

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
Навчально-науковий інститут філології  
Кафедра мов і літератур Далекого Сходу та Південно-Східної Азії

**«Ономатопея як засіб увиразнення поетичного мовлення у творчому  
доробку Накахари Чюї»**

Кваліфікаційна робота  
освітнього ступеня «бакалавр»  
студентки 4 курсу бакалаврату  
освітньої програми  
«Японська мова і література та  
переклад, англійська мова»  
спеціальність – 035.069 Східні мови та літератури  
(переклад включно), перша – японська

**Каріна Олександрівна КОРОЛЬ**

Науковий керівник:  
к. філол. н., доц. Юлія КУЗЬМЕНКО

**«Допущено до захисту»**

Протокол засідання  
кафедри мов і літератур  
Далекого Сходу та Південно-Східної Азії  
протокол №16 від «28» травня 2025 року  
завідувач кафедри \_\_\_\_\_  
д.філол.н, доц. Наталя ІСАЄВА

КИЇВ – 2025

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	5
1.1 Ономатопея як лексична одиниця .....	5
1.2 Звукосимволізм і емоційні імплікації звуків.....	9
1.3 Особливості японської ономатопеї. ....	13
<b>Висновки до Розділу I</b> .....	17
<b>РОЗДІЛ II. Творчість Накахари Чюї крізь призму ономатопеї</b> .....	19
2.1 Загальна характеристика тенденцій у літературі першої половини ХХ століття. ....	19
2.2 Життєвий та творчий шлях Накахари Чюї. ....	23
2.3 Ономатопея як засіб художньої виразності: аналіз обраних віршів.....	26
2.3.1 «Цирк» (サーカス) .....	29
2.3.2 «Одна казка» (一つのメルヘン) .....	33
2.3.3 «Юність» (少年時) .....	36
<b>Висновки до Розділу 2</b> .....	38
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	40
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	42

## ВСТУП

Під час літературного аналізу японських творів, окрім звичних стилістичних засобів, таких як епітети, метафори чи порівняння, привертає увагу ще один своєрідний засіб увиразнення – ономапоєа, або звуконаслідування. Японська мова вирізняється розвинуеною системою такої лексики, яка за своєю формою і змістом значно відрізняється від відповідних явищ в українській та інших європейських мовах. У зв'язку з цим ономапоєа як засіб художнього увиразнення не є звичним явищем для українського читача й потребує глибшого аналізу в межах сучасного літературознавчого дискурсу.

Одним із авторів, які активно використовували ономапоєа як засіб поетичної виразності, був Накахара Чюя (1907–1937) – відомий поет ранньої епохи Шьова та один із яскравих представників японського символізму. Він є знаковою постаттю японської літератури ХХ століття, яка викликає дедалі більший інтерес серед українських читачів, про що свідчить, зокрема, вихід його поетичної збірки в українському перекладі у 2022 році.

**Актуальність** даного дослідження зумовлена зростанням інтересу до японської літератури в Україні, а також обмеженою кількістю наукових праць, присвячених ономапоєа як художньому засобу в українській японістиці.

**Метою** роботи є дослідження функцій ономапоєа як засобу поетичної виразності у творчому доробку Накахари Чюї.

Для досягнення цієї мети було поставлено такі **завдання**:

- о проаналізувати теоретичний матеріал та охарактеризувати ономапоєа з точки зору лінгвістики;
- о дослідити емоційні імплікації окремих голосних і приголосних звуків;
- о окреслити основні риси літературної епохи, у яку творив Накахара Чюя, та його ідіостилю;
- о здійснити художній аналіз обраних віршів із акцентом на

використанні ономапопеї.

**Об'єктом дослідження** є поезія Накахари Чюї.

**Предметом дослідження** є ономапопея та її функції як засобу поетичної виразності.

Під час виконання роботи були застосовані такі **методи дослідження**:

- 1) описовий;
- 2) функціонально-семантичний аналіз;
- 3) герменевтичний метод;
- 4) стилістичний аналіз.

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до розділів та загальних висновків, списку використаних джерел. Обсяг основного тексту з висновками становить 39 сторінок, загальний обсяг роботи – 45 сторінок. Список використаних джерел має 40 позицій, з яких 31 – іноземними мовами.

## РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

### *1.1 Ономатопея як лексична одиниця*

Звуконаслідування, або ономатопея (грец. *ὄνοματοποιία*: словотворчість, звуконаслідування), – міметичне відтворення фонетичними засобами позамовних звукових явищ, що будується на артикуляційній схожості [Ковалів, 2007, с.390]. Іншими словами, це лексичні одиниці, що шляхом імітації намагаються відтворити звуки природи, голоси тварин, фізіологічні процеси та інші звукові явища.

Ономатопея належить до архаїчного шару лексики, яка виникла ще на ранніх етапах мовної еволюції. Згідно з деякими гіпотезами, перші звуконаслідування первісні люди використовували як сугестивні звертання до тварин, аби їх підкликати або, навпаки, відігнати. Як зазначає Костянтин Тищенко: «Реліктами тих доісторичних голосових сигналів є, за всіма ознаками, сугестивні екзофони – звертання до тварин. [...] Доказом реліктового характеру цих звертань-коренів є їхня повсюдність у мовах світу і водночас периферійне становище в кожній мовній системі. Серед них трапляються як експресивні вигуки, так і яскраво виражені звуконаслідування голосів тварин» [Тищенко, 2007, с.218].

У сучасних дослідженнях, таких як робота Ма Цінхуа «Важливість ономатопеї в процесі лінгвізації: з перспективи зв'язку звуку і значення за принципом динамічної системи», дослідниця зазначає, що ономатопея була першим кроком до мовного вираження і походить від ономатопеїчних вигуків (зокрема тих, які використовувалися, щоб приманити тварин), а отже є важливим етапом еволюції квазімови в повноцінну мовну систему. Авторка також зауважує, що деяка ономатопея втратила свою форму вигуку та стала основою для лексичних одиниць, які згодом трансформувалися завдяки дериваційним процесам [Ma Qinghua, 2018, с. 43-44]. У мовах світу від багатьох звуконаслідувань можна утворити дієслово: в українській мові це відбувається здебільшого за допомогою суфікса -к- і дієслівного закінчення -

ати (*няв – някати, гав – гавкати*); у японській це більше характерно для звуко символізмів, які можуть ставати дієсловами третьої групи з додаванням допоміжного дієслова *する /суру/ (ドキドキ /докідокі/ – ドキドキする /докідокісуру/)*. Проте в японській ономапопея здебільшого зберігає вигукоподібну форму й найчастіше функціонує в тексті як прислівник, наприклад, *ニコニコ笑う /ніконіко варау/ – усміхатися*, де *ニコニコ* – це ономапопея, яка описує усмішку, а *笑う* – дієслово «сміятися».

Існують декілька підходів до класифікації ономапопеї. До прикладу, Г'ю Бредін у своїй роботі «Ономапопея як фігура і лінгвістичний принцип» виділяє три основні типи ономапопеї: пряму, асоціативну та показову [Bredin, 1996, с. 558]. До прямої ономапопеї він відносить слова, схожі за звучанням на явища, які вони позначають. Знаково, що звукове наближення цих слів до реальних явищ досить відносне, тобто простежити звукову подібність можна, але вона все ж є невеликою. Особливо детально варто розглянути голосові наслідування тварин. Хоча, здавалося б, тварини по всьому світу видають однакові звуки, їхнє відображення на письмі значно відрізняється в залежності від мови: до прикладу, в українській кінь ірже зі звуком «іго-го», у японській – *ひひいん /хі-хіін/*, а в німецькій – *iaah /ia/*. Усі ці слова відрізняються один від одного, хоч і позначають один і той самий звук.

Другий тип Бредін називає асоціативною ономапопесєю, тобто такою, що передає не стільки сам звук, який продукує об'єкт, скільки звук, що з ним асоціюється. Один із прикладів, які наводить автор, – слово *bubble* – бульбашка. Звукове позначення цього слова в англійській не має прямого зв'язку із самим об'єктом, але асоціюється зі звуком киплячої води, на поверхні якої утворюються бульбашки. Тобто асоціація будується в цьому випадку не лише між звуком і словом, а між звуком, словом і об'єктом [Bredin, 1996, с. 560-562].

Показова ономапопея відрізняється від перших двох типів тим, що будується не на звукових, а на конотативних асоціаціях [Bredin, 1996, с. 563]. Якщо розглянути, до прикладу, японську ономапопею *さらさら /сарасара/ –*

м'який, шовковий – та ざらざら /дзарадзара/ – твердий, – ці два слова мають досить схожий звуковий склад, але протилежне значення. Такі слова формуються на основі емоційного сприйняття звуків, довжини слів або асоціацій із певними звуковими поєднаннями.

Це узгоджується з причинами, виділеними В. фон Гумбольдтом, через які ми схильні пов'язувати певні звуки з конкретними концептами:

1. Безпосереднє наслідування – звук, що його видає об'єкт, по можливості відтворений засобами мови;

2. Імітація не безпосередня, а за допомогою стороннього фактору, спільного для звуку і об'єкта;

3. Аналогічність – слова, близькі за значенням, передаються схожими звуками, але імплікації звуків тут уже не враховуються [von Humboldt, 1988, с.73-74].

Кобаяші Хідео у своїй праці «Дослідження символічних слів японської мови» розділив мовні знаки наступним чином:

— **мовні знаки**

– **вмотивовані знаки:**

– пряме відображення – звуконаслідування

– непряме відображення – звукосимволізм

– **невмотивовані знаки** – символи

За його словами, звуконаслідування – це спроба відтворити звуки природи засобами мови, де і відображуваний зміст, і засіб його відображення знаходяться в площині звуків, тоді як звукосимволізм – це спроба відтворити за аналогією певні поведінки або стани, використовуючи засоби мови для передачі звуків природи [小林, 1976, с.220-240].

Якщо провести паралелі з уже згаданою класифікацією Бредіна, пряма ономаіопея відповідає звуконаслідуванням, показова – звукосимволізмам, а асоціативна лежить поміж ними.

Розглядаючи звуконаслідування, варто згадати принцип довільності

мовних знаків, обґрунтований Фердинандом де Соссюром. «Зв'язок між позначеним і позначенням довільний, оскільки під знаком ми розуміємо ціле, що виникає внаслідок поєднання (асоціації) певного позначення (сигніфіканта) з певним позначенням (сигніфікатом), можна висловитися простіше: лінгвістичний знак довільний» [за перекл. Корнійчук, Тищенко, 1998, с.89]. Мається на увазі, що позначене слово не має жодного внутрішнього зв'язку із набором звуків, який його позначає, і може позначатися будь-яким іншим набором звуків. Підтвердженням тому є відмінне звучання слів, які позначають одні й ті ж предмети і явища, у різних мовах. За теорією де Соссюра, зв'язок між сигніфікантом та сигніфікатом формується на психічному рівні через асоціації, а лінгвістичний знак (слово) поєднує між собою не річ і назву, а поняття та акустичний образ. У межах мовної спільноти формується консенсус щодо того, який набір звуків відповідає певному поняттю чи явищу; ці звуки в сприйнятті носіїв мови асоціюються з відповідними предметами чи явищами.

Джонатан Каллер у своїй роботі «Соссюр» щодо першого принципу мовних знаків зазначає, що у цього правила є винятки, зокрема ономатопея, яка є вмотивованим мовним знаком, оскільки імітує чи копіює реальні звуки [Culler, 1976, с.19]. Таким чином, ономатопею можна вважати мовним знаком із нижчою довільністю, хоча її все ж не можна повністю винести за дужки першого принципу де Соссюра. За словами української дослідниці Оксани Гаврилів: «Ономатопея передає не те, що справді каже тварина, а те що чуємо ми, носії певної конкретної мови, і що нам дозволяють передати наші фонетичні особливості як носія цієї мови та звуковий інвентар цієї мови» [Гаврилів, 2021]. Через фонетичні обмеження та соціокультурні фактори носії різних мов чують і відтворюють звуки по-різному. Між звуком і його позначенням встановлюється сильний асоціативний зв'язок, тому носіям української може бути незрозумілим, чому в китайській мові півень каже «咕咕咕» /гу-гу-гу/, а не «кукуруіку», і навпаки.

Щодо звукосимволізмів, їх визначають як закономірний, фонетично мотивований зв'язок між фонемами слова й покладеною в основу номінації незвуковою (неакустичною) ознакою денотата [Шаповал, 2020, с.190]. Згідно з цим визначенням, оскільки звуки здатні викликати певні асоціації, звукосимволізми, як і звуконаслідування, не є повністю довільними. Проте стосовно звукосимволізмів Кобаяші зазначає, що вони, хоч і є вмотивованими знаками, водночас і невмотивовані, оскільки їм властива довільність згідно з першим принципом мовних знаків. За його словами, якщо ми спробуємо поставити з одного боку знаки, які найбільше стимулюють асоціації, а з іншого – найбільш довільні, звукосимволізми будуть прямо по центру [小林, 1976, с.220-240].

Таким чином, ономапопея посідає проміжне положення між довільністю та вмотивованістю мовних знаків. Вони засвідчують, що мовна система не є абсолютно умовною – у ній зберігаються елементи, які відображають певні універсалії людського сприйняття звуку. У літературі ж, особливо поетичній, такі елементи набувають особливої ваги, оскільки дозволяють передати не лише зміст, а й чуттєво-емоційне забарвлення образів. Тому вивчення ономапопеї як засобу поетичної виразності відкриває нові горизонти для розуміння мови не лише як засобу комунікації, а й як форми естетичного досвіду, у якій звук, зміст і форма взаємодіють у тісному зв'язку.

### ***1.2 Звукосимволізм і емоційні імплікації звуків.***

Звукосимволізми – слова, сутність яких полягає у фонетично мотивованих зв'язках між фонемами слова і незвуковою ознакою денотата, тобто передачею мовним звуком відчуття, руху, враження від позначуваного предмета [Валігура, Охріменко, 2019, с. 32]. На відміну від звуконаслідувань, звукосимволізми створюють звукоряд, який асоціативно виражає емоції, зорові образи, відчуття тощо. Звісно, такі асоціації відрізняються в залежності від мови, оскільки формуються під впливом соціокультурних факторів, тому

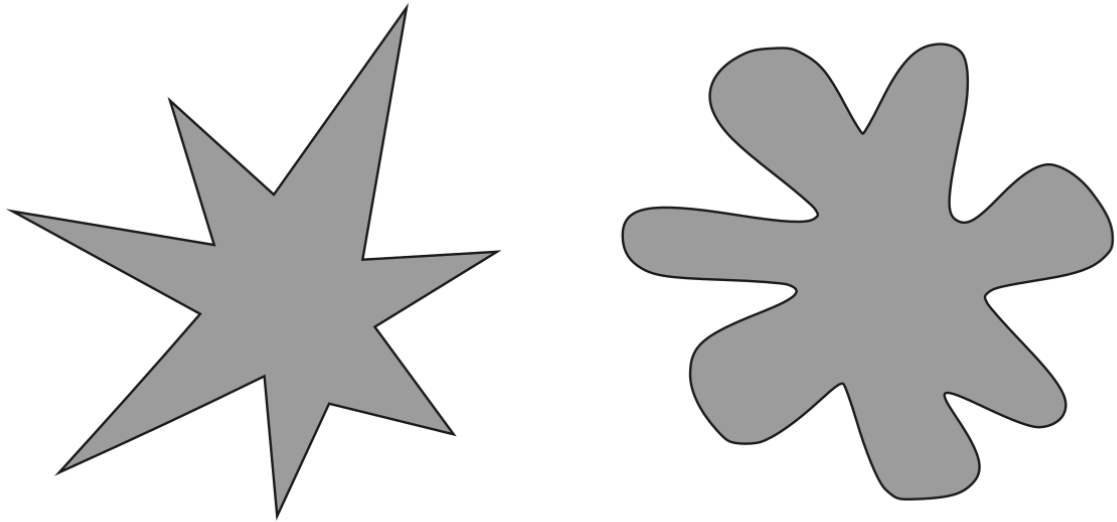
звукосимволічна лексика однієї мови може не викликати тих же асоціацій у носіїв іншої мови.

Аби обґрунтувати цю теорію, від початку ХХ століття було проведено низку експериментів, де респонденти серед вигаданого набору слів обирали назви до фігур чи зображень. Результати подібних досліджень показали, що відсоток однакових відповідей значно перевищує очікувані результати й може дозволити глибше зрозуміти природу виникнення слів у різних мовах світу.

Відомим є експеримент німецького психолога Вольфганга Кьолера, проведений у 1929 році. Він надав зображення двох фігур, одна з яких мала більш гостру форму, а інша – округлу, і запропонував читачам обрати, яку з них можна назвати «такете», а яку «малума». Більшість людей інтуїтивно пов'язували перше слово з гострою фігурою, а друге – з округлою [Etchells, 2016].

Цей ефект дав поштовх одному з найвідоміших експериментів у сфері звукосимволізму під назвою «буба-кікі», проведений В. С. Рамачандраном та Е. М. Хаббардом у 2001 році [Świąk та ін., 2021]. Як і їхній попередник Кьолер, дослідники запропонували учасникам назвати, яка з двох фігур може бути названою «буба», а яка – «кікі» (рис.1.1).

За результатом експерименту, більшість учасників (75%) співвідносили назву «буба» з округленою формою, а «кікі» – з гострою. Хоча вигадані назви, використані в цьому дослідженні, відрізняються від тих, які пропонував Кьолер, їхні звуки здебільшого повторюються: [у] та [а] в словах «буба» і «малума» і [к] в словах «такете» і «кікі».



**Рисунок 1.1** – Експеримент «буба-кікі»

Вважається, що такий ефект пов'язаний одночасно і з самими звуками, і з їхньою артикуляцією, зокрема з формою губ під час вимови слова. На думку дослідників, це може бути викликано зв'язком сенсорних на моторних ділянок мозку [Etchells, 2016]. Так, дзвінкі проривні звуки, губні приголосні ([б], [м]) та огублені голосні ([о], [у]) зазвичай асоціюються з круглими формами. Цей ефект пов'язують також із частотними характеристиками: різкі зміни частот, викликані переходом від тиші до глухого проривного приголосного, можуть асоціюватися з гострими формами, тоді як безперервна основна частота, яка присутня у словах «буба» і «малума», має нижчі частотні діапазони та менш різкі зміни амплітуди, що може викликати візуальні образи плавності, гладкості. Окрім того, відповідні візуальні асоціації можуть бути викликані не лише самими звуками, але й літерами, якими вони записані. Якщо поглянути на використаний в експерименті запис латинськими літерами – «bouba» та «kiki» – стає очевидно, що літери в слові «kiki» мають більш продовговату, «гостру» форму, що справедливо і для слова «takete». Згідно з дослідженням, респонденти, рідні мови яких послуговуються іншими системами письма, демонструють меншу єдність у своїх відповідях (63%) [Ćwiek та ін., 2021].

Експеримент «буба-кікі» став особливо важливим для творення

вигаданих слів, зокрема у фентезі, імен та назв, а також дав поштовх іншим сучасним дослідженням на тему звукосимволізму.

Щодо японської мови, спостерігається така тенденція в символізмі звуків:

- あ, お, う : великі об'єкти, повільний рух, низький звук;
- い – малі об'єкти, швидкий рух, високий звук;
- え в ономапоєі використовується рідко і зазвичай має негативну конотацію;
- глухі приголосні – легкість, високі звуки, гострота;
- дзвінкі приголосні – важкість, тьмяність, низькі звуки;
- звуки ряду は – легкість, стрибучість;
- ち – малі об'єкти, швидкість, の – повільність [Fukuda, 2003, с. 16-20].

Помітити ці закономірності можна на прикладах: *こんこん* /кон-кон/ - стукати (негучний звук) – *ごんごん* /гон-гон/ грюкати (гучний звук); *ころころ* /коро-коро/ котитися – *ごろごろ* /горо-горо/ котитися (великі речі), гуркотіти; *はらはら* /харахара/ тріпотіти – *ばらばら* /барабара/ шелестіти, сипатися – *ぱらぱら* /парапара/ гуркіт.

У праці української дослідниці Оксани Кобелянської ж зазначено: «Приголосні звуки у японців, зазвичай, викликають: [K] – відчуття сухості; [S] – відчуття приємності, вологості; [T] – відчуття сили, чоловічого начала; [N] – відчуття липкості; [H] – відчуття легкості, відсутності опору (спротиву); [M] – відчуття круглості, жіночого начала; [Y] – відчуття м'якості, слабкості, податливості; [W] – відчуття крихкості, невпевності» [Кобелянська, 2013].

Можна зробити висновок, що фонетична структура ономапоєі в японській мові не лише відображає звукові характеристики явищ, а й тісно пов'язана з асоціативними образами, закріпленими в мовній свідомості носіїв. Це дозволяє ономапоєі виконувати не лише імітативну, а й експресивну,

стилістичну функцію в мові.

### **1.3 Особливості японської ономапоєї.**

Японська мова вирізняється винятковим багатством звуконаслідувальної та звукосимволічної лексики, яка охоплює не лише звуки природи, тварин і предметів, а й фізичні стани, емоції, дії та навіть абстрактні поняття. Враховуючи це, японська ономапоєя має ряд особливостей стосовно її класифікації та структурної організації.

Ще у 1995 році дослідники Джюнко Іто та Армін Местер виділили основні ознаки, характерні для трьох типологічних страт японської мови: ваго (питомо японські слова), канго (слова китайського походження) і гайрайго (запозичення з інших мов) [Ito & Mester, 1995, с. 817-836]. Типологічно ономапоєя як мовний релікт відноситься до питомо японської лексики і розділяє з нею багато рис, такі як відкритість складів, редуплікація та запис абетками кана. Окрім цього, для лексики ваго характерні дзвінки приголосні в постпозиції до носового складового звуку *ん* (укр. (н)), що теж справедливо і для ономапоєї (*うんざり* /ундзарі/ – розчарований; *ズングリ* /дзунгурі/ – короткий і тонкий). Це правило, однак, менше стосується редуплікованих слів. Хоча лексиці ваго в результаті редуплікації властивий процес одзвінчування другого складу (*ひと–ひとびと、とき–ときどき*), в ономапоєї редуплікація здебільшого повна, тобто точно повторює попередній склад [Kwon, 2017, с.7-8].

Цікаво, що не всі дослідники однозначно зараховують ономапоєю до лексики ваго, натомість виділяючи її в окрему страту. Відбувається це зокрема через те, що в питомо японських словах звук /p/ (укр. [п]) ніколи не стоїть на початку слова, чого не можна сказати про ономапоєю (*ひかひか* /пікапіка/ – блищати; *ぺらぺら* /пералера/ – вправно (говорити якоюсь мовою)) [Nanano, 1986, с.245]. Через це досі виникає питання щодо того, до якого типологічного шару лексики має відноситися ономапоєя.

Упродовж ХХ століття дослідники почали більш активно розглядати японську ономапопею й сформували її класифікацію, яка наразі є найбільш поширеною:

- 擬声語 (гісейго) – звуконаслідування голосів тварин та людей (わんわん /ван-ван/ – гав-гав; にゃん /нян/ – няв);
- 擬態語 (гітайго) – звукосимволізми, які передають фізичний стан (キラキラ /гірагіра/ – блиск в очах); ひんやり /хін'ярі/ – холодно);
- 擬容語 (гійо:го) – звукосимволізми, які передають рух (ゆっくりに /юккүрі/ – повільно; うろうろ /уроуро/ – ходити туди-сюди без діла).

Деякі дослідники розширюють цю класифікацію до п'яти категорій, виокремлюючи 擬音語 (гіонго) – звуконаслідування, що передають звуки природи та неживих предметів (ザーザー /дза:дза:/ – звук дощу), а також 擬情語 (гіджьо:го) – звукосимволізми, що передають емоції та почуття (いらいら /іраіра/ – роздратування) [Churchman, 2012, с.7]. Попри таку широку систему розподілу, усе одно виникає проблема з класифікацією окремих слів. До прикладу, ドタバタ /дотабата/ – гучно ходити туди-сюди – можна віднести як до гіонго, так і до гійого, оскільки це слово передає одночасно і звук, і рух.

Існують також різні підходи до структурного поділу японської ономапопеї. У цій роботі пропонується класифікація на основі морфологічної будови, яка охоплює три основні типи:

- слова-дуплі (яп. 豊語 джьо:го) – повторення складів, у тому числі і слова з парафонією (часткова зміна звуків другого складу);
- слова з нарощенням – додавання суфіксів або додаткових складів;
- односкладові слова.

Окрім звукового символізму, згаданого раніше, структура слова також може впливати на значення ономапопеї в японській мові. Слова-дуплі вказують на повторювальну дію (パチン /пачін/ – плеснути в долоні один раз, パチンパチン /пачін-пачін/ – плескати декілька разів) або дію в процесі [Fukuda, 2003,

с. 22]. Загалом, моносилабичні ономапопеї позначають одномоментну, коротку дію, тоді як бісилабичні зазвичай передають тривалу дію або вказують на її повторювальний характер.

До слів з нарощенням можна віднести ономапопеї, до яких додаються суфікси り、ん або мора подвоєння つ. Дослідниця Хіроко Фукуда пропонує п'ять окремих типів: 1) закінчення на мору подвоєння つ; 2) закінчення на ん; 3) закінчення на り; 4) закінчення на довгий голосний; 5) закінчення на мору подвоєння つ + склад + суфікс り або ん [Fukuda, 2003, с.23-29]. Вона вказує, що кожен із цих типів має власну конотацію.

Слова, що відносяться до першого типу, здебільшого означають коротку, часто раптову дію або раптові неочікувані рухи. Деякі з них супроводжуються в реченнях часткою と (ごくつ /гоку-/ – ковтати; げつ /ге-/ – блювати). Слова, які закінчуються суфіксом り, навпаки виражають розміреність і повільність, якщо описують дію, або повноцінний, не раптовий звук. Дія, описана такими ономапопеями, переважно є закінченою (のそり /носорі/ – рухатися повільно; ころり /корорі/ – котіння малого або сферичного предмету або легко, без зусиль). Слова, що закінчуються на носовий звук ん, часто описують резонуючий, протяжний звук (ごほん /гохон/ – кашель) або дію на широкій площині, коли щось вдаряється в інший предмет або розпластується (こんこん /кон-кон/ – стукіт). Те саме можна сказати про ономапопею, яка закінчується на довгий голосний (すうすう /су:су/ – потік повітря, що просочується крізь вузьку щілину; のうのう /но:но/ – розлягтися). До п'ятого типу відноситься ономапопея, усередині якої з'являється мора подвоєння つ для підсилення або додаткового акценту (かつちり /каччірі/ – звук зіткнення малого твердого предмету з іншим об'єктом, більш виразне, ніж かつり). Враховуючи, що слова, які закінчуються на довгий голосний, не є словами з нарощенням і відносяться до слів-дуплів або односкладових слів, а додавання мори つ для підсилення

значення властиве й решті японської лексики з тим же значенням, у межах цієї роботи пропонується дещо спрощена класифікація слів з нарощенням, яка охоплює три основні типи залежно від характеру морфологічного додатку:

- 1) з додаванням суфікса り;
- 2) з додаванням суфікса ん;
- 3) з додаванням мори подвоєння つ.

Кожен із цих типів має свої характерні конотації та семантичні нюанси, зокрема пов'язані з інтенсивністю, завершеністю або м'якістю дії.

Граматично ономапопея може виступати в реченні в різних ролях:

- обставина, що уточнює присудок (з часткою と або без):

それからゆっくりと農家の生活を始めた。(Після цього я розмірено почав фермерське життя.)

綺麗な竹林をゆっくり見たい!(Я хочу не поспішаючи оглянути красиву бамбукову рощу!)

- дієслово, утворене додаванням допоміжного дієслова する або やる:

私の番が近づくと胸がドキドキした。(Моя черга наближалася, і серце ставало битися все сильніше.)

あそこでがやがやってるのが、俺のつれだよ。(Збіговисько он там – то все мої друзі.)

- означення з часткою の:

しっとりすべすべのなめらか美肌に洗い上げます。(Очищує до стану зволоженої гладенької шкіри.)

- обставина з часткою に:

お気に入りのシャツがぼろぼろになってしまった。(Моя улюблена сорочка зносилася.)

- складений іменний присудок зі зв'язкою だ:

判事は神経性の過労でくたくただった。(Суддя був виснажений від

нервової втоми.) [Dexter, 2015].

Завдяки високим словотвірним здібностям японської мови ономапопея може виконувати в реченні функції різних синтаксичних членів, набуваючи при цьому ознак похідних частин мови. Вони активно використовуються в усіх стилях мовлення – від розмовного до художнього та публіцистичного. Зокрема ономапопеї з закінченням на り часто виступають в реченні обставиною, модифікуючи присудок, і сприймаються радше як звичайні прислівники, ніж звуко символізмами. Їхня семантика, зазвичай, позначає спосіб, інтенсивність чи стан виконання дії.

Варто зазначити, що, хоча вживання ономапопеї як обставини, що уточнює присудок, допускається як із часткою と, так і без неї, звуко наслідувальна ономапопея гіонго та гісейго зазвичай супроводжується нею, оскільки в такому випадку と виконує функцію маркера безпосереднього відтворення звуку:

雷がごろごろと鳴り始めた。(Почала гуркотіти блискавка.)

Таким чином, ономапопея в японській мові постає як самобутнє та багатогранне явище, що поєднує у собі лексичні, фонетичні, морфологічні та синтаксичні особливості. Її структура тісно пов'язана зі значенням, а звукова форма може вказувати на інтенсивність, повторюваність або навіть емоційний настрій дії. Завдяки високому ступеню систематизації та гнучкості вживання, ономапопея не лише органічно вписується у мовну систему, а й відіграє важливу роль у стилістичному та образному збагаченні висловлювання.

### ***Висновки до Розділу I***

У розділі 1 було з'ясовано, що ономапопея – це шар лексики, який утворився завдяки імітації та відтворенню звуків природи, голосів, фізіологічних процесів та інших звукових явищ на основі подібності та відігравав важливу сугестивну роль у між- та внутрішньовидовій комунікації

на початку формування мови. Стандартно ономатопоєю поділяють на звуконаслідування та звукосимволізми, де перші – це пряме наслідування існуючих звуків, тоді як другі виражають емоції, стани, відчуття і формуються на базі асоціацій, які притаманні різним звукам. Враховуючи це, основна особливість ономатопоєї та її відмінність від решти лексики у мовній системі полягає в тому, що їй менш притаманне правило довільності мовних знаків, оскільки звуконаслідування імітують реальні звуки, тоді як звукосимволізми утворюються від впливом стійких асоціацій стосовно того чи іншого звуку. Низка експериментів, проведених у ХХ столітті, на практиці довели, що більшість представників однієї мовної групи схильні поєднувати одні й ті самі звуки з конкретними явищами, що дало глибше зрозуміти закономірності утворення звукосимволізмів та їхнє значення. Такі звукові асоціації можуть бути пов'язані з артикуляцією та письмовим позначенням слова.

Японська ономатопоєя вирізняється широким розгалуженням такої лексики на 5 різних типів: гісейго, гіонго, гітайго, гійого та гіджьоґо. Структурно її можна поділити на слова-дуплі, слова з нарощенням і односкладові слова, де кожен із цих типів має свої імплікації в залежності не лише від звукового складу, але й від форми та закінчень. Глибоко інтегрована в загальну систему японської мови, синтаксично ономатопоєя може вступати в реченні в ролі обставини, означення або присудка та приєднувати до себе частки に、と、の, допоміжні дієслова する або やる або дієслово-зв'язку だ.

## РОЗДІЛ II. Творчість Накахари Чюї крізь призму ономаіопеї

### *2.1 Загальна характеристика тенденцій у літературі першої половини ХХ століття.*

Життя та творчість Накахари Чюї припали одразу на дві літературні епохи – Тайшьо (1912 – 1926) і ранню епоху Шьова (1926 – 1989). Хоча пік його творчої кар'єри та публікація головних збірок припали саме на початок епохи Шьова, загальні тенденції в літературному процесі епохи Тайшьо значною мірою вплинули на формування його авторського стилю.

Перехід від епохи модернізації Мейджі до Тайшьо відбувся на тлі неспокою в Японії наприкінці ХІХ та на початку ХХ століття. Перша китайсько-японська війна, що відбулася у 1894 році, та російсько-японська війна 1904-1905 років вплинули на процеси індустріалізації, зокрема на розвиток легкої та важкої промисловості, суднобудування та сталеваріння. Успіхи на фронті сприяли усталенню політики експансії, що відображалось і в літературі, оскільки все більше письменників залучалися до пропаганди мілітаризму у своїх творах [Kato, 1997, с. 469].

Період Тайшьо відчув на собі ці культурні зрушення. Унаслідок індустріалізації різко збільшилася популяція в містах, освіта стала доступнішою, і водночас із цим загострилися проблеми, пов'язані з працевлаштуванням молоді після завершення навчання. Під впливом західної літератури та філософії активно розвивалися демократичні ідеї, особливо ідеї демократії та індивідуалізму [Kato, 1997, с. 469-471]. На цьому підґрунті автори почали активно шукати нові засоби вираження внутрішнього світу особистості. У літературі з'явилися течії, які втілювали як європейські впливи, так і внутрішні пошуки національного стилю.

Наприкінці ХІХ століття одним із провідних рухів став романтизм, натхненний тенденціями в європейській літературі того часу. Романтизм вирізнявся ідеалізацією, підвищеною увагою до почуттів та емоцій понад раціональністю, сентиментальністю, естетизацією природи. У Японії розвиток

романтизму можна тісно пов'язати з популярними літературними періодичними виданнями, такими як Шігарамі Дзоші (яп. «しがらみ草紙»), «Літературний світ» (яп. «文学界») і «Вранішня зоря» (яп. «明星»). Тим не менш, уже після Першої китайсько-японської війни романтизм піддався критиці, зокрема з боку поета Йосано Теккана. Хоча «Вранішня зоря» – видання заснованої Текканом спілки «Нове поетичне товариство» (яп. 新詩社) – було одним із головних осередків японського романтичного руху, Теккан згодом відмовився від ідеалів романтизму, звинувативши його у відриві від реальності. За словами Теккана, романтизм літературного світу, що стояв на засадах мистецького абсолютизму, був слабкодушним [宮本百合子, 1947]. Відтак відбулося зміщення фокусу уваги з аристократичного світу краси до проблеми покращення умов життя звичайних людей.

На початку ХХ століття група японських письменників зазнала впливу французького натуралізму, який був популярний в Західній Європі приблизно за 30 років до того, як прийшов до Японії. Він спирався на ідеї позитивізму, соціального детермінізму та дарвінізму. На відміну від романтизму, що ідеалізував людину і підкреслював її унікальність, натуралісти зображували своїх героїв як невід'ємну частину тваринного царства й тісно пов'язували дії людини та її характер з фізіологією. Письменники-натуралісти вважали, що література має досліджувати людину як продукт середовища та спадковості, зображаючи її життя в усій фізіологічній і психологічній правді, та прагнули зображувати дійсність такою, як вона є, навіть якщо вона не була привабливою. Пізніше деякі натуралісти все більше й більше почали звертатися до написання автобіографічних творів, які були покликані водночас описати повсякденне життя людини й інтимний особистий досвід автора. Так, виокремився унікальний жанр японської прози «я-роман» (яп. «私小説» (ватакуші-шьо:сецу)) – різновид автобіографії, яка вирізнялася своїм сповідальним характером, суб'єктивізмом і глибоким психологізмом. Дослідники нерідко називають такі твори «роман-зізнання», оскільки японські письменники

викладали свої найпотаємніші секрети та думки на сторінках цих романів, часто без конкретної сюжетної лінії чи широкого спектру засобів художньої виразності. Головною метою такої прози був акцент на внутрішньому світі автора, глибокий аналіз його переживань і щирість, навіть якщо описані події не вписувалися в рамки соціальної моралі та прийнятих норм. Ця проза, однак, зіштовхнулася з критикою, оскільки залишала без уваги ширші соціальні питання й концентрувала увагу виключно на особистих переживаннях і буденності ліричного героя [Yamagiwa, 1959, с.15-16].

Попри високий рівень індивідуалізму в літературі цього періоду, в умовах індустріального суспільства у 20-их роках ХХ століття почав виокремлюватися пласт пролетарської літератури, який фокусувався на житті та проблемах робітничого класу. На тлі економічної кризи після Першої світової війни та через вплив Жовтневої революції японські автори почали звертатися до тем соціальної нерівності, боротьби класів, життя робітників і селян. Іншим фактором підвищеного інтересу до пролетарського руху в Японії став крах феодалізму в епоху Мейджі, що підвищило увагу японського суспільства до боротьби за права людини [Бондаренко, 2012, с.21-22]. Оскільки пролетарські твори були не стільки мистецтвом, скільки методом вираження соціальних ідей, вони підпадали під критику з боку авторів, які цінували саме художній аспект літератури. Окрім цього, у написанні пролетарської літератури брали участь як комуністи та соціалісти, так і анархісти, що створювало напругу не лише зовні руху, а й усередині. Тим не менш, панівні в пролетарській літературі ідеї марксизму не лише розширили тематичне поле робіт, але й вплинули на загальну стилістику аналітичної прози, додавши до неї поетичну чутливість разом із революційними мотивами. Окрім цього, марксизм посприяв усвідомленню авторами своєї позиції в соціальному й історичному контексті країни [Kato, 1997, с. 475-480].

У ХХ столітті значних змін також зазнали популярні форми поезії. На початку епохи Мейджі провідними поетичними формами залишалися короткі традиційні жанри – хайку й танка. Романтичні поети, зокрема Йосано Акіко,

намагалися модернізувати ці жанри, проте обмежена кількість складів, розширення поетичного словника, а також потреба у вираженні нових, складніших переживань змушували все більше поетів звертатися до вільного вірша (яп.自由詩 (джію:ші)). Ця форма давала авторам творчу свободу, можливість використовувати нові метафори, звукопис, алітерацію та експериментувати з ритмом [Keene, 2023]. На розвиток японського вільного вірша значно вплинули нові мистецькі течії, що сформувалися в Європі під час та після Першої світової війни, зокрема дадаїзм та футуризм. Ці рухи заперечували традиційні канони, руйнували звичні форми та заохочували до радикального переосмислення мистецтва. Хоча дадаїзм у Японії тривав недовго, його естетика викликала зацікавлення серед молодих поетів, які прагнули новаторства та експериментів [Yamagiwa, 1959, с.32].

Однією з найвпливовіших течій у японській поезії того часу став символізм. Натхненний французькою та бельгійською поезією (особливо творами Бодлера, Верлена та Метерлінка), символізм набув популярності в літературному середовищі епох Тайшю та ранньої Шьова. Символісти прагнули передати внутрішні стани людини через метафору, звук і образ, які кожна людина могла інтерпретувати по-своєму. Попри свою новизну, символізм органічно вписався в японську поетичну традицію, адже естетика недомовленості, натяків і багатозначності вже була притаманна класичній японській поезії, зокрема танка та ренга. Водночас символізм дав можливість поетам дослідити нові психологічні глибини, підкріплені особистим досвідом та впливом модерністських філософій. Одними з найвідоміших поетів-символістів у Японії є Хагівара Сакутаро, чия збірка «Вию на місяць» (яп. 月に吠える) стала маніфестом японського символізму, та Накахара Чюя, у творах якого поєдналися символістські образи з ритмічними експериментами й елементами дадаїзму [Sato, 1978].

Отож перша половина ХХ століття в японській літературі позначилася двома протилежними, але однаково значущими напрямками. З одного боку –

це пролетарська література, яка відкидала естетичну самодостатність мистецтва, ставлячи в центр уваги соціальну критику, класову боротьбу та ідеї рівності. З іншого – експериментальна модерна творчість, індивідуалістична в своїй суті, що вирізнялася психологізмом та пошуками нових форм вираження внутрішнього світу автора та особистих переживань. Саме на перетині цих тенденцій і сформувався унікальний стиль Накахари Чюї, що поєднував символістську витонченість, заглибленість у суб'єктивне переживання та музикальність мови, особливо через активне використання ономапопеї як виразного поетичного засобу.

## ***2.2 Життєвий та творчий шлях Накахари Чюї.***

Накахара Чюя народився 29 квітня 1907 року в префектурі Ямагучі у родині матері Накахари Фуку та батька Кашімури Кенсуке, який був високопоставленим військовим лікарем. Завдяки цьому Накахара з дитинства отримувал належну освіту й з раннього віку почав виявляти хист до поезії. Його перші напрацювання з'явилися під час навчання в Кіото. Поет почав свій творчий шлях із традиційної форми танка, та вже восени 1923 року після прочитання «Поем дадаїста Шінкічі» (яп. *ダダイスト新吉の詩*) Накахара глибоко надихнувся і почав експериментувати з формою. Саме ці перші спроби в написанні вільного вірша стали визначними для формування подальшого стилю поета. Період дадаїзму в творчості Накахари тривав недовго, хоча поет ніколи не відкидав його повністю. Тенденції дадаїзму були помітні й у його більш пізніх роботах, та на передній план у творчості Накахари все ж досить швидко вийшла естетика символізму [Москальов, Йожикова, 2021, с.106].

Варто зазначити, що на формування авторського стилю Накахари значною мірою вплинули як історичні події в Японії того часу, так і загальні тенденції літератури ХХ століття, згадані в попередньому підпункті. Зміни художніх напрямків і стилів, які тривали в Західній Європі протягом ХІХ–початку ХХ століть, відбулися в Японії стрімко протягом декількох десятиліть.

Із закритої острівної країни Японія перетворилася на значну силу на геополітичній арені й зазнала швидких процесів індустріалізації та модернізації. Традиційні форми вака, які панували в японській літературі аж до кінця епохи Мейджі, уже не відповідали запитам поетів, тоді як нова форма вільного вірша тільки прийшла до Японії й ще не встигла затвердитися. У період таких значних зрушень Накахара Чюя зумів поєднати в своїй поезії як традиційну ритміку вака, так і експериментальність форм, навіяну західними тенденціями.

У 1924 році через знайомство з художником, поетом і перекладачем Томінагою Таро Чюя відкрив для себе французький символізм. У 1920-их переклади європейської літератури вже стали звичним явищем. Значне враження справила на Накахару книга «Рух символістів у літературі» (англ. *The Symbolist Movement in Literature*) Артура Саймонса, яку він прочитав у перекладі. Там Саймонс зазначав, що поезію Верлена можна охарактеризувати як «чисту музику, голос пташки з душею людини». Ця праця вагомо вплинула на уявлення Накахари про символізм, зокрема про поезію Поля Верлена, якого він особливо шанував [27].

Вплив Верлена, Бодлера й інших французьких поетів поступово почав домінувати в його творчості, що ознаменувало новий етап розвитку поетичного стилю – музикального, емоційного, з багатою звуковою палітрою. Особливу увагу Чюя приділяв ритму й звуковим ефектам, комбінуючи традиційні японські ритмічні структури (п'яти- і семискладові рядки) з варіативною метричною організацією, створюючи внутрішню музику тексту [Serres, 2024].

Особисте життя поета тісно пов'язане з його творчістю. Одним із важливих епізодів є дружба з Кобаяші Хідео – одним із найвидатніших літературних критиків ХХ століття. Саме йому Чюя надсилав перші версії віршів, що згодом увійшли до його дебютної збірки «Козині пісні» (яп. 山羊の歌). Кохана жінка Чюї, Ясуко Хасегава, пішла від нього до Кобаяші, що можна

пов'язати з емоційною напругою, яка виявляється у численних віршах цієї збірки. Тим не менш, попри їхнє суперництво, Кобаяші і Накахара залишалися друзями до кінця життя. Збірка «Козині пісні» довго не могла бути опублікованою через численні відмови видавців, проте роки до її виходу не пройшли для Накахари даремно. У 1927 році він познайомився з музичним гуртом «Суруя» (яп. スルヤ), які, завдяки ритміці та музикальності стилю Накахари, змогли адаптувати низку його віршів і поклали їх на музику. Чюя також активно друкувався в літературних журналах, створював власні видання разом із колегами, вивчав французьку мову і самостійно перекладав поезію французьких символістів. Накахара вів досить розгульний спосіб життя, багато випивав і часто втрапляв у бійки, та все ж у 1933 році одружився з Такако Уено. Нарешті у 1934 році «Козині пісні» були опубліковані, і в той же рік народився перший син Чюї – Фумія [Beville, 2005].

Після публікації першої збірки його літературна кар'єра пішла вгору – нові твори, друк у відомих виданнях, – проте смерть сина завдала поету неймовірного удару й спровокувала нервовий зрив. Близько місяця Накахара знаходився у психіатричній лікарні, та все ж викликану смертю сина депресію він так і не зміг повноцінно подолати. Його поезія того часу напряду відображає внутрішній стан автора та його страждання. Наступна його збірка «Пісні минулих днів» (яп. 在りし日の歌) складалася здебільшого з поезій, які були написані ще до «Козиних пісень» і була укладена самим Чюєю. Проте, на жаль, її публікації він не застав: у 1937 році Накахара помер від туберкульозу та менінгіту у віці всього лише 30 років. Посмертна публікація стала можливою завдяки Кобаяші, якому Чюя передав рукопис перед смертю. У 1938 році було надруковано перші 600, а згодом ще 300 примірників [Nagle, 2013].

Після смерті Накахари змінився соціально-культурний ландшафт Японії: наближалася Друга світова війна, країна була пронизана націоналістичними ідеями, через що модерністські течії, зокрема символізм, відійшли на задній план. У часи війни подальша публікація була неможливою,

проте післявоєнні перевидання зробили Чюю відомим по всій Японії. Якщо його перша збірка продалася лише приблизно на 50 примірників, друга – на 1000, то уже в повоєнні роки його збірки продавалися накладом у 20 тисяч примірників [Nagle, 2013].

Найважливіший внесок у збереження його спадщини зробив критик Оока Шьохей, який упорядкував «Повне зібрання творів Накахари Чюї» – фундаментальне видання, що включає вірші, щоденники, листи та чернетки [Beville, 2005].

Як часто стається з митцями, які рано помирають, увага до творчості Чюї після його смерті дала йому нове життя й місце серед видатних поетів першої половини ХХ століття в Японії. Його поезія витончено поєднувала в собі як японську літературну традицію, так і віяння французького символізму, створюючи унікальний гібрид на перетині двох культур. На жаль, через нестачу перекладів його твори так і не канонізувалися в світовій літературі, проте залишаються відомими на теренах Японії.

### ***2.3 Ономатопея як засіб художньої виразності: аналіз обраних віршів.***

Ономатопея як засіб художньої виразності – це універсальний поетичний прийом, присутній у всіх літературах світу. Вона допомагає підкреслити не лише візуальні, а й звукові образи тексту, створює ритм і сприяє моделюванню музикальності тексту. Беручи до уваги широкий спектр явищ та станів, які може виражати ономатопея, через звукові асоціації вона може як викликати емоційний відгук, так і збурювати в читачах фізичні відчуття. Таким чином, ономатопея є одним із найбільш «втілених» поетичних засобів, тобто таких, що переживаються не лише розумом, а й тілом.

У поезії ономатопея використовується для емоційного підсилення, створення атмосфери та глибшого занурення читача в неї та, зокрема в японській, для лаконічного опису складних психоемоційних станів, які інше можна виразити лише цілим словосполученням.

Звуконаслідування відіграло велику роль в поезії символізму, естетика якого великою мірою була побудована на натяках замість конкретних понять. Символісти сильно поклалися на звуки й використовували різноманітні стилістичні прийоми, такі як алітерація, асонанс, звукові повтори, аби створити нову поетичну ритміку всередині тексту. Поль Верлен – один із найвідоміших французьких символістів, творчістю якого надихався Накахара Чюя, виразив думки про це у своїй поемі «Art Poétique». Там поет пише про музикальність тексту, яка завдяки своїй «первісності» не обмежена конкретними значеннями й залишає простір для інтерпретації [Siegel, 1968].

Ритміка та словотвірні здібності ономапопеї, яка могла надати цю «первісність» віршу, цікавила й Накахару. У своїй праці «Нотатки з теорії поезії» він зазначав: «Мистецтво, як я вже багато разів казав, покладається на багатство того когнітивного виміру, у якому назв та імен ще не існує»; «Світ до появи назв – тобто такий світ, у якому назви треба створювати самостійно з нуля – вимагає щонайменше вдвічі більше зусиль, ніж існування в світі, у якому назви вже існують» (тут і далі переклад наш – Король К.) [中原, 2003]. Ономапопея як частина первісної лексики, що з'явилася ще до формальної структуризації мовних систем як засіб міжвидових сигналів та сугестії, виходить напряду зі «світу до появи назв. За допомогою звуко-символізму Накахара прагнув створити звукові образи, які збуджують у читачеві тілесні відчуття через звукові асоціації. Деякі з ономапопей, що зустрічаються в його віршах, є авторськими неологізмами, інші ж, хоча й існують у загальному вжитку, використовуються в поезії Чюї з інакшим відтінком значення. Так, ономапопея є важливою частиною ідіостилю автора.

Щодо ритміки тексту, у японській літературі, де поширені віршові структури з 5-7 складів, ономапопея відіграє особливо важливу роль, оскільки легко вписується в поетичну форму, у короткому наборі складів несе широкий спектр значення й допомагає лаконічно передати рух, простір і час всередині вірша.

У першій збірці Накахари «Козині пісні» серед 44 віршів ономапопея була вжита в чотирнадцяти з них. Усього вона зустрічається в збірці 27 разів, проте унікальних зразків лише 19. Переважна більшість цих ономапопей є звукосимволізмами.

Звуконаслідування: ラアラア /ра:ра:/ – ла-ла, імітація співу (都会の夏の夜); パチン /пачін/ – хлоп, клац; わんわん /ванван/ – гомоніння (わが喫煙).

Звукосимволізми: ぽとほと /потохото/ – тихо (春の日の夕暮); ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん /юа:н юйо:н юяюйон/ – туди-сюди (サーカス); こそこそ /косокосо/ – таємно, пошепки; じいっと /джі:тто/ – нерухомо (黄昏); あっさり /ассарі/ – легко, швидко (ためいき); ゆらゆる /юраюру/ – туди-сюди (春の思い出); すべすべ /субесубе/ – гладкий (秋の夜空); ギロギロ /гірогіро/ – зиркнути (少年時); はららか /харарака/ – тихо, одне за одним; うねうね /унеуне/ – рухатися зигзагом (盲目の秋); によきによき /ньокіньокі/ – з'являтися, проростати (わが喫煙); おっとり (отторі) – ніжно, легко (更くる夜); ジット /джітто/ – нерухомо; クッキリ /куккірі/ – чітко (秋); ふかふか (фукафука) – м'який, пухкий (雪の宵); すっかり /суккарі/ – повністю (いのちの声).

Увагу привертають звукосимволізми ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん, ゆらゆる та はららか, які є авторськими неологізмами. Перші два вирази є майже синонімічними ономапопеями на позначення руху коливань чи погойдувань та, імовірно, походять від словникових слів із подібним значенням, таких як ゆらゆら /юраюра/ – ритмічні коливання та 揺る /юру/ – трястися. Щодо はららか, достеменно невідомо, чи було воно придумане Накахарою, але його значення у японських словниках не зафіксоване.

Ономапопея зустрічається і в інших збірках Накахари. До прикладу: ポツカリ /поккарі/ – легко; ヒタヒタ /хітахіта/ – звук прибою (湖 上); ヒラヒラヒラヒラ /хіра-хіра-хіра-хіра/ – розвиватися на вітрі; とろとろ /тороторо/ –

липкий (秋日狂乱); ぐるぐるぐる /гуру-гуру-гуру / – кружляти, вертітися (雲雀); ブンブン /бун-бун/ – гудіння, дзижчання (残 暑); はたはた /хатахата/ – шелест вітру (曇 天);さらさら /сарасара/ – шелест, дзюрчання (一つのメルヘン).

Детальніше проаналізуємо яскраві приклади вживання ономапопеї у поезії Накахари Чюї.

### 2.3.1 «Цирк» (サーカス)

<p>幾時代かがありまして 茶色い戦争ありました 幾時代かがありまして 冬は疾風吹きました 幾時代かがありまして 今夜此処での一と殷盛り 今夜此処での一と殷盛り サーカス小屋は高い梁 そこに一つのブランコだ 見るともないブランコだ 頭倒さに手を垂れて 汚れ木綿の屋蓋のもと ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん その近くの白い灯が 安値いりボンと息を吐き 観客様はみな鰯 咽喉が鳴ります牡蠣殻と ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん</p>	<p>Були колись часи брунатної війни. Були колись часи, коли дули зимові вітри. Були колись часи, а сьогодні гуде тут вечірка, вночі тут триває вечірка під високим шатром цирку, і в ньому однісінька гойдалка, одна ледве видима гойдалка. Голову вниз, руки висять, під брудною стелею цирку туди-сюди, туди-сюди. Бліде біле світло поблизу, вдих-видих, стрічки в пилюці, усі глядачі, наче риби, відкривають свої роти-мушлі туди-сюди, туди-сюди. Темно надворі, лиш мряка, Ніч нескінченна триває. Ностальгія за парашутом —</p>
--	---

屋外は真ッ闇 闇の闇 夜は劫々と更けまする 落下傘奴のノスタルヂアと ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん	туди-сюди, туди-сюди.
---	-----------------------

**Таблиця 2.1** – «Цирк» (переклад наш – *К. Король*)

Написаний у 1933 році, вірш «Цирк» (サーカス), що увійшов до збірки «Козині пісні», є одним із найвідоміших творів Накахари Чюї і часто розглядається як символ поетичного модернізму Японії 1930-х років. Завдяки унікальному поєднанню музикальності, емоційної експресії та експерименту з формою, вірш «Цирк» вважається вершиною творчого пошуку Накахари в напрямку звукової поезії. У творі змальовується цирк, під куполом якого розгойдується акробат – ця дія описана за допомогою вигаданої ономатопеї ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん, яка у вірші повторюється тричі. Саме ця ономатопея задає емоційний ритм, відчуття просторової напруги й нескінченного руху, виступаючи як формотворчий елемент [Dumas, 2011, с.162-163]

Ономатопеїчний вираз ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん є прикладом нелексичної ономатопеї, тобто такої, яка не має усталеного значення в словниках. Вони не є словами японської мови в звичайному розумінні слова й були вигадані автором шляхом інтуїтивного комбінування звуків для передачі водночас звуку, руху й емоційного стану хвилювання та «підвішеності». Хоча в японській мові існують численні ономатопеї для позначення повільного руху або коливань, прямого синоніма до ономатопеї ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん підібрати неможливо, що, імовірно, і підштовхнуло автора на пошук абсолютно нової лексичної форми.

Хоча сталого значення немає, читач інтуїтивно розуміє значення цих слів, що може бути пов'язане одразу з декількома факторами:

### 1. Символізм звуків.

Як було сказано в попередньому розділі, голосні звуки お、う、あ часто асоціюються з повільністю. Те саме можна сказати про похідні від них ゆ、よ、や, які складаються з напівприголосного та голосного звуків. У японській мові вони можуть символізувати легкий повільний рух, погойдування, плавність, що можна простежити на прикладі інших ономатопей зі сталим словниковим значенням: ゆっくり /юккурі/ – повільно, ゆらゆら /юраюра/ – легке коливання (напр. листя дерев), よろよろ /йоройоро/ – хитатися.

### 2. Запис.

Ономатопея ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん записана у вірші хіраганою, яка, на відміну від катакани, асоціюється з плавністю та м'якістю. Проте Накахара навмисно використовує знак подовження ー, притаманний радше катакані. Такий запис може бути обґрунтований бажанням автора візуалізувати довжину звуку, передати амплітуду руху та його розмах у просторі не лише за допомогою звуків, але й на письмі.

### 3. Форма.

Кожне слово цього ономатопейчного виразу можна віднести до слів із нарощенням, які утворилися за допомогою додавання суфіксу ん. Оскільки в межах виразу слова не повторюються, кожне з них виражає одну завершену дію, тобто один помах гойдалки.

Таке вільне звуконаслідування є типовим прийомом у поезії символізму, де емоція важливіша за точне значення слова.

Відсутність сталого значення ускладнює процес класифікації цієї ономатопеї, оскільки, залежно від вкладеного сенсу, вона може відноситися одразу до декількох категорій. З одного боку, її можна віднести до гійого як звуко-символізм, що передає рух. З іншого ж, якщо розглядати ономатопею ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん глибше, вона передає не лише розгойдування,

але й емоційний стан нестабільності – тоді її можна віднести до гіджього.

У цьому вірші Накахара активно використовує повтори, як звукові, так і структурні. Окрім ономапоєі ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん, яка повторюється тричі за весь вірш, тричі зустрічається і рядок 幾時代かがありました, двічі рядок 今夜此处での一と殷盛り, двічі епіфора ブランコだ. Усі ці прийоми відносяться до фонетичних стилістичних засобів, які створюють ритміку.

Накахара у своїй роботі «Вірші та їхня традиція» пише: «Вірші початково вимагають великою мірою повторів, ротацій і того, що можна назвати тенденцією повернення до початків. Простіше кажучи, вірші розвиваються в більш розслабленій, легкій манері в порівнянні з танка та хайку. У танка й хайку есенція вірша, або ж його сугестія, виражені один раз, тоді як у віршах є можливість повторити цю думку (хоча фундаментально це все ще єдина ідея), незалежно від того, чи цей повтор виражений у вірші напряму» [中原, 2003].

Щодо цього Нішіморі Кадзухіро у своєму дослідженні «Музичний етикет Накахари Чюї – випадок «Цирку» зазначає: «У повітрі під куполом цирку зависило гойдання, якому, здається, немає кінця. Це тривале відчуття нескінченності походить радше від відсутності дій того, хто гойдається. Виступу немає, а відтак виступ ніколи не закінчується» [西森, 2007, с.64]. Можна сказати, що повтори у вірші створюють відчуття зацикленості, і до самого кінця це коло не розривається, натомість завершуючись тим же рядком ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん. Таким чином, хоча у вірші присутній розвиток через нашаровування рядків, а ономапоєя ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん сама по собі описує рух, зберігається відчуття стагнації, затримки в одному моменті. Ритміка вірша ніби заколисує читача, занурює його в особливий недиференційований стан свідомості. Це «тілесне» відчуття є прямим відображенням того стану невагомості, підвішеності та неспокою, яке

відчуває людина на гойдалці.

Вірш «Цирк» стає прикладом того, як ономапопея в японській поезії може не лише імітувати звук чи рух, додатково змальовуючи атмосферу завдяки слуховим асоціаціям, але й стати центральним об'єднувальним елементом вірша. У цьому творі ономапопея, окрім того, що змальовує рух та підсилює емоційність, є ще й центральним структурним елементом, навколо якого формується решта рядків.

### 2.3.2 «Одна казка» (一つのメルヘン)

<p>秋の夜は、はるかの彼方に、 小石ばかりの、河原があつて、 それに陽は、さらさらと さらさらと射してゐるのでありまし た。 陽といつても、まるで硃石か何かの やうで、 非常な個体の粉末のやうで、 さればこそ、さらさらと かすかな音を立ててもゐるのでし た。 さて小石の上に、今しも一つの蝶が とまり、 淡い、それでゐてくつきりとした 影を落としてゐるのでした。 やがてその蝶がみえなくなると、い</p>	<p>В осінню ніч у далекому краї На берег річки, камінням лиш вкритий, Пролилося світло, і м'яко, М'яко воно променилось.  Променилося, як самоцвіти абощо, ніби дрібний порошок, і саме тому дуже м'яко з тихим шурхотом долу стелилось.  Відкидаючи тінь, Чітку, хоч і примарну, На каміння метелик один приземлився.  Аж ось його вже не видно, А на висохлім березі річки</p>
---	--

<p>つのままにか、 今迄流れてもみなかつた川床に、水 は さらさらと、さらさらと流れてある のでありました.....</p>	<p>Дуже м'яко, м'яко вода Почала струменітись.</p>
---	--

**Таблиця 2.2** – «Одна казка» (переклад наш – К. Король)

«Одна казка» (яп. 一つのメルヘン) – вірш, що вперше був опублікований в 1936 році в журналі «Бунгей Ханрон», а згодом увійшов до посмертної збірки Накахари «Пісні минулих днів» [38]. Назва походить від німецького слова *märchen* (нім. казка), яке було запозичене до японської в транскрибованій формі *メルヘン* /мерухен/ на позначення казкової, фантастичної атмосфери. Назва одразу занурює читачів у мрійливу атмосферу нереального, казкового світу, який змальовує автор.

У вірші змальовується осіння ніч на березі річки, на висохле русло якої проливається м'яке світло. На каміння приземляється метелик, і як тільки він зникає, у руслі знову з'являється вода. Ці образи створюють усередині вірша світ, де простір і час піддаються деформації; у ньому реальність сповнена суперечностей і виходить за межі формальної логіки – як і притаманно казці. Світло вночі, метелик, що літає восени, поява води на висохлій землі – усе це є елементами того фантастичного, казкового світу, де чуттєве сприйняття стоїть понад причинно-наслідковими зв'язками. Та попри таку ірраціональність, ці явища між собою поєднує ономапопея *さらさら* /сарасара/.

У цьому вірші Накахара Чюя використовує ономапопею *さらさら*, яка, на відміну від *ゆあーん* *ゆよーん* *ゆやゆよん* у вірші «Цирк» не є авторською, проте вживається у вірші в дещо нестандартному значенні. Якщо звернутися до японських словників, слово *さらさら* має такі значення: 1) шурхотіння; 2) плескіт або дзюрчання; 3) сьорбання; 4) швидко, гладко; 5)

гладкий, шовковистий [40]. Найчастіше це слово використовується для передачі відчуття м'якості, гладкості, або ж на позначення звуку води. У вірші «Одна казка» ця ономаіопея повторюється 5 разів, описуючи два різні явища: світло, що падає на русло ріки, та потік води. Хоча *さらさら* стандартно може вживатися для опису води, для світла зазвичай використовують інші означення. До прикладу, серед ономаіопеїчної лексики є слова *きらきら* /кіракіра/ – блиск, мерехтіння, *ぴかぴか* /пікапіка/ – блиск, *ほのぼの* /хонобоно/ – м'яке тепле світло, зазвичай сонячне. Тим не менш, жодне з цих слів не відповідає повністю за змістом образу, який хотів змалювати Накахара. Тут *さらさら* також використовується в одному зі своїх стандартизованих значень, а саме для опису легкого шурхоту чогось дрібного (наприклад, листя, пісок).

Хоча зазвичай світло не описується ономаіопеєю *さらさら*, світло в «Одній казці» Накахара порівнює з самоцвітами та дрібним порошком, тобто не як суцільний потік, а радше щось із розсипчастою, легкою структурою. Це створює не лише візуальний, але й звуковий ефект – хоча ми можемо лише побачити світло, ономаіопея *さらさら* дає його ще й «почути» або й «відчути». Цей нереалістичний опис втілює в собі символістську образність, де об'єкт, на перший погляд абсолютно позбавлений звукових якостей, набуває сенсорної тілесності.

Ця ономаіопея не дарма повторюється у вірші. Окрім притаманної Накахарі ритміки та музикальності, яку створюють повтори, деякі дослідники вважають слово *さらさら* певним розмежуванням між першою та другою частинами вірша. До прикладу, Кадзухіро Косекі вважав, що воно разом із появою та зникненням метелика служить кордоном між першою і другою частиною вірша, коли образ світла та «твердості» змінюється на образ води, тобто м'якості. На його думку, метелик з'являється як тригер трансформації світла у воду, і в той же час він трансформує значення слова *さらさら*. Хідеакі Окетані ж вважав, що слово *さらさら* також підкреслює відчуття часу, який

немов зупинився, і наприкінці вірша разом із потоком води почав плинути знову. Якщо інтерпретувати висохле русло ріки як таке, що завмерло в часі, трансформація у текучий потік додає просторово-часовий нюанс [橋本, 1995].

Класифікаційно ономатопоєю *さらさら* найдоречніше віднести до категорії гіонго – звуконаслідування, що передають звуки природи, хоча множина значень цього слова в контексті віршу роблять його радше звуко символізм аніж звуконаслідуванням. У цьому, зокрема, і полягає привабливість ономатопоєї як художнього засобу, особливо в японській мові, де ономатопоєя не є прямим відображенням звуку, а радше змальовує образ через звукові асоціації. Вона не деномінує предмет напряму, а є натомість словом-натяком, що так притаманно поезії символізму.

Важливість слова *さらさら* полягає в тому, що він пов'язує між собою образи світла та води – два явища, між якими початково немає жодного зв'язку. Складно підібрати інше слово, яке змогло би вдало описати обидва ці образи та об'єднати їх між собою. У цьому частково і полягає казковість цього вірша: сцена, неможлива в реальному світі, втілюється у світі фантастичному, і водночас із тим ономатопоєю *さらさら*, яка у будь-якому іншому контексті навряд чи використовувалася би для опису світла, служить спільним знаменником для першої та другої частини вірша, об'єднуючи їх.

### 2.3.3 «Юність» (少年時)

黝い石に夏の日が照りつけ、 庭の地面が、朱色に睡つてゐた。 地平の果に蒸気が立って、 世の亡ぶ、兆のやうだつた。 麦田には風が低く打ち、 おぼろで、灰色だつた。	Земля в саду стала огненна, багряна, Припекло літнє сонце темне каміння. Мов лихий передвісник кінця цього світу, Над горизонтом стояло тління. Все обернулося сірим, безбарвним,
---	--

<p>翔びゆく雲の落とす影のやうに、 田の面を過ぎる、昔の巨人の姿 —— 夏の日の中過ぎ時刻 誰彼の午睡するとき、 私は野原を走つて行つた…… 私は希望を唇に噛みつぶして 私はギロギロする目で諦めてゐた …… 噫、生きてゐた、私は生きてゐ た！</p>	<p>Чути лиш вітру глухе шелестіння. Наче тінь від повз пролетілої хмари, Важко сунувся полем з минувшини велет, По обіді влітку, Коли всі дрімали, Я в полі біг серед зілля… Закусивши поміж губ надію, Я здавався, – та мій погляд ясний, Я був живий, о, який же живий!</p>
--	---

**Таблиця 2.3** – «Юність» (переклад наш – Король К.)

Вважається, що чернетка вірша «Роки моєї юності» була написана близько 1927-1928 років, коли Накахарі було всього лиш 20 років [36]. Відтак не дивно, що Накахарі вдалося так яскраво описати юність як час напруги та внутрішнього конфлікту. У вірші змальовано жаркий літній полудень, де весь світ наче завмер у спеці, і тільки ліричний герой біжить серед поля, на межі між зневірою та жагою до життя.

Однією з ключових ознак цього вірша є використання ономапоєї ギロ ギロ /гірогіро/, яка вперше з’являється вже в другому рядку. За тлумаченнями японських джерел, ギロ ギロ здебільшого означає пильний, різкий погляд, і має дещо негативну конотацію. Однак у вірші Накахарі цей вираз набуває нового відтінку: він не виглядає зловісним, а навпаки – стає символом життєвої енергії, внутрішньої напруги й сили. Цей ефект виникає зокрема завдяки особливому поєднанню звуків: проривні приголосні, такі як [г], виражають рішучість, тоді як огублений голосний [о] – глибину і спокій. Завдяки цьому слово ギロ ギロ

поєднує в собі дві, здавалося б, протилежні емоції – напругу та зосередженість, – що дає читачам відчутти внутрішній конфлікт ліричного героя.

На відміну від попередніх двох ономатопеїчних виразів, ギロギロ є більше візуальним образом, ніж звуковим. Цей візуальний ефект підкреслюється ще й тим, що слово записане катаканою, а отже, одразу виділяється серед решти тексту, привертаючи увагу як графічно, так і семантично.

### *Висновки до Розділу 2*

У другому розділі роботи було розглянуто творчість Накахари Чюї в контексті загальних тенденцій японської літератури першої половини ХХ століття, а також досліджено особливості використання ономатопеї у його поезії. Було з'ясовано, що на тлі культурних змін, зумовлених західним впливом і зростанням інтересу до індивідуальних психоемоційних станів, ономатопея набула нового значення – не лише як звуконаслідувальний, а й як експресивний, ритмічний та семантичний засіб.

Життєвий і творчий шлях Накахари Чюї, а також його інтерес до французького символізму, вказують на прагнення поета відійти від традиційної образності й шукати нові форми емоційного вираження. Особливу роль у цьому відіграла ономатопея, яка у віршах Накахари часто несе не просто звукове або смислове навантаження, а виконує функцію «втіленого» відчуття – викликає тілесну реакцію читача, створює ритм, підкреслює атмосферу й психологічний стан ліричного героя.

Дослідження творчості Накахари Чюї з фокусом на ономатопею показало, що вона присутня в третині віршів його дебютної збірки «Козині пісні», де серед 19 унікальних зразків вживання ономатопеї було 3 авторських неологізми. У межах аналізу обраних віршів «Цирк» (サーカス), «Одна казка» (一つのメルヘン) та «Юність» (少年時) було показано, що ономатопея в текстах Накахари Чюї не завжди є допоміжним елементом, а може відігравати

центральну роль у створенні художнього простору. Через звукоповтори, графічні особливості (катакана), авторські неологізми й багатозначність ономапоєї поет досягає глибокого емоційного ефекту та підсилює драматизм ліричних ситуацій. Ономапоєї у його віршах не лише імітують зовнішні звуки, а й моделюють внутрішній стан, передають ритм думок і рух почуттів.

Отже, ономапоєя в поезії Накахари Чюї виступає не просто стилістичним засобом, а цілісною поетичною стратегією, що втілює його експериментальний, глибоко особистісний підхід до художнього слова та емоційного впливу на читача.

## ВИСНОВКИ

Ономатопея є універсальним мовним явищем, що поєднує звукову і смислову площини мовлення. У межах даного дослідження було здійснено комплексний аналіз ономатопеї як засобу поетичної виразності, з урахуванням її мовної природи, функцій у художньому тексті та особливостей застосування в поезії Накахари Чюї – одного з найяскравіших представників японського символізму першої половини ХХ століття.

У першому розділі було розглянуто теоретичні засади ономатопеї як мовного явища. Встановлено, що ономатопея – це пласт лексики, що виник внаслідок імітації звуків природи, фізичних процесів, емоційних станів, рухів тощо. У загальнолінгвістичному контексті ономатопея традиційно поділяється на два основні типи: звуконаслідування (які прямо імітують звуки, що реально існують) та звукосимволізми (що відтворюють не звуки, а трансюють стани або емоції через асоціативне звукове кодування). Такий поділ дає змогу глибше зрозуміти механізми творення та функціонування ономатопеїчної лексики.

Особливу увагу було приділено японській системі ономатопеї, яка має чітко структуровану класифікацію та активну граматичну інтеграцію в мову. Така деталізація дозволяє японській мові передавати нюансовані значення за допомогою звукової структури.

У другому розділі було проаналізовано використання ономатопеї в поетичній творчості Накахари Чюї в контексті загальних тенденцій японської літератури 1920–30-х років. Накахара Чюя формувався як поет у добу активного культурного діалогу між Японією та Заходом. У цей період японська література переживала інтенсивні модерністські трансформації, пов'язані з пошуком нових форм самовираження, посиленням уваги до суб'єктивних, психологічних і тілесних вимірів людського досвіду. Накахара, під впливом французького символізму, зокрема творчості Поля Верлена, Бодлера та Рембо, активно використовував ономатопею як засіб передачі не лише звуку, а й внутрішніх емоційних станів.

Аналіз поетичної збірки «Козині пісні» показав, що ономапопея займає в ній важливе місце. Вона трапляється приблизно в третині віршів і часто має значно більше функціональне навантаження, ніж просто декоративний елемент. Серед 19 зафіксованих прикладів ономапопеї в збірці – 3 авторських неологізми, що свідчить про творчий підхід Чюї до мовної експресії. У віршах «Цирк» (サーカス), «Одна казка» (一つのメルヘン) і «Юність» (少年時) ономапопея допомагає створювати не тільки звуковий образ, а й емоційний простір, моделювати ритм думок, внутрішню мелодику тексту. Вона стає засобом «втіленої мови» – мови, що викликає тілесну реакцію читача, пробуджує слухову та зорову уяву, поглиблює емоційний вплив.

Таким чином, результати дослідження дають підстави стверджувати, що ономапопея в поезії Накахари Чюї – це не просто частина лексичного репертуару, а повноцінна художня стратегія, спрямована на досягнення естетичного й психологічного ефекту. Вона поєднує в собі елементи фонетичного експерименту, семантичної багатозначності, ритмічної побудови та емоційного вираження. Це свідчить про глибоку інтеграцію ономапопеї в поетичне мислення Чюї та про її важливу роль у контексті модерністської поезії Японії.

Отже, ономапопея, є потужним інструментом художньої виразності, що дає змогу поєднувати зовнішню звукову форму з глибинним психологічним змістом. Її дослідження в японському літературному контексті, зокрема у творчості Накахари Чюї, відкриває нові можливості для розуміння мови поезії як явища, в якому звук і смисл перебувають у постійному, живому взаємозв'язку.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко І.П., Осадча Ю.В. Японська література: Хрестоматія. Том III (XIX-XXст.) — Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. — с. 21-22
2. Валігура О. Р., Охріменко В. О. Специфіка сучасних досліджень ономатопеїчної лексики / Записки з ономастики, Випуск 22, Київ, 2019. — С. 32
3. Гаврилів О. Як перекласти звук? URL: <https://everest-center.com/yak-pereklasti-zvuk/>
4. Кобелянська О.І. Ономатопоетична система сучасної японської мови (таксономічний, семасіологічний, функціональний та лінгводидактичний аспекти): автореф. дис. ... канд. філ. наук — Київ, 2013
5. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. — Київ : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 1 : А — Л. — С. 390
6. Москальов Д., Йожикова А. Японська традиція та західне новаторство у творчості Накахари Чуї, 2021. — с. 105–112.
7. Тищенко К. М. Генетична аксіопрагматика / Основи мовознавства: системний підручник — Київ, вид-пол. ц. «Київський університет», 2007. — С. 218
8. Ф. де Соссюр. Курс загальної лінгвістики / авт. Ф. де Соссюр, перекл. А. Корнійчук, К. Тищенко — Київ: Основи 1998. — С. 89
9. Шаповал О. Міметична лексика японської мови. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2020 № 46 том 2 — С. 190
10. Bredin, Hugh. Onomatopoeia as a Figure and a Linguistic Principle. *New Literary History*, vol. 27, no. 3, 1996, P. 555-569
11. Churchman, Mick. Patterns of Phonosemantics in the Japanese Sound Symbolic System. University of Hawaii at Manoa, 2012. P.7

- 12.Culler, Jonathan. *The Arbitrary Nature of Sign / Saussure.* / Fontana, 1976 —  
C. 19
- 13.Ćwiek Aleksandra and others. *The bouba/kiki effect is robust across cultures and writing systems.* *Phil. Trans. R. Soc.*, 2021
- 14.Dexter, Kristen. *Japanese Onomatopoeia: The Definitive Guide: Classification.* 2015. P. 11-14
- 15.Dumas, Raechel. *The Aesthetics of Transcendence: Nakahara Chūya and the Poetics of Japanese Modernity.* *South Atlantic Review*, vol. 76, no. 4, 2011, pp. 155–69.
- 16.Fukuda, Hiroko. *Jazz Up Your Japanese with Onomatopoeia: For All Levels.* Kodansha International, 2003. P. 16-29
- 17.Hamano, Shoko. *The sound-symbolic system of Japanese.* *Studies in Japanese linguistics*; vol. 10. 1986. P. 245
- 18.Hiroaki Sato. *Sakutarō Hagiwara (essay date 1978).* *Poetry Criticism*, edited by Carol T. Gaffke, Vol. 18. Gale Cengage, 1997.
- 19.Humboldt, Wilhelm von. *On language : the diversity of human language-structure and its influence on the mental development of mankind. 1767-1835* — Cambridge, 1988, P. 73-74
- 20.Ito, Junko and Armin Mester. *Japanese phonology.* In John Goldsmith (ed.), *The handbook of phonological theory*, Cambridge, MA: Blackwell. 1995. P. 817–838
- 21.Joseph K. Yamagiwa. *Japanese Literature of the Showa Period: A Guide to Japanese Reference and Research Materials.* 1959. P. 15-16, 32
- 22.Kato, Shuichi. *A History of Japanese Literature: From The Manyoshu to Modern Times.* Trans. by Don Sanderson. 1997, c. 469-480
- 23.Keene, Donald. "Japanese literature". *Encyclopedia Britannica*, 24 May. 2023. URL: <https://www.britannica.com/art/Japanese-literature>.
- 24.Kwon, Nahyun. *Total reduplication in Japanese ideophones: An exercise in Localized Canonical Typology.* *Glossa: a journal of general linguistics* 2 (1): 40. 2017. P. 7-8

25. Ma Qinghua. The Significance of Onomatopoeia in Linguagization: From the perspective of sound-meaning relationship under dynamic system principle. 2018. P. 43-44
26. Nagle, Christian. Biography of Chuya Nakahara. 2013
27. Nakahara Chûya: Five Poems, Literary Imagination, Volume 7, Issue 1, Winter 2005, Pages 66–68
28. Pete Etchells. The bouba/kiki effect: how do we link shapes to sounds? URL: <https://www.theguardian.com/science/head-quarters/2016/oct/17/the-boubakiki-effect-how-do-we-link-shapes-to-sounds>
29. Ry Beville. Biography. Nakahara Chûya. Berkeley, CA, 2005
30. Serres, Jean-Michel. Notes on Chuya Nakahara (1907–1937) and His Works. 2024. URL: <https://jeanmichelserres.com/2024/12/12/notes-on-chuya-nakahara/>
31. Siegel, Eli. Art Poétique, By Paul Verlaine. Translations by Eli Siegel, 1968. URL: <https://aestheticrealism.net/poems/art-poetique-by-paul-verlaine/>
32. 中原中也. 芸術論覚え書. 新編中原中也全集 第四巻 評論・小説. 角川書店. 2003年
33. 中原中也. 詩と其の伝統. 新編中原中也全集 第四巻 評論・小説. 角川書店. 2003年
34. 宮本百合子. 婦人と文学. 1947年2月5日
35. 小林 英夫. 国語象徴音の研究 . 小林英夫著作集. 5 巻 (言語美学論考)、1976年 P. 220-240
36. 少年時. 中原中也・全詩アーカイブ . URL: <http://nakahara.airnifty.com/blog/2012/04/post-159b.html>
37. 橋本敬司. オノマトペの力. 表現研究. 1995年. P. 92–114
38. 深く味わう「一つのメルヘン」 中原中也の代表作、記念館で企画展. URL: <https://www.asahi.com/articles/ASR4B0VH7R3NTZNB00J.html>
39. 西森 和広. 中原中也の音楽作法 — 「サーカス」の場合. 琉球大学

法文学部国際言語文化学科欧米系. 2007年. P. 63-65

40.辞書. Jisho.org. Jisho: Japanese Dictionary. URL: <https://jisho.org>