другої половини XX ст. актуалізують його як засіб версифікації та евфонії (системні асонанси та алітерації, звукоповтори творять і сенс, і ритм, і мелодику віршів), а також як одиницю змістоутворення, встановлення оказіональних семантичних відношень між неконтактними в узуальному вживанні лексемами.

H. M. SYUTA

PHONOSTYLISTIC NORM IN UKRAINIAN POETIC LANGUAGE OF THE SECOND PART OF XX CENTURY

In the article the concept of style (poetic) norm as the measuring unit of history of poetic language is defined. Stated the historical, changeable character of poetic norm. The parameters of phonostylistyc norm in Ukrainian poetry of the second part of XX century are founded. Traced the stability / variation and idiostyles' features of its manifestation.

Keywords: poetic language, the style (poetic) norm, stability of norm, variation of norm, phonosemantic norm, paronimic attraction.