

ЛІТЕРАТУРА

1. Adams T. "A Nine-Year-Old and 9/11." // *The Observer*. – May 29, 2005.
2. Apte P. "Extremely Loud and Incredibly Close." – March 27, 2005. <<http://www.mostlyfiction.com/contemp/foer.htm> >
3. Barbash T. "Mysterious key sends boy sifting through his life's wreckage after 9/11." // *San Francisco Chronicle*. – April 3, 2005: F-1.
4. Baudrillard J. *The Spirit of Terrorism*. Transl. by Chris Turner. – London/ New York, 2002.
5. Blanchot M. *The Writing of the Disaster*. – Lincoln and London, 1995.
6. Caruth C. *Trauma: Explorations in Memory*. – Baltimore, 1995.
7. Deleuze G., Guattari F. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* / Transl. Massumi, B. Minneapolis. – London, 1987.
8. "Extremely Cheesy and Incredibly Shallow: A Movie Review on Foer's New Book" // *Underground Literary Alliance*. < <http://www.literaryrevolution.com/mr-cicero-51605.html>>
9. Faber M. "A Tower of Babble" // *The Guardian*. – June 4, 2005.
10. Flanagan M. "Extremely Loud and Incredibly Close" // *Contemporary Literature*. <<http://contemporarylit.about.com/od/fiction/fr/extremelyLoud.htm>>
11. Foer J.S. *Extremely Loud and Incredibly Close*. – Boston; New York, 2006.
12. Freud S. "Mourning and Melancholia" // *Standard Edition of the Complete Psychological Writings of Sigmund Freud*. – London, 1957. 14: 237-258.
13. Hall S. "When Was 'the Post-Colonial'? Thinking at the Limit" // *The Post-Colonial Question: Common Skies, Divided Horizons* / Eds. Iain Chambers and Lidia Curti. – New York, 1996: 242-60.
14. Jain, P. "Extremely Loud and Incredibly Close" by Jonathan Safran Foer" // *Salon Book Reviews*. – April 13. – 2007. <<http://dir.salon.com/story/books/review/2005/03/20/foer/index.html> >
15. Kuipers G. "Where Was King Kong When We Needed Him? Public Discourse, Digital Disaster Jokes, and the Functions of Laughter after 9/11" // *The Journal of American Culture*. – 28.1 (March 2005): 70-84.
16. Miller L. "Terror Comes to Tiny Town" // *New York Magazine Book Review*. <<http://nymag.com/nymetro/arts/books/reviews/11574/>>
17. Niday J.A., II. "A Rhetoric of Trauma in 9-11 Stories: A Critical Reading of Ulrich Baer's *110 Stories*" // *War, Literature and the Arts*. – 16.1-2: 59-77.
18. Reese J. "'Loud' Narrator a Treasure" // *Entertainment Weekly*. – March 25, 2005. <<http://www.cnn.com/2005/SHOWBIZ/books/03/23/ew.books.loud/index.html>>
19. Saval N. "Stuff That Happened: Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close*" // *Logos: A Journal of Modern Society and Culture*. – 4.3(2005). <http://www.logosjournal.com/issue_4.3/saval_foer.htm >
20. Vees-Gulani S. *Trauma and Guilt: Literature of Wartime Bombing in Germany*. – Berlin; New York, 2003.
21. Žižek S. *Welcome to the Desert of the Real*. – London; New York, 2002.

Елліна Циховська

СИНЕСТЕЗІЙНА ПОЕЗІЯ ЛЕОПОЛЬДА СТАФФА

У статті аналізується синестезійна поезія Л.Стаффа, його схильність до "кольорового слуху" та "звукового кольору", упродовжується класифікація антецедента й консеквента. Прийоми синестезії авторка розглядає крізь призму феноменології Г. Башляра, юнгівського колективного підсвідомого, інтуїтивізму А. Бергсона.

Ключові слова: синестезія, антецедент, консеквент, формальна й матеріальна уява, колективне підсвідоме, самість.

Ellina Tsykhovska. The phenomenon of synesthesia in Leopold Staff's poetry

The article outlines the peculiarities of synesthesia phenomenon and traces its role in L.Staff's poetry by way of introducing the distinction between antecedents and consequents. The analysis of synesthetic phenomena in L.Staff's poetry is based upon the notions of G.Bachelard's phenomenology, C.G.Jung's theory of collective unconscious, and also as a process of individual memory.

Key words: synesthesia, antecedent, consequent, formal and material imagination, collective unconscious, the self.

Сучасні вчені трактують синестезію як художній прийом, що поєднує в одному тропі різні, інколи далекі асоціації, відчуття, переживання. Найчастіше синестезія функціонує у вигляді епітета, метафори та її різновидів, порівняння, інколи – символіко-метафоричного комплексу цілого твору. Звернена до емоційної сфери, до підсвідомості, синестезія навіює читачеві думки й переживання автора, за принципом синопсії прищеплює йому візії “мальовничої музичності”, синтетичні відчуття.

Синестезійні прийоми постали ще в сиву давнину. Вони помітні в літературних пам'ятках Єгипту (“Тексти пірамід”, “Пісня арфіста”, “Гімн Атону”), Палестини, Сирії та Малої Азії (“Притчі Соломонові”, “Пісня пісень”, “Еклезіаст”), Месопотамії (“Епос про Гільгамеша”), Ірану (“Авеста”), Індії (“Рігведа”, “Самаведа”, “Яджурведа”, “Атхарваведа”, сутри), Греції (“Гомеровські гімни”, лірика Тиртея, Семоніда, Солона, Алкея, Сафо, Анакреона, Піндара), Риму (елегії Горация, Тібулла, Пропорція, Овідія), Китаю (“Лао-цзи”, “Шицзин”, “Книга перемін”, лірика Лі Бо, Ду Фу, Ван Вей), Японії (“Манійосю”, “Ваканроейсю”, “Сюісю”).

Ознаки синестезії притаманні творам багатьох письменників доби Середньовіччя (ірано-таджицька, арабська поезія, лірика провансальських трубадурів, вагантів і міннезінгерів), Відродження (твори Данте Аліг'єрі, Петрарки, Джованні Бокаччо), пізніших епох. У ХІХ ст. синестезія асоціюється із сонетами Шарля Бодлера (“Співмірності”), Артюра Рембо (“Голосні”), Костянтина Бальмонта (“Аромат Сонця”), а в українській літературі – із творами Тараса Шевченка, Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника. У ХХ ст. синестезія простежується в текстах Павла Тичини, Миколи Бажана, Михайла Семенка, Володимира Свідзинського, Богдана-Ігоря Антонича та інших.

Синестезію як основу метафоричного переносу обгрунтував голландець Й. ван Гінекен (1912). Відтоді вона стала теоретичним поняттям, йому присвятили свої праці Шарль Бодлер, Стефан Малларме, Дмитро Овсяников-Куликовський, Олександр Потебня, Борис Ларін, Іван Франко та інші.

Присутність синестезійних асоціацій у творах митців свідчить про глибину поетичної думки, її гіпнотичність, магічність, авторську настанову на підсвідоме. Слово магічне й водночас слово містичне. Дізнатися, у чому магічність слова, значить зрозуміти, як через слово ми можемо вплинути на світ. Кожен письменник, описуючи явища не в їхніх звичних функціях, а наділяючи їх функціями, ознаками, що їм не властиві, демонструє свої таємні бажання, поетичну уяву, своє Я, викладає свій внутрішній світ/потенціал, багатий на образи, враження, і завдяки цьому гіпнотично впливає на читача.

Застосовуючи механізми синестезії, пов'язані зі сферою підсвідомого, автор може впливати на читача на фонологічному, номінативному, семантичному, синтаксично-логічному, контекстуально-смысловому, формально-символічному рівнях художнього образу, змінювати його психологічну настанову, змушувати пережити текст по-новому. Г.Башляр пише: “Нам уже не здається парадоксом теза, що суб'єкт мовлення повністю входить до поетичного образу, тому що, не віддаючись йому повністю, він залишається поза поетичним простором образу. Поетичний образ явно залучає нас до найпростішого досвіду переживання мови” [4, 17].

У структурі синестезії основне навіюване відчуття ми запропонували б назвати антецедентом (лат. “передуюче”), що мовою І. Канта і його послідовників означає логічний підмет у його відношенні до присудка, а навіюване другорядне відчуття, тобто причину відносно до наслідку – консеквентом.

У вірші Л. Стаффа “Nonsens” (збірка “Wiklina”) маємо справу з тропами, що поєднують під знаком “звука” далекі асоціації, відчуття, семантично різні уривки. Узагалі для Л. Стаффа прикметний поділ твору на дві частини, де сюжет і настрої переплітаються, роз'єднані часовими характеристиками. Висловлена автором думка, що “*Gdyby fiołki i konwalie / Zamiast pachnąc grać umiały, / Byłaby to muzyka Szopena*” [11, 883], свідчить про нюхово-аудіалізовану синестезію, де запах

постає антецедентом, а звук — консеквентом, запах квітів генерує музичні імпульси.

Виникненню синестезії ми зобов'язані передусім нашій активній уяві. Французький феноменолог Г. Башляр, виокремлюючи два види уяви (формальну і матеріальну), характеризує сили формальної уяви як такі, що забарвлені “мальовничістю, різноманітністю, раповими подіями. Уява, одухотворена ними, завжди знаходить весну, щоб описати її. На лоні природи, подалі від нас, уже живі, вони народжують квіти” [3, 16]. Спалахи такої формальної уяви, де превалює прагнення авторською волею перетворити звичайні речі і явища навколишнього світу, надати їм яскравості, опоетизувати відтінки “кольорового слуху” та “звукового кольору”, становлять “золоте дно” поезії Л. Стаффа: “*Az tu za oknem wściekła zorza, / Budząca radość i przestach, / Rozbłyśta niczym pożar, / Wybuchła jak orkiestra*” [11, 893].

Не позбавлені ці твори й виявів матеріальної уяви, сили якої, на думку Г. Башляра, “прагнуть проникнути у глибину буття; у бутті вони шукають водночас і первісне, і вічне. Вони панують над порами року й над історією. У природі, у нас і поза нами вони народжують первні, занурені в субстанцію, багаті на внутрішню форму” [3, 16]. У поезії Л. Стаффа плоди матеріальної уяви постають у таких рядках: “*Gdyby fiołki i konwalie / Zamiast pachnąc grać umiały, / Byłaby to muzyka Szopena*” [11, 883].

Очевидно, для застосування синестезії, зокрема синестезійних метафор, що виникли під впливом матеріальної уяви, поет передусім мусить бути феноменологом, творцем інтенціональної індивідуально-художньої мови, щедрої на позамовні смисли. На цьому наголошує Й.Х. Ван ден Берг: “Поети і митці — природжені феноменологи” [4, 17]. Він вважає, що “речі “розмовляють” з нами і тому, якщо ми сприймаємо серйозно цю мову, ми контактуємо з речами” [4, 17]. Л. Стафф теж феноменолог, він розмовляє з речами, бачить їх сутність і буття. Митець підкоряється гаслу “Назад до самих речей!” [12, 1130], змальовує ті з них, що виникли під впливом матеріальної уяви і приваблюють “мальовничою музичністю”.

Важливо проникнути в інтенцію автора, у коло його сигніфікативних та фасцинаційних словоутворень. Поет моделює ідентичну реальність часто “нереальними” засобами, образною поетичною мовою, синтезом звуку й кольору. Так він творить свій “можливий” (інтенціональний) світ, котрий перебуває у сфері віртуального, мислимого, але не пориває зі своїм екзистенціальним буттям. Модель інтенціонального поетичного світу сфокусована, як вважає Г. Башляр, на феноменологічній парі “відголосок та відгук”: “Відголоски дозволяють нам почути, зрозуміти твір; у відгуку він стає нашим висловлюванням, нашим власним твором” [4, 13]. Отже, при спогляданні речі в нас проникає відголосок, а вже коли ми осягаємо його суть і те, як поет її описує, якою палітрою користується, в якому контексті, — це вже відгук.

У структурі синестезії важливе місце посідає пам'ять, адже, за словами Х. Л. Борхеса, “значною мірою ми сформовані нашою пам'яттю” [6, 38]. У більшості випадків синестезія стає продуктом нашої пам'яті. Упродовж процесу відчування запаху та споглядання якоїсь матеріальної речі активно працює наша індивідуальна пам'ять. Пригадуються апостеріорні асоціації з минулого, незмінно пов'язані з певним запахом, з певною формою речі, з певним звуком, як у вірші Л. Стаффа “*Wspomnienie*”: “*Czerwone poziomki / Dzieciństwem wonieją...*” [11, 639].

У процесі згадування Арістотель виокремлює співіснування двох речей — впливу, який здійснюється на пам'ять, і того, хто впливає, іншими словами, вражень від аналізатора й самого суб'єкта. Арістотель висловлює думку, що пам'ять може існувати окремо від суб'єкта й окремо від аналізатора. “Але якщо сказане про пам'ять правильно, то чи пригадає [душа] сам цей вплив, а чи те, що його викликало? Якщо самий вплив, то ми не пам'ятали б про відсутнє. Якщо ж те, що його викликало, то завдяки чому, відчуваючи вплив, ми будемо пам'ятати те, чого не відчуваємо, — відсутнє?” [1, 162].

Таку закономірність речей спостерігаємо у вірші Л. Стаффа “Strofa”, де йдеться про зворотний бік процесу запам’ятовування – забуття. В одному рядку концентрується увага на візуальній деталі людини – її очах; епітет із семантикою фізичної характеристики – розміру очей (“величезні”) – сусідить з іншим епітетом (“солодкі”), що демонструє враження від зображуваного. Отже, у процесі запам’ятовування задіяні пам’ять про існування речі та враження від неї: “*A że zapomnieć ciebie muszę, / Twe oczy słodkie i ogromne...*” [10, 426].

Л. Стафф не зупиняється на статичних явищах, змальовуючи динаміку довкілля: йому цікаво показати світ природи в дивовижних перевтіленнях і антиноміях, швидкоплинний Всесвіт у його миттєвостях і вібраціях. Як і інший представник “Молодої Польщі” К.Піріва-Тетмайєр, Л. Стафф послуговується у своїй творчості імпресіоністичною технікою, акцентуючи на дотику, світлі, кольоровій палітрі, на пропорційному співвідношенні світла й кольору, оспівуючи красу природи на світанку, в яскравий полудень або у вечірні сутінки.

Як і в польського митця К.Піріви-Тетмайєра, поезія якого вирізняється “прагненням до схоплення предмета [...] в хвилинному триванні, у моменті, а водночас у враженнєвій повноті, у проявах зорових, слухових, запахових” [13, 321], у Л. Стаффа світ постає крізь призму п’яти відчуттів, сприймається через слух, дотик, зір, смак, нюх.

У вірші “*Wysokie drzewa*”, милуючись річкою та навколишньою флорою й фауною, Л. Стафф водночас сприймає їх як тактильно, так і через акустику, кольоровий запах, у подвійності, а то й потрійності співвідчуттів, отримуючи не односторонню, а повну, вичерпну інформацію [11, 549].

За посередництва синестезійного сприймання світу внутрішнє “я” поета торкається зовнішнього. Чуттєвий досвід (зовнішні об’єкти, запахові і смакові відчуття, будь-які звуки тощо) формує людину, стаючи її часткою, тобто людина – це метаболічний результат свого чуттєвого досвіду. Синестезійні асоціації, які спостерігаємо в усіх творах Л. Стаффа, посідають почесне місце, зокрема, у двох останніх збірках поета.

Однак найінтенсивніше культивується Л. Стаффом звукова, або фонічна, синестезія. Він не вперше звертається до вираження емоцій, почуттів, прагнень через їхню аудіалізацію: у вірші “*Flet*” (збірка “*Wiklina*”), де людина після марних прагнень злитися з Богом “*I wyraz dać swej tęsknocie*” за допомогою молитви і депривації (позбавлення себе сну) переконалася, що “*łatwiej to wygrać na flecie*” [11, 850].

Основу інтенціонального світу Л. Стаффа створюють не так окремі звуки, як їх упорядкованість за принципом “партитури”, що утворює мелодію, пісню чи музичний твір: “*I deszczu srebrna brzmi kapela*” [11, 852]. Звук у поезії Л. Стаффа “пахне” (“*I wiatr poniósł dalej woń nowiny*” [11, 863], “*Za którą prowadzi pachnącą muzykę / Wiecznie niepodziewany Fryderyk*” [11, 918]), схиляє до кінестетики (“*Jaskółki, szyjąc przestrzeń / Iglami świergotu*” [11, 864]), а частіше візуалізує побачене й пережите (“*Posłuchaj ze mną tego szumu, / Wpiszę go tobie do albumu*” [11, 884], “*Aż tu za oknem wściekła zorza, / Budząca radość i przestrach, / Rozbłysła niczym pożar, / Wybuchła jak orkiestra*” [11, 893], “*Ale ty blaskiem swych pieśni / Czynisz ją gwiazdą*” [11, 890], “*Ognia nieme języki / Wybuchają w barw krzyki*” [11, 928]).

Однак і антонім звука – “тиша” або “мовчання” – теж має ці властивості, про що свідчить вірш Л. Стаффа “*Woń zmierzchu*”, сама назва якого синестезійна: “*Woń niewymowna jest milczeniem kwiatów*” [11, 878]. І. Блінов у статті “Синестезія в поезії російських символістів” зазначає, що в поетів тиша має різні відтінки: “Тут ми маємо справу теж із синестезією, тому що тиша – це не безмовність, а те, що в музикантів називається “звучною” паузою: “лазурна тишина” (О. Блок), “серебряные мысли тишины” (К. Бальмонт) тощо [5]. У Л. Стаффа це набуває відтінку “твердого мовчання”: “*Jakieś milczenie twarde, wielkopostne*” [11, 149].

Л. Стафф послуговується квітковими образами як найкращою виражальною призмою природи, що поєднує кілька якостей (візію і запах), до яких автор долучає ще одну – звучання: “*Gdyby fiołki i konwalie / Zamiast pachnąc grać umiały,*

/ *Byłaby to muzyka Szopena*” [11, 883]. І якщо невимовні пахощі квітів уособлюють їхнє мовчання, як у вірші “*Woń zmiernychu*”, то їхнє різнобарв'я автор порівнює з візуальним запахом, начебто бачене (антецедент) оголює запах (консеквент): “*Rozkoszne barwy kwiatów, jak widzialne wonie*” [11, 879].

Синестезійні метафори Л. Стаффа часто розгортаються через смакові асоціації, як у поезії “*Fale*”, де межування синестезійних піднесених метафор зі словами, насиченими катастрофічною семантикою, свідчить про нещодавно втрачену іділію: “*I złote pszczoły w nieme wglądając otwory / Próżno w głębi szukają miodu pieśni głuchej*” [11, 849]. Антиномічне значення яскраво передає словосполучення “*miodu pieśni głuchej*”, де пісня, тобто аудіалізоване, має присмак меду. У вірші “*Wieczer*” метафора, що передає солодкий смак меду, конотує вже не звук, а запах: “*Woń łak ku nocy chwale / Kadzielny wzbija miód*” [11, 848].

Варто зазначити, що для Л. Стаффа синестезійні метафори потрібні не тільки як декораційний поетичний засіб, а і як виразник органічного синтезу природи, синергетичної взаємопов'язаності всіх компонентів явища. Скажімо, у вірші “*Wieczer*” кожен компонент природи працює, безпосередньо впливає на інший та інкрустується в нього. Ця взаємодія синергетичних складових метафори підсилена підметом та присудком: “*Zmierzch zlewa rzeźwy chłód*”, “*W szum strugi wplata głosu / Klon, lipa, wiąz i grab*”, “*Jutrzejšie sianokosy / Witają chóry żab*”, “*Rosa przed snem nasycza / Trawę i bujny chwast*”, “*Wiatr ostrzy sierp księżycza...*” [10, 848].

Синестезійні метафори Л. Стаффа притаманна кольоровість. Щоправда, це не стосується забарвленого слуху, хоча синестезія не позбавлена і його, як у творі “*Echo*”: “*I tchnął z swej piersi szczęścią szaleństwo uciężne / W fletnię, a dźwięk wylata szklaną barwną kulą...*” [10, 51].

Звернімося до організації синестезійних явищ, а водночас і кольоросимволіки предметів. Як ми вже згадували, поява синестезійних образів пов'язана й залежить від уяви. Проте Ж. Женетт, посилаючись на працю Р. Якобсона “*Два аспекти мови і два типи афазії*”, зазначає, що літературна уява, як і будь-яке мовлення, користується двома основними й взаємодоповнювальними функціями: селекцією подібних одиниць та комбінацією суміжних одиниць. Перша з них перебуває “на тому полюсі мови, який риторика називає метафорою (перенесення смислу за аналогією), друга на полюсі метонімії (перенесення смислу за суміжністю)” [8, 115]. Р. Якобсон у праці “*Два види афатичних порушень і два полюси мови*” стверджує: “частини, об'єднані в контекст, стають *суміжними*, натомість у субститутивній конфігурації знаки зіставляються залежно від ступеня подібності між ними, що охоплює еквівалентність синонімів і загального ядра антонімів” [17, 33].

Б. Галєєв у статті “*Природа синестезії*” застосовує до синестезії принцип типології, розрізняючи асоціації за суміжністю та за схожістю (асоціації за схожістю форми – структури, будови та за схожістю смислу – емоційно-сміслового впливу) [7]. Як приклад асоціації за схожістю смислу автор статті наводить метафору “срібна трель” (Ф.Г.Лорка). Порівняння звука зі сріблом поширене не тільки в літературі, а й у повсякденній мові; разом із метафорою “холодний блиск” “сріблість” звука стала кліше, витоки якого синестезійні. Отож можна тлумачити синестезію не тільки як асоціацію, а і як засіб світовідчуження.

Не дивно, що синестезія на повну силу заявляє про себе на початку ХХ ст. у творчості символістів, в яких кожна річ набуває багатозначності й символічності, зберігаючи першообраз. Слушне в цьому контексті зауваження Г. Башляра: “...у спалахові образу давнє минуле резонує множинністю відголосків, і не зрозуміло, на якій глибині відображаються і стихають ці відзвуки” [4, 8].

У більшості випадків співвідчуття, закладені в основу поетичного образу, виникають у письменників на підсвідомому рівні. Підсвідоме, за К.Г. Юнгом, служить “вмістилищем усіх утрачених спогадів і всіх змістів, які ще занадто слабкі, щоб проникати у свідомість” [14, 62]. Найчастіше асоціації Л. Стаффа несуть у собі досвід минулих століть, колективне підсвідоме, що складається з інстинктів і архетипів [14, 63] та зобов'язане своїм існуванням лише спадковості

[16, 69-70]. Власне колективним підсвідомим, на нашу думку, можна пояснити існування “поетичних кліше”.

Отже, у синестезійних метафорах можна реконструювати як юнгівські архетипи, що виступають засобом зв'язку образів і переходять із покоління в покоління, так і коди самості людини, адже природа синестезії може бути “свідомою” і “підсвідомою”, а самість “обіймає не тільки свідому, а й підсвідому психіку, і тому є, скажімо так, особистістю, як і кожен із нас” [15, 137].

У поезії “Noc letnia” Л. Стаффа маємо справу одразу з обома цими кліше, що постають як аудіо-кольорова й зорово-тактильна синестезія “Noc ma jakąś nutę niechwytną / Jak namiętny flet, ale milczący, / Nutę razem srebrną i błękitną, / I blask razem chłodny i gorący” [11, 922]. Зіставлення візуального з почутим лягло в основу твору “Zimowy, biały sen”, де дієслово “srebrzą się” виказує не лише візуальну ознаку, а й чистоту звука: “A ludzie rano okiem zadziwionem / Spojrzą na szyby, gdzie w kwiaty zaklęte / **Srebrzą się** szczęścia mego słowa święte...” [10, 9].

Існують у Л. Стаффа і “поетичні кліше” — роса в його творах срібляста, а зірки відсвічують сріблом: “Miód pszczoła pije z kwiatów, / **Które osrebrza** rosa” [11, 282], “W gorze niebiosa drżą **srebrnie** gwiazdami” [10, 93]. Синестезійна забарвленість срібла часто має в поезії Л. Стаффа і свій колористичний антонімічний відповідник — золото: “Szalał dziewczęcy zakrzyk żniwiarskiej piosenki / I roztopił się **złotem** w wieczornej godzinie” [11, 596].

Варто зазначити, що колористичні синестезійні асоціації в Л. Стаффа насамперед створюються на основі суміжності, коли поет, уникаючи просторових пояснень, замінює їх одним словом-символом. Свій задум автор передає, влучно використовуючи символіку кольору, що склалася впродовж віків: “зелень душі” означає “молодість і недосвідченість душі”, “біла думка” — “чистоту, невинність думок”.

Часто колір виконує в Л. Стаффа традиційні функції, увиразнюючи якусь деталь природи, тяжіючи до антропоморфізації, як у вірші “Pogoda jesieppa”: “**Słońce** bladego, spóźnionego wschodu / Rozwłócza śpiący i oślepy promień” [10, 297], — або в синестезійному порівнянні у вірші “W dali”: “Z mórz zmierech **kojący** płynie, / Liliowy jak woń fiołków” [10, 655].

Колір може характеризувати емоційний стан героя за схожістю смислу (емоційно-смыслового впливу): “O, jakże **ciemna** pożegnania lza!” [10, 297]. Зазвичай емоційні метафори стосуються смаково-нюхових якостей, що виражається у притаманних Л. Стаффу антоніміях “гіркий”-“солодкий”: “**Jakże jest gorzki** / Zapach przeszłości i jesieni” [11, 930], “**Gorzkie są** zmierechy i dzień niewesoły” [10, 468], “**Niebo jest słodkie jak skrzypiec** ton / W księżycu gody lipcowe” [11, 586], “...**Śniło się** szczęście słodkie, złote jak pszczoł prac...” [10, 415].

“Синестезію в літературі, — як зазначає О.Астаф'єв, — поширено... на реляцію між чуттєвою перцепцією і чуттєво-настрійними станами” [2, 171]. Л. Стафф використовує аудіалізовані епітети (“**Wrześniowe słońce smutek** cichych brzoź pozłaca...” [10, 415]) для передачі певного настрою, скажімо, образу скрипки. Через ностальгійний звук скрипки поети передають настроєві осінні пейзажі, де помітні “спроби символічної еквіваленції метафізичного смутку” [9, 78]. Як зазначає І. Сікора, скрипка в Л. Стаффа з'являється як символ туги за минулим, отже, як асоціативна ретроспектива щасливого минулого: “**Ale mam** zwykłą / **Skrzypkę**, co nuci / O tym, co znikło, / Co już nie wróci...” [10, 427].

Своє ставлення до довколишнього світу Л. Стафф виражає через прагнення злити свої емоції “в одне колосся”, що, власне, і передає явище синестезії — кілька різновидів перцепції в сукупності: “**W jeden kolos** złać chciałem nadludzkiem **mozołem** / **Kształty, barwy i dźwięki** mych bezsensnych nocy” [10, 105].

Синестезія у творчості Л. Стаффа, в якій переважає зорова та аудіалізована, стає одним із найяскравіших прийомів відображення дивовижної краси природи. За допомогою синестезійних асоціацій автор відходить від дійсності й моделює свій інтенціональний світ, змальовує природу й людину “багатоликою”: живою, одухотвореною, аморфною, метаморфозною, у взаємодії зі всіма іншими живими й неживими організмами.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аристотель*. О памяти и припоминании // *Вопр. философии*. – 2004. – № 7. – С. 161-168.
2. *Астаф'єв О.* Образ і знак: Українська емігрантська поезія у структурно-семіотичній перспективі: Монографія. – К., 2000. – 268 с.
3. *Баилляр Г.* Вода и грёзы. Опыт о воображении материи / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. — М., 1998. – 268 с.
4. *Баилляр Г.* Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц. – М., 2004. – 376 с.
5. *Блинов И.* Синестезия в поэзии русских символистов // *Проблема комплексности изучения художественного творчества*. – Казань, 1980, С.119-124; <http://synesthesia.prometheus.kai.ru/blinov.htm>.
6. *Borges J.L.* Czas // *Literatura* na świecie. – № 12 (209). – Warszawa. – Grudzień 1988. – S. 36-44.
7. *Всесоюзная школа молодых ученых и специалистов “Свет и музыка”*: Тез. докл. 24 июня – 4 июля 1979. – Казань, 1979, С. 86-88 http://synesthesia.prometheus.kai.ru/priroda_r.htm].
8. *Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т.– М., 1998. – Т. 1-2. – 944 с.
9. *Sikora I.* Łabędź i lira: Studia i szkice o literaturze Młodej Polski. – Zielona Góra, 2001. – 209 s.
10. *Staff L.* Poezje zebrane: W 2 t. – Warszawa, 1967. – Т. 1. – 1147 s.
11. *Staff L.* Poezje zebrane: W 2 t.– Warszawa, 1967. – Т. 2. – 1033 s.
12. *Филиппович А.В., Шпаraga О.Н.* Феноменология // *История философии: Энциклопедия* / Сост. и гл. науч.ред. А.А. Грицанов. – Минск, 2002. – 1376 с.
13. *Hanczakowski M., Kuziak M., Zawadzki A., Żynis B.* Epoki Literackie: Od Antyku do współczesności. – Bielsko-Biała, 2001. – 476 s.
14. *Юнг К. Г.* Инстинкт и бессознательное // *Сознание и бессознательное: Сборник*. – СПб., 1997. – С. 57-68.
15. *Юнг К.Г.* Отношения между Эго и Бессознательным // *Сознание и бессознательное: Сборник*. – СПб., 1997. – С. 80-149.
16. *Юнг К. Г.* Понятие коллективного бессознательного // *Сознание и бессознательное: Сборник*. – СПб., 1997. – С. 69-78.
17. *Якобсон Р.* Два вида афатических нарушений и два полюса языка // *Язык и бессознательное*. – М., 1996. – С. 27-52.

Ігор Юдкін-Ріпун

ХАРКІВСЬКІ ВІРШІ ЛЕОПОЛЬДА СТАФФА, АБО КАТАСТРОФА ЯК ПЕРЕТВОРЕННЯ

Перебуваючи в Харкові 1915-1918 рр., Л.Стафф подає війну в карнавальній образній системі “перевернутого світу”, де правлять диявольські сили. Речі уособлюються як ворожі людині істоти, що виповнюють простір страждань, воля тлумачиться як спокуса, а життя – як сон. Альтернативу становить витворення дистанції до світу, що стало надбанням творчої зрілості поета.

Ключові слова: інверсія, карнавал, рефлексія, дистанція, паронімічна атракція, внутрішня форма слова.

Ihor Yudkin-Ripun. Leopold Staff's Kharkiv Verses or The catastrophe as a transfiguration

While staying in Kharkiv in 1915-18, L.Staff tended to depict the war with help of carnival imagery, imploring the idea of “mundus inversus” where devilish forces rule. In this inverted world things were regarded as hostile entities giving rise to the men’s suffering, liberty was treated as a seduction, and life was identified with dream. Keeping a distance from the world becomes an alternative to be realised only in the mature stage of the poet’s biography.

Key words: inversion, carnival, reflection, distance, paronymic attraction, inner form of a word.

Катастрофа 1914 року засвідчена у світовій літературі багатьма славетними іменами, такими як В. Стефанік та С. Жеромський у слов’янському світі або Е. Хемінгуей, Е. М. Ремарк, А. Барбюс у романо-германському. Події світової історії сприйнято й оцінено як раптовий, стрибковий перехід від однієї епохи до