

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
Факультет української й іноземної філології та журналістики  
Кафедра слов'янської філології та світової літератури  
імені проф. О. Мішукова

**ПОЕТИКА РОЗРІЗНЕНОГО: СИНЕСТЕЗІЯ В ЛІТЕРАТУРІ НА ПРИКЛАДІ КНИГИ «АЛКОГОЛІ». ВІРШІ ГІЙОМА АПОЛЛІНЕРА 1898-1913 РР.**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконав: студент 4 курсу 471 групи  
Спеціальності: 014.02 Середня освіта  
(Мова і література французька, англійська)

Освітньо-професійної програми: Середня освіта (Мова і література французька)

Бондаренко Іван Ігорович

Керівник: кандидат філологічних наук, доцент Самарін А.М

Рецензент: учителька зарубіжної літератури Херсонського академічного ліцею імені О.В. Мішукова ХМР при ХДУ Годованюк О.П.

## **ЗМІСТ**

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ЛІТЕРАТУРНИЙ ФЕНОМЕН СИНЕСТЕЗІЇ В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ</b> .....	5
1.1. Теоретичні основи вивчення синестезії в літературознавстві.....	5
1.2. Семантичні зміни у синестезії.....	9
<b>РОЗДІЛ 2. СИНЕСТЕЗІЯ ЯК ПРОЯВ МЕТАФОРИЧНОГО МИСЛЕННЯ У ЗБІРЦІ «АЛКОГОЛІ»</b> .....	18
2.1. Класифікаційні ознаки синестезії .....	18
2.2. Особливості функціонування синестетичного тропу у збірці «Алкоголі».....	24
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	31
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	33

## ВСТУП

Синестезія – явище міжсенсорного сприйняття, за якого стимул, спрямований на один із органів чуття, призводить до активізації інших, формуючи стійкий асоціативний зв'язок між не подібними, на перший погляд, об'єктами. На сучасному етапі феномен синестезії досліджується як в межах нейрофізіології та психології, так і гуманітарних наук. Зокрема, літературознавці визначають синестезію як особливий різновид метафори, що базується на поєднанні модальностей різних відчуттів. Синестезія є визначальною рисою творчості Гійома Аполлінера.

Феномену синестезії присвячені численні розвідки науковців у галузі літературознавства – американської дослідниці П. Даффі, українських дослідниць Г. В. Чеснокової та С. Г. Шурми. У системі лінгвістичних та наук – як «механізм» трансформації міжчуттєвих сприймань у художній образ (М.Я. Сабанадзе, І.В. Арнольд, О.О. Залевська, А.А. Забіяко, Н.П. Коляденко, І.Л. Ванечкіна, Б.М. Галєєв, Н.П. Коляденко, Л.П. Прокоф'єва). Проте функціонування синестезії у творчості Гійома Аполлінера наразі не є повністю дослідженим.

**Актуальність** теми полягає в необхідності детального аналізу синестезії як літературного засобу, що передбачає залучення кількох сенсорних сфер читача. На сучасному етапі розвитку літературознавства механізм відтворення синестезії не достатньо дослідженим, що призводить до порушення цілісності авторських образів під час їх трансляції цільовою мовою, і, як наслідок, викривлення оригінального змісту. Таким чином, встановлення загальних закономірностей літературної синестезії дозволить правильно інтепретувати авторський задум.

**Метою** роботи є розгляд синестезії в теоретичній парадигмі літературознавства, вивчення особливостей функціонування синестезії у збірці Г. Аполлінера «Алкоголі».

Мета роботи реалізується за допомогою таких **завдань**:

- проаналізувати з сучасних позицій процес динаміки історичної зміни термінології синестезії, що відображає зміст явища на різних етапах його вивчення;
- сформулювати визначення терміну «синестезія» в межах літературознавства;
- дослідити вплив явища синестезії на творчість Г.Аполлінера;
- визначити ключові схеми синестезії, характерні для збірки «Алкоголі».

**Об'єкт дослідження** – феномен синестезії.

**Предмет дослідження** – збірка віршів Г. Аполлінера «Алкоголі».

Мета і завдання роботи зумовили вибір основних **методів дослідження**, серед яких використовувались: дефінітивний метод – для трактування основних понять дослідження; описовий метод використаний для пояснення основних рис синестезії, втілених у віршах Г. Аполлінера; метод стилістичного та інтерпретаційно-текстового аналізу – для пояснення авторського задуму, інтенцій та відображення його світогляду.

**Матеріали дослідження** – художні тексти збірки Гійома Аполлінера «Алкоголі».

**Практична цінність дослідження** полягає в можливості його використання у процесі вивчення зарубіжної літератури в середній і вищій школах, при написанні рефератів, курсових та випускних робіт.

**Структура роботи.** Курсова робота складається зі вступу, основної частини, що включає два розділи, висновків та списку використаних джерел.

## РОЗДІЛ 1

### ЛІТЕРАТУРНИЙ ФЕНОМЕН СИНЕСТЕЗІЇ В ІСТОРИКО- ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ

#### 1.1. Теоретичні основи вивчення синестезії в літературознавстві

Вивчення терміна «синестезія» сягає далекої античності, так як перші спроби ґрунтовної роботи над формою тексту, аж до його візуалізації (створення за допомогою письма конкретного зорового образу), знаходимо ще в епіграматичній поезії Давньої Греції (епіграми на предметах побуту, де візуальна сторона написаного тексту підпорядковується формі предмета), однак їх варто розглядати як стихійний прототип візуальної поезії – головне через відсутність свідомого наміру експериментувати з формою. З античної епохи до нас дійшли твори класиків зорової поезії Сіміаса Родоського, Теокрита та ін., які вписували художні тексти у форму сопілки, крил, яйця [27, с.249].

Хоча перші потенційні висновки справді торкалися теми синестезії, їх достовірність і актуальність досі обговорюється деякими дослідниками, які стверджують, що вони, тим не менше, є медитацією з філософськими інтересами, що стосується можливості навчання без звернення до чуттєвих переживань, і що все ще залишаються значні сумніви щодо достовірності спостережень.

Виникнення синестезії в більшості випадків залежить від самої потреби людини у висловленні інтермодальних асоціацій, як вважає Г. Бенедетті, по суті, синестезія – це спроба митця назвати те, що він бачить, відчуває. Так само виникло слово для позначення цілої низки асоціатив-

них зв'язків: «...до цього моменту еволюції фонаційний апарат уже сформувався настільки, що він може виробляти звук, за допомогою якого асоціюється внутрішнє переживання злиття інформації, що надходить різними каналами» [28, с. 123].

Феномен синестезії пояснювався по-різному: «неадекватні відчуття» – у 1826 р. (І. Мюллер); як «кольорове слухання» (доктор Педрон у 1890 р.); «кольоровий слух» (психо-фізіологічний конгрес у 1890 р.); «помилкові вторинні відчуття» (1893 р. В. Івановський); «синопсія» (Т. Флурнуа у 1893 р.). Нарешті в 1914 р. це явище дістало актуальну й для сучасності назву «синестезія» від асистента Психіатричної клініки І. Єрмакова з близьким до теперішнього визначенням цього процесу як здатності одночасного сприйняття якогось одного відчуття за допомогою двох почуттів, які зазвичай не поєднуються [29, с. 10 – 11].

Наприкінці ХІХ ст. явище синестезії ввійшло до літературної традиції з сонетами Ш. Бодлера («Співмірності»), А. Рембо («Голосні»), К. Бальмонта («Аромат Сонця»), простежуючись у поетиці через тропи і стилістичні фігури, у яких наявні міжчуттєві (межсенсорні, інтермодальні) зіставлення. Синестезію як основу метафоричного переносу обгрунтував голландець Й. ван Гінекен (1912). Відтоді вона стала теоретичним поняттям, якому присвятили праці Ш. Бодлер, С. Малларме, Д. Овсянников-Куликовський, О. Потебня, Б. Ларін, І. Франко та інші.

Синестезія, поширена в поезії епохи ренесансу і бароко, популяризована поетами–романтиками, розквітла у творчості французьких символістів. Л. Стафф часто використовував синестезію, вдаючись до опису природи та вираження краси явищ. Можливо, синестезія у Л. Стаффа була певною реакцією на його переклади лірики французьких митців. [30, с. 20].

В 1880-х рр. Сер Френсіс Гальтон провів опитування синестетів в Англії, щоб пролити світло на поширеність та різні форми синестезії, що розширило її сферу дії та часові одиниці, які слід сприймати в просторовому полі (і часто у трьох вимірах) введення шкали, півкола тощо, це може включати або не включати асоціацію кольорів. Досі розслідування синестезії призвели лише до того, що це явище було доведено до відома наукової спільноти та внесло свій внесок у перші кілька термінологічних медичних звітів.

Нова хвиля у розвитку зорової поезії бере початок у ХХ ст. Першими на можливість візуального творіння звернули увагу футуристи. Повернули поезії графічний експеримент Ф. Марінетті, вільний запис поетичного тексту – Г. Аполлінер і російські футуристи: Д. Бурлюк, В. Маяковський, В. Хлебніков.

Американський поет та літератор Е. Вільямс у 1967 році видав «Антологію конкретної поезії», у якій розглядав «мову як живу субстанцію, що вже сама по собі наділена поетичним змістом, незалежно від поетичності контексту, в якому її використовують» [31, с. 183].

У 1971 році американський науковець та лінгвіст Р. П. Дрейпер у своїй статті під назвою «Конкретна поезія» писав, що «...в своєму найпростішому визначенні конкретна поезія є нічим іншим, як створенням мовних артефактів, які використовують можливості не лише звуку, сприйняття та ритму – традиційних засобів поетичного впливу – а ще й простору, до того ж це може бути як плоский, двовимірний простір розташування літер на друкарському листку, так і тривимірний простір слів у рельєфних ідеограмах» [32, с. 329].

Відповідно, конкретна поезія має місце як у словесних текстах, так і в зорових. Конкретним є вірш, виконаний в оголеному безметафорному стилі, а також вірш візуального мистецтва на папері чи у віртуальному

середовищі у стилі мінімалізму. Відтак конкретну поезію можна поділити на три основних типи: мовна, яка базується на фактажі та правдивому відтворенні дійсності; технічна як зв'язок між графікою, часом, простором, речами; фонетична або інакше звукова, що ґрунтується на взаємодії букви і звуку.

Сприйняття митцями ХХ ст. природи в символах, свідчить, насамперед, про звернення до античної людини, яка вирізнялася щільною пов'язаністю зі світом природи, а тому охоплювала її в сукупності різноманітних відчуттів, у спільності розмаїття її функцій: промені сонця постають у звуках, ті нагадують кольори, навіть рух стає мовою.

Найчастіше синестезія функціонує у вигляді епітета, метафори та її різновидів, порівняння, інколи – символікометафоричного комплексу цілого твору. Звернена до емоційної сфери, до підсвідомості, синестезія навіює читачеві думки і переживання автора, за принципом синопсії прищеплює йому візії «мальовничої музичності», синтетичні відчуття [33, 44–50].

Інтерес до синестезії демонструє не тільки психологія, яка спеціально вивчає особливості сприйняття людиною імпульсів від навколишнього світу; але й культурологія, музикознавство, естетика, зокрема; мовознавство, що зосереджується навколо переносного значення слова; літературознавство, котре аналізує функції синестетичних метафор, метонімії та епітетів у мистецтві Слова. Отже, синестезія має універсальне значення. Недарма дослідник Б. М. Галєєв, який займається цією науковою проблематикою з естетики упродовж 30-40 літ, створивши центр “Прометей” зі спеціального вивчення синестезії, та який має чимало статей і книг із зазначеної галузі знань, доречно сказав з приводу синестезій, що худо-



жня література служить своєрідним “запам’ятовуючим пристроєм, закарбовуючим її”, “формою невербального мислення”, “чудом поетичного мислення»”.

Таким чином, явище «синестезії» є багатоплановою складовою багатьох галузей науки, що потребує глибокого дослідження та інтерпретації, адже пов’язує літературні тексти з людськими відчуттями та емоціями, що зародились ще в античні часи та продовжують розвиватись і до сьогодні.

## 1.2. Семантичні зміни у синестезії

«Зберігаючи той факт, що низька поширеність природної синестезії, відтворюваної та незалежної від навколишньої сприйнятливої реальності, схоже, не хоче суперечити фундаментальній універсальності цього явища, гіпотеза, висунута Сегаленом у його статті під назвою «*Les synesthésies et l'école symboliste*» (1902) (*Синестезія та школа символістів*) узгоджується з більш пізніми висновками неврології, стверджуючи, що синестезія як така, можливо, більш поширена, ніж вважається, буде відчувати тільки варіації ступеня у окремих людей» [6, С. 57–90].

Це відразу підтверджує слабкість кількісних та статистичних спостережень медицини перед рішучою самосвідомістю синестезій, завдяки чому вона довгий час залишалася гідною в науковому світі виявляти добродішну зневагу до неї. Тоді Сегален був переконаний, що мистецтво може розкрити факти, які наука не зможе пояснити, пізніше, сонет «Листування» є доказом справжньої синестезії в Бодлері, найкращого художнього вираження явища, храму вчення про аналогію почуттів. Тим не менше, синестетичні ідіосинкразії у творах, якщо вони є викликом науці, не менш важливі для читачів, і коли розбіжності вводяться, як правило,

навіть, у художній галузі, було б краще відмовитись від герменевтики синхронного або перехрещені відчуття, і намагатися прийняти їх, передбачити або уявити, сприйняти буквально. З боку читача, синестезія, хоча на початку вона була справжнім сприйняттям цього синестетичного автора, повинна представляти себе як фігуру, аналогію чи символ, в яких вислів «фігура синестезії» Визначається Сагаленом, як більш жвавий спосіб розмови, призначений або зробити ідею відчутною за допомогою зображення, порівняння, або привернути більше уваги своєю точністю чи оригінальністю.

Хоча жоден підручник з риторики на сьогоднішній день не згадує її як таку, історія синестезії як риторичної фігури не є коротшою за саму літературу, і ця суперечлива ідентичність не буде належним чином розглянута лише на зустрічі символізму з середини XIX століття. У своїй головній роботі з психології душі Арістотель вже помітив високу звукову дискримінацію, яку він вважає «des expressions tirées par métaphore des objets sensibles au toucher (...) et l'on voit qu'il y a ici ressemblance avec l'aigu et l'obtus perçus par le toucher» (*вирази, витягнуті метафорою з предметів, чутливих до дотику (...), і ми бачимо, що тут є схожість із гострим і тупим, що сприймається дотиком*) [23]. Проте він не вписав ні слова про це у своїй «Риторичі».

Цей вираз, що сприяє гармонізації почуттів, не видається незвичним серед поетів та драматургів давньогрецької мови, з яких Гомер пропонує нам зі свого боку пісні Іліади прекрасним прикладом: «like unto cicadas that in a forest sit upon a tree and pour forth their lily-like voice» (*як цикали, які в лісі сідають на дерево і виливають свій схожий на лілії голос*) [12, с.146]. Отже, як троп, синестезія є: «une figure syntagmatique, dont la spécificité consiste dans l'agrégation de champs sensoriels différents. L'agrégation peut se vérifier sur la base d'un lien de similarité ou de contiguïté. La

condition minimale d'existence de la figure est celle d'être binaire in præsentia. Au-delà de cette limite minimale le nombre de termes concernés est variable» *(синтагматична фігура, специфіка якої полягає у сукупності різних сенсорних полів. Агрегація може бути перевірена на основі посилення подібності або суміжності. Мінімальною умовою існування фігури є те, що вона є двійковою за умови. Поза цим мінімальним обмеженням кількість відповідних термінів є змінною)* [20, с.100].

Семантичне розширення, просунуте цією синестетичною операцією, одразу викликало інтерес угорського мовознавця Стівена Уллмана на початку 20 століття, який виступив з ініціативою інтегрувати явище в лінгвістичну сферу.

З точки зору Вільямса, незважаючи на загальне відокремлення органів чуття (зору, слуху, нюху, смаку та дотику), невелика модифікація класифікації словникового складу відчуттів англійською мовою, терміни, що стосуються смаку та запаху, повинні об'єднатися завдяки «відсутності неметафоричних нюхових слів в англійській мові», і що більшість із них походять від посилення на смакові враження, тісно пов'язані між собою. З іншого боку, візуальні слова можна розділити на дві підкатегорії, одна з яких виражає розмірне сприйняття (розмір, висота, ширина, товщина тощо), а інша хроматична (червоний, жовтий, синій, чіткість, чіткість тощо).

Використання синестезії полягає у перенесенні слова, що належить до однієї категорії, до іншої шляхом перетину категоріальних кордонів, і, таким чином, дозволяє спричинити значне розширення та розширення цього слова. Наприклад: гаряча музика / гаряча музика, з живим ритмом; виразний колір / виразний колір, непомітний колір. Однак це транспонування не відбувається, як йому заманеться, поки він не запропонує

неприйнятні колокації, такі як гучна висота / галаслива висота або широкий запах / величезний запах. Це обрамлено законом трансмодальної семантичної передачі.

Якщо слово торкається, воно може перейти на смак, колір або слух; смакове слово може рухатися до нюху або навіть слуху; слово-розмір отримує територію кольору та слуху; і нарешті, кольорове слово і слухове слово можуть перейти одне в одне.

Крім того, семантичні передачі завжди відбуваються в односпрямованому порядку. Візьмемо приклад слова тупий, який, перейшовши зі своєї первинної тактильної категорії (тупа бритва) в категорію кольору (тьмянний колір), згодом міг би продовжувати свій шлях лише тим, що веде до слуху (пригнічений звук), але не до категорії розмірів при переключенні на понижувальну передачу, а також до смаку чи запаху одночасно. Тобто спрямованість синестетичного переносу визначається перенесенням першого порядку, першим метафоричним розширенням однієї лексеми від її початкової сенсорної модальності до іншої» [6, С. 91–92].

Якби декілька синестетичних термінів суперечили передбачуваному зразку, це нове значення не мало тенденції дотримуватися "стандартної" мови. Зникнення колокації м'якого смаку / солодкого смаку, яке поширене протягом певного часу після створення м'якого звуку / солодкого звуку, може додатково проілюструвати цей момент, враховуючи те, що він не підпорядковувався обмежувальним умовам першого порядку. Винятків є небагато, оскільки кількість випадків становить менше одного відсотка від усіх, як повідомляє Вільямс.

Починаючи з авторитарного підходу Арістотеля до сенсорію, який зазначив, кожен орган сприйняття є систематичним і докладним трактатом «Про душу», поняття «п'ять почуттів» просувалося як провідна тема тема.

Арістотелівські демонстрації фактично починаються із зору, сприймаючи його як порівняння з іншими чотирма почуттями, і рішуче встановлюють загальновизнану ієрархію, причому зір має перевагу, а потім слух, нюх, смак і дотик. Нарешті, оскільки це «*le premier sens qui appartient à tous les animaux*» (*перше значення, яке належить усім тваринам*) [4, с. 2]. Ця оцінка впорядкування, хоча і неявна, відповідає місцям органів почуттів, розташованих на голові та тілі, опускаючись від очей до рук як основні показники дотику. Крім того, Арістотель погодився відкласти смакові відчуття на дотик, щоб припустити, в резонансі з його космогонією, можливі відносини п'яти почуттів, яких зараз лише чотири, до природних стихій - зору для ока, слух у повітрі, запах вогню, смак і дотик одноставно пов'язані із землею.

У середні віки, коли релігійні місії були введені в повну силу з його проповідями, першочергове положення очей було б зведене до протистояння вухам, оскільки, з одного боку, лише слух надійний для того, щоб знайти віру, а з іншого боку, оманливий характер тілесного зору, який, ймовірно, є наслідком хвороби, горя, диявольських хитрощів або простих ілюзій на кшталт «*quand une rame à l'eau semble être rompue*» (*коли весло у воді здається зламаним*) [25, с. 34], поступово виходило на перший план, до уваги святого Августина та інших християнських теологів того часу. Однак слух і всі інші почуття, задіяні розумом за рахунок влаштування тіла, повинні підкорятися в цілому вищому розпорядженню інтелекту, внутрішньому чуттю для Августина, тоді як на стороні Марсіліо Фічіно це це розум і уява, які панують всередині. З їх ідеї про абсолютно інтер'єрне сенсорне існування, він приходить до думки, можливо, не без труднощів, метафізичної і містичної синестезії, невблаганно.

Задовго до того, як його термінологічна деномінація "синестезія" стабілізувалась у французькому лексиконі, вона була саме об'єктом поетичної діяльності символістської школи і надзвичайно прийнята Бодлером у формі кореспонденції за її функцією. Естетична точність як " орган Абсолюту ", який суто духовним процесом має на меті відновити первісну гармонію, доторкнутися до нескінченного і цього з платонівської дихотомії.

З теорії ідей Платона в західних філософських традиціях людина перших віків уявляв реальність як два розкладені різнорідні світи, з яких онтологічно чутливий світ, доступний почуттям, є лише проекцією зрозумілого метафізичного світу. Останній, де ідеї та правда, що значно уособлювались і обожнювались у середні віки, дало б матері середньовічному світогляду про бінарну опозицію між нечистим та священним світом, яку паломник висвітлив у текстах поета Гійома де Дегілевілья, повинні «avoir les yeux aux oreilles» («мати очі у вухах») [11, с. 321], щоб мати змогу добре чути Бога, прагнути небесного блаженства і подолати цю, як правило, непрохідну опозицію.

Те саме стосується шведського містичного теолога 18 століття Емануеля Сведенборга, який базував всю свою теорію на принципі взаємопроникнення, відповідності між матеріальним світом (Землею або об'єктами нашого сприйняття) і світом духовним (Небо, або центральна таємниця природи), наслідки якої порівняно більш помітні в творчості Бодлера.

Таким чином, ми можемо бачити, що всі ці дуалістичні ідеології зустрічаються в цьому сонеті «Correspondances», який їх підтягує їх, більш вишукано, перевершує їх цілою низкою творчих принципів, за які Бодлер давно обстоював прийняття матеріалів, обробки теми, співвідношення мистецтва та дійсності.

Горизонтальні відповідності характеризуються розтяжним рухом, що відбувається на самій площині сприймаючих здібностей, які сильно підтверджують важливість метафоричних ланцюгів від одного фізичного відчуття до іншого і які прагнуть зробити патенти найбільш інтимними властивості між об'єктами. «Парфуми, кольори та звуки» є зі свого боку невід'ємною частиною тих, кого допитують під час згаданої сенсорної резонансної операції - аромати, що пронизують нюх, можуть пробудити ніжне враження від дотику («є аромати, свіжі, як дитяча плоть»), або рівень акустичної солодкості («м'який, як гобой»), і приємна зелень, яка пропонується на вигляд («зелена, як луки»).

Цей спосіб відчувати зовнішність, маючи апріорну впевненість у загальній відповідності, і ця чудова здатність виявляти таємну домовленість, починаючи з усього, що з'явилося з самого початку розрізненою або навіть протилежною, стверджує, що це "темна і глибока єдність". Підкреслюють роль, яку відіграють почуття як художній кіл, і почуття, відновлені до умов, незважаючи на стійку перевагу раціоналізму. Рембо у своєму листі до Поля Демені стверджував, що всі органи почуттів повинні бути поневолені "довгим, неосяжним та аргументованим безладом", що поет залишає себе в полоні « *toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie* » pour arriver à l'inconnu, devenir le suprême Savant et se faire Voyant» («*всі форми любові, страждань, божевілля*», щоб досягти невідомого, стати верховним вченим і зробити себе провидцем) [5].

Слід зазначити, що тут поет-провидець Рембо, безсумнівно, є мовчазним розвитком відповідної теорії, привласнивши її, фактично вийшов за межі простих рамок горизонтальних відповідностей і натякнув на те, що стосується вертикальних відповідностей.

Якщо природа вже не є природою як такою (або, точніше, природою, яка у загальному користуванні, перш за все, претендує на свою суттєвість та свою географію, подібно до тієї, яка прийде, щоб охопити романтиків міста та довільної раціональності), а як метафоричний світ, непереможно пов'язаний із внутрішньою суттю людини, яка трапляється зовні, поет, "суверенний інтелект", тому повинен використовувати уяву, яка є королевою людських здібностей, щоб направляти та сприяти відповідним реакціям. Ця «богоподобна» здатність, яка часто виявляється аналітичною, синтетичною та парадоксально швидкоплинною як інтуїція *«perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies»* (спочатку сприймає, крім філософських методів, інтимні та таємні стосунки речей, відповідність та аналогії) [2, с.11].

Музичність добре міститься в ментальній та стилістичній техніці, у цілому творчість Бодлера, яку він викликає у своїх «Передмовних проєктах» для «*Les Fleurs du mal*» і яку викриває під ідеєю "глибокої риторики". Цей особливо завдає, плутанини художніх жанрів, що вимагає від поетів скористатися усіма тонкощами, які їм вдалося запозичити в мистецтві, крім мовного, та із зображеннями, що накладені та переплетені безліччю способів, винайти нову об'єднуючу мову, яка буде прагнути засвоїти поблажливість між звуками, кольорами, формами та ароматами, від самої симпатії до самого себе, до яскравого подання ефемерних почуттів, таким чином забарвлених, звукованих та фігурних.

Однак ми спостерігаємо на рубежі XIX століття на пізніх етапах цього літературного руху повернення поетів до наполягання на музичності, яка спочатку повинна бути такою, як «мова», на відміну від того, що можна назвати запереченням чутливої музики, явно виражене в Малларме. Своєю чистою поезією Валері уточнює, що поезія є «*un art de*



contraindre continûment le langage à intéresser immédiatement l'oreille (...) au moins qu'il ne fait l'esprit» (*мистецтво безперервного примушування мови негайно зацікавити вухо (...), принаймні, щоб це не зробив би розум*) [21, с. 19], це означає, що тоді його слід сприймати у значенні дослідження, що впливає із співвідношень між словами, або, точніше, відношень гармонік між ними, що передбачає дослідження цілого домену чутливості, який регулюється за мовою. Якщо валеріанська поетика в міру переоцінки більш зрозумілої музичності змогла звільнитися від ірраціональної тенденції або від надмірності герметизму абстрактної музичної структури, однак, вона не може бути відірвана від мрійливого світу її попередників, сплетена як горизонтальними, так і вертикальними відповідностями.

## РОЗДІЛ 2

### СИНЕСТЕЗІЯ ЯК ПРОЯВ МЕТАФОРИЧНОГО МИСЛЕННЯ У ЗБІРЦІ «АЛКОГОЛЬ»

#### 2.1. Класифікаційні ознаки синестезії

Якщо система вимови мови за допомогою своїх артикуляцій та інтонацій, каденцій та гармонізацій могла б сприяти складанню фонетичних матеріалів, на яких поети будують створювати музичність, типографська видимість написання не довго залишалася актуальною для тих, хто бачив у ній новий виразний потенціал, а отже, неминучу новаторську ініціативу стосовно поетики. Поема Малларме «Куб» ніколи не скасує випадковості, задовго до того, як Марінетті пропагував «слова на свободі» у своєму «Маніфесті футуризму», вже взявся за цей рух, який ми будемо описувати як «образну спробу» дієслова.

Багато з цих поетів були натхнені східними ідеографічними персонажами: мрія Пола Клоделя про «імітаційну гармонію» дає підстави замислюватися над можливістю «західних ідеограм», бо «жодна демонстрація не переконає поета, що немає зв'язку, між звуком і значенням слова, інакше йому просто довелося б кинути свою роботу» [1, с. 296]. Захоплений стелами, монолітними пам'ятниками, встановленими скрізь уздовж китайських доріг, синолог Віктор Сегален, який ніколи не складав віршів до своїх кількох візитів на Далекий Схід, здивував художньою формою, про яку він давно мріяв, і найбільш фундаментальною, з вигравірованими написами на них, дивовижною символічною функцією, яку він шукав, і йому вдалося пересадити у свою колекцію.

Будь то сучасний кратилізм чи «уявний китайський», ентузіазм поетів, безсумнівно, здійснив частковий перехід від описового до образного

протягом ХХ століття. Під цим заступництвом і з тих пір, як було прийнято рішення в «Алкоголі» зняти пунктуацію та звільнити вірші (згадаймо на додаток до суспільної дружби, яку Аполлінер підтримував з художниками-кубістами), каліграфії, здається, мали певний плід, і фактично передбачається тривала підготовка до аполлонійської реформи.

У 1914 р., заявляючи про те, що «і я теж художник», Аполлінер послідовно опублікував у трьох номерах Паризьких вечірок паризькі твори, які, як вважав Андре Біллі, краще називати образними віршами, і запропонував інтегрувати їх у проект редакції альбому ліричних та барвистих ідеограм, доки загальна мобілізація 2 серпня не затримала його. Актор новизни і несподіванки, і майже на одному рівні із Бодлером, Аполлінер наполягає у плутанині художніх жанрів: «Вільний вірш дав вільний початок ліризму; але це був лише крок у дослідженні, який можна було зробити в сфері форми. Зараз дослідження у формі знову набули великого значення. Це законно. Як це дослідження не зацікавило поета, який може визначати нові відкриття в думках та ліризмі? (...) типографські вироби, що з великою хоробрістю висунулись дуже далеко, мають перевагу породжувати візуальний ліризм, майже невідомий до нашого часу. Ці трюки можуть зайти дуже далеко і поглинути синтез мистецтв, музики, живопису та літератури» [9].

Однак він не претендує на те, щоб бути винахідником образних віршів, але задоволений лише тим, що його приваблює ідея текстової видимості, яка в цьому ж просторі є прелюдією до співіснування або протистояння двох різних систем значення, з яким стикаються деякі його недоброзичливці, орієнтуючись на проблематичне забруднення тексту малюванням.

Шляхом суворої асоціації означуваного та графічного, що надає йому тіла, ліричні ідеограми прагнуть насамперед закріпити в графіці слів

ментальний образ (тематичний) тексту (вірша). Омегафон у пісні "Бавовна у вухах", як правило, відображає цю згуртованість: зліва направо ці десять букв, розташованих горизонтально в зменшуваному розмірі, майстерно відтворюють форму пристрою «мегафон», з кінцем «О» який прослідковує відкриття інструменту (на відміну від альфи, омега часто натякає на «кінець» речей), а фонетично транскрибує хід і посилення звуку, що виходить з нього.

Ці композиційні вправи, хоч і розважальні, проте справді виявляють, що каліграми дуже часто мають на увазі себе - на зразок тієї, де розташування орфограм приблизно зображує портрет жінки, а текст відкривається фразою «впізнай себе / ця чарівна жінка це ти»я. Іншими словами, каліграмматическая самоідентифікація є результатом того, що текст позначає, конструює і ідентифікує фігуру, зводиться до простого лінгвістичного спостереження, яке підтверджує і повторює існування зображення. Це те, що змушує противників каліграмми визначити її як тавтологію, або заїкання [7, с. 7].

Проте, було б достатньо переглянути роботи Аполлінера, щоб зрозуміти, що саморепрезентативні ліричні ідеограми, в дійсності, залишаються рідкістю в його репертуарі. Алфавітні лінії, джерело фігур, не слід трактувати в поета як чисто ілюстративні або декоративні елементи, навпаки, прийнято, що фігури каліграмм, іноді представляють геометрію, іноді абстрактні, і особливо схожі з непов'язаними автономними просторовими одиницями, що не розуміються відразу, просять, щоб їх ідентифікував текст.

Введення семіології зображення, таким чином, було дуже швидко звільнено від допоміжної штучності семіотики і доведено до конфліктної зустрічі з останньою як незалежно оцінений «вірш». Термін «ідеограма» більше не відповідає демургічеським потребам поета, тому що, як нагадує

нам Клод Дебон, «Dès Lettres-Océans (...) il s'agissait non pas d'un rapport univoque entre un référent et un signe visuel, mais d'une construction multiple, variée, débordant largement les catégories de l'idéogramme» (*В Lettres-Océans (...) мова йшла не про однозначний взаємозв'язок між референтом та візуальним знаком, а про безліч різноманітних конструкцій, що виходять далеко за межі категорій ідеограми*) [17, с.15].

Альбом, який Аполлінлер планував видати в 1914 році, нарешті був випущений у 1918 році у вигляді поетичної збірки з назвою «Каліграми», потім неологізму, складеного з «калі», що в перекладі означає «краса» та суфікс «-грама» значення «написане». «Краса письма», ось підпис, який він проставляє на свідоцтві про хрещення в оригінальній поетичній формі, що дозволяє йому уникнути безсилового наслідування природі, «правдивість вже не має значення», і звернутися до мімесису поглиблено, де фігури, які будуть накладені на вірші, обов'язково стануть стилізованими, узагальненими та символізованими, справжніми властивими поету. «Краса письма», ось підпис, яку він прикріплює до свідоцтва про хрещення оригінальної поетичної форми, що дозволяє йому уникнути імпотентної імітації природи, «ймовірність більше не має значення», і звернутися до мімесису в глибині, де фігури, накладені на вірші, обов'язково будуть стилізовані, узагальнені і символізовані, розкривають сутність поета.

Повернемося до нашої синестетичної тези, розгляд калліграмматичних віршів викликає у нас кілька питань, починаючи з того, що в той же час, як і компанія усній музикальності, ставить під питання синестезію між різними системами знаків. Мова – термін, який часто використовується в якості їх синоніма, але менш кращий, враховуючи, що розмовний людську мову часто мається на увазі, насправді, інша думка, означає різні системи не-образотворчих мистецтв в цілому і досконало. Що стосується

синестезії між ними, ми згадали, очної клавесин батька Кастеля, а для інших, багато художників прагнули візуально перевести свій досвід прослуховування музики. В «Du Spirituel dans l'Art» (*Духовність у мистецтві*) Кандинський започатковує хромаестетическую сталість: «Кольори - це ключі клавіатури, очі - молоти, а душа - це саме піаніно, з численними струнами, які вступають в вібрацію» [7, с. 2]. Багато з його картин з назвою, запозиченою з музичних творів, організують кольор так, щоб мати можливість створювати оркестровий ефект.

Це питання змушує нас міркувати про одне й те ж випадковому походження поезії, живопису та музики, але це, безсумнівно, буде відрізнятися від нашого поточного синестетическіе подорожі, яке, перш за все, стоїть екзистенціальної легітимності в синестезії цих адитивних процесів, все з яких рухаються окремо від вербального мови, але в центрі нашого дослідження.

Якщо судити за ефектом, який в нас запроваджує калліграма, то результат може здатися парадоксальним: деякі створюють синестетичний ефект, дивний, але безпомилковий, в той час як інші абсолютно нездатні на нього.

Калліграмми Аполлінера (ті, що мають синестетическіе ефекти, звичайно) візуалізують процес побудови вертикальної синестезії: якщо синестетизація вірші повинна бути досягнута, ця «ідея» зобов'язана викликати взаємне читання до «падіння», і не тільки для того, що воно мало гравітацію. Переходячи від ліричної ідеограми до Калліграмми, Аполлінер переконує нас, в обмін на Сігала, в ремотивації синестетической дихотомії, і встановлює ієрархію, яка твердо виключає будь-які спроби об'єднати регресію між ними.

Шляхом схематизації ми чудово розуміємо його нездатність охопити всі конкретні випадки, ми намагаємося встановити тут більш формалізоване визначення «синестезії»:

*Синестетична синестезія*, справжнє фізіологічне явище нейронаукових мотивацій, за допомогою якого пов'язані два або більше органів чуття;

*Прониклива синестезія*, широко поширене психологічне явище, в результаті фізіологічних характеристик людини, і емпірична безперервність фізичної реальності («red» - теплий колір, ймовірно, через постійного контакту з вогнем і сонцем; гострий звук нагадує гострий об'єкт і т.д.); інфраструктура як фіксованих, так і яскравих синестетических виразів;

*Риторична синестезія*, делімітована на словесному мовою, це фігура стилю, яка звертається, щоб визначити сприйняття, до терміну, зазвичай призначеному для відчуттів іншого порядку; особливий метод метафоризації, це може бути підсумовано в процесі аналогового наближення почуттів, проектування вражень одного почуття (джерела) на інше (мета), дотримання законів семантичних змін в лінгвістиці, з'єднання різних відчуттів в одному і тому ж приймачі, якщо їх розрив досить великий, а також має тенденцію розглядатися як синестетичний, то це часто буває, або майже виключно, в самому просунутому сенсі, зір;

*Символічна синестезія*, розділена на безліч уявних елементарних одиниць, – це здатність описувати, представляти і символізувати за допомогою чутливої аналогії структуру, що є абстрактним, нечутливим - реальною істотою без синестезії; вона не обмежується усною мовою, але може циркулювати в різних системах знаків і між ними; у нас буде можливість спостерігати за оновленням концепції, яка з самого початку, як і

раніше дуже схожа з вертикальним відповідністю символістів, непереборними імпульсами нашого поета до сучасності і фронту.

## 2.2. Особливості функціонування синестетичного тропу у збірці «Алкоголі»

Сподіваючись прояснити, що таке синестезія, прогрес в цьому дослідженні, таким чином, призведе до двохетапному розгляду "Алкоголі", по черзі в риторичному і символічному масштабі, і перший з яких встановлює аналітичний контекст для решти глави, де синестезії беруть участь в поетичній творчості в основному як фігура стилю. Тому риторичне якість синестезії як метафори, або навіть як тропа, її відмінності та взаємодії з іншими фігурами повинні бути ретельно вивчені.

Давайте простежимо за викликом синестетической поліемії, ініційованої височиною Аристотеля і Вільямса. У своїй дисертації [18, с.56], хоча вона називає прикметники, які відносяться до синестетическіе прикметником і можуть застосовуватися до різних сенсорним умов, Ракова не стверджує, що їх слід інтерпретувати як метафоричні або полісемічні: Лексичний синкретизм заснований на тому, як працює концептуалізація нашого сенсора, немає «розповсюдження» від одного почуття до іншого. Наприклад, при високій температурі, гарячому кольорі і гарячому голосі, гарячий завжди відноситься до концепції *горячий*, психологічно примітивний, що охоплює всі області сенсорних переживань. Її синестетична моносемія доповнюється іншою точкою Ле Герна, який підкреслює первинну роль перцептивного синестетичного досвіду в лінгвістичному визначенні синестезії, робить висновок, що синестезія «введення кореспон-



денції на рівні самого сприйняття, нижче мовної діяльності». У цих аналізах синестетические прикметники, таким чином, здаються віддзеркаленням мультисенсорний нашого сприйняття і фактично перестають бути фігурою, принаймні для більш традиційних.

Ми погоджуємось, не нехтуючи найважливішою функцією сприйняття, з думкою Стрік Ліверс, який, підкреслюючи диференціацію наших почуттів, стверджує, що: «синестезія, безперечно, є фігурою, як в її поточної, так і в живій формі. Той факт, що те, як ми сприймаємо зовнішній світ, часто виявляється по суті мультисенсорним феноменом, так що в багатьох випадках сприйняття можна віднести до одного почуття, не означає, що наші сенсорні концепції недиференційовані» [23, с. 57]. Чи відносить Аристотель смак до дотику, бо ж Вільямс об'єднує нюхові слова до смаку, використання ярликів здорового глузду нюху, смаку і дотику неможливо було уникнути - немає необхідності постулювати, на користь синестетических прикметників, де почуття взаємодіють, змішуються і навіть розмиваються один на одного, синкретичної сенсорної категорії.

Узагальнюючи, що незважаючи на комплексне функціонування наших почуттів, концептуалізація нашого перцептивного досвіду розділяє сенсори в різних почуттях. Тому лінгвістичні дескриптори сенсорного досвіду, як правило, оцінюються по відношенню до того чи іншого почуття, відповідно до здоровим глуздом нашої концептуалізації сенсоріум. У деяких випадках такі дескриптори можуть стосуватися кількох значень, як в прикметнику «*гаряче*», чиє терморектіція, як діахроничне явище, часто сприймається як домінуюче значення, його застосування до інших умов, таким чином, створює концептуальну передачу, метафору.

Визначивши синестетичний троп, тепер можна проілюструвати взаємозв'язок між синестезією та іншими діячами.

Спільність поглядів означає синестезію як метонімію або метонимическую метафору. Червоний (теплий колір), емпірична суміжність, ймовірно, викличе заклик до вогню, який і червоний, і гарячий. Однак ця заява не дозволяє собі стверджувати, що в ньому міститься якийсь компонент. Подання ще одного прикладу метонімії, більш типового і узгодженого, могло б сприяти розумінню некомпетентності у відстоюванні метонимической інтерпретації синестезії. У виразі такого роду, як «я п'ю зі склянки», очевидно, що слова «склянка» відносять до його змісту. Склянка - це предмет, функція якого полягає в тому, щоб утримувати щось, як правило, рідина, для того щоб мати форму, часто поміщається в контейнер. Зв'язок між склом і його вмістом описано просто, чітко сформульована по метонімії, але не створена нею. І навпаки, в червоному - гарячий колір, між червоним і гарячим - немає заздалегідь встановлених відносин, червоний колір не має властивостей бути гарячим – відносини червоного і гарячого, то два незалежних поняття, створюються синестезією.

Незважаючи на їх розбіжність, виявляється, що синестезія і метонімія, у відповідних ситуаціях, можуть бути пов'язані: цитата з Монтале: «звук бронзових падінь з вежі» демонструє синестезію, яка спирається на зв'язок між звуком і бронзою, в той час як метонімія стосується тільки бронзового назви (вежі) і його референта. Досить сказати, що бронзовий звук – це *синестетическая метафора*, яка включає слово, бронзу, відсилання до якої метонімічно доступна.

Аналогічним чином, синестезія може співіснувати з гіпаллажем. Пруст пропонує нам випадок гіпаллажа з сенсорними лексемами, коли він хотів описати волосся Альбертіні в *La Recherche*: «коричнева сухість її волосся». Синтаксична зв'язок між назвою посуха і прикметником коричневим, особливо як «транспонувати прикметник», ініціює концептуаль-

ний конфлікт. Якби гіпаллаж був ідентифікований і відсилав «коричневий», як прикметник до іменника «його волосся», цю пропозицію інтерпретувалася б як «сухість його каштанових волосся», що, в свою чергу, послабить синестетичний конфлікт.

Таким чином, представляється, що гіпаллаж існує з синестезією разом, як і методія: ці стратегії призначені для того, щоб відключити синтетичну конфліктність, перша з яких досягає однорідності, призначаючи або розподіляючи суперечливі терміни про них семантично, і остання - за посиланнями на насичену концепцію.

Ще однією фігурою, за допомогою якої можна поєднувати різні сенсорні вирази, є порівняння, проте воно несумісне із синестезією за своєю природою. Порівняння прямо засвоюють поняття, які б вони не були віддаленими, ні в якому разі не можуть збігатися з огляду на можливу аналогію.

Метафора займає місце шлюзу, який з'єднує не тільки дві речі разом, але і два семантичних поля, до яких вони належать, які пропонують всі необхідні елементи для можливості створення метафори. Відтворюючи майже нескінченно потенційні аналогії, такі як риторичні відносини, спочатку встановлені першою метафорою, сила уяви стане силою концепції, але буде просуватися дуже далеко, маючи намір вичерпати всі аспекти нашої чутливості. Ми знову звертаємо увагу на механізм сенсорного визначення конкретного слова.

Метафора, яку ми згадували в першому розділі, - це не просто мовне явище, яке зупиняється на коливальних проявах мови, а когнітивний механізм, властивий думці та поведінці людей. Номінал вихідного та цільового доменів, який Лакофф надає концептуальній метафорі в рамках когнітивної лінгвістики, насправді відповідає цій структурі двох охоплюючих множин, які Дюбуа відрізняє від спінової метафори. Тому доречно ще

раз звернутися до когнітивної науки Лакоффа та трьох класів концептуальної метафори, яку він розпізнає та формалізує: *онтологічні метафори, орієнтаційні метафори, структурні метафори*.

Синестезії, сенсорні союзи, спілки та асоціації почуттів, які були предметом наших дискусій, схоже, постійно наполягають на плутанини, заплутаності і постійному узурпації сприйняття одного питання над іншим. Точно так же, як теорія метафори і символічної синестезії підкреслює робочу функцію концепції, яка поступово завершить всі сенсорні аспекти представленої сцени, тобто, вони, безумовно, будуть загальними, суміжними і децентралізованими, – це існування синестезії, далеке від того, щоб бути гарантованим уявним автозавершенням.

Фактично роздуми Аполлінера з цього питання складають нові значення, які синестезія черпає з її сучасності та винахідливості. Реконструкція мальовничої сцени, будь то риторична - вона може бути алегоричною для концептуального цілого, або невблаганно модальною символізацією почуттів та ліризму, у будь-якому випадку ми могли б розглядати її як символічну синестезію, яка, безумовно, характеризується взаємним рухом між чутливий і нечутливий, він, однак, не вказав і не пояснив свою абстрактну складову; або описовий – будь-який пейзаж, місто чи країна гармонізує з почуттями поета і робить його ідеальним місцем для поетичного висловлювання, ця сцена, так чи інакше, засвідчить певною вибірковою волею з боку поет. Без труднощів можна сказати, що аспекти фізіології сцени в принципі невичерпні, але тим, кого відбирають для участі в поезії, завжди довіряють екзистенційну остаточність.

Своєрідний паризький побут, дружба з художниками і письменниками, захоплення творчістю Пабло Пікассо надихнули Аполлінера на написання творів, у яких поєднувалися, з одного боку, гостре відчуття неминучості смерті, а з другого – захоплення життям, сонцем, природою.

Він живе у пошуках нових форм, нового бачення і розуміння поезії, яка, на його думку, повинна синтезувати в собі музику, живопис і літературу. Він не хоче "писати прозою чи писати віршами", дотримуючись при цьому правил граматики. Його мініатюри вільні від перепон, які створюють знаки, Аполлінер довіряє читачеві, робить його співавтором своєї творчості, щоб разом шукати істину, виражати захоплення життям, виявляти його реальність і незбагненність. Подив від усього, що оточувало і надихало, він вважав за "наймогутнішу силу нового". Шумливу воду Сени він порівнює з любов'ю, яка біжить від серця до серця, а

Рука в руці постійно очі в очі

Під мостом рук

Вода тече хлюпоче

Од вічних поглядів спочити хоче.

(«Міст Мірабо» збірка «Алкоголі») [7, с. 123]

Закохані можуть створити із своїх рук міст над річкою. І хай сплине любов, як вода, але з людиною назавжди залишається надія на життя:

Минають дні години і хвилини

Мине любов

І знову не прилине

Під мостом Мірабо хай Сена плине

Хай б'є годинник ніч настає

Минають дні, а я ще є

(«Міст Мірабо» збірка «Алкоголі») [7, с. 124]

Ліричний образ закоханих сердець, що перемагають простір, сплітають руки, створюючи міст між двома берегами, дивує і захоплює.

Але життя невблаганне і жорстоке. Перша світова війна стала тією страшною реальністю, яка розколола світ поета навпіл. Аполлінер іде

добровольцем на фронт, воює спочатку рядовим у артилерії, а потім лейтенантом у піхоті. Спочатку у своїх творах він намагався поєднати тему війни із звичними інтимними мотивами, але жорстока реальність пере-креслює світлі, радісні почуття. Плаче, кличе водограй до себе чарівних дівчат, але

О постаті убиті любі

О дорогі розквітлі губи...

Де ви дівчата

я вас питаю

Та біля водограю,

Що плаче й кличе,

Голубка маревіє [7, с. 159].

(«Зарізана голубка й водограй» найвідоміша каліграма Аполлінера)

Ліричний герой звертається до друзів, називає їхні печальні імена, та у відповідь отримує тільки відгомін тих дорогих імен. Він нічого не знає про їхню долю, може, вони ще живі.

Десь б'ються на Північному фронті

Тим омандри всі в крові

І сонце ранене в траві

На багрянистім горизонті

(«Зарізана голубка й водограй» найвідоміша каліграма Аполлінера)

[7, с. 160].

## ВИСНОВКИ

Отже, під час дослідження віршів збірки «Алкоголі» через концепцію синестезії представлені синестетичні почуття і риторика в однорідному просторі поетики, щоб мати можливість відкривати, інтерпретувати, аналізувати і цінувати мистецтво дієслова і естетику Аполлінера. У той же час корисна його історична позиція поета, якому вдалося зібрати в цей перехідний період двадцятого століття всі бурхливі голоси, що відлунювали в минулому і передавались у майбутнє, щоб втілити новий зміст, і глибше вдатися до цього давнього асоціативного явища.

Своєю поезією Аполлінер показав нам, що насправді сенсорна єдність є найбільш природним і відповідним способом відчувати світ, і тому соціальна функція творчості поетів полягає в тому, щоб використовувати його для «постійного оновлення зовнішнього вигляду природи в очах людей».

Після ознайомлення з дослідженнями, які починаються з «історії» явища «синестезії» в першому розділі, ми стали свідками еволюції і поглиблення синестетичної концепції у творчості письменників та поетів з Античності і до ХХ ст.

До першого фактичного відтворення синестезії можна віднести висновки щодо асоціації органів чуття, які не можна вважати точними, тобто вони або є частиною дискусій навколо питання(чи мова інформує досвід), або навпаки, не залежить від нього; або у питаннях про взаємозв'язок між різними системами знаків.

Синестезія також базується на об'єктивній суттєвості п'яти почуттів у сприйнятті світу, а з іншого боку, на об'єктивності та регулярності більшості подій у повсякденному житті. Це показує, що хоча більшість людей не можуть відчувати справжню синестезію, всі вони мають здатність

це розуміти і уявляти. Оскільки саме через п'ять почуттів ми сприймаємо світ, навіть випадкова метафора може зрештою виявити синестетичний ефект, але вона має певну різницю з тим, що ми досі називали синестезіями.

У віршах Аполлінера відповідь на це запитання - рішуче «ні»": чи то горизонтальна чи вертикальна відповідність, чи то символічна, чи риторична синестезія, їх мета завжди полягає в тому, щоб в зробити відчутним те, що поет хоче висловити очевидною чи неявною аналогією. Більше того, часто трапляється так, що Аполлінер не хоче втягувати в рядки смислові відчуження, але задовольняється живим описом образу, щоб підготувати і заохотити те, що він повинен сказати - він упорядковує органи чуття, щоб зробити читачів чутливими, тому ми бачимо ще одне значення синестезії в творах Аполлінера, яке перетворює суб'єкта і об'єкта, поета та читачів.

Він не тільки створює спонукальні образи до лірики, але й примножує їх, зіставляє та інтегрує у вірші, які, тим не менше, виражають лише одну емоцію. Таким чином, емоційна тема супроводжується низкою синестезій у різних і несумісних формах з постановкою природних ландшафтів, міфів та легенд. Тому поетика перетворюється із мистецтва виразу на пластичне мистецтво. У такій поезії все змішано, але все гармонійно, що робить створення багатьох дивовижних, але зворушливих художніх образів плідним.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агафонов А.Ю. Основы смысловой теории сознания: СПб.: Речь, 2003. 296 с.
2. Аллан Едгар По Надзвичайні нові історії, традиц. Шарль Бодлер : вид. А. Квантен, 1884. 11 с.
3. Аристотель Нікомахова етика, риторика, метафізика, політика, душа, поетика: Видання Arvensa, 2019. С. 8.
4. Артур Рембо Письмо Полю Демени («письмо Ясновидящего») : Хрестоматия по зарубежной литературе XX в.: в 3 т. / под ред. Пуришева Б.И., Михальской Н.П. Москва, 1981. Т. 1. С. 100.
5. В. Сегален Синестезії та школа символістів, Париж, С. 57–90.
6. Василь Кандинский О духовном в искусстве, Москва, Архимед, 1992. 107 с
7. Гійом Аполлінер., збірка віршів «Алкоголі». 1985. 560 с.
8. Гійом Аполлінер Новий дух і поети, 1917.
9. Гійом Аполлінер Про тему гуманізму, 1902.
10. Гійом де Дегілевіль Книга про людське життя : текст переведений Філіпом Моне та Робертом Едварцом : Кишенькова книжка, 2015. 321 с.
11. Гомер Іліада : книга III, Видання Гарвардського Університету, 1946. 146 с.
12. Джон Локк та Жан-Мішель В'єн Le nom d'idée simple, Париж 2001. 76 с.
13. Джордж Лакофф та Марк Джонсон Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought. Нью-Йорк, 2010. С. 3

14. Й. Левковіч Cross-modal Equivalence in Early Infancy: Auditory-Visual Intensity Matching : Психологія розвитку 1980. С. 597-607.
15. Йорг Єванські., Шон А., Уорд Джеймі A Colorful Albino: The First Documented Case of Synaesthesia, by Georg Tobias Ludwig Sachs in 1812 : *Історія нейронаук*, 2009. С. 293-303.
16. Клод Дебон Каліграми Гійома Аполлінера : Париж 2004. 15 с.
17. М. Ракова «Ступінь буквального: метафора, полісемія та теорії концепцій, Лондон, 2003.
18. Николукин А.Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий, Москва, 2001. 348 с.
19. П. Пайса Синестезія, Москва : Інститут комп'ютерних досліджень. 1995. 100 с.
20. Пол Валері Варіації на Буколіки : вступ до перекладу на вірші Буколіки Вергілія, Париж, 1956. 19 с.
21. Робертсон, Лінн К., Ноам Сагів, Synaesthesia: perspective from cognitive neuroscience. New York, 2005. 207 с.
22. Стрік Ліверс Фігури та почуття. Назустріч визначенню синестезії : Огляд когнітивної лінгвістики, 2017.
23. Теофіл Готьє Le Nachisch, Психотропи, Т. 20. 2014. С. 111–118.
24. Тереза Бреннан., Мартін Джей Історичні та сучасні перспективи зору. Лондон, 2013. 34 с.
25. Фейгенберг И. М. О некоторых своеобразных аномалиях восприятия. *Вопросы психологии*. 1958. № 2. - С. 38-47.
26. Якунин В.А. История психологии: Учеб. пособие: Изд-во Михайлова В.А., 1998. 376 с.

27. Даниленко В. Г. Лісоруб у пустелі : письменник і літературний процес / Володимир Григорович Даниленко. – К. : Академвидав, 2008. – 352 с.
28. Воронин С. В. Синестезия и звуко-символизм / С. В. Воронин // Психолінгвістическіе проблемы семантики. – М. : Наука, 1983. – С. 120–131.
29. Кривенкова И. А. Синестезия в языке художественной прозы М. А. Шолохова : дис. ... кандидата фил. наук : 10.02.01 / Ирина Александровна Кривенкова. – М., 2006. – 176 с.
30. Studencki W. Życie i twórczość L. M. Staffa / Władysław Studencki. – Opole, 1963. – 282 s.
31. Williams E. An Anthology of Concrete Poetry / Emmet Williams. – Brooklyn, NY : Something Else Press, 1967. – 342 p.
32. Draper R. P. Concrete Poetry / R. P. Draper // New Literary History Form and its Alternatives / The Johns Hopkins University Press, 1971. – Vol. 2. – № 2. – P. 329–340.
33. Циховська Е.Д. Творчість Леопольда Стаффа як простір інтексту : монографія / Елліна Циховська. – Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2011. – 345 с.