

## ВІДТВОРЕННЯ ФІГУР ЗВУКОПИСУ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ ЛІРИКИ Р. М. РІЛЬКЕ: ЛІНГВОСЕМІОТИЧНИЙ ПІДХІД

**Лілія Безугла**

*доктор філологічних наук, професор,  
професор кафедри романо-германської філології  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна  
ORCID ID 0000-0002-7102-7337  
liliia.bezugla@karazin.ua*

**Наталія Дяченко**

*викладач кафедри німецької філології  
Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького  
ORCID ID 0009-0001-3858-4684  
diachenko.nataliia217@vni.cdu.edu.ua*

**Ключові слова:** *Василь Стус, іконічність, Микола Бажан, переклад, поетичний текст, Райнер Марія Рільке, фігури звукопису.*

У статті розглянуто особливості відтворення фігур звукопису в українських перекладах Василя Стуса та Миколи Бажана поетичного тексту Р. М. Рільке «Spanische Tänzerin». Застосовано лінгвосеміотичний підхід до аналізу перекладу, за якого фігури звукопису розглядаються як іконічні символи – мовні одиниці, які поєднують властивості символічних та іконічних знаків. У центрі уваги опиняється символічно-іконічний семіозис – процес створення смислу іконічними символами, який передбачає одночасне символічне (тобто словесне) позначення об'єкта реальності та його іконічне зображення. У цьому дослідженні об'єктом реальності є візуальні ефекти та звуки, пов'язані з виконанням танцівницею іспанського танцю фламенко, які викликає поетичний текст у читача: має місце візуальний та аудіальний різновиди образної іконічності. Текст передбачає наявність символічних номінацій та іконічних презентацій об'єкта, кількісне співвідношення яких визначає його ступінь іконічності. У тексті оригіналу наявно 16 символічних номінацій і 19 іконічних презентацій зображень і звуків танцю, отже, він демонструє високий ступінь іконічності. У тексті перекладу Стуса символічних номінацій – 18, а іконічних презентацій – лише 7. Натомість переклад Бажана має співвідношення 21 – 20. Робиться висновок про те, що в плані відтворення фігур звукопису переклад Бажана є більш наближеним до оригіналу, ніж переклад Стуса, хоча обидва перекладачі змогли однаково майстерно відтворити образність тексту Рільке.

## FIGURES OF SOUND IN UKRAINIAN TRANSLATIONS OF R. M. RILKE'S POETRY: A LINGUOSEMIOTIC APPROACH

**Liliia Bezugla**

*Doctor of Science (Philology), Professor,  
Professor at the Department of Germanic and Romanic Philology  
Vasyl Karazin National University*

**Nataliia Diachenko**

*Teacher at the Department of Germanic Philology  
Bohdan Khmelnytsky Cherkasy National University*

**Key words:** *figures of sound, iconicity, Mykola Bazhan, poetic text, Rainer Maria Rilke, translation, Vasyl Stus.*

The paper looks into the way figures of sound in R. M. Rilke's poetry are conveyed in Ukrainian translations of R. M. Rilke's poetic text "Spanish Dancer" by Vasyl Stus and Mykola Bazhan. A linguosemiotic approach to the analysis of translation is applied, according to which phonographic figures are considered as iconic symbols, i. e. linguistic units that combine the properties of symbolic and iconic signs. The center of attention is symbolic-iconic semiosis, i. e. the process of creating meaning with iconic symbols, which involves the simultaneous symbolic (i. e. verbal) nomination of an object of reality and its iconic rendering. In this study, the object of reality is the visual effects and sounds associated with the Spanish flamenco dancer's performance, which the poetic text evokes in the reader: visual and auditory varieties of image iconicity take place. The text implies the presence of symbolic nominations and iconic presentations of the object, the quantitative ratio of which determines its degree of iconicity. The original text has 16 symbolic nominations and 19 iconic presentations of dance rendering and sounds, so it exhibits a high degree of iconicity. In the text of Stus's translation, there are 18 symbolic nominations, and only 7 iconic presentations. Instead, Bazhan's translation has a ratio of 21 to 20. It is concluded that in regard to conveying the figures of sound, Bazhan's translation is closer to the original than Stus's translation, although both translators were able to equally masterfully convey the imagery of Rilke's text.

**Вступ.** Поезія завжди була джерелом викликів для перекладачів, оскільки поетичний текст є унікальним полем для самовираження митця. І ці виклики є тим значнішими, чим більш значущою є постать поета.

Одним із найскладнішим поетом для перекладу вважається Райнер Марія Рільке, внесок якого в лірико-поетичний дискурс модернізму ХХ століття важко переоцінити. Лірика Рільке інтенсивно досліджується літературознавцями і лінгвістами (див. аналітичний огляд у: (Остапченко, 2019: 24–36)). Перекладознавці вивчають особливості перекладу поезій Рільке різними мовами окремими авторами (Кравченко, 2005; Герман, 2009; Загоруйко, 2013), а також порівнюють втілення окремих рис його ідіостилію в інтерпретації різних перекладачів на матеріалі окремих віршів або циклів (Ляшко, 2014; Безугла, 2019; Волошук, 2019). Розвідки українськомовних перекладів Рільке встановили, що найбільший інтерес до його творчості в Україні припадає на 60–70 рр.

ХХ ст. Найвідомішими перекладачами Рільке стали Микола Бажан, Микола Лукаш, Василь Стус, Дмитро Павличко (Загоруйко, 2013: 74). Вивчення їхніх перекладів є актуальним завданням сучасного перекладознавства, оскільки, як зазначає Петро Іванишин, «переклади не лише стимулюють подальші перекладацькі спроби сучасних авторів, а й дають матеріал для інтерпретації поезії австрійського митця» (Іванишин, 2006: 87).

Лірика Рільке є надзвичайно образною, чуттєвою та наповненою різними «родзинками», серед яких чільне місце займають фігури звукопису – використання звуків і фонетичних ефектів для створення музичного ландшафту в тексті. Звукочис створюється завдяки повторенню «фонологічно еквівалентних одиниць із метою посилення експресивності поетичного мовлення» (Безугла, 2019: 138), до яких належать алітерація, асонанс, консонанс, складоповтор, внутрішня рима, паронімічна атракція та ономагопоезизми (там само).

У сучасній когнітивній поетиці фігури звукопису розглядаються як фоносемантичні засоби створення іконічності поетичного тексту (Fischer, 1999), що має витоки у семіотичних працях Пірса (Peirce, 2017: 104). Під іконічністю розуміють властивість мовного знаку, яка полягає в наявності подібності між означуваним і означальним у свідомості інтерпретатора тексту (Безугла, 2020: 15; Bezugla, 2024: 274). Ідеться про креативну іконічність, яка свідомо створюється автором художнього, зокрема поетичного, тексту задля підвищення його естетичної цінності, на противагу конвенційної іконічності, яка є властивою певним одиницям мови (Bezugla, 2024: 273).

**Мета статті** – встановити особливості відтворення фігур звукопису як іконічних символів в українських перекладах поетичного тексту Р. М. Рільке «Spanische Tänzerin», виконаних В. Стусом і М. Бажаном. Отже, об'єкт аналізу становлять фігури звукопису в поетичному тексті Р. М. Рільке «Spanische Tänzerin», а предметом є порівняльний аналіз особливості їхнього відтворення як іконічних символів в українських перекладах В. Стуса і М. Бажана. Задля досягнення мети вирішуються такі завдання: аналіз фігур звукопису у вихідному тексті та послідовний аналіз текстів перекладу.

**Матеріал і методи дослідження.** Дослідження виконано з методологічних позицій когнітивної лінгвопоетики та лінгвосеміотичного підходу до художнього перекладу. Фігури звукопису розглядаються як іконічні символи – мовні одиниці, які поєднують властивості символічних та іконічних знаків. За такого підходу в центрі уваги опиняється символічно-іконічний семіозис – процес створення смислу іконічними символами, який передбачає одночасне символічне (тобто словесне) позначення об'єкта реальності та його іконічне зображення (докладніше про це див. (Безугла, 2020; Bezugla, 2024)). У нашому випадку об'єктом реальності є візуальні ефекти та звуки танцю, тобто має місце візуальний та аудіальний різновиди образної іконічності (Fischer, 1999: 123; Fischer, Nänny, 1999: xxii).

Застосовано **методи** лінгвопоетичного, лінгвосеміотичного, порівняльного перекладацького аналізу, а також кількісну методику визначення ступеню іконічності тексту, яка полягає у підрахунку символічних номінацій та іконічних презентацій об'єкта. Для того щоб можна було говорити про високий ступінь іконічності тексту, число іконічних презентацій має не тільки бути високим, але і не бути меншим за кількість символічних номінацій.

Вибір **матеріалу** дослідження – поетичного тексту Рільке «Spanische Tänzerin» (Rilke, 1978: 443–444) – зумовлено його тематикою. Сама назва

вказує на те, що ітиметься про іспанський танець фламенко, а отже, на високу імовірність фігур звукопису, які в змозі передати динамічну картину запального танцю в усіх барвах та акустичних проявах. У Рільке фігури звукопису є невід'ємною складовою кожного поетичного тексту, не дарма його називають «словесним музикантом» (Görner, 2004: 135), а його поетичний доробок – музикальним і милозвучним (Martines, 2019: 48), зразком так званого «музикалізованого мовлення» (Görner 2004: 135), яке характеризується не тільки витонченою образністю, але й виразними зображальними ефектами.

**Виклад основного матеріалу дослідження.**

**Фігури звукопису в поетичному тексті Р. М. Рільке “Spanische Tänzerin”.** Вірш «Spanische Tänzerin» був написаний Р. М. Рільке в 1907 році та увійшов до збірки «Нові поезії», тобто належить до початку другого періоду творчості поета, коли «на передній план виходить естетика речей або естетика предметності (*Ding-Ästhetik*), що сформувалася під впливом французького скульптора Огюста Родена» (Остапченко, 2019: 26). Річчю у тексті постає танець-вогонь, з яким бореться танцівниця. Рільке не тільки описує танець словесно (символьні номінації марковано напівжирним шрифтом), але й зображає його іконічно (іконічні презентації марковано підкресленням):

1 *Wie in der Hand ein Schwefelzündholz, weiß, eh es zur **Flamme** kommt, nach allen Seiten zuckende Zungen streckt –: beginnt im Kreis naher Beschauer hastig, hell und heiß ihr runder **Tanz** sich zuckend auszubreiten.*

6 *Und plötzlich ist er **Flamme**, ganz und gar.*

7 *Mit einem Blick **entzündet** sie ihr Haar und dreht auf einmal mit gewagter Kunst ihr ganzes Kleid in diese **Feuersbrunst**, aus welcher sich, wie **Schlangen** die erschrecken, die nackten Arme wach und klappernd strecken.*

12 *Und dann: als würde ihr das **Feuer** knapp, nimmt sie es ganz zusamm und wirft es ab sehr herrisch, mit hochmütiger Gebärde und schaut: da liegt es rasend auf der Erde und flammt noch immer und ergiebt sich nicht –.*

17 *Doch sieghaft, sicher und mit einem süßen grüßenden Lächeln hebt sie ihr Gesicht und stampft es aus mit kleinen Füßen.*

Структура тексту конституюється ритмом, звуком і римою (Müller, 1971: 93). Вона відображає окремі частини іспанського танцю фламенко, які марковано міжрядковими інтервалами: перші п'ять версів відповідають початковій фазі,

шостий верс позначає початок динамічної фази, яка продовжується до 12-го версу, надалі наступає завершальна фаза.

У першій частині тексту початок танцю порівнюється із запаленням сірника. Рільке вважається великим поетом порівняння (*ein großer Wie-Dichter*) (Benn, 1962: 504; Müller, 1971: 93; Hamburger, 1976: 37). Зокрема, Фрідріх Гундольф пише: «Ні один мені відомий поет у світі [...] не наповнив свої твори порівняннями так нестримно, пристрасно і легковажно, як Рільке. Ніяке інше слово так часто не зустрічається в нього, як слово “wie”» (Gundolf, 1937: 37). А Томас Мюллер вважає порівняння типовим стилістичним засобом «Нових поезій» поряд із метафорою і синтаксичними фігурами, вживаючи термін «порівняльність його поезії» (*Gleichnistum seiner Poesie*) (Müller, 1971: 93).

П'ятистопний ямб першої частини спочатку є недосконалим: третій і четвертий верси демонструють наголошений зачин, який відображає поспішність (*hastig*) та підсилюється алітерацією *zuckende Zungen* і *hastig, hell und heiß*. Це класична германська алітерація, яка сягає стародавніх алітераційних віршів і відрізняється від слов'янської традиції (про це див. (Безугла, 2019: 139)). У такий спосіб зображується тремтіння вогню, який ще повністю не розгорівся; це ще тільки іскри, які мають стати вогнем. Цю ж саму функцію виконує дієприкметник від дієслова *zucken*, яке має значення 'пересуватися короткими, швидкими, різкими рухами' (Duden, 1989: 834) і вважається ономатопоетизмом, оскільки етимологічно позначення рухів пов'язані з наслідуванням звукам, які їх супроводжували (Hilmer, 1914: 149). Алітерація *h* відображає затримання подиху глядачів, які оточили танцівницю. На думку Т. Мюллера, залучення глядачів – типовий прийом Рільке для окреслення просторового контуру, в якому відбувається подія (Müller, 1971: 74), у цьому випадку – танець. У такому контексті проявами алітерації можна вважати і повтори в п'ятому версі: *ihr runder Tanz sich zuckend auszubreiten*. П'ятистопний ямб стає бездоганим, що відображає перетворення іскор танцю на повноцінний вогонь. Неспокій і тремтіння відбивають і інші засоби: нерівний синтаксис, анжамбеман, перевага коротких голосних, зокрема *u* та *a*. Мить перетворення танцю на вогонь іконічно зображає ізольований інтервалами шостий верс: обидва елементи порівняння зливаються – відбувається перехід від порівняння до метафори, яка доповнює звуко-ритмічну організацію тексту. Парне словосполучення *ganz und gar* із асонансом *a* теж слугує створенню словесного малюнку вогню.

Верси 7–9 презентують подальше поширення вогню: він охоплює волосся і сукню танцівниці,

що відображають метрично рівні рядки, збільшення довгих голосних і дифтонгів та парна рима.

У версах 10 і 11 на ґрунті порівняння рук танцівниці зі зміями, ономатопоетизму *klappernd* (Duden, 1989: 346), алітерації *Schlangen die erschrecken*, асонансу *die nackten Arme wach und klappernd strecken*, скупчення приголосних *schl, schr, kt, rm, str* та коротких голосних зображується специфічний гуркіт, який танцівниця створює за допомогою кастаньєт, викликаючи в читача асоціацію із гримучою змією. Наступні верси презентують порушення монотонності ритму увідними конструкціями *Und dann: i und schaut:* та спондеєм *nimmt sie es ganz zusamm*, що відображає розділення танцю-вогню і танцівниці: вона відкидає вогонь, і він лежить на землі, вируючи. Повтор *und* і ономатопоетизм *rasend* (Duden, 1989: 571) зображають буйство вогню, який не хоче здаватися.

В останніх трьох версах зображено торжество танцівниці над вогнем: алітерації *s* та *ch*, довгі палатальні голосні *i* та *ü*, внутрішня (стикова) рима *süßen / grüßenden*, анжамбеман і метричний збій підкреслюють її могутність. Чіткий ямб і ономатопоетизм *stampft* (Duden, 1989: 700) у початковій позиції в останньому версі зображають перемогу танцівниці – вона пристрасно затоптує вогонь, завершуючи боротьбу з ним. Не дивно, що Гюстав Матьє побачив фламенко у цьому тексті як маніфестацію еротичності (Mathieu, 1958: 21). А на думку Томаса Мюллера, Рільке заклав у протистояння танцівниці з танцем-вогнем алегоричний смисл: танцівниця є втіленням митця, а танець – його художньої творчості (Müller, 1971: 120).

Отже, динаміка протистояння танцівниці з танцем-вогнем створюється Рільке завдяки взаємодії метрики, синтаксису і фігур звукопису. Вони слугують у тексті іконічними символами, водночас позначаючи візуальні ефекти (*Tanz, Feuer, Flamme, Feuersbrunst, Entzündung, Zucken, Rasen, Gebärde*) і звуки (*Tanz, Klappern, Stampfen*) та зображаючи їх в іконічний спосіб. Високий ступінь іконічності тексту визначаємо на ґрунті співвідношення кількості символічних номінацій та іконічних презентацій: 16 – 19, тобто показник іконічних презентацій перевищує показник символічних номінацій зображуваних об'єктів. Саме ця стильова риса тексту має бути відтворена у перекладі.

**“Spanische Tänzerin” у перекладі Василя Стуса.** Назва тексту Рільке у перекладі Василя Стуса звучить як «Іспанська танцюристка» (Стус, 1998: 146). Хоча слова *танцюристка* і *танцівниця* в українській мові є повними синонімами (СУМ 10, 1979: 35–37), перекладач обрав перше. Можливо, тому що воно є менш розповсюдженим і тому більш колоритним.



Стус зберіг у перекладі п'ятистопний ямб, але не зміг відтворити метричні збої 3-го, 4-го і 18-го версів Рільке:

1 Немов сірник, що тільки спалахне –  
враз язикате полум'я займеться.  
Так і вона. Заледве промайне –  
залопотить одіння осяйне:  
здрігаючись, у круглім танці в'ється.

6 І вмить вогнем все коло повилось,

7 замиготіло пасмами волось.  
Кружляє сукня. Все її єство  
проймає танцю дике торжество:  
одне шалене коло вогневіє,  
лиш дві руки стенаються, як змії.

12 Неначе цей вогонь її знеміг.  
Вона його пошпурила до ніг,  
зірвавши з себе владно і зухвало.  
Та він і на землі іще помалу,  
нескорений, горів. Тоді вона,

17 всміхнувшись, гордо повела бровою,  
огнисті спалахи з тонкого полотна  
збиває дужою маленькою ногою.

На перший погляд, метрична рівність Стусового перекладу може здаватися його позитивною рисою. Але з огляду на високий ступінь іконічності тексту Рільке рівна метрика Стуса виглядає нерелевантною. Стус вдало передає синтаксичні особливості вихідного тексту: складні конструкції, перелічення та анжамбеман (верси 3, 8 і 16) виражають експресію танцю, але цього недостатньо для адекватного відтворення візуальних і акустичних ефектів.

Метафори і порівняння збережено, однак фігур звукопису в тексті перекладу замало для того, щоб можна було говорити про зображення спалахів вогню, запальних рухів танцівниці та експресивних звуків, супроводжуваних танець. Спостерігаємо алітерацію з, метафонічний складодоповтор *аз/за*, асонанс *одіння осяйне* та чотири оноματοпоетизми: *спалахне* (утворено контамінацією слів *палати* і *пахтіти*, останнє має звуконаслідувальне походження (ЕСУМ 4, 2003: 261)), *залопотить* (від *лопотати* 'видавати глухі звуки, ударяючи чим-небудь по поверхні' (ЕСУМ 3, 1989: 288–289)), *здрігаючись* (ЕСУМ 2, 1985: 127) і *пошпурила* (від *шпурити/жбурити* (ЕСУМ 6, 2012: 467)). Акустичний ефект шипіння гримучої змії залишається невідтвореним, оскільки відсутній відповідний оноματοпоетизм. В останньому версі теж бракує оноματοпоетичної номінації, тож звук затоптування вогню не відтворено. Примітно, що хоча число символічних номінацій у фігурах звукопису тексту перекладу (18) наближене до оригіналу (16), але іконічних презентацій

замало: 6 порівняно з 19-ма у Рільке. Таким чином, ступінь іконічності тексту перекладу є дуже низьким, тобто Стус обмежується описом танцю.

Крім того, з тексту перекладу виключено глядачів, тож просторовий контур танцю не окреслено. Використання множини *волось* і непослідовність часових форм дієслова (форми майбутнього, минулого і теперішнього часу) дезорієнтують читача і ніяк не сприяють експресивності оповіді.

“*Spanische Tänzerin*” у перекладі Миколи Бажана. Микола Бажан обирає для назви іншу лексему: в його перекладі текст має назву «Іспанська танцівниця» (Рільке, 2023: 95). Йому вдалося передати образність тексту, але, так само, як і Стус, він не відтворив метричні збої п'ятистопного ямбу в 3-му, 4-му і 18-му версах:

1 Немов сірник доторкнутий вогнем,  
що, не спахнувши, язичками грає, –  
отак і в колі перед глядачем,  
палка, порвіста, осяйна лицем,  
вона свій кружний танець починає.

6 Раптово вгору полум'я звелось.

7 Волосся нагло запалало, й ось  
розкішний одяг спалахнув на ній,  
кружляючи, як вихор вогневий,  
в якому, наче злякані зміюки,  
вились і гримотіли голі руки.

12 Коли ж вогонь її немов орік,  
його зірвала і жбурула вбік  
величним жестом владності і воді,  
і глянула: лежав він гнівно долі,  
не скорений, не знищений дотла.

17 Тоді, звितяжна, горда, неоспала,  
вона лице усміхнене звела  
і ніжками твердими жар стоптала.

На противагу Стусу, Бажан окреслює поетичний простір (в *колі перед глядачем*) і веде оповідь послідовно у минулому часі. Але найціннішим є те, що ступінь іконічності тексту перекладу Бажана є доволі високим: налічуємо 21 символічну номінацію і 22 іконічних презентації. У такій спосіб компенсовано метричну неадекватність тексту перекладу, яку можна пояснити стратегією одомашнення: в українській поетичній традиції рівна метрика є органічною, а в німецькій поезії метричні збої є звичайним явищем.

Іконічні презентації спостерігаємо по всьому тексту перекладу. Бажан відтворює алітеровані парні синтаксичні структури, типові для Рільке (Безугла, 2019): *палка, порвіста; вихор вогневий; злякані зміюки; величним жестом владності і воді*. Алітерації доповнюються складодоповторами *ось, пала і не*, а також численними асонансами:

сірник *доторкнутий вогнем; Раптово вгору подум'я звелось; розкішний одяг; вилць і гримотіли голі руки; вогонь її немов орік.* Консонанс і асонанс у безсполучникових переліченнях у 16-му і 17-му версах *не скорений, не знищений дотла та звитяжна, горда, неоспала,* створюючи висхідну градацію, підготовлюють переможний акорд кінцевого версу.

Іконічну функцію виконують і ономастопоезизми: *спанхнувши і спалахнув* походять від звуконаслідувального вигуку *пах* (ЕСУМ 4, 2003: 319–320); звуконаслідувальне походження мають і дієслівні форми *гримотіли* (ЕСУМ 1, 1982: 595–596), *жбурнула* (ЕСУМ 6: 467) і *стоптала* (ЕСУМ 5, 2006: 601). Так само, як і у вихідному тексті, порівняння рук танцівниці зі зміями доповнюється акустичним предикатом *гримотіли*, викликаючи асоціацію з гримучою змією.

**Висновки.** Таким чином, залучення лінгвосоціотичного підходу до перекладацького аналізу поетичного тексту «Spanische Tänzerin» Р. М. Рільке надало можливість встановити, що в плані відтворення фігур звукопису переклад Миколи Бажана є більш наближеним до оригіналу, ніж переклад Василя Стуса, хоча обидва перекладачі змогли однаково майстерно відтворити образність тексту Рільке. Застосування семіотичного підходу, зокрема кількісної методики встановлення ступеню іконічності поетичного тексту, вважаємо **перспективним** для вивчення особливостей відтворення фігур звукопису в українських перекладах лірики Р. М. Рільке та інших поетів.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Безугла Л. Р. Відтворення звукопису в українських перекладах поезії Р. М. Рільке (М. Лукаш, М. Бажан, В. Стус). *Науковий Вісник Херсонського держ. ун-ту. Сер. : Германістика та міжкультурна комунікація*. 2019. Вип. 1. С. 136–143.
- Безугла Л. Р. Концептуальні типи іконічності поетичного тексту. *Лінгвістичні студії / linguistic studies* : міжнар. зб. наук. праць. Вип. 40. Том 2. Вінниця : ДонНУ імені Василя Стуса, 2020. С. 15–24.
- Волошук В. І. Домінантні тропи в ліриці Р. М. Рільке та їх збереження в українських перекладах. *Нова філологія*. 2019. Вип. 76. С. 33–39.
- Герман М. В. Поезії Р. М. Рільке в англійській інтерпретації: перекладацький портрет Галлея Кіннела. *Мова і культура*. 2009. Вип. 11. Т. 6. Київ : Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка. С. 236–240.
- Етимологічний словник української мови : в 7 т. / Ред. кол.: О. С. Мельничук (гол. ред.), В. Т. Коломієць, О. Б. Ткаченко / Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наукова думка, 1985–2012.
- Загоруйко Н. В. Стус та Р. М. Рільке – естетичні пошуки мистецького діалогу (за епістолярною спадщиною В. Стуса). *Наукові записки Нац. ун-ту «Острозька академія». Сер. : Філологічна*. 2013. Вип. 32. С. 68–80.
- Іванишин П. Національний сенс культурного діалогу: рецензія на книгу «Райнер Марія Рільке й Україна: Наукові студії та переклади з Р. М. Рільке». *Слово і час*. 2006. № 1. С. 85–89.
- Кравченко Л. Художньо-естетична сутність перекладів М. Ореста з Р. М. Рільке. *Рідний край*. 2005. № 1 (12). С. 107–117.
- Ляшко Я. М. Поетичний переклад як особливий вид творчої діяльності (на матеріалі перекладів Р. М. Рільке). *Наукові записки Ніжинського держ. ун-ту ім. Миколи Гоголя. Сер. : Філологічні науки*. 2014. Кн. 4. С. 133–136.
- Остапченко В. О. Лінгвокогнітивні та прагмастилістичні властивості лірико-поетичного дискурсу Р. М. Рільке : дис. ... канд. філол. наук ; 10.02.04 / Харківський нац. ун-т імені В. Н. Каразіна. Харків, 2019. 342 с.
- Рільке Р. М. Вибрані вірші в перекладах з німецької Миколи Бажана та інших поетів. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2023. 288 с.
- Словник української мови : [в 11 т.] / Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні ; редкол. : І. К. Білодід (голова) [та ін.]. Київ : Наукова думка, 1970–1980.
- Стус В. Твори. Т. 5. Львів : Просвіта, 1998. 392 с.
- Benn G. Probleme der Lyrik. *Ders. Gesammelte Werke*: In 4 Bänden. Wiesbaden: Limes, 1962. Bd. 1: Essays, Reden, Vorträge. S. 494–532.
- Bezugla L. „Goldschmied des menschlichen Wortes“: Kreative Ikonizität in der Lyrik von Lina Kostenko. *Ukrainisch – Zur Emanzipation einer Sprache*. Berlin: Frank&Timme, 2024. S. 271–301.
- Duden. Bd. 7: Das Herkunftswörterbuch / 2. neu bearbeitete u. erweiterte Auflage von Günther Drosdowski. Mannheim u. a. : Dudenverlag, 1989. 844 S.
- Fischer A. What, if anything, is phonological iconicity? *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature*. Amsterdam; Philadelphia: Benjamins, 1999. P. 123–134.
- Fischer O. C. M., Nänny M. Introduction. *Form miming meaning: Iconicity in language and literature*. Amsterdam: Benjamins, 1999. P. xv–xxxvi.
- Görner R. Rainer Maria Rilke: im Herzwerk der Sprache. Wien : Paul Zsolnay, 2004. 342 S.
- Gundolf F. R. M. Rilke. Wien : Johannes-Presse, 1937. 40 S.
- Hamburger K. RILKE: Eine Einführung. Stuttgart: Klett. 1976. 198 S.

22. Hilmer H. Schallnachahmung und Bedeutungswandel. Halle: Niemeyer, 1914. 356 S.
23. Martinec Th. „Wirklich, ich behalte keine Melodie“. Musikalische Unfähigkeit als produktiver Impuls in Rilkes Werk. *Rilkes Musikalität*. Göttingen: V&R unipress, 2019. S. 45–63.
24. Mathieu G. Rilke's Spanish Dancer. *Claremont Quarterley* 5, 1958. P. 17–22.
25. Müller W. Rainer Maria Rilkes „Neue Gedichte“: Vielfältigkeit eines Gedichttypus. Meisenheim am Glan : Anton Hain, 1971. 225 S.
26. Peirce Ch. S. The philosophical writings of Peirce. Selected and edited by Justus Buchler. New York: Dover, 2017. 386 p.
27. Rilke R. M. Werke : in drei Bänden. Leipzig : Insel, 1978. Bd. 1 : Gedichte. 960 S.