Для заказа доставки данной работы воспользуйтесь поиском на сайте по ссылке: <http://www.mydisser.com/search.html>

Львівський національний університет імені Івана франка

**Стецько Ярина Тарасівна**

УДК 81’362(44:477) „19”

**експресивно-виражальні засоби мови Французької та**

**Української поезії першої половини ХХ століття**

10.02.17 – порівняльно-історичне і типологічне мовознавство

Автореферат

дисертації на здобуття наукового ступеня

кандидата філологічних наук

**Львів – 2008**

Дисертацією є рукопис

Робота виконана на кафедрі французької філології Львівського національного університету імені Івана Франка Міністерства освіти і науки України.

**Науковий керівник** – доктор філологічних наук, професор

**Помірко Роман Семенович**

Львівський національний університет

імені Івана Франка, завідувач кафедри французької філології

**Офіційні опоненти** – доктор філологічних наук, професор

**Чередниченко Олександр Іванович**

Київський національний університет

імені Тараса Шевченка,

завідувач кафедри теорії та практики перекладу

з романських мов імені Миколи Зерова (Інститут філології)

кандидат філологічних наук, доцент

**Якуб’як Маркіян Васильович**

Львівська національна академія мистецтв,

завідувач кафедри мов та літератури

Захист відбудеться 18 червня 2008 р. о 10 год. на засіданні спеціалізованої вченої ради К 35.051.15 у Львівському національному університеті імені Івана Франка за адресою: 79001 м. Львів, вул. Університетська, 1.

З дисертацією можна ознайомитися у Науковій бібліотеці Львівського національного університету імені Івана Франка за адресою: 79005 м. Львів, вул. Драгоманова, 5.

Автореферат розісланий 16 травня 2008 року.

**Учений секретар**

спеціалізованої вченої ради К 35.051.15

кандидат філологічних наук, доцент Шпак Ольга Андріївна

**Загальна характеристика роботи**

Проблеми поетичної мови у філологічному, філософському та культурологічному аспектах традиційно перебувають у колі інтересів багатьох дослідників. В останні десятиліття залучаються нові методи дослідження, розроблені на основі прикладного мовознавства, психолінґвістичного підходу, з метою з’ясування закономірностей побудови і сприймання текстових одиниць, що дає змогу ширше застосувати комплексний аналіз, який забезпечує всебічне вивчення структур окремої національної поетичної мови та дозволяє простежити типологічні паралелі у зіставленні двох національних поезій одного періоду.

Поетична мова досить широко висвітлена у сучасній лінґвістичній науці. Особливо плідними виявилися 60-ті–70-ті роки минулого століття, коли поряд із новими науковими працями В. Виноградова, А. Греймаса, У. Еко, С.Єрмоленка, І. Качуровського, Ж. Коана, В. Ковалевського, І. Ковтунової, Ю.Лотмана, М. Ріффатера, Р. Якобсона доступнішими стали праці вчених минулих років, зокрема І. Потебні та І. Франка. В останні десятиліття українська наука збагатилася численними дослідженнями, що вивчають особливості художньої мови. Серед їх авторів – Ф. Бацевич, В. Грещук, М.Кочерган, Р. Помірко, В. Попович, Т. Сірочук, О. Чередниченко, М. Якуб’як та інші.

Серед французьких дослідників останніх років слід назвати Бакеса Ж.-Л., Адама Ж.-М., Деґі М., Естебана К., Фурко Л., Ґреґуара Б., Пікона Ґ., Перньє М., Рюве Н., Штайнмец Ж.-Л., Сабатьє Р., Тюр’єль Ф., Томас Ж.-Ж., Тадьє Ж.-І., Вірмо А. і О., Веле С., і інші.

Проте сприйняттєво-пізнавальний аспект, за яким поетична структура декодується із врахуванням внутрішньотекстового та позатекстового досвідів реципієнта, зазвичай до уваги не береться. До цього часу недослідженим залишилося питання типологічних паралелей між лексичними, морфологічними та синтаксичними особливостями викладу художнього матеріалу в українській та французькій поезіях першої половини ХХ століття. Не порівнювалися також рівні та засоби семіотичної екстраполяції музики і живопису в українських та французьких поетичних творах зазначеного періоду.

Вивчення експресивно-виражальних, ритміко-просодичних, лексико-семантичних та граматичних особливостей мови української та французької поезії п. п. ХХ століття є **актуальним**, оскільки допомагає розкрити типологічні ознаки двох національних поезій, розширює межі трактування текстових і позатекстових можливостей поетичної строфи, виявляючи її глибинні приховані потенції. Актуальність дослідження полягає також у спробі порівняння мовних особливостей, спровокованих впливом живопису та музики на українську та французьку поезію п. п. ХХ століття.

**Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Роботу виконано в межах наукової теми кафедри французької філології Львівського національного університету імені Івана Франка „Дослідження структурно-семантичних особливостей та тенденцій розвитку французької мови” (номер державної реєстрації 0103М00/1928, шифр 39П.).

**Метою дисертаційного дослідження** єз’ясування сутності та характерних експресивно-виражальних і семантико-стилістичних засобів лексики, ритміки, граматики української та французької поезії першої половини ХХ століття.

Мета дослідження визначає такі **головні завдання:**

–на рівнях лексики та граматики визначити прагматичні засади мистецького синтезу в поезії п. п. ХХ століття;

–виявити мовні та позамовні засоби виражальності лексики української та французької поезії;

–визначити міжмовні типологічні ознаки синтаксису в українській та французькій поезії;

–з’ясувати причини та засоби перенесення в поезію ефектів музики та живопису.

У роботі використано такі головні **методи дослідження**: *контекстуально-інтерпретаційний* – застосовано для визначення виражально-експресивного та семантико-стилістичного навантаження певного елемента поетичного тексту; методи *рецептивної* *поетики та структурного аналізу –* для характеристики специфіки асоціативно-образного мислення того чи іншого поета; *типологічний* метод –для зіставлення мовних особливостей французьких та українських поетичних текстів; *культурно-історичний метод* дав підставу з’ясувати мистецьку подібність між загальними тенденціями поетичних, музичних та живописних творів зазначеного періоду.

**Об’єктом** дисертаційного дослідження стали поетичні твори українських та французьких поетів п. п. ХХ століття.

**Предмет** дослідження **–** типологічні особливості експресивно-виражальних можливостей ритміки, лексики, та граматики української і французької поезії.

**Матеріалом** дослідження слугували поетичні тексти українських та французьких авторів періоду першої половини ХХ століття. Серед них: П.Тичина, М. Рильський, Б.-І. Антонич, С. Гординський, Є. Плужник, М. Орест, Л. Миронюк, представники Празької школи української поезії Є. Маланюк, О.Стефанович, О. Ольжич, а також французькі автори: Ґ. Аполлінер, М. Жакоб, П. Елюар, П. Валері, П. Еммануель, Л. Араґона, П. Ж. Жув, П. Реверді, Ф.Понж, Р. Кено, Р. Деснос, А. Мішо, Ж. Арп, С. Далі, представники Рошфорської школи: Р. Каду, М. Беалю, М. Маноль, Л. Берімон, Ж Буйє (матеріали про діяльність поетів Рошфорської школи взяті з її фондів в м. Нант (Франція) під час стажування в Анжуйському університеті. З метою проникливішого інтерпретування теми та упорядкування терміно-понятійного апарату в дисертації використано наукові поняття суміжних мистецтв, тобто наукову лексику зі сфер музики та живопису: *поліфонія, консонанс та дисонанс, тема з варіаціями, сонатна форма, рапсодія, етюд, фермата, колаж, палітра кольорів, зміна планів та ін.,* розширено семантичні межі терміну експресема.

**Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що:

1)вперше предметом аналізу стало порівняння лексичних та граматичних особливостей експресивно-виражальних засобів української та французької поезії першої половини ХХ століття;

2) порівнюються мовні засоби екстраполяції в поезію елементів музики та живопису;

3) зосереджено увагу на контекстуальних та позатекстових можливостях конотативного розростання порівняльних зворотів;

4) з’ясовано зміст важливих складників творчих пошуків українських та французьких поетів п. п. ХХ століття: метамовна специфіка текстів, їх інтерактивність, налаштованість на гру як конструктивний діалог з читачем;

5) визначено семантико-стилістичні аналогії в текстах українських та французьких поетів п. п. ХХ століття.

На захист виносяться такі **положення**:

1. Початок ХХ століття в українській та французькій поезії позначений зміною естетичних параметрів, синтезуванням різнорідних, навіть взаємозаперечних, культурних моделей, нехтуванням канонами попередніх епох. Відбулося оновлення нових змістових та формальних методів поетичної творчості. Аналогічні явища простежуються і в живописі, скульптурі, архітектурі, музиці, кіномистецтві, що зумовлено низкою історико-політичних, філософських, соціо-культурних причин.

2. Одним з головних експресивно-виражальних засобів французької поезії п. п. ХХ століття стає широке застосування омонімічних поєднань, які часто породжують каламбурну неоднозначність тієї чи іншої лексеми. В українській поезії цього періоду такі поєднання не набули настільки значного поширення, як у французькій, проте і тут вони навантажені в семантико-стилістичному плані.

3. Як французька, так і українська поезії виявляють спільну тенденцію до спрощення синтаксичних конструкцій завдяки широкому введенню в поетичні строфи односкладних речень, еліптичних конструкцій, іменникових рядів, телеграфного стилю, граматичних сполучень з родовим присубстантивним та орудним придієслівним відмінками в українській мові та їх граматичними відповідниками у французькій.

4. Однією з важливих морфологічних особливостей європейської поезії ХХ століття є значне поширення в поетичних текстах номінативної форми.У французькій та українській поезії початку ХХ століття номінативні форми стають одним з головних семантико-стилістичних засобів, значний вплив яких відчувається як на ритміко-інтонаційному, так і на емоційно-експресивному рівнях віршів.

5. У лексичному плані поетичні тексти характеризуються лаконізмом опису з метою ширшої „мобілізації” семантичних ресурсів. Слова ж з ослабленою семантико-функціональною роллю нехтуються.

6. Одним з визначальних чинників французької та української поезії є асоціативно активне слово, через посередництво якого екстраполюються елементи інших мистецтв, а саме – музики та живопису, проте інтерес до ритмомелодики не слабшає. Навпаки, у поєднанні двох способів музичного вираження (семантичного і ритмомелодійного) поети виявляють нові мовні резерви.

7. Процеси синтезу мистецтв у французькій та українській поезії п. п. ХХ століття, які полягали в екстраполяції в поезію живопису та музики, доцільно вважати одними з найяскравіших виявів творчих пошуків тогочасних поетів. Явище симфонізму, поліфонія, монтаж, символіка кольорів стали невід’ємними елементами їх творчих стилів. Синестезійний вираз художнього образу покриває поетичний твір асоціативною сіткою, яка забезпечує його високу художність.

**Теоретичне значення** роботи полягає в різноаспектності здійсненого аналізу, що сприяє виробленню динамічної, відкритої до подальших наукових студій моделі сприйняття яскравого мистецького явища в українській та французькій літературах – поезії п. п. ХХ століття, а також у спробі простежити типологію новаторських явищ в обох національних поезіях. Це дозволяє уточнити певні положення і поглибити теоретичні засади порівняльно-історичного і типологічного мовознавства.

**Практичне значення** дослідження визначається можливістю використання положень і результатів роботи у підготовці нормативних курсів з французької та української літератур ХХ століття, спецкурсів з поетики і герменевтики, семінарів із теорії номінації, лексичної семантики, для лінгвістичного аналізу поетичного тексту та для художнього перекладу.

**Апробацію результатів** здійсненона таких конференціях: Міжнародний науковий конгрес „*Іван Франко: Дух, наука, думка, воля*” (вересень-жовтень 2006 р., Львів, ЛНУ), Перша Всеукраїнська наукова конференція романістів (жовтень 2006, Чернівці, ЧНУ), Перша Міжнародна науково-практична конференція „*Новітні обрії розвитку германської та романської філології*” (квітень 2007, Запоріжжя, ЗНУ), Третя Міжнародна науково-практична конференція „*Мова та культура: проблеми загально, германської, романської та слов’янської стилістики” (*травень 2007 Горлівський державний педагогічний інститут іноземних мов).

**Публікації.** Головний зміст роботи знайшов своє відображення у 7 публікаціях, надрукованих у фахових виданнях, затверджених ВАК України.

**Структура дисертації.** Дисертаційне дослідження складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел, який містить 220 позицій, та додатків. Загальний обсяг дослідження – 198 сторінок, з них 179 сторінок основного тексту.

**Основний зміст Дисертації**

У **вступі** обґрунтовано вибір теми дисертації та її актуальність, визначено головну мету дослідження та конкретні завдання, об’єкт, предмет, методи лінґвістичного аналізу, розкрито наукову новизну, теоретичну та практичну цінність роботи, наведено дані про апробацію результатів дисертації, вказано її структуру та обсяг, сформульовано винесені на захист положення.

**У першому розділі „Передісторія та теоретичні аспекти аналізу мови французької та української поезії першої половини ХХ століття”** увагу зосереджено на теоретичному підґрунті інтерпретації поетичних текстів. Розглянуто теоретичний аспект граматики, фоніки та ритміки, їх вплив на сприйняття поетичного тексту, з’ясовано проблеми мистецького синтезу в межах українських та французьких поетичних текстів першої половини ХХ століття, визначено форми специфіки взаємодії між мистецтвами, сформульовано способи досягнення поетичним твором музичних та живописних ефектів.

Шляхом систематизації та узагальнення найвагоміших наукових поглядів на проблему експресивно-виражальних та семантико-стилістичних особливостей французького та українського поетичних дискурсів п. п. ХХ століття можемо окреслити три головні стильові тенденції оновлення мовних експресивно-виражальних форм: 1) активізація мовного звукопису; 2) інтенсифікація вживання переносних засобів; 3) інтенсифікація вживання прямих виразово-зображальних засобів, яка широко проявилася у номінативно-еліптичних реченнях.

Синтетичні процеси в українській та французькій поезії початку ХХ століття, які полягали у поєднанні суміжних видів мистецтва (живопису, музики, слова), можна вважати яскравим виявом творчих пошуків тогочасних поетів. Явища симфонізму, поліфонії, колажу, монтажу, символіки кольорів – усе це характеризує їх естетичну свідомість. Прикладом слугують поетичні твори П. Тичини, С. Гординського, М. Семенка, Т. Марінетті, М. Жакоба, П. Реверді, П. Ж. Жува та інших. Єдності, які існують між мистецтвами, постійно змінюються в художніх стилях, що теж не є незмінними, складається своя система взаємодій і зв’язків між мистецтвами.

Надзвичайно важливу роль у процесі об’єднання різних мистецьких начал в межах модерністського поетичного твору відіграє ритміка та новий запроваджений поетами-модерністами погляд на систему переносних засобів. Зростає увага до окремої деталі, штриха, а отже зростає вага окремо взятого слова. Слово стає конденсованішим, асоціативно активнішим, вимагає певного виділення з мовного потоку. Ця тенденція знаходить своє втілення у поширених в поезії цього періоду коротких, обірваних, еліптичних реченнях.

У другому розділі „Лін**ґ**востилістичні особливості поетичної мови першої половини ХХ століття”**розглядаються: 1) контекстуально-експресивні особливості неологізмів та омонімічних лексем; 2) синтаксична альтернація експресивно-виражальних засобів; 3) особливості морфології, а саме виражально-експресивні потенції „фразової номінації” та порівняльних зворотів; 4) експресивно-виражальні та семантико-стилістичні засоби уникнення прямого називання у поезії першої половини ХХ століття.**

Французькі та українські поети початку ХХ століття щоразу сміливіше вдавалися до засобів омонімії, яка ще в ХІХ столітті вважалася зовсім небажаним для поезії явищем. Ефекти, породжені асоціативним зв’язком, що може існувати між різними значеннями слів-омонімів, посприяли моделюванню образної структури вірша, забезпечили утворення багатьох видів словесної гри, розширили діапазон різних трактувань поетичного твору. Омонімія стала ознакою авторських стилів *Л. Арагона, М. Жакоба, П. Ж. Жува, П. Реверді.* Характерним для поетичних строф є те, що *омонімічні* поняття набувають у ньому рис полісемії, оскільки контекст створює між цими поняттями певні семантичні зв’язки. Підтвердженням цьому може бути перша строфа із поезії Луї Арагона *“ Il n’y a pas d’amour heureux*”, де знаходимо споріднені контекстом омоніми „*croit”* ( як форма 3 особи однини дієслова *croire)* і „*croix” (як* іменник): *„Rien n’est jamais acquis à l’homme Ni sa forse/Ni sa faiblesse ni son coeur Et quand il* ***croit/****Ouvrir ses bras son ombre est celle d’une* ***croix//***Et quand il **croit** serrer son bonheur il le broie”. Звукова подібність іменника „croix” та третьої особи дієслова „croit” не стоїть на заваді їх розумінню, оскільки ці слова легко розрізнити контекстуально. Позиційно обидві лексеми знаходяться у кінці рядків, а отже є акцентованими логічним та ритмічним наголосами, автор свідомо привертає увагу читача до цих понять, і коли він в наступному рядкувтретє вживає омонім „*croit*”, вже не акцентуючи його позиційно, він все одно співвідносить його з двома попередньо вжитими омонімами. Саме дієслово „croit” *„(він) думає*” набуває ознак властивих поняттю „*croix*” „хрест” і стає в межах контексту цього твору його синонімом. Вислів „*il croit*” „(він) думає” за аналогією до сентенції „*Cogito ergo sum*” можна трактувати як образ життєвого шляху, самого існування людини. Таке ж трактування закладене і в понятті „*croix*” (хрест) як життєвий хрест, життєвий шлях. Отже з поєднання двох омонімічно асоціативних образів виникає позатекстовий високометафоричний образ ***„****життєвого шляху”.*

В українській поезії до омонімічних поєднань вдавалися *Є. Плужник, С.Гординський, М. Орест, Є. Маланюк*. Зрідка знаходимо поетичні твори, свідомо вибудовані авторами на омонімічних чи паронімічних римах. Цикл *Михайла Ореста* „*Гість і господа*” починається поезією з омонімічними римами, з якої процитуємо першу строфу: „*Надію будив несміливою мовою* ***лютень,/****І березень сонячне слово до простору* ***рік****, –/Бездумно бренять перебори повітряних* ***лютень/****І котяться сяючі води оновлених* ***рік*.”** У цьому випадку споріднені звучанням слова об’єднуються не тільки спільним прихованим значенням чи асоціацією, а й спільним настроєм, продиктованим контекстом. Так, омофонічні пари першої строфи (*лютень/лютень; рік/рік)* наповнені семантикою радісного чекання, прозорої музики *(лютень/лютень)*, а семантика недоконаної форми дієслова „ректи” „*рік*”, перегукується з іменником „*рік”,* який сам по собі асоціюється з процесом плинності, що створює семантичне взаємодоповнення цих омофонічних пар. Зазначені відтінки омофонів виділені суб’єктивно і характеризують асоціації конкретного читача, проте дифузність їх значень не підлягає жодному сумніву.

Різні варіанти омонімічних конструкцій (випадки повної, часткової та прихованої омонімії) відіграють важливу роль. Саме з широким використанням омонімії текст набуває особливого, притаманного лише собі забарвлення. У межах омонімічних конструкцій поети ХХ століття проводять певні експерименти, які урізноманітнюють і збагачують стилістичні, естетичні та експресивні лінії вірша.

У французькій і в українській поезії п. п. ХХ століття можна знайти чимало прикладів *неологізмів та каламбурів.* У художньому тексті авторські новотвори виділяють іменований ними об’єкт, підсилюють експресивність текстових фрагментів, актуалізують внутрішньоформові значення, за якими і визначається їх інтерпретаційно-смислове наповнення. Великим майстром новотворів у французькій поезії був *А. Мішо*. На основі позначеного ефектом динаміки та нервозності звука „*r*” автор утворює низку дієслів неологізмів, які, у свою чергу, формують оказіональний синонімічний ряд: „*Il l’embrouille et l****’endosque*** *contre terre:/Il le rague et le* ***roupète*** *jusqu’a son drâle;/Il le* ***pratèle*** *et le* ***libucque*** *et lui* ***barufle*** *les ouillais;/Il le* ***tocarde*** *et le* ***marmine****,/Le manage rape à ri et ripe à ra/.Enfin il* ***l’écorcobalisse.***” Більшість дієслів-новотворів тут утворені засобом парономазії. Так, авторське дієслово ***barufler*** наводить на думку про подібний за звучанням іменник *barouf(le) (шум, скандал),* за аналогією, дієслово-неологізм ***tocarder*** можемо семантично пов’язати з іменником *tocard (нікчема).* Виняток в плані граматичного (іменникового) походження неологізму становить слово ***marminer***, що наводить на асоціацію з дієсловами *marmiter (обстрілювати)* та *marmonner (цідити крізь зуби)*. Свого кульмінаційного моменту твір досягає на слові ***сerceau*:** *„Le* ***cerceau*** *tombe qui a tant roulé”.* Це слово (теж позначене паронімічним зв’язком) є авторським неологізмом, створеним шляхом телескопічного поєднання слів „*berceau”* і „*cerqueil”*, понять, з яких починається і закінчується „*le grand combat*”, що уособлює людське життя. Неологізм ***cerceau*** контрастує з попередніми неологізмами і в граматичному плані, оскільки на відміну від попередніх дієслівних неологізмів є іменниковим. Обрана автором категорія іменника в даному випадку має своє конотативне обґрунтування: вона передає символ вічності, народження і втихомирення, не акцентує на дії.

В українському поетичному дискурсі цього періоду на противагу дієсловам-неологізам поширенішими є категорії прикметників та прислівників. Чимало прикметникових неологізмів знаходимо в Є. Маланюка: *вітрилобілі хмари, піхота легкостопа, знекрилене тіло, кедри широкошумні, сонцеокий день.* Всі ці новотвори – складні слова. За таким самим принципом утворює Є. Маланюк і іменники: *колоточ діб дощопад, зокілля, перепуття* та інші.Прислівникові неологізми Маланюка нагадують тичинівські. Якщо у П. Тичини є *яблуневоцвітно*, то в Маланюка – *пружно-яро.* До якої б граматичної категорії не належав той чи інший неологізм, він у віршах відіграє незаперечну ритмічну та семантико-стилістичну роль.

Українські поетичні неологізми часто характеризуються телескопічним поєднанням слів. Саме до такого засобу вдавався маловідомий український поет початку ХХ століття *Лавро Миронюк*. Типологічний зв’язок творчості Л. Миронюка з французькою поезією наявний також і завдяки притаманній його ритміці музичній легкості, що створює цікаві ефекти, подібні до ефектів французького символіста *Ж. Ляфорґа*: *„За****с****півали – полетіли,/На сосонці* ***с****іли,/На* ***сосонці – сонці с****іли.../(Сон блакитний, білий).../Не жури****с****я: яко****с****ь буде,/Сосна**в ноги, дуб на груди –/Не жури****с****я!.. Полетіли –/На сон-сонці* ***с****іли...”.* Завдяки словесній грі, вибудованій на паронімічних ефектах, що досягаються поєднанням слів *„сосонці”, „сон”, „сонці”*, а також завдяки алітераційному повторенню звука „*с*”, що проходить крізь весь твір і забезпечує його пісенну мелодійність, фінальним акордом звучить виведений із самого тексту складний неологізм „*сон-сонце*”. Зауважимо, що цей, як і більшість творів Л. Миронка, позначені незаперечним впливом музичної поетики його сучасника П. Тичини.

Ще одним вагомим чинником семантико-стилістичної наповненості поетичного тексту є *синтаксис*. У розгортанні та поєднанні між собою нормативних і ненормативних синтаксичних структур, характерних мовленнєвих конструкцій проявляється синтаксично-стилістична домінанта мовлення, що зумовлює загальну тональність поетичного твору. У поезії ХХ ст. слід взяти до уваги факт широкого і вільного варіювання сталими синтаксичними структурами, а іноді навіть і повного нехтування ними. Поети Ж. Сюперв’єль, М. Жакоб, А. Бретон, Ф. Понж, П. Тичина, Б.-І. Антонич, Є.Маланюк, О. Ольжич, О. Стефанович розривають зв’язки поетичної мови із побутовою і піднімають таким чином вагу слів і їх поетико-дискурсивне значення.

Однією з важливих морфологічних особливостей європейської поезії ХХ століття є значне поширення в поетичних текстах номінативної форми.У французькій та українській поезії початку ХХ століття номінативні форми стають одним з головних експресивно-виражальних засобів. У французькій, і в українській поезіях згаданого періоду набув популярності *телеграфний стиль***.** Типологічні паралелі у вживанні „телеграфного стилю” простежуються у творчих спадках *П. Тичини, М. Рильського, Є. Маланюка, Р. Г. Каду, П. Реверді, Р. Десноса, М. Жакоба*.

Проявом означальності поетичного мовлення є явище *фразової номінац*ії (*неназивання* носія ознаки). *П. Ж Жув, П. Валері, П. Реверді, П. Елюар* використовували цю техніку у своїх поетичних текстах. У цьому зв’язку не можна оминути увагою факту поширення фразової номінації і в українській тогочасній поезії, зокрема, у творчості *Павла Тичини*. Йому і названим вище французьким поетам притаманний особливий „віртуозний” лаконізм в передачі образу. Для відтворення найтонших нюансів того чи іншого поняття вони найчастіше обмежувалися мінімальними витратами словесного матеріалу та максимально спрощеними лексико-граматичними конструкціями. Так, фразова номінація стала чи не головною стилістичною ознакою поетичного циклу Павла Тичини „*Енгармонійне*” (зб. „*Сонячні кларнети*”). Головними подразниками метафоричних образів, і це характерно для більшості поезій із фразовою номінацією як П. Тичини, так і П. Елюара та П. Реверді, є дієслова та іменники. Можливе уникнення номінації предмета в поетичному мовленні в багатьох випадках пов’язане із особливостями поетичного світогляду: сприймається перш за все те, що вловлюється поетичним слухом, те, що може бути доступним для почуттів.

Щодо *порівняльних конструкцій*, то цікаві приклади, які є безперечною ознакою авторського стилю, знаходимо в одного з представників Рошфорської школи *Марселя Беалю*. Погляд на специфіку розташування порівнянь у структурі вірша М. Беалю дає підстави зауважити, що слово, до якого належить порівняння і саме порівняння формують один поетичний рядок *(„Je veux t’aimer* comme une***bête pantelante****”; „Torturés* ***comme des racines****”; „Villes* ***comme des fusées******épanouies****”*та інші*),* а також і такі, де порівняння переходить за межі одного рядка *(„... un coeur qui palpite/****Comme un pigeon rouge au retour des îles****”; „Qui s’apaise et renaît et s’apaise/****Comme là-haut le vent sur la cime des pins****”; „Et la maison luit sous les branches/****Comme une lampe sous les flots****.”* та інші). Такі метафоричні поширені порівняння надають еластичності поетичному розмірові, містять багату і насичену інформацію при незначних словесних витратах. Тому в порівняннях М. Беалю варто вбачати не лише оздоблювальну, а й риторичну фігуру поетичного стилю.

В українській поезії *порівняння* часто передавалися за допомогою структур з орудним відмінком. Вони стали притаманними для авторських стилів *С.Гординського, П. Тичини, Є. Маланюка*. Зв’язок між предикатами в таких порівняннях здійснюється за допомогою дієслів з відповідною семантикою. Тут виявлено таку залежність: що віддаленішою є їх семантика від значення поєднуваних предметів, то складнішими є асоціації у структурі метафоричного образу. Саме завдяки таким семантично віддаленим від предикатів дієсловам-зв’язкам тичинівська метафора набуває особливої неповторності та краси: „*Десь надходила весна. – Я сказав їй: ти весна !/****Сизокрилими голубками/****У куточках на вустах/Їй спурхнуло щось усмішками –”.* Іноді в межах порівняльних і описових структур відбувається оновлення сталих метафор. Такі приклади знаходимо як в українській, так і у французькій поезіях. Так, у поетичному рядку П. Тичини „*Вогнем* ***схопився*** *Київ”* метафоричний вислів „вогнем схопився” несе на собі семантику вислову („Київ раптово піднявся; спалахнув, як вогонь”). Через деривацію спільної кореневої основи від слова „охопити” до слова „схопитися” відбувається оновлення сталої метафоричної конструкції „вогонь охопив”. Це явище відбулося завдяки тому, що саме коренева основа є синкретичною як у смисловому, так і в граматичному розумінні. Типологічні аналоги *оновлених метафоричних конструкцій* знаходимо у вірші *Робера Десноcа* “*C’était un bon copain”: „Il avant le coeur sur la main / Et* ***la cervelle* *dans la lune*** */ [...]* ***Il ne pleurait jamais dans mon gilet*** */ C’était un copain / C’était* *un bon copain”* Поет виводить певні сталі метафори поза межі норми (вислів “*la cervelle dans la lune*” вживається замість традиційного *“la tête dans les* *nuages”,* a *“Il ne pleurait jamais dans mon gilet*” – замість “*Il ne pleurait jamais* *dans mon giron*”). У всіх таких випадках із заміною одного із компонентів фразеологізму замінений член залишається в підтексті у вигляді культурно-мовного фону і обов’язково входить у значення компонента, що його замінив, а фоновий узуальний фразеологізм – у значення оказіонального.

**У третьому розділі „Мова французької та української поезії як віддзеркалення синтезу мистецтв”** досліджуються мовні способи досягнення музичного та живописного ефектів в українській та французькій поезії першої половини ХХ століття.

Попри те, що поезія належить до словесних видів мистецтва, її художня мова не обмежується вербальними засобами, а її зміст не зводиться лише до словесного вираження. Це явище відкриває широкі можливості для дослідження поезії у її взаємозв’язках з іншими видами мистецтва.

У музиці початку ХХ століття простежується спільне для французьких і українських композиторів прагнення до новизни і водночас до простоти викладу музичного матеріалу. Накреслювалося потужне піднесення інтелектуального рівня музичної творчості. Подібні явища спостерігалися і в тогочасній поезії. Крім цього французькі (О. Мессін, А. Жоліве, Даніель-Лесюр та ін.) і українські (К. Стеценко, С. Людкевич, В. Барвінський, Р. Сімович, Р.Нижанківський та ін.) композитори відзначилися поверненням до фольклорних джерел. Народне підґрунтя знаходимо і у поетичних творах М.Рильського, П. Тичини, Є Маланюка, а також Ґ. Аполлінера, П.Реверді, Р.Кено. У 20-их роках ХХ століття у Франції творили композитори Д. Мійо, А.Онеггер, Р. Пуленк, Ж Орік. А. Онеггер створив яскраві синтетичні оперно-ораторіальні твори, а Д. Мійо писав майже у всіх музичних жанрах. У 30-их роках у багатьох французьких композиторів (А. Русселя, Л. Дюрея, А. Радіге та інших) посилилися модерністичні тенденції. Композитори нерідко співпрацювали з поетами (наприклад, з Л. Арагоном). Така ж тенденція запанувала і в українській музиці кінця 20-их–початку 30-их років: так, у 1928 році композитор В. Борисов узяв епіграфом рядки з вірша І. Франка до двочастинного Другого квартету, а композитор В. Косенко в другій частині свого Другого квартету (1929) – В. Еллана-Блакитного. Загалом, у 20-ті роки українське музичне мистецтво переживало розквіт, справжнє відродження, відзначалося різноманіттям стилів та напрямків, високим рівнем композиторської творчості. Проте вже у 30-ті роки цей розвиток було затримано утвердженням культу Сталіна, запереченням необхідності творчих пошуків.

Найбільшим віртуозом та новатором в українській поезії ХХ століття без перебільшення є *Павло Тичина*. Глибокого мелодизму тичинівським поезіям надають бездоганно підібрані алітерації та асонанси, якими сповнена вся його рання поезія. Зауважимо, що тичинівський текст позначений впливом не лише символістів, а й дадаїстів та футуристів. Цим пояснюється широке використання в ньому явища парономазії, яке безпосередньо пов’язане зі звуковим оформленням поетичного тексту та з рівнем його музичної наповненості. Серед французьких поетів п. п. ХХ століття чи не найчастіше до парономазії вдавався *Франсіс Понж,* а саме – у сповненому музики циклі „*Le Mimosa*” зі збірки „*La rage de* *l’expression*.” Цикл складається із 26 етюдів, при цьому етюд подається в тому значенні, якого йому надають музиканти: вправи для розвитку виконавської майстерності. Характеризуючи творчість Ф. Понжа, французький дослідник Серж Мартен часто послуговується музичним терміном „*рапсодія*”. Саме так він визначає жанр багатьох його поезій і навіть окреслює всю творчість Понжа як „*écriture rapsodique”*. Завершальні рядки першого етюду з циклу „*Le mimosa*”, який сам автор окреслив як „*етюд дуже театральний, справжню увертюру*” звучать так: „*[…]Comme dans* ***tamaris*** *il y a* ***tamis****, dans* ***mimosa*** *il y a* ***mima.”*** Справді, слово „*mimosa*” походить від латинського слова „*mimus*”, що означає „*паяц*”, „*мім”*. Цим і пояснюється вжите на початку твору порівняння мімози „*poudré(e) comme Pierrot*” (П’єро, персонаж пантоміми з напудреним мукою обличчям).

Фонетичні засоби, без сумніву, відіграють вагому роль в досягненні ефекту музикальності поетичного твору, проте нерідко музикальність ґрунтується не так на звукових, як на змістових засобах. У французькій поезії це явище є характерним для *Поля Елюара* (наприклад, вірш „*La courbe de tes yeux*”). В українській – Павло Тичина першим почав озвучувати вірші через *семантику* слова і в меншій мірі – через його *сонорику.* Він зосередив увагу на асоціативно активному слові, яке ставало визначальним у європейському поетичному дискурсі.

В першій половині ХХ століття відбувається екстраполяція в поезію абсолютно музичних жанрів та форм (теми з варіаціями, сонатної форми, форми рондо та ін.). Такі випадки знаходимо у *П. Тичини, Є. Маланюка, П. Елюара* та інших французьких і українських поетів.

Поетичне мистецтво максимально зближується не лише з музикою, а й з живописом. В цей час зародилися так звані твори-гібриди: картина-поема, поема-афіша, калліграма; а отже, встановилися нові паралелі між поетичним та художнім дискурсами. Нерідко поет, художник, скульптор поєднувався в одній особі. Так, серед українців назвемо *В.Гаврилюка, О. Лятуринську, Г. Мазуренко, В. Хмелюка, С. Гординського*, а серед французів – *Ж. Арпа, С.Далі, П. Пікассо, М. Жакоба.* Для поетичних стилів *С. Гординського, П.Пікассо, С. Далі* характерним є принцип переліку речей чи явищ в поетичному творі, який, попри свої візуальні можливості, в окремих випадках веде до сухого диктату предметності. Що зближує вірші цих митців з живописним, а також пластичним мистецтвом, то це засіб зміни планів (найчастіше такі приклади знаходимо у П. Тичини, С. Гординського, П.Реверді, П. Пікассо) та безперервність лінії, яка передавалася плавними переходами між ритмічними групами. Поетичні тексти М. Жакоба, Ф. Понжа та П. Реверді максимально наближуються до живопису художників-кубістів. Вони подають предмети під незвичними кутами зору, вибудовують свої вірші на принципах контрасту, поєднують рух і статизм.

Велике значення для картинності поетичного тексту має спосіб передачі в ньому кольору. В цьому плані нашу увагу привернула поезія П. Реверді „*Repasseuse” („Прасувальниця”)*, де колір зображується не лише безпосередньо через відповідні лексеми (зі значенням кольору), але також і через метафоризовані словосполучення, що у взаємодії з контекстом набувають семантики того чи іншого кольору або відтінку. Подібним чином позначають колір П. Тичина та С. Гординський. У творчості цих поетів асоціативно навантажені семантичні структури підвищують рівень візуального сприйняття поетичного тексту. Характерним для згаданих українських та французьких поетів першої половини ХХ століття є принцип синестезійного викладу поетичного матеріалу, який, апелюючи до всіх чуттів сприйняття (зорового, моторного, нюхового і смакового), забезпечує картинність твору за найменших словесних витрат.

**Висновки:**

1. З початком ХХ століття мистецтво переглянуло методи зображення, самовираження артиста стало його новою сутністю. З розвитком модернізму в українській та французькій поезії відбулася зміна естетичних параметрів, синтезування різнорідних, навіть взаємозаперечних, культурних моделей, нехтування канонами попередніх епох. В поезії сформувалися принципи мозаїчності, колажу, монтажу, багато в чому зобов’язані кінематографічній техніці. Найяскравіше це проявилось у творчих стилях Г. Аполлінера, Ф.Понжа, Р. Кено, П. Тичини та С. Гординського.

2. Однією з важливих ознак французької та української поезії п. п. ХХ століття стало поширення в поетичному дискурсі небажаного в ХІХ столітті явища *омонімії,* за допомогою якого досягається утворення словесної гри, де слова набувають нових, можливих лише в даному контексті метафоричних значень. Різні варіанти омонімічних конструкцій (випадки повної, часткової та прихованої омонімії) характеризують авторські стилі М. Жакоба, П. Елюара, П.Емманюеля, Л. Арагона, П. Ж. Жува, П. Реверді, Р. Десноса, а в українській поезії – Є. Плужника, Михайла Ореста, Є. Маланюка.

3. Французькі та українські поетичні тексти п. п. ХХ століття позначені тенденцією до поширеного вживання *неологізмів*. У французькій поезії їх кількість переважає порівняно з українською. Відрізняються також способи їх творення. Так, Р. Кено (на 1000 слів в нього припадає 74 неологізми) вдавався головним чином до творення неологізмів за принципом графізму. А. Мішо (68 неологізмів на 1000 слів) за основу своїх оригінальних новотворів брав слова, що вже існують у мові і поєднував їх з асоціативно насиченими звуковими елементами („barufler” < barouf(le); „tocarder” < tocard; „marminer” < marmite, marmonner), він також утворював нові слова за принципом паронімічних зв’язків. Такого ж принципу дотримувався українець Л. Миронюк (5 неологізмів на 1000 слів).

4. Французькій і українській поезії п. п. ХХ століття (творчим стилям французів П. Реверді, М. Жакоба, Р. Г. Каду, Р. Десноса та українців Б.-І. Антонича, О. Ольжича, О. Стефановича, Є. Маланюка) притаманна спільна тенденція до загального спрощення синтаксичних конструкцій. Короткі односкладні речення найчастіше не об’єднуються загальним контекстом, чим зумовлюють зростання емоційної інформативності поетичного твору.

5. У лексичному плані вірші п. п. ХХ століття позначаються лаконізмом опису з метою ширшої „мобілізації” семантичних ресурсів. Слова ж з ослабленою семантико-функціональною роллю нехтуються. Такі риси характеризують авторські стилі французьких поетів М. Жакоба, Р. Кено, П.Валері, П. Елюара, Р. Г. Каду та ін. та українських – П. Тичини, Є. Маланюка, С. Гординського, О. Ольжича та ін.

6. Явище синестезії стало домінантною ознакою української і французької поезії окресленого періоду. Найяскравіше це проявляється у творчості П. Тичини, П. Елюара, С. Гординськтого, П. Реверді.

7. Стосовно зв’язку поезії з живописом, то С. Гординський, М. Жакоб, П.Пікассо, П. Тичина та інші через мовні засоби досягли високого рівня візуальної зображальності. Великий вплив живописного мистецтва (головним чином кубізму) спостерігається і у поетичній творчості засновника українського футуризму М. Семенка. Широка кольорова гама, розташування образів за законами живописної композиції, витіснення виразовості зображальністю, перенесення образу у сферу зорового сприйняття є головними рисами живописності його поетичних творів. Транспозиція концептів кубофутуристичного живопису відбувається через ускладнені синтаксичні конструкції, невизначеність ракурсу зображення передається пропуском прийменників.

8. Типологічні паралелі в передачі музичних ефектів через евфонічну обробку та композиційну симетрію строфи, внутрішні рими, засоби повторень та, відповідно, емфатичні паузи простежуємо передусім у творах П. Елюара та раннього П. Тичини. Часто центральну позицію в їх текстах займають слова, семантика яких викликає певні ритмічні та гармонічні асоціації і цим піднімає рівень музичності поетичного тексту. Музика та ритм звуків перебирають на себе загальносемантичні характеристики текстової структури. Таким чином фонетико-просодичні засоби набувають емоційно-конотативної спрямованості, саме ж логічне значення слова до певної міри нівелюється. Випадки екстраполяції в поезію засобів музичного мистецтва виявлено у творчих спадках Л. Арагона, Ф. Понжа, П. Елюара, П.Реверді, представників школи Рошфору, а також П. Тичини, М. Рильського, поетів Празької школи та інших.

**Основні положення дисертації викладено у таких публікаціях:**

1. До проблеми музикальності українського і французького поетичних дискурсів (зіставний аналіз на матеріалі поезії кінця ХІХ- початку ХХ століття) // Вісник Львівського університету. Серія: іноземні мови. Випуск 10, / М-во освіти і науки України, Львівський національний університет імені Івана Франка. – Львів: Національний університет імені Івана Франка, 2002. – С. 203-209.

2. Деякі аспекти лінгвістичного аналізу поетичного дискурсу // Вісник Львівського університету. Серія: іноземні мови. – Випуск 11, / М-во освіти і науки України, Львівський національний університет імені Івана Франка. – Львів: Національний університет імені Івана Франка, 2003. – С. 279-285.

3. Особливості омонімічних та полісемічних лексичних структур у поетичному дискурсі (на матеріалі французької поезії ХХ століття) // Вісник Київського університету. Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. Випуск 2, / М-во освіти і науки України, Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – Київський університет, 2003. –– С. 345-352.

4. Способи уникнення прямого називання у поетичних творах П. Тичини, П. Реверді та П. Елюара // Нова філологія: зб. наук. праць, / М-во освіти і науки України, Запорізький національний університет. – Запоріжжя: ЗНУ, 2007. – № 26. – С. 301-305.

#### 5**.** Типологічні семантико-стилістичні особливості іменникових рядів у французькій та українській поезіях п. п. ХХ століття // Мова та культура: проблеми загальної, германської, романської та слов’янської стилістики: матеріали третьої міжнародної науково-практичної конференції: в 2 т. (Горлівка, 17-18 травня 2007 р.) / М-во освіти і науки України, Горлівський державний педагогічний інститут іноземних мов. – Горлівка: Видавництво ГДПІІМ, 2007. – Т. 2: Мова та стиль художнього твору. – С. 150-152.

6. Типологія синтаксичних конструкцій у французькій та українській поезіях першої половини ХХ століття // Структурно-семантичні і когнітивно-дискурсивні парадигми сучасного романського мовознавства: матеріали першої Всеукраїнської наукової конференції романістів, (Чернівці, 5-6 жовт. 2006 р.) / М-во освіти і науки України, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича – Чернівці: Рута, 2006. – С. 105-106.

7. Синтез французької поезії кінця ХІХ – початку ХХ століття крізь естетичну призму Івана Франка // Вісник Прикарпатського університету. Філологія (літературознавство), вип. ХІІІ-ХІV, / М-во освіти і науки України, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. – С. 241-245.

**Анотація**

**Стецько Я. Т. Експресивно-виражальні засоби мови французької та української поезії першої половини ХХ століття. – Рукопис.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності – 10.02.17 – порівняльно-історичне і типологічне мовознавство. – Львівський національний університет імені Івана Франка, 2008.

У дисертації зроблено спробу комплексного та порівняльно-типологічного аналізу експресивно-виражальних засобів, характерних для творів П. Тичини, М. Рильського, Є Маланюка, Є. Плужника, Б.-І. Антонича, С. Гординського, Ґ.Аполлінера, М. Жакоба, П. Реверді, П. Елюара, П. Ж. Жува, Л. Араґона, поетів Рошфорської школи та інших з метою докладного вивчення та інтерпретації поетичних текстів вказаних авторів, а також для з’ясування і класифікації нових на той час мовних засобів виразу поетичної думки. Встановлюються і порівнюються експресивно-виражальні можливості лексичних, синтаксичних, морфологічних одиниць в українській та французькій поезії п. п. ХХ століття. У контексті мовознавчої проблематики досліджено синтез мистецтв (поезії – з музикою і живописом), розглянуто синтетичні способи досягнення у поетичному творі музичного і живописного ефектів.

**Слова-ключі:**експресивно-виражальні засоби, граматика, семантика, стиль,типологічні паралелі, індивідуальна поетика, синтез мистецтв.

**Аннотация**

**Стецько Я. Т.Экспрессивно-выразительные приёмы языка французской и украинской поэзии первой половины ХХ века. – Рукопись.**

Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук по специальности 10.02.17 – сравнительно-историческое и типологическое языковедение. – Львовский национальный университет, Львов, 2008.

В диссертации осуществлена попытка комплексного и сравнительно-типологического анализа экспрессивно-выразительных приёмов, характеризирующих творчество П. Тычины, М. Рыльского, Е. Маланюка, Е.Плужника, Б.-И. Антоныча, С. Гординского, Г. Аполлинера, М. Жакоба, П.Реверди, П. Элюара, П. Ж. Жува, Л. Арагона, поэтов Рошфорской школы и других с целью подробного изучения и интерпретации поэтических текстов упомянутых авторов, а также для выяснения и классификации новых на то время языковых приёмов выражения поэтической мысли. Произведено определение и сравнение экспрессивно-выразительных возможностей лексических, синтаксических, морфологических единиц в украинской и французской поэзии п. п. ХХ столетия. В контексте языковедческой проблематики изучен синтез искусств (поэзии с музыкой и живописью), рассмотрены синтетические приёмы достижения в поэтическом творении эффектов музыки и живописи.

**Ключевые слова:** экспрессивно-выразительные приёмы, грамматика, семантика, стиль, типологические параллели, индивидуальная поэтика, синтез искусств.

**Annotation**

**Stetsko Ya. T. Expressive means of the language of French and Ukrainian poetry of the first half of the XXth century. – Manuscript.**

Thesis for obtaining scholarly degree of candidate of science (philology) in specialty 10.02.17 – historical and comparative-typological linguistics. – Lviv Ivan Franko University, 2008.

In the thesis an attempt of complex and comparative-typological analysis of expressive means typical of the works by P. Tychyna, M. Rylskyy, Ye. Malanyuk, Ye. Pluznyk, B.-I. Antonych, S. Hordynskyy, G. Apollinaire, M. Jacob, P, Reverdi, P. Tluard, P.-J. Jouve, L. Aragon, Rochfort school poets and others is made for the sake of thorough study and interpretation of poetic texts of above-mentioned authors as well as in order to clarify and classify language means of expressing poetic ideas new for that period. It considers peculiarities of neologism and homonymous lexemes and the role of syntactic irregularities, viz. expressive possibilities of noun rows and subordinate attributive constructions; peculiarities of morphology, viz. expressive potential of „phrase nomination” and comparative phrases; expressive and semantic-stylistic means of avoiding direct naming in poetry of the first half of the XXth century was the spread of the phenomenon of homonymy, undesirable in the XIXth century, through which puns are achieved; with words acquiring new metaphorical meanings, which are possible only in the given context.

French and Ukrainian poetry of the first half of the XXth century (creativestyles of Frenchmen P. Reverdi, M. Jacob, R, G, Cadu, R. Desnos and Ukrainians B.-I. Antonych, Ye. Malanyuk, O. Stefanovych, O. Olzhych) is characterized by a common tendency to general simplification of syntactic constructions. Short monosyllable sentences are most often not united by the general context, by which fact they cause growth of emotional information capacity of the poetical work.

In terms of vocabulary poems of the first half of the XXth century are characterized by conciseness of descriptions for the sake of wider „mobilization” of semantic resources. The words with weakenedsemantic and functional role are neglected. Such features are common to styles of French poets M. Jacob, R. Keno, P. Valeri, P. Eluard, R. G. Kadu, etc. and Ukrainian ones – P. Tychyna, Ye. Malanyuk, S. Hordynskyy, O. Olzhych, etc.

In the context of linguistic problems, the synthesis of arts (poetry - with music and painting) is researched, synthetic ways of achieving musical and painting effects in a poetic piece are considered. Thus, some genres and forms which had belonged exceptionally to music since times immemorial, enter both Ukrainian and French poetry of the first half of the XXth century. Among early works by P. Tychyna we come across poems written in the genre of theme with variations ("Arfamy, arfamy...", "Zakucheryavylysya khmary...", "Hayi shumlyat...", "Des nadkhodyla vesna...", "Z kokhannya plakav ya...", etc.). In terms of theme and composition P. Eluard's poem "On ne peut te connaitre" meets the norms of sonata form. Ye. Malanyuk's piece "The Fifth Symphony" is written according to the laws of sonata form, as it is characteristic of genre symphonies in music.

The phenomenon of synaesthesia became the dominant feature of Ukrainian and French poetry of the period in question. Poets showed their talent in creating visual and sound images, proved unrestricted possibilities of artistic word and its capacity to synthesize elements of cognate kinds of art. This is most brightly represented in creativity of P. Tychyna, P. Eluard, S. Hordynskyy, P. Reverdi.

*Key words:* expressive means, grammar, semantics, style, typological parallels, individual poetics, synthesis of arts.

Підписано до друку 05.05.08.

Формат 60х90 (1/16). Папір офсетний. Друк на різографі.

Гарнітура Times New Romаn. Умовн. друк. Арк. 1,0.

Наклад 100 прим. Зам. 153.

Віддруковано у Видавничому центрі

Львівського національного університету

імені Івана Франка,

м.Львів, вул. Дорошенка, 41

## Для заказа доставки данной работы воспользуйтесь поиском на сайте по ссылке: <http://www.mydisser.com/search.html>