

**Науменко Н. В.**

Національний університет харчових технологій

**НА НОВИХ ШЛЯХАХ ПОШУКУ «ВІДПОВІДНОСТЕЙ»:  
СЕНСОРИКА У ФРАНЦУЗЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ**

*У цій роботі основним об'єктом студіювання стала лірика останньої третини ХІХ – першої половини ХХ століть, передусім творчість А. Рембо та Б.-І. Антонича. Про відкритість доробку обох зазначених поетів до порівняння свідчить їхня цікавість до віднайдення «відповідностей» між різними речами та явищами, у результаті якого конкретний словесний концепт опредмечується в образах і деталях навколишнього світу. Це сприяє залученню до «співтворчості» читача, здатного до цієї низки образів додати й своє бачення. Так, у сонеті А. Рембо «Голосівки» утілено іманентне багатьом людям прагнення по-новому відчувати реальність світу та експериментальним способом «пере-створити» їх у своїй уяві, наслідком чого й стало співвідношення конкретних барв і звуків. Подібні дослідження сенсорного характеру провадив і Б.-І. Антонич у ранньому сонеті «І», промовиста назва якого – не лише окрема літера й навіть слово (сполучник), а й ліричний концентр, у якому зосереджуються водночас декілька кольорів та асоційованих із ними деталей докільця.*

*Не менш важливими для осягнення крізь призму сенсорики в обох аналізованих авторів є й компоненти метаморфози та очуднення, у показі яких велике значення мають насамперед колірні концепти (іменники та прикметники) і дієслова руху. Для Рембо таким сенсорно наснаженим текстом є хрестоматійний «П'яний корабель», у якому зоровими та звуковими образами створюється діонісійська інтонація свободи творчості. Своєю чергою, в Антонича аналогічним твором виступає «Концерт», де секвенції пташиних голосів зумовлюють нанизання різноманітних асоціацій в уяві ліричного оповідача та врешті-решт приводять його до філософських узагальнень та висновків. Загалом і в А. Рембо, і в Б.-І. Антонича образні звуко-кольорові ходи, незалежно від сюжету та стилю ліричної оповіді, перетворюються на різнобарвну картину багатогранності буття світу людського та світу природного.*

**Ключові слова:** порівняння, поезія, синтез мистецтв, творчість А. Рембо, творчість Б.-І. Антонича, сенсорна образність, кольористика.

**Постановка проблеми.** Порівняльне вивчення знакових творів української та світової літератури практикується у нашій країні з недавнього часу, проте в цій царині наявно вже немало вагомих здобутків. Дедалі більше стає дослідницьких парадигм, у яких головним об'єктами є твори українських і зарубіжних майстрів слова. До уваги береться не лише пошук спільностей і відмінностей у трактуванні певного сюжету, а й устанавлюються нові дослідницькі горизонти у вивченні принципів формування сугестивної атмосфери за допомогою різних видів образності.

Особливо багато таких парадигм стало нині, у першій чверті ХХІ століття, коли, у зв'язку з активними євроінтеграційними процесами та зацікавленням світової спільноти в українській культурі на тлі російської агресії, йдеться про визначення ролі й місця нашого красного письменства у формуванні загальноєвропейського культурного часопростору. Формозмістові аналогії, які виникають під час зіставлення творчості

двох або більше представників різних літератур, дають змогу зробити висновок щодо спільності певних тем і можливості їх багатогранних інтерпретацій з урахуванням світогляду та індивідуального стилю авторів.

Важливим є розуміння того, що літературний твір – це не лише поєднання різнорідних образів, а й сам собою образ: результат симбіозу словесної, зорової та звукової компонент. Іван Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості» зауважив: «...Коли поет береться малювати, він робить це не фарбами, а торкає наші різні чуття, викликає в душі образи різнорідних значень, але так, щоб вони тут же зливалися в одну органічну й гармонійну цілість» [17, с. 90]. Ще раніше А. Рембо писав: «Я винайшов колір голосних!.. Я погодив форму і плин кожної приголосної й тишив себе надією... Я записував безгоміння ночі. Я занотовував невимовне. Я фіксував запаморочення...». Водночас, зіставляючи ці слова із цитованою вище Франковою тезою, можна констатувати, що «колір голо-

сних» не є творчим винаходом самого лише Рембо [6, с. 49]. Проте це – принципово нове слово в розвитку теорії синестезії, або ж синтезу мистецтв, віртуозне поєднання зорових концептів зі слуховими.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Ще в 80-х роках ХХ ст. польський науковець українського походження В. Назарук справедливо зауважив: «Творчість Антонича, якого називають українським Рембо (виділення моє. – Н.Н.), по нинішній день лишається явищем малодослідженим» [5, с. 220]. Ця теза отримала науковий розвиток лише зараз як засновок для створення компаративних дослідницьких парадигм, серед яких – «Артур Рембо та Б.-І. Антонич». Така постановка питання видається цілком логічною, адже «одна з координат його (Антонича. – Н.Н.) поетичного світу – це спроба віднайти втрачену в цивілізації гармонійну єдність людини та космосу природи, а також... невтолима туга людини за повнотою існування, туга, яка з давніх-давен знаходила вияв у міфічній свідомості наших предків» [5, с. 221].

Ці слова В. Назарука переконливо свідчать про значні здобутки Б.-І. Антонича у виконанні того завдання, що його ставив перед митцями слова у «Секретах...» І. Франко. Відтак практичними виявами зазначеної парадигми стали монографія Ганни Токмань «Українська версія художнього екзистенціалізму: Б.-І. Антонич, В. Свідзінський, Т. Осъмачка в європейському контексті» (2020) і стаття Ю. Андруховича «А. Рембо та Б.-І. Антонич: океанічне плавання до... екстазу» (2000).

Водночас багато сучасних літературознавців, визнаючи оригінальність Антоничевої концепції світобудови, обережно ставляться до введення її в контекст компаративного вивчення. «Порівняння його з іншими поетами при допущенні найменшої необережності може обернутися глумом», – застерігав Д. Павличко, окреслюючи лише одну тему для такого дослідження: «Волт Вітмен та Б.-І. Антонич», яка спирається на декларації самого «поета життя» [12, с. 449]. Саме в такому ключі поезію «весни розспіваної князя» вивчає Олена Дуброва.

Останнім часом твори Антонича активно студіюють у зіставленні з класиками української поезії ХХ століття – П. Тичиною (Оксана Косінова, Ірина Скрипник), В. Свідзінським (Анна Біла). У слов'янському культурному контексті близькими за стилем до Б.-І. Антонича визнають поляків Казимежа Вежинського (М. Ільницький, В. Моренець) та Бруно Шульца (Ірина Скрипник). Я. Паньків робить також доволі несподівану, але

вдалу спробу порівняти вірші «Надія» та «Літургії кохання» Б.-І. Антонича з новелами О. Генрі «Останній листок» та «Дари волхвів» відповідно, доходячи слушного висновку: обох авторів єднає провідна ідея (надія й любов перемагають розпач), хоча й виражена з різними інтонаціями: іронічною в О. Генрі та витончено-ліричною в Антонича.

**Метою роботи** стало простежити еволюцію сенсорної, передусім звуко-кольорової образності у віршах А. Рембо та Б.-І. Антонича. Для досягнення цієї мети поставлено та послідовно вирішено завдання: простежити принципи експериментування обидвох митців із сенсорними нюансами звуків та слів; окреслити формування сенсорної компоненти кожного вірша у порівнянні французьких та українських поезій; установити взаємодію словесних і просодичних способів у створенні чуттєвої атмосфери ліричного твору.

Об'єктом дослідження у даній статті стали твори А. Рембо «Голосівки» (у перекладі Г. Кочура) та «П'яний корабель» (у перекладі Миколи Терещенка), Б.-І. Антонича «І» й «Старе вино» зі збірки «Привітання життя» та «Концерт» із «Зеленої Євангелії». Предметом дослідження є різнопланова сенсорна образність та способи її сугестування реципієнтові за допомогою вербальних (добір слів і словосполучень, чергування розповідних і окличних інтонацій, персоніфікація) і просодичних (строфіка, метрика, цезурування) засобів.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Сполучаючи концепти різних жанрів і стилів, цитати та алюзії з інших творів, розмаїті сенсорні образи, поезія створює багатопланову лінгвокультурологічну панораму, інтегруючи у твір асоціації з численними його прототекстами [7, с. 315]. Усі ці концепти, скеровані у річище ідеї, набувають високого художнього змісту. Зокрема, виявом зацікавленості А. Рембо у семантиці та асоціативному наповненні звуків французької мови став оприлюднений у 1883 році сонет «Голосівки» («Voyelles»), за образним висловом Стефана Цвайга – «Євангеліє художників».

*A noire, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles  
Je dirai quelque jour vos naissances latentes...*  
[19, с. 93]

*А чорне, біле Е, червоне І, зелене  
У, синє О – про вас я б нині розповів...* (пер. Г. Кочура. 13, с. 212)

Уже перші рядки дозволяють стверджувати, що у творі закладено потужну русійну силу, яка викликає до життя багато емоцій, думок, уявлень читача, пов'язаних із досвідом як власним, так і письменницьким. Виявити особливості цього

вельми важливо для порівняння, аби згодом установити точки дотику творчості, можливості відчуття та осмислення кожного окремого твору на рівні інтертекстуальному.

За спостереженням дослідників, не випадковою у вірші є переміна місцями літер U та O. Х.Е. Керлот у «Словнику символів» тлумачить цей феномен так: «Сонет... має ще одне досягнення, що полягає в тій сміливості, з якою в ньому змінено порядок голосних A, E, I, O, U, котрий уважався мало не священним» [18, с. 222]. У самому тексті на це є прямий натяк: «O, l'Omega, rayon violet de Ses yeux!», в українському перекладі – «Омега, блиск Його фіалкових очей». Тобто, саме так А. Рембо намагався замкнути європейську сучасність і античну давнину в коло [18, с. 223].

Тому мотив кола, яке то з'являється, то зникає, стає завершальним, ключовим в образній структурі сонета. В коло замикаються й асоціації, які постають у вигляді бінарних опозицій: *чорне / біле, червоне / зелене*. Однак «...поет не бачить тут нездоланного протиріччя, бо одне не існує без другого, все у світі взаємопов'язане... Всі почуття та враження наближають людину до пізнання найвищої тайни» [9, с. 103].

У «Голосівках» очевидна глибока архетипність кольору звука, надто ж якщо зіставити оригінал із перекладом. «Про вас я б нині розповів» – так звучить вступ до вірша у версії Григорія Кочура. Сам же Рембо уточнював: «Je dirai... vos naissances latentes», тобто дослівно – «про ваше потаємне народження». Отож бачимо, що для французького поета не лише літера була первиною щодо кольору, а й навпаки. Шкода, що поза увагою Г. Кочура лишилися ще деякі важливі для розуміння символіки кольору звуків образи: «golfe d'ombre» – «затока темряви» (чорне A); «ombelles» – «зонтичні трави» (біле E), «gîge» – «сміх» (червоне I).

Власне, діапазон думок читачів і критиків щодо сутності «Голосівок» був надзвичайно широким: від визнання їх «поетичним жартом» до практичного втілення теорії Шарля Бодлера про «відповідності» між звуками, кольорами, запахами, психосоматичними концептами. Однак змістове наповнення вірша є глибшим – голосні звуки дають поштовх творчій уяві, зумовлюють появу образів, породжених у переплетінні вражень від довкілля, спроектованих на напружене духовне життя.

Метою експериментів А. Рембо з віднайдення «відповідностей» між звуками, кольорами та емоціями стало віднайдення нових шляхів осягнення дійсності у царині сенсорних образів. Цей багатогранний творчий процес, який поширився на всю

європейську літературу другої половини XIX – початку XX століть, отримав свій відгомін і в українському письменстві. У цю добу підвалини пошуку бодлерівських «відповідностей» було закладено в теоретичних працях О. Потебні, І. Франка, М. Зерова, в поетичній творчості бароко, а найголовніше – у творчій рецепції давньослов'янської спадщини на тлі формування нових літературних стилів (символізму, імпресіонізму, неоромантизму, експресіонізму) [6, с. 17]. І тут на обрії сучасної літературознавчої науки закономірно з'являється постать Богдана-Ігоря Антонича.

Навіть побіжний погляд на твори, які склали його дебютну збірку «Привітання життя», що її критики визнають «жорстокою школою поетичної форми» [12, с. 438], дозволяє говорити про активне експериментування поета з канонічними жанрами та строфами, намагання створити власні гатунки віршів і нові значення усталених чуттєвих образів. Подібним до «Голосівок» Рембо за семантичними характеристиками у доробку Антонича є сонет «I». Просодична майстерність твору має, проте, ознаки формальної заданості: розгадавши звукову таємницю вірша, реципієнт, за висновком Д. Павличка, «уже не зуміє прочитати цей твір, як читають поезію, проїнятися його настроєм та думкою» [12, с. 439].

Однак загадка цієї поезії – не лише у звуковому інструментуванні, зокрема у прийомі «кільця», тобто замикання кожного окремого рядка голосьним «і». Тут в одному звуці – не просто окрема барва, як у Рембо, а ціла градація кольорових прихованих метафор: *дощ, небо, водограй, водоспад* – синє; *зорі, тиєниця, коні, степ, ватра* – жовте; *сад, гай, ліс, пасовисько* – різнобарвне з домінантою зеленого [6, с. 51]. «I» – це, власне, перший твір, у якому Антонич робить спробу заглибитися в кольорове вираження голосного звука. Концентраційне коло вірша, яке виходить зі звука «I», заповнюють і кольори, але переважно – їхні приховані метафори, розташовані симетрично: *жовте-синє-жовте-жовте-жовте-синє-жовте* (катрен 1), *зелене-синє-зелене-синє-зелене-синє* (катрен 2), *жовте-зелене-жовте-жовте-зелене-жовте* (терцети). Все це і є ідеї та поняття, які первісно не були закладені автором, і які, згідно з теорією рецептивної естетики, для кожного читача є різними. Повернімося до «Голосівок» Рембо:

*I – пурпур, крові струм, прекрасних уст шалене,  
Спізніле каяття або нестримний гнів* [13, с. 213]

Забарвивши звук «I» в червоне, ліричний герой французького автора надав йому емоційного відтінку бурхливості, жагучості, нестримності, при-

страстності [2, с. 38]. Зовсім іншою є кольористика цього голосного в Антонича: тут «і» – не лише звук (солов'їні пісні, «немов фонема «і»), а й слово – сполучник. У цьому сенсі ліричний лад сонета «І» наближається до барокового каталогу: «*І вітер... і дощ... і злотий усміх зір... і долі спів...*» тощо. Водночас він межує й зі стилем викладу біблійних книг, визначаючи шляхи творення поетичного світу й місце в ньому автора. Порівняймо:

*І сказав Бог: Нехай буде світло. І вчинилося світло.*

*І побачив Бог світло, що воно гарне...*

*І був вечір, і був ранок: день перший...* (Буття, гл. 1, ст. 3–5)

*І гарний світ удень і серед ночі,*

*І найгарніший, як лиш замкнеш очі* [1, с. 63].

Так, якщо для А. Рембо всі рухи, почуття й переживання завершуються в нескінченності, «мовчанні» синього О, то в Антонича інструментування на «І» та інтонація переліку, створюючи медитативний настрій, підводять до сну – найпоширенішого мотиву символістичної поезії. У цьому контексті цікавим для розбору з позицій мистецької синестезії є ще один із ранніх Антоничевих віршів – «Старе вино».

*В холоднім сутінку старого льоху*

*По стінах тиша кане зерном граду.*

*І п'яний, м'ятний запах винограду,*

*Й ряди пляшок, що в сповитку із моху.*

*В цю кучугуру, мов у землю соху,*

*Вбиває час плісні кошлату шпаду.*

*Пляшки набрякнуть у тісноті спаду*

*І тріскають, немов струки гороху...* [1, с. 44].

Можливо, дещо надуманою видається метафора «плісні кошлата шпада» (навіть після кількох прочитань не відразу зрозуміло, чому зі шпагою порівнюється пліснява), однак у плані сенсорики вона становить неабиякий інтерес. Алітерації на шиплячі та свистячі дозволяють відчувати атмосферу винного погребя, характерну для французької поезії, «п'яний, м'ятний» запах винограду, а в останніх двох рядках інструментування на «р» відтворює тріскання старих пляшок. Рими у вірші – однотипні граматичні, зате глибокі: *граду – винограду, шпаду – спаду, прута – пута*.

Як у технологів виноробства, так і у культурологів побутує поширена думка, що вино живе, воно змінюється – формується, дозріває, старіє й розпадається (умирає). Саме так трактує еволюцію вина й поет, ототожнюючи його з живою істотою, яка не лише росте й розвивається, а й думає та почуває [15, с. 265–266]. І якщо катрени яскраво репрезентують сонетні *тезу* (тиша) та *антитезу*

(звук тріснутого скла), то у терцетах показується *синтез* – зіставлення життя вина та людини:

*Вино в пісок усякне, червіль рож*

*Увійде в зелень мохового прута.*

*І ми, буває, нашої також*

*Бажасм дійсності розбити стіни,*

*Дарма що, може, кинувши їх пута,*

*Ми б розіллялись на незнані ріні.*

Своєрідним звуко-кольоровим концептом останньої третини ХІХ століття – символом сум'яття душі митця – став «П'яний корабель» Рембо. Винесений у заголовок мотив сп'яніння – це, з одного боку, забуття нудної буденності, сірого й нецікавого життя, а з другого – відчуття припливу нестримної фантазії та енергії. У «Народженні трагедії...» Ф. Ніцше проводив аналогію між станом сп'яніння та творчим натхненням: «Чи то через вплив наркотичного напою, чи то при могутньому, повному втіхи наближенню весни... пробуджуються діонісійські почування... У чуді діонісійського не тільки відбувається зв'язок між людьми. Відчужена, ворожа чи упокорена природа знову святкує своє примирення з її втраченим сином – людиною» [10, с. 44]. Майже тими ж словами й у той же час, але незалежно від Ніцше [8, с. 113] цю ідею декларував А. Рембо:

*З тих пір купаюсь я в гучній поемі моря...*

*...де, заливши враз всіх диких марень вири*

*І в'ялий ритм морський dna золотоп'янким,*

*Міцніш, ніж алкоголь, і гомінкіш, ніж ліри,*

*Любовний бродить сік із присмаком гірким*

[переклад М. Терещенка. 13, с. 210].

Море у вірші Рембо виступає багатозначним неоромантичним символом – почуттів, примхливої життєвої долі, поезії [8, с. 114]. Кольоровими символами сподіваного віднайдення «небаченого й нечуваного» стали зелена й синя барви з усіма їхніми відтінками.

Відомо, що важливою особливістю кольористичного символу є його здатність до творення асоціативних полів. За своєю морфологічною структурою такий образ переважно є прикметником, тому вельми часто він стає «невидимим» у тексті, часто відчутним лише при називанні предмета чи явища [6, с. 195]. У поезії Рембо образ корабля породжує асоціацію «море» та її кольорові виміри «блакитне, сине», а з цих останніх твориться більша низка уявлень, які стають уже поетичними образами: «тумани фіалкові», «гучна поема моря», «квітуча піна» тощо.

Ліричного героя французького поета п'янить розмаїття його почуттів, і саме це зумовлює багату сенсоріку, зокрема кольористіку, твору [8, с. 114].

«У «П'яному кораблі» справжнє шаленство барв і відтінків... Тут і багряне небо, і чорні морські коники, і білі очі птахів, і «любовний сік із присмаком гірким», й сині потоки води, і зелена ніч, і смарагдові або сіро-зелені хвилі, й ультрамаринові небеса, й золоті риби. Цією поліхромністю нібито підкреслюється розмаїтість (і мінливість. – Н.Н.) форм зовнішнього світу» [20, с. 179]. Головна тема вірша – мандри душі ліричного героя у світі власної уяви. Образ корабля, який нарешті звільнився, символічно відбиває прагнення до пошуку іншого, відмінного від звичайного, світу, а також самого себе – теж іншого, вільного у своїй фантазії, думках, мріях [9, с. 100–101]:

*Коли я весь віддався байдужих Рік спокою,  
Не відчував я більш своїх провідників...* [13, с. 209]

*Для мене все одно: чи то англійська пряжа,  
Чи то фламандський хліб у трюмі десь лежав.*

*Коли шумливого я збувся екіпажа,*

*По волі Рік я мчав, куди я лиш бажав...* [13, с. 210].

Той факт, що «оповідачем» поезії є нежива істота – корабель, зумовлює «багату, «очуднену» образність твору, зокрема такі несподівані, науково-культурологічні за змістом порівняння» [8, с. 115]:

*Немов акторів гра в трагедії античній,*

*Здіймались сплески хвиль в тремтінні лотоків...* [13, с. 210].

*Я плив вздовж берегів Флориди неземної,*

*Де квіти – зір пантер, а шкіра там людська...* [13, с. 211];

*Хитали зойками моря мої боки,*

*Вітаючи мене тінистими квітками,*

*І я, схилиючи коліна, мов жінки,*

*Гойдав півострови прокляттями своїми...* [13, с. 211].

Очевидною є й контрастність часопростору поезії, у якій переплітаються елементи «ідеального» та «бурхливого» пейзажу. Ідеальний, для якого «характерне відображення у воді» [8, с. 115], викликає асоціацію із дзеркалом, яке є символом уяви (або свідомості) в її здатності відбивати зовнішню реальність видимого світу. Або ж, у нашому випадку – теперішнє, в якому відбивається минуле п'яного корабля:

*Я до Європи мчусь, її калюж бажаяю,*

*Де між холодних хвиль, у мряці запашиій,*

*Засмучене дитя навипинечках пускає,*

*Немов метелик той, хисткий кораблик свій* [13, с. 212].

І в цьому виявляється важливість цього образу для розуміння неоромантичної семантики мор-

ської поезії. Що ж до бурхливого пейзажу, то у його змалюванні зорові концепти зазвичай доповнюються звуковими, а іноді протиставляються їм [8, с. 116], наприклад:

*Я часто хвилювався, почувши в здивуванні,*

*Як вирував Мальштрем чи кидався Бегемот, –*

*Тепер я стомлений, у вічному спогляданні,*

*Хотів би знов вернутись до європейських вод...*

[13, с. 212].

У творчості А. Рембо отримала вираз ідея установа відповідностей між кольорами, звуками та психологічними станами, явищами природи. Глибокими ці відповідності є передусім у «П'яному кораблі». «Задані на початку зорові (кольористичні) образи набувають рис дотикових, слухових, смакових, і такий синтез дозволяє митцеві ставити й вирішувати актуальні екзистенційні проблеми співвідношення реального та ілюзорного, буття та творчості, добра та зла, взаємин людини та природи» [8, с. 116]. Загалом те саме можна сказати й про Б.-І. Антонича, додаючи до цього ще й мотиви метаморфози, творення, навчання. Так, людина у його міфосвіті «легко перетворюється на звіра, рослину чи камінь. Однак зворотна метаморфоза відбувається так само легко. Коли хлопці в цьому просторі – «джмелі на луках», дівчата – «хміль весняний» або «квіт», ... то й дерева тут читають, корови моляться, а липа грає на кларнеті» [11, с. 303]. З метаморфозою тісно пов'язаний елемент очуднення, яке передбачає погляд на явище, наче побачене уперше, а отже – сповнене чуттєвими образами. Адже тут уже є «місяць, мов тюльпан, червоний», і «сонце у слов'янському дзбані», а в інших віршах – мотив зривання з Дерева життя небесних світил [14, с. 101] та паралелізм буття рослинного й астрального: «Я чую, як шумлять комети і зростають трави».

Синестезійне начало в Антонича, починаючи від «Привітання життя», еволюціонувало від збірки до збірки, допоки отримало синкретичне вивершення в «Концерті» (зб. «Зелена Євангелія»):

*Низькі октави – чорність і червоність всуміш*

*Проходять в синь і зелень – два струнки акорди.*

*Високе «е» на скрипці з молодого шуму*

*У свіжість фляголетів, що, мов холод, горді...*

[1, с. 166].

Цей значний за обсягом твір, що його за формою можна визначити як ліричну міні-поему, за змістом – сенсорно відчутний та емоційно наснажений лісовий пейзаж із фантастичною домінантою. У його неоромантичному підтексті виразно прочитується доля митця, його взаємодія зі світом природи (в образах птахів, чий спів

описано в музичних термінах). Характерна для нього міфічно-притчова тональність викладу, інкрустована порівняннями (з конструкціями *мов..., немов..., як...* та орудним відмінком порівняння – «проваллям розкрилась над землею...», «...ллється змінним струмом»). Цікаво, що в цю міні-поему подеколи додано концепти природничих наук, а чинником, здатним пов'язати в одне художнє ціле елементи художнього та наукового стилю, стає сенсорика:

*...І ширшає концерт. Шалені перегуки  
Здіймає квіття хор у барв грайливій піні,  
І ніч – блакитний фільтр зміняє барви в звуку,  
Музики кип'яток наливши в лійку сині.  
Із звуку в звук, з клітини у клітину, з шуму  
Ядра одного в шум рясний рослинних хорів  
Електрика натхнення лється змінним струмом,*

*Билини тонів вигинаючи угору...* [1, с. 165–166].

Людина будь-якого віку вирізняється *вмінням бачити*. А це уміння – «необхідність істинного таланту» [4, с. 37]: *письменника*, для якого першоджерелом творчості є саме життя, і *читача*, який здатен не лише побачити, а й «перебачити» оформлену в образах конкретну життєву реальність. Звісно ж, якщо це «перебачення» буде не простим пересіванням слів і реалій або імажиністським «натовпом образів», а засвідчуватиме намагання відкрити нову грань слова, якої ще ніхто не спостеріг [15, с. 114]. Тому прикметною є наявність у тексті Антоничевого вірша доволі сміливих сенсорних метафор – «червоний спів квітня», «окріп мелодії», «музики кип'яток», «коріння дубів – підземні ліри», «прамова флейт», «краєвиди співу», «таріль землі», «таріль сонця».

Музичні елементи вірша, побудованого як «симвонічне розгортання художнього задуму, де розвиваються різні мотиви, перехрещуються й нарешті доходять до справжнього розмаху та вибуху» [3, с. 147], криються в давньому, міфічному синтезмі мистецтв, поряд із первинами живописними та словесними, що видно й у заголовку поезії. За спостереженням Лідії Стефановської, музичність у творчості Антонича – «тотальний чинник: пронизуючи всі рівні поетичного тексту, вона визначає не лише його звучання, а й сам принцип творення» [16, с. 218]; отже, музика тут – як *natura naturata*, так і *natura naturans*. Тому виразними в тексті «Концерту» є слова з префіксом «**пра-**»: і наявні в літературній мові «прадавній» та «прамова», і авторський неологізм «празелень».

Кольорові метафори цитованої вище строфи збігаються з асоціативними образами, що їх помі-

тив і декларував у «Голосівках» А. Рембо: чорне та червоне – рух від «темряви небуття», показаної чорним А, до «граничного розмаху почуттів» – червоного І; далі – синє й зелене («неземна сурма», «мовчання янголів» О та «умиротвореність, умудреність» У). Однак синій, що для Рембо є верхньою світобудови, для Антонича – дороговказ до висот буття, які втілюються в білому «Е» – «сніжності фляжолетів». Отож кольори голосних, декларовані символістами як засоби музичності вірша, в поезії Б.-І. Антонича стають виявом буття кожного звука окремо й мови загалом, оживлюючи їх.

Зазначені в сонеті Рембо колірні асоціації, за свідченням більшості дослідників, є суб'єктивними, суто авторськими, характерними тільки для його поезії: «Тотожність відчуттів звуку та кольору логічно обґрунтувати неможливо, й закорінена вона лише в почуттях» [11, с. 27]. Але Антонич старанно добирає до звуків як назви кольорів, так і слова, здатні викликати асоціацію з кольором. «Такий спосіб кольористичної символізації звуків видається значно складнішим, оскільки тут, після низки експериментів із звукокольоровою організацією слова, автор приходять до глибинного натурфілософського символу «празелені звуків» [6, с. 51].

Підкреслений кольоровий неологізм завдяки своїй словотвірній прозорості вказує на архетипне підпорядкування зеленому не лише інших барв, а й почуттів та переживань. «Празелень», разом із музичним наповненням, стає у «Концерті» своєрідним синонімом сп'яніння, що його відчуває «Корабель» А. Рембо, і загалом усі ці образи виступають провідниками до досягнення вічності:

*Я бачив зоряні архіпелаги в лоні  
Замріяних небес, серед моїх шляхів.  
Чи сниш ти і гориш у ночі ці бездонні,  
Мов птиці золоті, о Міць майбутніх днів?*  
[А. Рембо. 13, с. 212].

*Для розуму зачинені, невидні двері  
Відчинить звук, мов ключ, мов ключ чуття  
несхибний,*

*Не птах, не квіт, це грає зміст, це грають  
первні*

*Речей і дії, музика суті, дно незглибне...*

[Богдан-Ігор Антонич. 1, с. 166].

Не випадковою є й спорадична подібність «П'яного корабля» та «Концерту». Розміром обох віршів є шестистоповий ямб, однак якщо французький поет (а також його українські перекладачі, зокрема такі знамі майстри слова, як Микола Терещенко та Всеволод Ткаченко) тяжів до «правильного» олександрійського вірша з цезурою

після третьої стопи, то в Антонича буквально в кожному рядку цезура виникає щоразу в іншому місці, що також відбиває атмосферу ніцшеанського сп'яніння:

*На солов'їне гасло // дружні перемови  
Усіх музичнодзьобих // ста племен пташиних,  
І летється звук на звук, // лиш у зозуль прамові  
Прадавній корінь «ку» // у горде соло лине...*

[1, с. 165].

Характерно, що темпоритм останнього чотиривірша «Концерту» повертається до канонічного олександрійського:

*А я вже віддиху // зловити більш не можу  
І падаю, мов пень, // у ями й вири гімнів.  
Тоді найвищий тон // бере в оркестрі ранок,  
Коли в таріль землі // тарелем сонця гримне*

[1, с. 167].

Загалом від простоти й спонтанності існування відбувається перехід до усвідомлення ліричними героями і А. Рембо, і Б.-І. Антонича самих себе як образів макросвіту. Грань між природним і надприродним зникає, а це – одна з ознак міфу, який «дозволяє побачити, сприйняти реальність поза часом і простором як цілісність, нерозчленовану даність, і знайти в ній істини, цінності, що мають абсолютний характер» [3, с. 168]. Таке осягнення можливе шляхом натхнення, прозріння, екстазу.

**Висновки.** Ще в середині XIX століття Ш. Бодлер започаткував один з магістральних шляхів розвитку нової поезії – пошук відповідностей між різноманітними речами і явищами. У художній практиці французького символізму ця ідея отримала один із концептуальних виразів у творчості Артюра Рембо («Голосівки», «П'яний корабель»). Тут наявні засновки для реципієнта до пошуку відповідностей між звуками, кольорами, зоровими образами, емоціями, явищами природи. Вони й досі являють для дослідників таємницю творчої

лабораторії поета, завдяки чому з кожним новим прочитанням віршів отримують дедалі більше тлумачень. Своєю чергою, в поезії Б.-І. Антонича ці відповідності подеколи видаються значно глибшими. Порівняння його раннього сонета «І» («Привітання життя») з «Голосівками» Рембо показало, що, по-перше, в Антонича звук не має чітко окресленого кольору, а характеризується кількома відтінками (зеленого, жовтого та синього кольорів), які перебувають у стані градації.

По-друге, Антонич провадить низку власних поетичних звуко-кольорових експериментів через усю свою творчість, починаючи від «шкільного», абеткового сонета «І» й завершуючи багатим на чуттєві образи «Концертом» («Зелена Євангелія»). У цій поезії помітна схожість із «П'яним кораблем»: тут маємо архетипні хронотопічні виміри (море у Рембо та ліс в Антонича) з їхньою традиційною синьо-зеленою кольористикою, лейтмотив руху – зовнішнього (мандрівка корабля) та внутрішнього (порухи душі ліричного героя, котрий слухає пташиний спів). Водночас як в А. Рембо, так і в Б.-І. Антонича образні звуко-кольорові ходи, які то перетинаються, то лунають в унісон, усі разом перетворюються на прекрасну різнобарвну картину, яка відбиває широкий спектр духовного життя людини та багатогранність буття взагалі.

Подальші порівняльні дослідження символіки кольору та інших зображально-виражальних засобів лірики А. Рембо та Б.-І. Антонича допоможуть розкодувати секрети творчості обох поетів, розкрити оригінальні грані поетики. Синтез досягнень різнопланового компаративного аналізу, який має на меті визначити можливості вивчення та інтерпретування української поезії порівняно з зарубіжною, зрештою дасть вагомий матеріал для повного обґрунтування висловленої раніше тези про Антонича як «українського Рембо».

#### Список літератури:

1. Антонич Б.-І. Велика гармонія (Модерністична поезія XX століття). Київ : Веселка, 2003. 352 с.
2. Волощук Є.В. Вивчення зарубіжної літератури в 11 класі. Посібник для вчителя. Київ : Освіта, 2003. 116 с.
3. Ільницький М.М. У фокусі віддзеркалень. Львів : Видавництво Львівського національного університету імені І. Франка, 2005. 552 с.
4. Мойсієнко А.К. Мова як світ світів. Поетика текстових структур. Київ–Умань : Софія-А, 2007. 208 с.
5. Назарук В. Думуючи про Антонича. *Український календар на 1987 рік*. Варшава, 1986. С. 220–223.
6. Науменко Н.В. Райдуга звуків і почуттів : порівняльне дослідження звуко-кольорової образності А. Рембо і Б.-І. Антонича. *Дивослово*. 2005. № 3. С. 49–52.
7. Науменко Н.В. Образ макросвіту у мікросвіті художнього твору: символ у формозмістовому полі української новели : монографія. Київ : Видавництво «Сталь», 2013. 356 с.
8. Науменко Н.В. Сенсорна образність неоромантичної «морської» поезії. *The theory of studying spirituality, writing, features of languages of different peoples and generalization of acquired knowledge*. Collective monograph. Boston: Primedia eLaunch, 2022. P. 113–123.
9. Ніколенко О.М. Поезія французького символізму. Бодлер. Верлен. Рембо. Харків: Ранок, 2003. 126 с.

10. Ніцше Ф. Народження трагедії. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. Львів : Літопис, 1996. С. 40–54.
11. Новикова М.В. Міфи та місія. Київ: Дух і літера, 2005. 304 с.
12. Павличко Д.В. Перстень життя. Літературознавство і критика. Т. 1: Українська література. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2007. С. 434–464.
13. Поезія французького символізму (Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо, Стефан Малларме) / пер. з фр. Харків: Фоліо, 2010. 342 с.
14. Пономаренко О.Б. Міфосвіт поезії Б.-І. Антонича й естетичні традиції Тараса Шевченка. Вінниця : Континент-ПРИМ, 2006. 352 с.
15. Семенюк Г.Ф., Гуляк А.Б., Науменко Н.В. Літературна майстерність письменника: підручник. Київ : Вид-во «Сталь», 2015. 405 с.
16. Стефанівська Л. Антонич. Антиномії. Київ : Критика, 2006. 312 с.
17. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості. Зібрання творів : у 50-ти т. Т. 31 : Літературно-критичні праці. Київ : Наукова думка, 1980. С. 45–119.
18. Cirlot, J.E. A Dictionary of Symbols. New York : Routledge & Kegan Paul, 1983. 676 p.
19. Rimbaud, A. Oeuvres. Paris, Cluny, 1937.
20. Zweig, S. Arthur Rimbaud : Leben und Dichtung. Leipzig : Insel, 1907.

### Naumenko N. V. PAVING THE NEW PATHS FOR ‘CORRESPONDANCES’: SENSORY IMAGES IN FRENCH AND UKRAINIAN POETRY

*The main objects of research in this article are the lyrical poems of the end of the 19th – the beginning of the 20th century, in particular the works by Arthur Rimbaud and Bohdan-Ihor Antonych. Their interest in retrieving the ‘concordances’ between various things and notions, the result of which process is a concise verbal concept embodied in details and images of the environment, is the evidence of openness of both poets to comparative criticism. In turn, the experiment with sensory concepts would engage a reader, eager to add one’s visions and impressions to the sequence of images, into mutual creativity. For instance, a sonnet ‘Voyelles’ (‘Vowels’) by A. Rimbaud displays the humanly intrinsic aspiration to re-comprehend the realities of the world and thenceforth to somewhat experimentally re-create them in imagination, which resulted in setting the special correlation between colors and sounds. On the other hand, Bohdan-Ihor Antonych conducted the similar experiment in his early sonnet ‘I’ whose eloquent title is not simply a letter or a word (in Ukrainian it is a conjunction), but also a stylistic concentrator to combine several colors and details associated with them.*

*Components of metamorphose and astonishment are of no less importance for elucidation of both poets’ works through the prism of sensory images, since formed by color concepts (nouns and adjectives) and verbs of movement. For Rimbaud, ‘Le Bateau Ivre’ (‘A Drunken Ship’) is such a sensorally charged poem, in which the Dionysian intonation of freedom of creativity originates from visual and sonic images. Meanwhile, the similar poem in Antonych’s heritage is ‘The Concert,’ where the sequences of birdsongs launched stringing the diverse associations in the speaker’s mind to furthermore lead him to philosophical generalizations and conclusions. Overall, in works by both A. Rimbaud and B.-I. Antonych, the figurative sonic and color parties, regardless of the plot and the style of a lyrical narration, eventually transform into the picture of multifaceted existence of the human and nature.*

**Key words:** comparative studies, poetry, artistic synthesis, A. Rimbaud’s works, B.-I. Antonych’s works, sensory imagery, coloristics.