

УДК 811.161.2

DOI <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2023-205-28>

**ФОНОСТИЛІСТИКА МАЛОЇ ПРОЗИ М. ЯЦКОВА  
ТА Г. ХОТКЕВИЧА В КОНТЕКСТІ  
РАНЬОМОДЕРНІСТСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ**

**PHONOSTYLISTICS OF SHORT PROSE BY M. YATSKIV  
AND H. KHOTKEVYCH IN CONTEST  
OF EARLY MODERN AESTHETICS**

**Суворова Л.К.,***orcid.org/0000-0002-4616-5041*

кандидат філологічних наук,

старший викладач кафедри педагогічних технологій та мовної підготовки  
Державного університету «Житомирська політехніка»**Музичук В.В.,***orcid.org/0000-0003-2091-198X*

кандидат філологічних наук,

викладач вищої кваліфікаційної категорії циклової комісії гуманітарних дисциплін  
Житомирського базового фармацевтичного фахового коледжу Житомирської обласної ради

У запропонованій статті простежуються механізми функціонування фоностилістичних прийомів у малих жанрових формах Г. Хоткевича та М. Яцкова. Відзначено провідні тенденції тогочасної ранньомодерністської естетики на різних рівнях художньої образності та здійснено інтерпретацію фонетичних ресурсів прозової мови зазначених письменників. Окреслено функціональну парадигму звукових та фонетичних технік, вписаних у ранньомодерністську систему мовно-стильових координат. Звернено увагу на ритмомелодику, евфонізацію, внутрішню звукову організацію тексту, звукопис, слухові акустичні імпресії, лексичні звукообрази, засоби фоніки (алітерацію, асонанс), звуконаслідування. Інтерпретаційну матрицю описано крізь призму стильових прийомів символізму, імпресіонізму, експресіоністичну техніку, які насамперед намагалися підкреслити ідею твору завдяки формально-виражальним засобам. Відзначено, що звукова модель запропонованої авторами-модерністами образності вибудовує багатогранну асоціативну картину, прочитання якої можливе крізь призму світоглядно-аксіологічних домінант тієї епохи: апелювання до філософії ірраціоналізму, принципів інтуїтивізму, психологізму, сенсорної модифікації. Виокремлено первинні фоносемантичні техніки (звуконаслідувальні) та вторинні (звукосимволічні). Запропоновано класифікацію фоностилістичних засобів відповідно до певних рівнів організації художнього тексту: звук на рівні звука, звук на рівні лексеми, звук на рівні ідеї-механіки. Функціональне навантаження звукообразного світу зводиться до прочитування звуку, як: психологічного компоненту, засобу ритмічності та мелодики, вибухово-настрояєвого прийому, техніки до змалювання психопортрету героя, невербально-сигнальної символічної системи, синестезії сенсорних систем сприйняття людиною світу, акустично-виражальних практик, часо-просторового маркеру та ідейно-тематичності художнього тексту у його тісній взаємодії з тенденціями ранньомодерністської естетики.

**Ключові слова:** модернізм, фоностилістичні прийоми, звукопис, акустичні техніки, музичність, звуконаслідування, сугестивність, сенсорна образність.

The proposed article traces the functioning mechanisms of phonostylistic techniques in the small genre forms of H. Hotkevich and M. Yatskiv. The leading trends of the contemporary early modernist aesthetics at different levels of artistic imagery were noted, and the phonetic resources of the prose language of the noted writers were interpreted. The functional paradigm of sound and phonetic techniques, inscribed in the early modernist system of linguistic and stylistic coordinates, is outlined. Attention is paid to rhythm and melody, euphonization, internal sound organization of the text, sound writing, auditory acoustic impressions, lexical sound images, phonics tools (alliteration, assonance), sound imitation. The interpretive matrix is described through the prism of stylistic techniques of symbolism, impressionism, and expressionist technique, which primarily tried to emphasize the idea

of the work through formal expressive means. It is noted that the sound model of imagery proposed by modernist authors builds a multifaceted associative picture, which can be read through the prism of worldview and axiological dominants of that era: an appeal to the philosophy of irrationalism, the principles of intuitionism, psychologism, sensory modification. Primary phonosemantic techniques (sound imitation) and secondary (sound symbolic) are distinguished. A classification of phonostylistic means is proposed according to certain levels of organization of the artistic text: sound at the level of sound, sound at the level of lexeme, sound at the level of idea-mechanics. The functional load of the sound world is reduced to the reading of sound as: a psychological component, a means of rhythmicity and melody, an explosive and moody reception, a technique for drawing a psycho-portrait of a hero, a non-verbal-signal symbolic system, synesthesia of sensory systems of human perception of the world, acoustic-expressive practices, time- spatial marker and ideological and thematic nature of the artistic text in its close interaction with the trends of early modernist aesthetics.

**Key words:** modernism, phonostylistic techniques, sound recording, acoustic techniques, musicality, sound imitation, suggestiveness, sensory imagery.

**Постановка проблеми.** На початку ХХ ст. в українській літературі відбулася відчутна реформа щодо моделювання форми та змісту малої прози. Ранньомодерністський канон вибудовувався з урахуванням провідних тенденцій того часу, відзначених на всіх рівнях художньої творчості. Йдеться не лише про перегляд аксіологічних моментів, а й про форматування світоглядної системи, про утвердження особливого типу мислення, вибудовування інакшої художньо-образної системи, де доміантним постав культ естетизму, а становлення нового дискурсу розглядалося як своєрідна «культурна практика», «нова семантика та онтологія» [1, с. 163–164]. Розлогі реалістичні сюжети з їх деталізацією і точним математичним відтворенням дійсності витісняються маложанровими формами, для яких характерною ціллю ставали фрактальність мислення і намагання художньо й водночас психологічно втілити тенденції нової естетичної системи, що органічно продовжувала загальноєвропейський мистецький процес.

Дискурс навколо питання щодо нового типу мислення поступово розгорнувся у варіативності стильових течій. Найперше представники цих груп тяжіли до естетики символізму, підґрунтя якого вбачаємо у різних видах мистецтва (музиці – К. Дебюссі, М. Равель; образотворчому мистецтві – Г. Моро, П. Гоген, О. Роден, О. Редон). Світоглядну платформу для символізму склали філософські ідеї Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, А. Бергсона. Філософія ірраціоналізму у поєднанні з механізмами інтуїтивізму та сенсорної практики остаточно обґрунтували бажання оволодіти таємницею творчості за допомогою гри різних чуттєво-фізіологічних систем (слуху, нюху, зору, дотику, смаку). Таке тяжіння зумовлено орієнтацією на граничне балансування творчого акту між дійсним та містичним, інтуїтивним способом осягнення дійсності, відтворенням невлених і мізерно швидкоплинних переживань-миттєвостей.

Продуктування образного світу відбувається через не лише зорові асоціації, але й слухові, що виразно прочитується на рівні тексту шляхом авторської імітації звуків, відтворення описів за допомогою шумових ефектів, настроєвої тональності, звуковідтворень та інших фоно-стильових фігур. Така особливість вкотре характеризує «лінгвістичну музику символізму» [14, с. 35], а заодно і стильову виразність імпресіонізму та експресіонізму, оскільки жодна з цих течій не проявлялася в чисто викристалізованому вигляді.

У цей час повноправним культурно-мистецьким центром стає Львів, який вабить творчу молодь, адже це місто, як локальний центр на Галичині, вибудувало тісні зв'язки із Європою. Там проживає і творить Іван Франко, який був беззаперечним авторитетом для нового покоління митців. Поява на межі ХІХ–ХХ ст. у Західній Європі угрупувань «Молодої Бельгії», «Молодої Англії», «Молодої Польщі» не лишилась непоміченою і в Україні, репрезентуючись у «Молодій Музі» на Галичині та «Українській хаті» на Київщині. Варто зауважити, що цей факт навіть після відміни Емського указу та Валуєвського циркуляру 1905 року все ж має місце хоча б тому, що створив тісний духовний та онтологічний зв'язок між багатьма митцями, які ще довго продовжували культурний діалог, витворюючи свій особливий національний мистецький арсенал.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблема звуку, його семантики, механізмів витворення фонічних образів у слові поставала об'єктом дослідження не лише літературознавців, але й мовознавців, психологів, музикознавців, філософів. Багатовекторність цієї теми породила, відповідно, калейдоскопічність наслідкових рішень та низку наукових поглядів. Ще І. Франко свого часу підкреслив у нового покоління митців «несвідомий наклін до ритмічності» та тяжіння до «музикальності як елементарних об'явів зворушень душі» [11, с. 108], а фоностильові техніки, за його переконаннями, мали більше можливостей передачі повноти емоцій, аніж просто музика. Звуки, що витворюють семантику слів у художньому тексті, можуть вдало передавати настрої, емоції, точніше охопити правильні значення, закладені автором. Йдеться насамперед про фонетичні засоби і лексичні прийоми відтворення звукових ефектів [10, с. 122]. Дещо схоже висловлюється й Т. Еліот, вказуючи на нерозривну єдність поетичного слова та звуку-музики: «"Музичність" твору визначається як його звуковою моделлю, так і моделлю всіх додаткових значень, із яких твір складається; обидві ці моделі – звукова й асоціативна – існують неподільно, як одне ціле. І якщо хтось вважає, що прикметник «музичний» стосується тільки чистого звуку безвідносно до сенсу, я можу лише повторити своє попереднє твердження, що звучання твору є такою самою складовою, як і зміст» [2, с. 101].

Сучасне літературознавство у постатях В. Левицького [4], Л. Оліфіренко, Н. Львової, О. Мельник, О. Найдеш, Л. Гливінської, Ю. Юсип-Якимович все ж звертало дослідницю увагу на звукоцильову природу образного світу тих письменників, які активно тяжіли до тенденцій європейського модернізму. Н. Шумило і С. Павличко, аналізуючи творчість прозаїків цього періоду, одностайні в думці, що письменники-модерністи «продемонстрували тип прози, в якій важливою була не послідовна оповідь, а почуття, враження, асоціації. Ця деструктивна роль виявилась плідною в чисто модерністичному сенсі, закладаючи фундамент для стильових і нарративних змін, які відбувалися в українській прозі у 20-ті роки» [7, с. 127].

Монографічне дослідження О. Мельник, присвячене прочитанню модерністських тенденцій у М. Яцкова, окремим підрозділом подає тематичну картину слухових образів, інтерпретуючи музичність малої прози і на рівні сюжету, і на рівні окремих мікрообразів [5, с. 173–206]. Серед сучасних напрацювань варта уваги серія статей Ю. Юсип-Якимович, у яких на рівні тексту провідних письменників-символістів слов'янських літератур презентовано роль фонічних засобів. Тенденцію тяжіння до музики у символістських текстах вона простежує ще з періоду романтизму; традиція останнього ще досить певно була відчутною в українській літературі, бо розвивала найперше естетику національного: «символізм перейняв від попередників нову естетичну техніку письма, прагнучи творити нове за формою, але національне за духом мистецтва. Основою мелодійності вислову в символістів є перевага, домінанта слухових вражень над зоровими. Слухові імпресії й створюють музичність вислову через звуковий рівень поезії. Перевага слухових вражень над іншими – це й є музичність» [15, с. 310].

Окремої уваги варті слухні міркування О. Потебні, зокрема його позиція щодо єдності звуку і семантики, які завжди «залишаються обов'язковими умовами існування слова», а відповідно, за допомогою слова здійснюється і пізнання, точніше мовити, впізнавання семантики слова у контексті розуміння ним і через нього навколишнього світу. Окрім цього, саме фонетична «одіж» слова, тобто його звучання, витворює певну дійсність, наповнюючи її влучним і правильним смислом [8, с. 133].

**Мета дослідження** полягає у прочитанні функціональності звукоцильових прийомів та моделюванні класифікації звукової образності у малій прозі М. Яцкова та Г. Хоткевича крізь призму ранньомодерністського канону.

**Виклад основного матеріалу.** Музичність тексту, його ритмічна природа, звучання крізь інший звукообраз вкотре працювали в ранньомодерністському каноні задля посилення психологізму та моделювання чуттєвого світу. Фонетичне значення закладається у словах, що позначають рухові зміни, звучання як сам сенс, якість, форму, колір, світло. Така фонетична семан-

тика ілюструє дуальність лексичної одиниці: з одного боку, прочитується природна (фізична) вмотивованість сенсу, а з іншого – його психологічна особливість, зумовлена синестезією значення, тобто поєднанням або транспозицією одних видів відчуттів у інші за асоціацією (наприклад, легке є приємним, а важке – неприємним) [3, с. 78].

Витворення шумового ефекту автори-модерністи здійснюють шляхом антропоморфізації природи, яка стогне, кричить, хлюпоче, виє, грюкає, шепоче, плаче. Скажімо, в етюді Г. Хоткевича «Два шуми» прочитання тексту відкривається звуко ефектом в органічному поєднанні голосу природи («ліс шумить», «вітер збирає цвіти скорби», «темно-зелена глибинь шуму», «стріпоче птиця», «хрусне гілка», «лісові ручаї шумлять») та психологічного стану ліричного героя («заплаче тисяччю плачів», «заговорить тисяччю голосів», «сміх твій розіллється») [12, с. 303–304]. Сенсорна палітра зображуваного рясніє поєднанням шумових, слухових та візуальних ефектів як засобу психологічної нарації, де мотив шуму постає постійним супровідним осердям живого світу: «Хоткевич пише наче уривками, фрагментами, спазмами, немовби не дбаючи про завершеність сюжету чи створення характеру. Для нього важливі почуття, настрої, думка, ситуація, вихоплені з їхньої загальної життєвої плінності» [7, с. 118].

Не можна не помітити типових рис естетики модернізму, до яких апелює автор, зокрема орієнтацію на антично-міфологічні сюжети (дуалізм діонісійського (порив, вихор, бунт, хаос, пристрасть – ці ознаки асоціативно в'яжуться з різноманіттям звукового світу та його вияву) та аполонівського начал). Діонісійська сила здатна примирити природу з людиною, сприяти злиттю, подарувати відчуття гармонійної єдності [6, с. 105], що відзначаємо на рівні тексту: «І не телепають тут козлоногі лісовики <...>, власною красою зачаровані, глядяться в воду нарциси <...>» [12, с. 305]. Натомість в етюдах М. Яцкова «Хлоп'я», «Дитяча грудь у скрипці», «За горою» звукова образність виражається у контексті діонісійських вакханальних ігор задля демонстрації проявів блаженного захоплення світом і собою, пориву у надреальне, що відбувається через «*principiū individuationis*», рівносильного наркотичному сп'янінню: «світ обертався, хлопчина не видів на нім нікого й нічого – чув лише себе» («Хлоп'я»); «жалі скрипки обіймалися з шумом лісу, з зойком вітру серед ночі», «зіллялися зі співом і тупотом в одно велике колесо, воно крутилося, як у сні», «плаче, зойка на ціле горло, але цього ніхто не чує, бо його плач у скрипці» («Дитяча грудь у скрипці»); «вітер суятив по смерекових берегах», «хата здригає», «оба бутять та удають, як жінки заводять» («За горою») [16, с. 184–187].

Надання природі особливого голосу виразно простежується у символістській практиці: «Представники символізму прагнуть «музикально» передавати душевні стани й емоційні віяння, відтінки й обертони. Власне, розвиваються музичні ресурси мови (мов), мелодійність. Це призводить до мобілізації звукових чи фонетичних засобів стилістики – від ритмомелодики до асонансів, алітерацій, рим, звуконаслідувань, звукопису, що надавало їх творам прозорості, створювалися за допомогою мислезвуків бажані звукообрази, що вносить у поетичний текст надвербальний зміст, сугестивність як здатність передавати напівусвідомлені настрої, відтінки вражень» [13, с. 101]. Пейзаж досить часто набуває звукового вияву, а звуки навколишнього світу стали загально джерелом творчості символістів, які «почали інтенсивно культивувати здатність окремих звуків викликати слухові образи» [15, с. 312].

В оповіданні М. Яцкова «У наймах» звукова образність градаційно формує наростання трагічного: зозуля, що кує-прокує чисельність років життя людини; сопілка, яка «тужить»; водяний потік, що «забуту співанку співає»; цвіт яблуні, що шепоче, ніби нагадуючи своїми опалими пелюстками про скороминущість буття; воркотіння голубів як уособлення відходу чистої душі, і врешті – голос покійної матері, яка ніби прийшла завершити усю цю симфонію страждань [16, с. 42]. В одному із розділів оповідання автор витворює звуковий світ не лише за допомогою внутрішньої ритміки, а й шляхом сугестіювання музики через звук: «чути було, як цюкають сокири, гунають довбні, шаркотять пили, скрегочуть колоди та лопають грубі поліна. Час від часу рухнеться з тріском і грюкотом велетень дерево. Глухий стогін, ніби з

тисячі грудей, лунає далеко-далеко лісами» [15, с. 45]. Такі фонічні елементи з нашаруванням звукодії через лексичне значення слова увиразнюють психо-емоційну картину зображуваного, а недоконаний час дієслів «продовжує асоціативне існування звуків у часі» [5, с. 179].

У новелі «Лісовий дзвін» цього ж автора уже в самому заголовку міститься образ, який асоціативно в'яжеться зі звуком. Нічний дзвін у фольклорно-міфологічному сенсі передбачає містичність звучання, своєрідну загадковість зображуваного: «Стали випитувати її та вона попала в лихоманку, дзвонила зубами, оглядала довкола себе <...>» [16, с. 165]. Героїня чує звуки невидимого далекого дзвону, який притягує її до себе нездоланною силою. У творі зринає мотив дороги-лабіринту, яку дівчина намагається пройти, але порив до магічної та досі нечуваної музики як чогось трансцендентного й неземного губить дівчину серед лісових «горбків» і «папоротників» [16, с. 166]. Звук виконує роль дезорієнтованої руйнівної стихії, що схематично можна відтворити таким чином: пристрасть → «дзвін виходить з лісу» → «попала в лихоманку, дзвонила зубами» → «у вухах її дзвонить» → «блудила, як у сні» → «похилилася на землю» [16, с. 165–166]. Натомість у Г. Хоткевича звукообраз постає еквівалентом зцілення, творення Всесвіту, упорядкування та гармонії, про що прочитуємо в етюді «З гір потоки!»: «розкриває обійма» → «сочить у пересяклому в'язкому мосі» → «усміхається» → «багатство очищення» → «зголубів й опрозорився» → «дзвонами невидимими славословлять храми» → «співає земля» [12, с. 299–302].

Фонетична стилістика на рівні тексту працює задля відтворення фоносемантичних зв'язків між словами. Вони можуть бути первинними (звуконаслідувальними) і вторинними (звукосимволічними). І в М. Яцкова, і в Г. Хоткевича головним елементом звукової організації художньої мови новел постає особливий принцип оформлення звукової матерії мовлення. Звук криється не лише у видимій, зовнішній оболонці слова-образу, а й у семантиці, асоціативній мережі тощо. Звукові барви і тони слугують засобом передачі різних станів авторів і часто є доміантними порівняно з іншими художніми техніками; вони вносять нові смислові сенси, увиразнюючи їхні функціональні можливості на рівні мотивів чи ідеї твору в цілому.

Виразність індивідуального стилю молодомузівців досягається апелюванням до фонічних мовних засобів, як-от: інтонації, логічного наголосу, текстової милозвучності, нанизування образів зі звуковими сенсами, емоційно забарвлених слів і синтаксичних фігур. Особливу роль серед них відіграють одиниці звукопису («струмочок – жу-жу-жу»; «Кгм! Кгм!» – відкашлявся двічі» (Г. Хоткевич «Два шуми», «У корчмі»); «А тут вам: ка-у, ги-и-й, бадю рідненький!» (М. Яцків «Ой не ходи, Грицю...»)), які, попри пріоритетне стилістичне навантаження, виступають фоносемантичними засобами компресії інформації, «створення акустичного образу повідомлюваного, посилення виражально-зображального потенціалу прозового мовлення» [9].

Побіжне прочитання малої прози М. Яцкова та Г. Хоткевича дає змогу змоделювати класифікацію фоностилістичних засобів у малій прозі раннього українського модернізму (табл. 1).

Таблиця 1

Класифікація фоностилістичних засобів у малій прозі раннього українського модернізму

№ з/п	Тип звукообразу	Функціональність	Приклад
1.	Звук на рівні звука (алітерація, асонанс, звуконаслідування, звукові повтори (еквіфонія).	Внутрішня ритмічність, звуковідтворення навколишнього світу, експресивність зображуваного, музичність, психологізм з метою підсилення зорових, тактильних, одоративних імпресій;	«Два шуми», «У корчмі», «Повінь» Г. Хоткевича; «Весняний захват», «Поганство юрби» М. Яцкова: «Ото-во-во-во!», «с-с-с-с», «Клейго – о-ов!», «Ха-ха-а!», «Го-го як високо», «гу-у-у-у»; «ненависть, сором бурлять у ній і ось-ось вибухнуть громом»; «зойкали жертви, тремтіли голосіння, гомоніли стогони, гуділи прикази, дринчали прокльони, грози і тривоги»
2.	Звук на рівні лексеми (ономатопія)	Лексико-семантичне увиразнення зображуваного, евфонічність та поліфонія, розгортання багатого асоціативного ряду, вибудовування звукової гармонії, синтез різних видів мистецтва, звукове сприйняття часу та простору	імпульсивні звукові ефекти (удар, стук, тріск, вибух, виліт пташки): «хрусне гілка», «пташка пурхнула, цвірінькнула», «крикнула смерічка», «скригнула дошка», «казарма здригнула», «двері рипнули» тривалі, шумові, тональні засоби (завивання вітру, розсікання повітря, шелест, шипіння): «ту-ту-ту-у», «півні перекликаються», «корови підтягують басом», «кров капала», «смерічка забурмоче, заскрипить», «глухе скавуління»
3.	Безфонічний стан як особливий звук	Завмирання, відчуження, проживання внутрішньої самотності, відречення від світу	«безшумно паде в м'який мох», «журба біла з серця», «пісня без слів, без імені», «тишина, як перед тучею»,
4.	Звук як тональний еквівалент	Створення настроєвості зображуваного, вибудовування аксіологічних та світоглядних доміант через почуття та переживання героя	«почуєш лоскіт вітру на щоці – і серце затужить чогось»; «тихий світ слухав молитву», «крикнула беззвучно навздогін», «чим нижче сльози падуть, тим гомін ясніший»,
5.	Звук як механічний засіб	Ритмічність, створення ефектів поліфонії/монодичності, сила звуку (крещендо (наростання) і димінундо (зменшення сили звуку) – передавання ідейно-сміслових сенсів та моделювання психопортретів героїв.	«забриніла тисячею голосів гірська симфонія», «оркестри природи», «пливуть тони, тони розливаються»; «Підскочив до неї, зашепотів. Щось обіцяє, пригортається, притуляється, залетить і звідти, і звідти, будить»; «Летить зів'яле листя, хлипає по пустирях, б'є мене в серце...», «чорна земля крізь сон зітхає і стогне...»

**Висновки.** Тематизація звукової образності у її стильовому оформленні відповідно до провідних тенденцій ранньомодерністської естетики втілювалася з урахуванням аксіологічно-світоглядних орієнтирів епохи. Фоностилістичні прийоми на рівні звуку, звуколексеми, звукосемантики та звукоідеї функціонально увиразнюють текст, ритмічно komponують багате асоціативно-сміслові поле, сприяють ефективності у зображенні психологічного стану героїв, змалюванні ірраціонального, чуттєвого, сенсорного світів. Фонічна образність в обох авторів не лише спрацьовує як музично-симфонічний маркер, а й слугує інструментом для моделювання метафорики, символічності зображуваного і водночас як засіб підсилення інших імпресій – зорових, смакових, одоративних, тактильних. Малі жанрові полотна з активним використанням фоностилістичних технік вдало резонують з індивідуальністю кожного автора. Творчість М. Яцкові у ракурсі звукообразності асоціативно близька до шопенгауерівського розуміння світу, натомість у Г. Хоткевича звук стає гармонією у побудові ідеально-впорядко-

ваного простору. Не менш перспективним залишається розширення координат звукової образності в інших письменників епохи модернізму, що видається слухним вектором для подальших наукових розвідок.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів : Літопис, 1997. 297 с.
2. Еліот Т. С. Музика поезії. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., доп. Львів : Літопис, 2001. С. 95–106.
3. Качуровський І. Фоніка. Київ : Либідь, 1994. 168 с.
4. Левицький В. Звукової символізм. Основные итоги : монографія. Чернівці : Рута, 1998. 130 с.
5. Мельник О. Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація : монографія. Київ : Наукова думка, 2011. 294 с.
6. Ніцше Ф. Т. 1 : Народження трагедії. Невчасні міркування I–IV. Твори спадку 1870–1873. *Повне зібрання творів* : у 15 т. Львів : Астролябія, 2004. 770 с.
7. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1999. 448 с.
8. Потебня О. Теоретична поетика. 1990. 344 с.
9. Тарасова О. Фоносемантичні засоби компресії поетичної інформації: семіотичний та когнітивно-комунікативний аспекти (на матеріалі поезії французького символізму) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.05 «Романські мови» ; Київський національний лінгвістичний університет. Київ, 2009. 20 с.
10. Франко І. Із секретів поетичної майстерності. Київ : Радянська школа, 1979. 318 с.
11. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі. *Зібрання творів* : у 50-ти т. Київ : Наукова думка, 1982. Т. 35. С. 91–112.
12. Хоткевич Г. Твори : в 2-х т. Київ : Дніпро, 1966. Т. 2. 604 с.
13. Юсип-Якимович Ю. Зіставна фоностилістика: слов'янські фоностильові паралелі в поезії модернізму. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія «Філологія»*. 2008. Випуск 18. С. 101–106.
14. Юсип-Якимович Ю. Фоностильові засоби музичності в ліриці Миколи Філянського. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія «Філологія»*. 2008. Випуск 19. С. 35–39.
15. Юсип-Якимович Ю. Слов'янський літературний символізм: фоносемантична поетика звукового пейзажу. *Ukrainica brunensia III./Ukrajínistika – minulost, přítomnost, budoucnost III. Literatura a kultura. Kolektivní monografie věnovaná 20. výročí zahájení výuky ukrajinštiny jako studijního oboru na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně*. 2015. С. 307–315.
16. Яцків М. Муза на чорному коні : Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті / упоряд., автор. передм. та приміт. М. Ільницький. Київ : Дніпро, 1989. 846 с.