

ЗВУКОВОЙ ПЕЙЗАЖ КАК ОСНОВА АКУСТИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА СЛАВЯНСКИХ ПОЭТОВ-СИМВОЛИСТОВ

Юлия Юсип-Якимович¹

*Ужгородский национальный университет,
г. Ужгород, Украина*

Keywords: Slavic symbolism, typology, sound view, phonic picture of the world, poetic language, auditory impressions, dominant idea, phonetic means, sound recording, onomatopoeia, phonostylem, alliteration, assonances, melody

Summary: The article under consideration is the continuation of the studies of phonostylistic measuring of the Slavic literary symbolism. The article had analyzed the peculiarities of phonic of symbolic poetic text on the materials of poetry of Slavic symbolism by the representatives of different Slavic literatures, including the analysis of semantic plane of Slavic symbolism by means of typology of phonetic means of stylistics.

The model of the world is dominated by Slavic symbolist auditory impressions that are dominant. Phonic picture of the world is regarded as a fragment of the language picture of the world, marked by the phonetic means, including sound recording, onomatopoeia, assonances, alliteration, internal rhymes that reproduce the sound view of the surroundings in the Slavic literary symbolism.

Ключевые слова: славянский символизм, типология, звуковой пейзаж, акустическая картина мира, поэтический язык, слуховые впечатления, доминанта, фонетические средства, звукопись, ономотопея, фоностилема, аллитерации, ассонансы, мелодичность

Аннотация: Статья является продолжением целого ряда исследований автора, посвященных фоностилевому измерению славянского литературного символизма. Анализируются особенности звукового уровня символистского поэтического текста на материале стихов представителей славянского символизма, семантические плоскости, исходя из типологии фонетических средств стилистики.

В модели мира славянских символистов слуховые впечатления являются доминирующими. Акустическая картина мира рассматривается как фрагмент языковой картины мира, выраженной фонетическими средствами, к которым принадлежат звукопись, ономотопея, ассонансы, аллитерации, внутренние рифмы, которые воспроизводят звуковой пейзаж окружающей среды в поэзии славянских символистов.

¹ © Юсип-Якимович, Ю., 2015.

Славянский литературный символизм – феномен, характерный для всей литературы Славии. Литературная эпоха конца XIX – нач. XX вв. на славянских землях заслуживает того, чтобы стать предметом глубоких не только литературоведческих, но и лингвистических компаративистских исследований.

Одним из течений литературного модернизма, для которого мелодичность поэзии – важнейшее требование звукового построения стиха, – был символизм, представленный во всех славянских литературах.

Тезис о единстве славянского литературного модернизма первым выдвинул чешский исследователь Ф. Вольман, его развивали С. Вольман, польские ученые Я. Кольбушевский, М. Бобровница и многие другие (Юсип-Якимович, 2008: 101). Польская исследовательница М. Бобровница считает: «Terpve v teto epoše u Slovanů vytváří jednotnější model literatury a dochází k vyrovnání umělecké urovně» (Bobrownicka, 1973: 6).

Основой типологических поисков являются общие тенденции, наблюдающиеся в славянских литературах на рубеже эпох, совпадение хронологизации, новое мировоззрение, новая эстетика, становление нового языкового мышления; общность проблематики, общие тенденции в развитии поэтики, новая поэтическая техника, зарождение однотипных родственных литературных течений.

Основы эстетики символизма были заложены во Франции Ш. Бодлером. «Установка эстетического модерна приобретает отчетливые очертания, начиная с Ш. Бодлера, в том числе с его теории искусств, испытавшей влияние Эдгара По» (Хабермас, 1992: 41). Основы эстетики были продолжены последователями Ш. Бодлера – А. Рембо, П. Верленом, С. Малларме, Ж. Мореасом, А. де Ренье, В. Гриффеном, Ф. Греггом и др. «Модернизм на протяжении всего времени своего существования был представлен большим числом литературных школ и направлений, среди которых только символизм, возникший во Франции, получил в свое время более широкое международное распространение» (Жирмунский, 1979: 145).

Со временем символизм перешагнул границы Франции, распространился в Европе, выкристаллизовался в литературно-художественных очагах других стран, нашел своих сторонников во франкоязычной литературе Бельгии (поэты-символисты Э. Верхарн, Ж. Роденбах, М. Метерлинк, издававшие журнал «Молодая Бельгия» (1885–1895 гг.), где постоянно печатались произведения французских символистов С. Малларме, А. де Ренье).

Существенно обогатили течение европейского символизма пред-

ставители «Молодой Германии» (Георге, А. Момберт, Р. Демель, И. Шлафф), «Молодой Англии» (Ч. Свинберн, О. Уайльд, А. Саймонс), «Молодой Италии» (Г. Д'Аннунцио). Славянские литературы также не остались в стороне от мировоззренческого, эстетического, художественного перелома конца XIX – нач. XX вв. «Сверхнациональное в своей основе современное искусство расширяет границы общечеловеческого идеала» (Костецкий, 1960: 8).

В. М. Жирмунский, характеризуя процесс одновременного возникновения стилевых течений в разных литературах, отмечал: «всякое влияние или заимствования обязательно сопровождаются творческой трансформацией заимствованного образца, приспособлением его к традициям воспринимающей литературы, с ее национальными и социально-историческими особенностями» (Жирмунский, 1967: 15).

Раньше других территорий Славии влияние французской символистской школы распространилось в Польше – «Молодая Польша» (1890), куда вошли С. Пшибишевский, С. Виспянский, С. Жеромский, В. Реймонт, В. Оркан, В. Серошевский, Г. Сенкевич, К. Тетмаер, Я. Каспрович. В Чехии в духе «Молодой Польши» издавался журнал «*Moderní revue*», основанный в 1894 г. А. Прохазкой. И. Карасеком, сплотившим вокруг себя И. Махара, А. Сову, О. Бржезину, К. Главачека. В Словакии – это И. Тайовский, Б. Тимрава, Я. Есенский, В. Рой, И. Краско. В Болгарии писатели символистских взглядов П. Славейков, П. Тодоров, П. Яворов, К. Христов объединились вокруг журнала «*Мисъл*». В Сербии поэзия раньше прозы и драмы шагнула в новый век. Ее представители – поэты-символисты В. Илич, М. Митрович, М. Петрович, М. Якшич, А. Шантич, Й. Дучич, М. Ракич, С. Лукович, Д. Срезоевич, М. Боич. В Хорватии – Б. Ливадич, Д. Домьянич, В. Видрич, В. Назор, М. Бегович, М. Марьянович. В Словении – И. Цанкар, Д. Кэтти, О. Жупанчич, И. Мурн-Александров. Русский символизм, оказавший влияние на украинскую надднепрянскую поэзию, имел два течения – «старших символистов» – И. Анненский, В. Брюсов, К. Бальмонт, З. Гиппиус, Д. Мережковский, Ф. Сологуб – и «младших» – А. Белый, А. Блок, В. Иванов. Общеизвестными предшественниками русского символизма считают Ф. Тютчева, А. Фета, С. Соловьева.

Украинский символизм в духе общих тенденций того времени родился под влиянием европейской литературы. Поколение украинских символистов представлено В. Стефаником, М. Черемшиной, О. Кобылянской, Л. Мартовичем, А. Крымским, М. Вороным, М. Чернявским, М. Филянским, М. Яцкивом и другими. К «Молодой Музе» принадлежали западноукраинские поэты: П. Карманский, В. Пачевский, Б.

Лепкий, С. Чарнецкий, А. Луцкий, С. Твердохлиб, В. Бирчак, М. Яцкив. Киевская группа литераторов сплотилась вокруг журнала «Українська хата», где печатали свои произведения Г. Чупринка, А. Олесь, Г. Хоткевич, А. Товкачевский, П. Богацкий, Г. Журба. Журнал публиковал переводы произведений Ш. Бодлера, М. Метерлинка, К. Гамсуна, Г. Манна и др.

В литературоведении сравнительному исследованию украинской и французской поэзии с точки зрения семантико-стилистической типизации посвящена монография Я. Стецько (Стецько, 2013). Собственно славянской типологии украинского и польского модернизма – исследование В. Моренца (Моренець, 2002); российского и чешского – В. Каменской (Kamenská, 2000); польского и чешского – И. Магнушевського (Magnuševsky); польского и словацкого – М.А. Бобровницкой (Bobrovnicka, 1973); южнославянских литератур – труд слависта М. Квапила (Kvapil, 1988).

Что касается сопоставительных исследований фоностилистического измерения славянского литературного символизма, то оно актуально с точки зрения возникновения на рубеже веков в славянских языках общих черт в стилевых системах с теми или иными стилеобразующими доминантами.

Символисты стремятся выработать новый язык, новую поэтическую технику, новый стиль, музыкальность выражения. Новое содержание литературы требовало особых форм. Новое мироощущение порождало новый смысл. Как отмечал В. Брюсов: «Новое содержание не может быть адекватно выражено в старых формах; для этого нужен новый язык, новый стиль, новые метафоры, новый стих, новые ритмы» (Брюсов, 1922: эл. ресурс). «Поэтам-символистам предстояло найти новые средства изобразительности, так как прежние перестали соответствовать современности, частью стали непонятны, частью стерлись от долгого употребления. Все это привело к созданию нового стиля, существенно отличного от прежних, а в области стихов, где новый стиль всегда проявляется всего раньше, — к созданию новых ритмов и новой звучности: современная поэзия во что бы то ни стало должна искать новых метров и новых ритмов, новой музыкальности и новых способов рифмовки, потому что только новыми приемами она будет в силах заговорить на новом языке» (Там же).

Одной из доминант у славянских поэтов-символистов и, наш взгляд, наиболее весомой, является *звуковой пейзаж*. Термин *звуковой пейзаж* (*le paysage sonore*) принадлежит Р. М. Шаферу (Schafer, 1977). Кроме этого термина, для обозначения языковой звуковой картины мира

сейчас в языкознании предлагаются термины – фонетическая картина мира, фоносемантическая картина мира, изучающая языковую картину мира, отраженную в языке с помощью фоносемантических единиц (Шляхова, 2014: 185). Термины *саундшафт*, *саундскейн* и их переводы *звуковой пейзаж* (Цивьян, 1999), *звуковой ландшафт* заимствованы у Р. М. Шафера, исследовавшего городской и сельский звучащий пейзаж, выделяя в нем высококачественные (природные звуки) и разрушающие человека (техногенные шумы) (Schafer, 1977).

Мироощущения славянских символистов как модель мира, в которой преобладают слуховые впечатления, являются доминантой – это фактически *акустическая звуковая картина* мира, собственно фрагмент языковой картины мира, выраженный фонетическими средствами, к которым принадлежат звукопись, оноματοпея, ассонансы, аллитерации, внутренние рифмы, воспроизводящие звучащий пейзаж окружающей среды в поэзии славянских символистов.

Как известно, понятие языковой картины мира восходит к идеям В. фон Гумбольдта и его последователей, к теории лингвистической относительности Сепира-Уорфа, а также взглядам Г. Штейнталя, М. Лацаруса, И. Герберга, А. Потемби, И. Франко. Термин *языковая картина мира* (Weltbild der Sprache) был введен в научный обиход немецким лингвистом Й. Л. Вайсгербером в 30-е гг. XX в. и употребляется в науке почти сто лет (Шляхова, 2014: 185).

Относя к *основным свойствам языковой картины мира* 1) способ концептуализации мира; 2) системность, конкретность, целостность; 3) пластичность, подвижность, поливариантность; 4) космологичность и антропоморфизм; 5) единство статики и динамики, стабильности и изменчивости; 6) единство конечного и бесконечного, 7) единство универсального и идиоэтнического; 8) субъективизм; 9) лакунарность; 10) наглядность и образность, фоносемантисты сегодня предлагают еще один способ категоризации действительности – «фоносемантическую картину мира, под которой понимается часть языковой картины мира, эксплицированной в языке фоносемантическими средствами, основное из них – иконическая (звукоподражательная (оноματοпея) и звуко-символическая) лексика» (Шляхова, 2014: 185).

В современных исследованиях понятие *звуковая языковая картина мира* еще не получила системного описания. Терминологический разрыв отражает неразработанность данного вопроса в лингвистике (см. Цивьян, 1999: 146).

Мы считаем звуковой пейзаж базисом акустической картины мира славянских поэтов-символистов, поскольку символисты в своем миро-

воззрении отдавали предпочтение природе. Поэзия символизма раскрыла новые возможности в изображении поэтического настроения. Перейдя от детального выписывания мелочей к проникновению в настроение природы, она создала образцы звукового пейзажа. Природа стала основой мировоззрения поэта-символиста.

К. Тетмайер в польской литературе создал образцы пейзажной лирики Татр, в которой доминировали осенние, мглистые, сумеречные краски, образ был инструментированный, ритмизованный. Чувственное переживание мира через колористически наполненный пейзаж передавали Я. Каспрович, Л. Стафф, М. Вольска, Б. Островска.

В сербской литературе лучшая часть поэзии Й. Дучича связана с природой («Тени на воде», «Адриатические сонеты», «Солнечные стихи», «Утренние стихи»). Звуковые образы ветра, дождя, шума ночных тополей перерастают в символы с философским смыслом. В более поздних циклах Й. Дучича природа выступает как самостоятельный мир. У В. Раича, С. Луковича, Д. Срезоевича наблюдаются импрессионистические пейзажи, переданные при помощи музыкальности стиха.

Как отмечает А. Белый, «в образах, данных природой, слышатся художнику зовы Вечного; природа для него есть действительное, подлинное воплощение символа: природа, а не фантазия – лес символов; погружение в природу есть вечное углубление видимости; лестница углубления – лестница символов. Художник воспроизводит вечное в формах, данных природой; в работе над формой – смысл искусства; соединение в одной художественной форме черт, разбросанных во многих природных формах, создание типических форм, форм-идей – вот символизм этого рода творчества: таков символизм Гете. Это путь так называемых классиков искусства. От образа природы, как чего-то данного извне, к образу природы, как чего-то понятого изнутри – вот путь классического творчества» (Белый, 1908: 3).

Как свидетельствует Л. Н. Будагова: «Стремление увидеть некие смыслы и сущности, всмотревшись в изменчивый мир явлений, проникнуть вглубь, за грань эмпирического обострило восприимчивость художника – и не только интуицию, но и зрение, слух, обоняние, все органы чувств, осуществляющие контакты с материальным миром. Не случайно развитию символизма сопутствует освоение техники импрессионизма с его повышенным вниманием к оттенкам и нюансам в состоянии природы и человеческой души, расцвет любовной и пейзажной лирики, в которой выражены непосредственные чувства земных людей и господствует не абстрактная и безликая природа, а живая природа Татр, Балкан, Адриатики или озерного южночешского края (стихотворения А.

Совы, И. Краско, К. Тетмайера, Й. Дучича, П. Яворова и др.). Именно из недр рубежа веков, из его течений вырвались и заструились в славянских литературах потоки совершенной лирической поэзии» (Будагова, 2001: 22).

О звуковом пейзаже у П. Верлена Д. Обломиевский пишет, что «героя не привлекают явления повышенного звучания. В лесах ему чудится не шум урагана, бури, а шепот, шелест, щебетанье, трепет (там же). Звук рояля слаб, он угасает, долетая до окна (пятое стихотворение). Шум травы, колеблемой ветром, кажется ему глухим. Жалобы равнины звучат еле слышно (первое стихотворение). Поэту слышится мягкий шум дождя (третье стихотворение). Особенно важны для Верлена в «Забытых песенках» предметы фона. Так, он говорит, например, о ручье, отмечая боковую качку камешков под журчащей водой, или о забытых голосах, которые он слышит, несмотря на шепот, доносящийся до него сейчас, или о душе и сердце, сквозь неясный свет которых он слышит трепещущую песенку, или, наконец, о бледной любви и будущей заре, которые чудятся поэту в звуках музыки». (Обломиевский, 1973: 149-150).

Слуховые импресии возникают через звуковые ассоциации, которые в свою очередь являются основой для звуковых музыкальных образов, для мелодичности высказывания. «Образ звука непосредственно связан с образом предмета в форме слуховых ассоциаций», — писал А. А. Потебня (Потебня, 1892: 136). Преобладание слуховых импресий и их оттенков над другими мы считаем стилевой доминантой символизма.

Для нового символистского мироощущения были важны две тенденции – романтическая и натуралистическая. Изменения в эстетическом сознании были связаны с обостренным восприятием действительности, способствовавшее тому, что «из примата наблюдения должен возникнуть примат впечатления, который декларировал каждый раз более необычные сочетания. Это изменение лежит в основе импрессионизма, который является открытием потрясающего богатства мира, красок, и эта тенденция [...] означала все большее приближения к природе. Еще шаг – и природа станет большим собранием символов, потому что богатство видения природы вызывает богатство настроений, которые рождаются с символической трактовки действительности», – пишет К. Вика (Вука, 1959: 133).

Почти каждый из славянских поэтов-символистов начинал творить со слуховых ощущений – мелоса – звучания песни, симфонии и др. А. Белый признался: «Что я знал точно? Тональность и некую музыкальную мелодию ... мне пелось; речь идет ... о внутреннем вслушивании некоей звучащий симфонии, подобной симфонии Бетховена ... В звуке

мне дана тема целого; и краски, и образы, и сюжет уже предreshены в звуке» (Белый, 1988: 13).

Именно звуковой пейзаж вспоминает А. Белый как источник для дальнейшей работы над поэмой «Маски»: «...для того, чтобы написать четвертую главу («Масок») я целый месяц ждал метели. Надо было услышать эту главу музыкально 8 декабря я положил перо И только в январе замело, началась метель. Я вышел на крыльцо, целый день *прослушал*, просмотрел метель. После этого я смог сесть за работу. Я очень доволен некоторыми словами «Масок» – *вьор, вьорчивый*, (видимо, речь идет о пятой главе – название главы «Свиристение вьоров») (Зайцев, 1995: 376).

Украинский поэт Н. Вороний вспоминал: «... я начинал писать из такого же побуждения, с которого люди начинают петь. <...> Определенно чувствую, что в ушах что-то звенит. Получается, что я начинал не столько от образа, сколько от звука. И действительно, — мелос, сначала примитивный, дальше технически более сложный, был источником моей песни – стихотворения» (Вороний, 1994: 35).

Основа мелодичности выражения у символистов – доминирование слуховых впечатлений над зрительными. Слуховые импрессионизмы создают музыкальность выражения через звуковой уровень поэзии. Преимущество слуховых впечатлений над другими — музыкальность. Доминанта – фокусирующий элемент художественного произведения: она руководит, определяет и трансформирует другие компоненты. Воспроизведение звукового пейзажа порождает слуховые импрессионизмы, а из них создаются слуховые образы.

Звуковые впечатления порождаются слуховым восприятием. «Роль слуха в нашей психической жизни, писал И. Франко, велика. – Мир тонов, шумов, шелеста, тишины – безграничен; он дает зверям и людям первую возможность объясниться ... У людей на его основе выработался язык, первый, и очень богатый» (Франко, 1898: 85).

Особой художественной ценностью И. Франко считал оноματοпоэтические образования, являющиеся «мощным источником для художественной передачи звуковых впечатлений шелеста, криков, шумов, колоколов, ударов, капания, плеска, звона, свиста, щелбета, топота, треска и т. д. – целая сокровищница человеческого опыта, наблюдений, взглядов и чувств» (Франко, 1898: 88).

Оноματοпея составляет звукоподражательную подсистему языка, которая является базой звуковой языковой картины мира, основным средством экспликации звуковой картины мира в языке — это мир звучаний.

Ономатопы способны отображать акустическую сферу бытия посредством своей фонетической семантики. «Здесь еще инстинктивно чувствуется истинное творчество языка, здесь еще булькает в переменном вокализме и консонантизме неостывшая лавина языка» (Смаль-Стоцкий, 1929: 122).

Без сомнений, звуковой пейзаж имеет семиотическую интерпретацию — это тот смысл, который приобретает звуковой пейзаж при восприятии и усвоении поэтом окружающего мира, так как за этим следует формирование модели мира. При преобладании звукового пейзажа основой такой модели мира является акустическая звуковая картина мира.

«Генетически и типологически связан с романтизмом, символизм унаследовал его притяжения к музыке, что следует из его ощущения и особенностей его поэтики» (Наливайко, 2006: 30). Представители символизма стремятся «музыкально» передавать душевные состояния и эмоциональные веяния, оттенки и обертоны. Развиваются музыкальные ресурсы языка (языков), мелодичность. Это приводит к мобилизации звуковых или фонетических средств стилистики – от ритмомелодики до ассонансов, аллитераций, рифм, звукоподражаний, звукописи, что придавало произведениям символистов прозрачности, создавало при помощи мыслезвуков желаемые звукообразы.

При этом особое внимание поэты-символисты уделяли эвфонии. В. Брюсов считал, например, что ни один истинный поэт не забудет позаботиться о благозвучии своих стихов: «Эвфония превращает речь в речь поэтическую. Поэт обязан внимательно изучить законы эвфонии, звукопись» (Брюсов, 1893).

Во втором сборнике «Русских символистов» В. Брюсов публикует стихотворение «Шорох», которое становится воплощением программы символистов, образцом звукоподражания и концентрированной аллитерации на шипящие, передавая звуковой образ *шелеста камыша*: Шорох в глуши камыша, / Шелест – шуршанье вершин, / Шум в свежей чаще лощин, / ...Шумом в глуши камыша, / Шелестом вешних вершин, / Шорохом в чаще лощин (Брюсов, 1893)

При помощи шипящих украинский символист В. Пачевский создает звукообраз *тихого плеска волн*: море в чайку плеще, ще тихіше буйний вітер шепче... («Самотність») (Пачовський, 1984: 179).

Звукописью чешский поэт А. Сова передает *эхо вечернего колокола* в поэзии «Закат» (ассонансом [o]):

Sám vyšel jsem si do polí / Vstříc šuměly mi topoly, / den že byl v sklonu, / v tichém stonu v něm rozlily se zvuky zvonu, / pár měkkých zmlkajících tónů, / letících echem v náhlém skonu /, přes keře, strůmy, přes

stvolý, / hasnouči hloubko v údolí (Sova, 1959: 45).

Одна и та же фоностилема может выражать один и тот же звукообраз.

Например, в поэзии разных славянских поэтов-символистов аллитерацией [р] воспроизводятся звуки *грома, бури*.

У украинских символистов:

Грізно ревом бурі / В стіни -мури („Святогор”) [12, с.147], *перекат грому: Я вітаю бурі, грози / Як грюкне в небі грім* („Льодолом”) (Чупринка, 1991:73);

Буря рве надземні ризи, ... / Котить, крутить, кида, пута, ... / Грім небесний мертвих буде (Філянський, 1988: 197).

У словацких символистов:

Chladný dažďik prší, prší (однойменний вірш) (Krasko, 1977).

Len hŕmte, hromy! Trpím vaše zvuky («Blesky») (Jesensky).

Veď búrky vždycky môžu zaburácať / i víchre zjajčať v cvale neskratnom («Pieseň o vetre») (Roj).

У чешских символистов:

«Hřmí ve všem žiravé tvé proudy propastné, /vře jimi kámen, krev i myšlení» (Březina, 1975: 199).

«Děšť tak crčí z rána, / k poledni až k šeru («Básníkovo jaro»); у нього ж метелиця: *Vichřice třese vším a pláče Melusina, / krov praská, okna řinčí bolestnicím sklem / a sychravý chlad straší v zdivu odprýsklém, / drkotá zuby odloučenost siná* («Podzimní noc») (Sova).

У хорватского символиста В. Назора: *On čeka da udari grom, / I slavno u sjajnu plamenu / Na brijegu da izgori svom* («Bor») (Nazor).

И музыка, как считал К. Дебюсси, – это свободное искусство пленэра, ветра, неба, моря. Композитор хотел, чтобы звучание его произведений сочеталось с эмоциональным настроением, вызванным образами природы: волнами, фонтанами, садами, затопленными дождем ... Он был убежден, что музыка – это искусство, которое ближе всего к природе (Matusiak, 2005: 257).

В основе акустической картины мира лежит денотативное пространство звукового ландшафта. Это звуки неживой и живой природы. Акустическая сфера неживой природы включает в себя акустические денотаты (звучания), производимые неодушевленными предметами и явлениями: звуки, производимые явлениями природы (дождь, ветер, снег, вода и т.п.); звуки, производимые неодушевленными предметами, механизмами, изготовленными человеком (стук часов, музыкальных инструментов и т.д.).

Звуковой пейзаж живой природы включает в себя звуковые денота-

ты, относящиеся к процессам звукообразования: звуки, производимые, насекомыми, животными: движение, воздействие на окружающую среду; звуки, производимые человеком: речь, крик, плач, смех, движение, сопровождаемое шумом.

При описании и осмыслении акустической картины мира возникает вопрос о ее национально-культурной специфике. Наличие национальных особенностей акустической картины мира определяется соотношением звучащих денотатов и отражением их в национальной ментальности, а также возможностями фонетической системы того или иного языка воспроизвести хотя бы приблизительно это звучание, сохраняя фонетическую мотивированность.

В языках, принадлежащих к одной языковой группе, существуют общие оноματοпы, основой которых является приблизительно одинаковый звуковой ландшафт (учитывая географические, климатические условия). Корнями такие образования восходят к праславянскому и индоевропейскому периодам. Расхождение звуковых оболочек, принадлежащие разным языкам, обусловлены фонетическими и морфологическими изменениями, возникшими в процессе «вхождения» единиц в систему языка.

Сравнительные исследования единиц, имеющих единство звучания и значения, позволят установить национально-культурную специфику акустической картины мира, в которой отражается широкий диапазон звукового пейзажа, зафиксированный нами в славянской поэзии символизма: эхо колокола, шум дождя, грома, шелеста, свиста ветра, всплеска ручьев, плеск волн, гоготанье пламени, перезвон колоколов, воркованье горлиц, стрекотание кузнечиков, перезвон кос на сенокосе, шелест тополей, стенания чаек, звучание струн, шелест рожи, шум воды, раскаты грома, вой ветра, гудение пчел, шум водопада, шум наводнения, шелест ив, трепет осины, шепот камыша, осоки, шум сосен, нытье чаек, пение птиц, крик журавлей, пение синицы, трель, уканье совы, звуков удода, ржание, топот лошадей, мигание, плеск весла и т.д. Это общие семиотические плоскости в символизме, они составляют языковую универсалию и являются подобными и по способу выражения в поэзии символизма – посредством фоностилевых средств: звукописи, оноματοпеи, ассонансов, аллитераций, рифм, ритма.

Литература:

Белый, Андрей. 1908. *Символизм*. Режим доступа:

http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0013.shtml.

Белый, Андрей. 1988. *Проблемы творчества*. Статьи, воспоминания, публикации. Сов. писатель: С.-Петербург – Москва.

historical-cultural%20contexts/15.%20Sljahova.pdf

- Юсип-Якимович, Юлія. 2008. Зіставна фоностилістика: слов'янські фоностилістичні паралелі в поезії періоду модернізму. В: *Науковий вісник Ужгородського національного університету*. Серія: Філологія. Вип. 18: Ужгород.
- Bobrownicka, Maria Anna. 1973. *Problematika modernizmu w literaturach slowianskich. Bo Modernism w literaturach slowianskich*: Wroclaw.
- Březina, Otokar. 1975. *Basnické spisy*: Praha.
- Jesenský, J. Режим доступа: http://zlatyfond.sme.sk/dielo/953/Jesensky_Po-burkach/
- Kamenská, Viktorija. О symbolizму v ruské a české poezii. В: *Česká literatura na konci tisíciletí*. Příspěvky z 2 kongresu světové literární vědné bohémistiky, 3-8 července 2000. – S. 231 – 239: Praha.
- Krasko, Ivan. 1997. *Nox et solitudo*. Verše. Slovenský spisovateľ: Bratislava.
- Kolbuszewski, Jacek. 1988. Modernizm zachodnioslowianski czy modernizmy zach odnioslowianski? В: *Slavia*. R. 57. S.406-413.
- Kudělka, Viktor. 1968. K typologickým zvláštnostem tzv. moderny v literatuře jugoslovanských narodů. В: *Československé přednasky pro VI mezinarodní sjezd slavistů v Praze*: Praha.
- Kvapil, Miroslav. 1988. Charvátská moderna a česká literatura. В: *Slavia*. R. 57. S. 105-118.
- Magnušeovsky, I. 1970. Modernizm polski i czeski v perspekywie porównawczej. В: *Miesiecznik Literacki*. № 11. S. 51-57.
- Matusiak, Agnieszka. 2005. Twórczość “Młodej Muzy” z dusza muzyki zrodzona. В: *Slavia Orientalis*. – Tom LIV. – NR 2. S. 241-261.
- Nazor, Vladimir. Режим доступа: http://www.exlibris.hr/pupacic_nazor.pdf.
- Roy, Vladimir. 1985. *Temné l'alie*. Tatran: Bratislava.
- Roy, Vladimir. Режим доступа: <http://zlatyfond.sme.sk/autor/85/Vladimir-Roy#ixzz2ikTbsgcQ>.
- Schafer, Raymond Murray. 1977: *The Tuning of the World*: New York.
- Sova, Antonin. 1959. *Květy intimních nálad a jiné básně*: Praha. Súborné dielo Ivana Krásku. Zväzok prvý. (Poézia.). 1966. *Vydavateľstvo SAV*: Bratislava.
- Wyka, Kazimierz. 1959. *Modernizm polski*: Krakow.