

TEREZA LEWCZUK

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки (Łuck, Ukraina)

terezalevchuk@ukr.net

Синестетична інтенція словесного образу

Основою художньої літератури є словесний образ. Точніше слово, цей будівельний матеріал, з якого формується мистецький храм писемності. Коли говорять про образність як визначальну ознаку художності літератури, мовні образи відходять на задній план. В око впадають більш об'ємні об'єкти тексту. Насправді, логічно було б починати розгляд художнього твору зі словесних мініобразів. Так, власне, й роблять ті, хто прагне розкрити естетичну вартість тексту.

Володіння словом викриває майстерність письменника. Моделювання мовних образів свідчить про творчий метод та засади творчості. Словеснообразний арсенал письменника виказує й характер поповнення лексики: культурно-освітнє чи інтуїтивно-природнє, набуте чи стихійнє. Зрозуміло, що багаж культурного засвоєння ще нікому не зашкодив, однак читач відразу помічає штучність, навіть штукарство. Інша справа, коли у текст вривається природна стихія слова, його первозданна образність.

Витоки образності шукав у первісному словотворенні славіст Олександр Потебня. Виходячи з його лінгво-естетичної теорії можна дійти загального висновку: мова — це прообраз усякої творчої діяльності, і слово містить у собі таємницю творів мистецтва.

Олександр Потебня запропонував теорію, за якою слово представляє собою єдність зовнішньої форми (членороздільний звук), внутрішньої форми (первинна образна основа, етимон) та сучасного значення (змісту). Вчення про внутрішню форму слова Олександра Потебні проектується на структуру художнього твору, у якому можна виділити зовнішню форму, образ або сукупність образів та ідейний зміст.

Трактуючи теорію Потебні дослідники насамперед підкреслюють типологічну схожість слово–твір, недооцінюючи паралелі слово–образ. Художній образ так само володіє зовнішніми ознаками, несе певне значен-

ня у структурі твору та має ідею (зміст). Особливо це помітно на прикладах таких металогічних образів як алегорія, символ, підтекст. Та й саме слово містить у собі величезну творчу потенцію: «мова є не тільки матеріал поезії, як мрамур — скульптури, але сама поезія»¹. Слова сучасної мови криють в етимологічних тайниках не один шар змісту, який у будь-який момент можна актуалізувати.

Враховуючи модель Потебні, сучасний український теоретик Анатолій Ткаченко простежив зміни слова *серце*. Етимологи виводять зовнішню оболонку від праслов'янської основи, яка сягає ще глибшого індоєвропейського кореня, значеннєве осердя — «те, що міститься всередині» — призвело до полісемії та багатозначності². У сучасній мові слово набуло термінологічного статусу, а для збудження нових образних значень мусить «згадувати» давню внутрішню форму.

Слово *серце* використовується не тільки на позначення центрального органу кровоносної системи, але й як осердя внутрішнього буття людини. Саме в такому значенні виступає воно у вірші Шевченка: «Ну що б здавалося слова, / слова та голос більш нічого / а серце б'ється ожива, як їх почує»³.

Про значення мовленого слова говорив і Потебня: «воно живе тільки тоді, коли його вимовляють»⁴.

Психолінгвістична теорія Олександра Потебні містить засадничі аспекти трактування слова як прообразу у буквальному розумінні цього слова, тобто подібного до образу, первинного образу, того, що було спочатку. Вчений висловив думку, що процес винайдення слова первісною людиною суголосний творенню образу, шуканню слова митцем.

На думку вчених різних наук, основи образотворення закладені в первісному табуванні. Іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гассет припускає, що на основі табу постала метафора: «Оскільки слово для первісної людини — це почасти той предмет, який вона називає, то вона вважає неможливим використовувати саме слово для позначення предмету, на який накладено “табу”. Такий предмет мусить позначатись словом, яке позначає щось інше і з'являється у мові як заміна, крадькома. Коли полінезієць, якому заборонено називати будь-яке майно вождя, побачить у його хижі запалені смолоскипи, він повинен сказати: “Блискавка сяє в небесних хмарах”. Тут ми знову маємо метафоричне уникання»⁵.

¹ Потебня О.О. Думка і мова // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. — Л. : Літопис, 1996. — С. 35.

² Ткаченко А.О. Мистецтво слова: вступ до літературознавства. — 2-е вид., випр. і доповн. — К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. — С. 40–41.

³ Шевченко Т.Г. Кобзар. — К. : Дінпро, 1994. — С. 408.

⁴ Потебня О.О. Думка і мова // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. — Л. : Літопис, 1996. — С. 35.

⁵ Ортега-і Гасет Х. Вибрані твори / переклад з іспанської В. Бургардта, В. Сахна, О. Товстенко. — К. : Основи, 1994. — С. 259.

Інший представник слов'янського світу Олександр Веселовський висунув гіпотезу про походження видів мистецтва та родів літератури з первісного мисливського обряду, в якому поєдналися елементи танцю, пантоміми, драматичного дійства під егідою слова. Бо все, що відбувалося супроводжувалося вигуками. Усі теорії виникнення мистецтв мають гіпотетичний характер. Цілком можливо, що коли первісна людина щось малювала на скелях, то супроводжувала цей процес вигуками, які згодом стали словами, що зафіксували певні відчуття «творця». Можна припустити, що такі відчуття й лягли в основу всіх створених первісною людиною слів-маркерів.

Провідною тезою нашої статті є міркування про синестетичну інтенцію словесного образу, яка бере початок ще з первісного синкретизму. Слово являє собою нерозривну єдність звуку та зображення. Будь-яке письмо починалося з малюнків, але пішло різними шляхами. Написання ієрогліфів й на сьогодні є мистецтвом. Протягом століть піктограми схематизувались, однак усе ще можна здогадатися про їхнє значення. Ми легко вгадуємо в графемах гору, дерево, людину тощо.

Користуючись звичним для кожного народу буквеним зображенням, люди намагаються урізноманітнити шрифти, виділити курсовим, підкреслити, тобто будь-яким способом звернути увагу на написане. Каліграфія ввійшла в ранг мистецтва, почерки вивчають графологія та почеркознавство, а зорова поезія за кілька століть існування дійшла до найнесподіваніших форм. Не менш важливе значення порівняно із зображенням має звучання слова — від різних інтонаційних відтінків повідомлення до художнього виконання. Слово від початків *звучить і виглядає*.

Слова *синкретизм*, *синтез*, *синестезія*, не зважаючи на відмінність сучасних контамінацій, зберігаю етимологічну спорідненість. Усі слова містять грецький префікс *σύν* — разом: синкретизм (від грец. *συνκρητισμός* — об'єднання, з'єднання); синтез (від грец. *σύνθεσις* — з'єднання, складання); синестезія (від грец. *σύναισθησις* — одночасне відчуття).

Синкретизм був визначальною ознакою духовного життя первісного суспільства й виявлявся на різних рівнях злиття життя та мистецтва. Слово у такому контексті набувало сакрального смислу.

Ян Парандовський, автор книги з промовистою назвою *Алхімія слова* (*Alchemia słowa*, 1951), висловив влучне спостереження: «*Magiczna siła słowa tkwi w jego zdolności wywoływania obrazów. Jest ono niewidzialnym znakiem rzeczy spostrzeganych zmysłami*»⁶. Усе, що людина бачить, чує, сприймає тактильно або на смак, можна вербалізувати, ословити. Ці словесні означення закріплюються у свідомості людини й стають сигналами у подальшій поведінці. Слово виконує функцію закляття, яке викликає появу людей та предметів. Зрозуміло, що йдеться про виникнення образів в уяві людини. Мабуть, саме ця властивість слова дала початок розумінню його

⁶ Parandowski J. *Alchemia słowa*. — Warszawa : Czytelnik, 1986. — С. 119.

фатальності. Й до сьогодні зберігся забобон предків не вимовляти вголос, щоб не зпророкувати або називати евфемізмом негативне явище. Згодом до язичницьких уявлень про сакральність слова додалися релігійні. Зокрема християнство закликає не клястися, не злословити, не вимовляти ім'я Господа у повсякчассі. Усі світові релігії вважають виникнення мови Божим даром.

Вислів «дар Божий» з часом трансформувався в ідіому «дар слова», коли ми говоримо про людину, яка майстерно володіє словом, найчастіше письменників. Й у цьому випадку зберігається етимологія: дар, подарований, те, що дісталось даром, задарма очевидно від когось могутнішого. Дар слова в кожного виявляються по-різному: в одних дуже рано, інші набувають його пізніше, однак в усіх випадках потрібно розвивати таланти, зберігати іскру. Трапляються випадки, що дар дається тільки на певний період. Світова література містить чимало прикладів авторів одного твору.

Священність слова, благоговійне ставлення до нього, розмежування обслуговуючої та привілейованої функцій зафіксовано у створенні урочистих мов (санскрит) або збереженні мертвих для культових чи наукових потреб (церковнослов'янська, латинська). Певна незрозумілість вносить ефект урочистості, загадковості. Очевидно, що таке прагнення й керує дітьми, коли вони вигадують свою мову для ігор. Священнодійством віє від замовлянь, заклинань різноманітних чаклунів, тобто незрозумілих словесних формул, які гарно звучать.

Мова неухильно змінюється, однак загадка творення мови залишається відкритою і на сьогодні. Одним із аспектів первісної мови залишається її образність.

Слово й до сьогодні синтезує в собі виражальні засоби різних мистецтв. Про словесний художній образ ми говоримо, що він пластичний (якості скульптури), контрастний, яскравий (риси живопису), музичний, ритмомелодійний (ознаки музики). Драматизм як емоційна тональність можлива у творах різних літературних родів. Література активно сполучається з театром, кіно та відео.

Первісний синкретизм продовжує етимологічно жити в слові. Синтезувавши виражальну силу різних мистецтв ще у первісному синкретизмі, слово постійно зберігає цю інтенцію, забезпечуючи таким чином універсальність літератури як виду мистецтва. Зображально-виражальні можливості слова фактично необмежені. Однак сугестивна сила словесних формул різна. Вона більша, коли думка концентрується, за Потебнею, «згущується», коли слова самі по собі викликають певні асоціації. Одним із перших в українському літературознавстві розробив відчуттєву теорію словесних образів Іван Франко у трактаті *Із секретів поетичної творчості* (1898). Дослідник повертає нашу увагу до етимона грецького слова естетика — чуття, відповідно, це наука про чуття у найширшому значенні цього слова. Іван Франко робить влучні й геніальні у своїй простоті висновки:

«Ми знаємо зверхній світ не такий, як він є на ділі, а тільки такий, яким нам показують його наші змисли»⁷.

Оминаючи детальний аналіз класичної праці, зупинюся на простеженні Франком популярності слухових, зорових, запахових, дотикових образів у фольклорі, а потім літературі. Вчений зробив своєрідну статистичну вибірку епітетів різної сенсорної природи у слов'янських піснях. «Загалом можна сказати, що в слов'янських епічних піснях на 279 постійних епітетів 173 (62%) взято з обсягу смислових вражень, а з них 96 (55½%) узято з обсягу зору, 65 (37–57%) з обсягу дотику, 7 (4%) з обсягу смаку, а 6 (неповна 3%) з обсягу слуху»⁸.

Змислові епітети справді закоренились у мові, у фольклорі: «любку мій солодкий», «гірко заробиш, солодко з'їси».

Іван Франко каже: «Нема що мовити, що й поезія мусить користати з тих образів, нагромаджених уже в самій скарбівні мови, тим більше, що вони вже поетичні самі собою»⁹.

Величезна кількість слів кожної мови з плином часу позбувається первісної образності. Слово розширює значення, стає багатозначним, часто набуває термінологічного статусу, а для збудження нових образних значень мусить «згадувати» давню внутрішню форму. У певних ситуаціях слово виявляє глибинні, ще міфологічні, значення й постає тоді архетипом. А це знову ж таки образ. Слово ніби витягає з первісної темряви приховані значення. Саме така асоціація (одна із них) виникає при спогляданні й прослуховуванні відеоми Андрія Вознесенського «Матьма».

Світогляд митця володіє тими ж механізмами відкриття, що й первісний, або ж дитячий світогляд. Архетипні образи формують художню систему такої індивідуальної творчості, яку прийнято називати міфосвітом. Найпопліднішими творцями власного поетичного міфу в українській літературі ХХ століття стали Богдан Ігор Антонич та Володимир Свідзинський.

Обидва намагаються реконструювати первісний стан невинності душі та чистоти світу, відтворити, точніше створити в часопросторі власних поезій період дознання. Засобом реконструювання міфу виступає мова, яка у конкретних словесних образах, словах, що несуть етимологічний, давній зміст (внутрішня форма за Потебнею) виражають ідеї міфосвіту.

Антонич зображає «зелений» світ: прикметник *зелений* у різних формах часто використовується поетом. Тропеїчне значення слова *зелений* — недосвідчений, молодий. У контексті Антоничевої поезії його можна трактувати і як первісний, той, що на початку цивілізації. Означення *зелений* асонує із *язичницький, поганський, первісний*, контекстуальним антонімом

⁷ Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів у 50 т. — Т. 31. — К. : Наукова думка, 1981. — С. 77.

⁸ Там само, с. 98.

⁹ Там само, с. 82.

прадавній. Численність зеленого засвідчує пантеїстичність світобачення Антонича, його природність у всіх аспектах цього слова.

Зелений — символ природи і молодості. У веселковому спектрі він займає проміжне місце між протилежними кольорами — гарячим червоним та холодним синім. Поєднуючи протилежне, він виступає кольором надії на примирення. З точки зору психології, зелений є спокійним кольором. Саме таке гармонійне начало він символізує в поезії Антонича.

Сам він — це синтез жовтого і голубого, через які на ньому сходяться червоний і синій. Його стихії — вода і повітря, без яких не буває зеленого світу і зеленого кольору...

Індивідуальні асоціації з кольором можуть бути різними. Василь Кандинський, відомий своїми синестетичними експериментами, сприймав зелений так: «Я мог бы лучше всего сравнить абсолютно-зеленый цвет со спокойными, протяжными, средними тонами скрипки»¹⁰; «он оставляет после себя предчувствие, ожидание нового энергичного воспламенения, напоминая что-то ушедшее в самое себя, но остающееся настороже и таящее или таившее в себе скрытую способность к дикому прыжку»¹¹.

Зелений колір розливається в поезіях Антонича та концентрується у віршах *Зелена віра*, *Зелена елегія*, *Зелена євангелія*, *Зелені свята*, а також збірці *Зелена євангелія*. Це єдиний колір, що удостоївся честі бути внесеним у таку кількість заголовків, але важливіше, що означення поєднується з іменниками значного світоглядного навантаження. Програмове звучання містить фрази типу: «і знов молюсь землі зеленій, зелений сам, немов трава»¹². Себе поет вважав гордою рослиною (226), травою, землею — зеленою зорею (198), або ще один варіант — землі зелена книжка (698). Подібні фрази, повторюючись, трансформують поезію Антонича в релігію.

У віршах Антонича знаходимо численні приклади сполучень зі словом зелений. Важливо зауважити, які асоціації викликають такі словообрази, їх смислове навантаження в контексті: зелене золото, зелені надії (162), зелений морок (181), зелений кодекс квітня (216), зелені хвилини (77), зелена мла (233), зелені тіні (233), зелена душа (283), зелені думки (709).

Вже зелені сади,
вже весни кантілена.
Ще мій сміх молодий
і душа ще зелена (283).

У цитованій поезії означення зелений об'єднує протилежні явища, позначені часовими маркерами *вже* та *ще*.

¹⁰ Кандинский В. О духовном в искусстве. — М. : Архимед, 1992. — С. 72.

¹¹ Там само, с. 77.

¹² Антонич Б.І. Повне зібрання творів / передм. М. Ільницького; упоряд. і коментарі Д. Ільницького. — Л. : Літопис, 2008. — С. 136. Далі у покликаннях на це видання вказуємо лише сторінку.

Іноді Антонич сплітає кольори: «і сонце в ріці веретенем зеленим крутилось...» (709). Алогічний на перший погляд образ виражає символіку зеленого (земного) світу, що приводиться в рух, вічний колообіг сонцем. З іншого боку, можемо зримо уявити картину: колоподібне відбиття у воді зелених берегів із сонцем посередині. Власні враження від дифузії зеленого та жовтого кольорів Кандинський виразив так: «Если вывести абсолютно-зеленое из состояния равновесия, то оно поднимется до желтого станет живым, юношески-радостным. От примеси желтого оно вновь становится активной силой»¹³.

Близьким до згаданого соняшно-зеленого є образ зеленого золота, теж на перший погляд алогічний, бо в поезіях Антонича золото не зображується як старе, позеленіле. В етимологічному минулому слова *зелений*, *золотий*, *жовтий* мають спільне коріння.

У слов'янських мовах є чимало спільнокореневих слів із прикметником *зелений*. *Етимологічний словник (Russisches etymologisches Worterbuch)* Макса Фасмера подає таку інформацію: «Происходит от праслав. формы, от которой в числе прочего произошли: ст.-слав. зелень (др.-греч. χλωρός, πράσινος), укр. зелений, болг. зелён, сербохорв. Зелён, словенск. zelèn, ж. zeléna, чешск., словацк. zelený, польск. zielony, в.-луж., н.-луж. zeleny; восходит к праиндоевр. *ghel-; родственно лит. žalias, латышск. zaļš “зеленый”, др.-прусск. saligan — то же, лит. želiù, žéliau, žélti “зарастать”; с др. вокализмом: лит. žolė “трава, зелень”, латышск. zale, др.-прусск. sālin “трава”, др.-инд. hīraṇyam “золото”, авест. zaranya- — то же, др.-инд. Hāris, [?] авест. zairi- “желтый, золотистый”, лат. helvus “желтоватый”: лит. želvas, žaīšvas “зеленоватый”, алб. dhelpëḗ, dhelpnë “лисица»»¹⁴.

Як бачимо, в переліку є навіть слово лисиця. На думку спадає Антоничів образ «зелених думок одного лиса» (709).

Якщо додати до ряду ще й співзвучні слова, як-от, *земля*, *зілля*, *зело*, то образних асоціацій збільшиться в рази.

«Слова рослинні і хвилясті / злітають радісним дощем» (141) — пише Антонич. «Ловлю слова, мов барвні скельця» (181).

У зміні світил химерно міняться барви природи, навіть безколірний нейтральний білий виступає різно: «Сніг зелене в світлі ночі, / сніг блакитніє в світлі дня», «сніг попеліє в сірий вечір, / щоранку у вогнях цвіте. / Із рани сонця кровотечі / б'ють в царство снігу золоте» (183).

Антонич відкрив глибинну етимологію виразу «корінь слова», у контексті його образів слово справді сприймається як рослина, а поєднання слів — як буйноквіття: «До дна землі й до дна цупкого слова / вдираюся завзято й уперто» (209).

¹³ Кандинский В. О духовном в искусстве..., с. 70.

¹⁴ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка = Russisches etymologisches Worterbuch / перевод с немецкого и дополнения О.Н. Трубачева. — 2-е, стереотипное. — М.: Прогресс, 1986. — Т. 1–4. — Режим доступа к ресурсу: <http://vasmer.narod.ru/>.

Серед словесних образів Свідзинського, які криють в собі потаємні змісти, виділимо насамперед первісний прийом уникання.

Говорячи про нечисту силу поет вдається до словесного табування: «клятий», «дивен звір», «той, що біг уночі», навіть назва рослини «лядвенець рогатий» у контексті вірша сприймається як міфічний демонологічний персонаж.

А смутно ж тут ходити,
Де тьма ламає день.
Ні журних, ані світлих
не здумаю пісень¹⁵.

Серед улюблених образів Свідзинського — темнота і морок. Поет живає слова *тьма*, *темнота*, *темна* («Темний був твій погляд і німий» — с. 115; «Темними ріками / ніч тече по долинах» — с. 225), рідше використовує назву чорного кольору, замінюючи його поетичним евфемізмом («Чиї очі — глибока ніч» — с. 113).

Прикметник темний походить від праслов'янської форми, від якої утворилися слова багатьох слов'янських мов, у тому числі й зі значенням сліпий: «др.-русск., ст.-слав. тьмьнъ (др.-греч. σκοτεινός, ζοφερός), русск. тёмный, укр. тёмний, болг. тьмен, тьмна, сербохорв. таман, таман, -мна, -мно, словенск. tāmān, tāmānа ж. “темный, слепой”, чешск., словацк. temný, польск. ciemny, в.-луж. ćemny, н.-луж. śamny. Из тьмьнъ от *тъма (см. тьма)»¹⁶.

Тропеїчний зміст слова темний — той, який виражає сумний настрій, стан; приносить лихо, спричиняє зло; злий; невідомий, незвіданий; якого важко зрозуміти; неясний; відсталий, некультурний; неписьменний.

Саме такі аспекти Свідзинський втілює у вірші «Темна», у якому образ «темної» старої контрастує з весняним розвоєм.

Близько до образу тьми, птьми стоїть образ морока (слова тьма і морок споріднені й етимологічно). У віршах Свідзинського він теж двоякий. «То півень / Як громом захитає чорний морок» (95); «Густіє морок» (312); «І не встигає німий пестун ночей / Ласкавого прилляти блиску в морок» (311) «Тоді в моїм шатрі солодкий морок ночі» (298). У цих випадках маємо справу зі значенням туман, мла.

Однак є у Свідзинського й інший бік цього слова: «Чуєш: по звуку звук / Поглинає морок недобрий» (210).

Тут морок швидше асоціюється з демонологічним образом українського фольклору, різновидом нечистої сили. За своєю суттю і функціями цей дух нагадує манію. В українських повір'ях йому інкримінують зловороже ставлення до людей, він затьмарює розум, і людина божеволіє.

¹⁵ Свідзинський В.С. Твори : у 2 т. / вид. підготувала Е. Соловей. — К. : Критика, 2004. — Т. 1. — С. 253. Далі у покликаннях на це видання вказуємо лише сторінку.

¹⁶ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка...

Темрява постає в поезіях Свідзинського у різних різновидах: як образ ночі, потойбіччя, смерті, глибокого сну, непрозорої води тощо. Марія Моклиця на підставі такого змістового аналізу робить висновок про сюрреалізм як провідний творчий метод Свідзинського. Однак, на відміну від інших сюрреалістів, він «не конструє міфосвіт первісної людини (усвідомлюючи його в собі) — поета більш приваблює стан сну і дитинства як метафори первісного досвідомого світосприйняття»¹⁷. Тому темрява у поетичному світі Свідзинського не просто художній образ, але й та первісна темрява творення світу та формування свідомості.

Ми зупинилися лише на одиничних випадках актуалізації архетипних зміслів у поезіях Антонича та Свідзинського. Ці поети не стилізують під архаїчність чи фольклор, спосіб такого вираження є для них органічним, є **архетипом мови**, яка сама в собі, у словах містить інтенцію до поєднання різних зміслів.

Synesthetic intention of verbal image

Summary

Fiction differs from other arts because of its universality, encompassed in the expressive ability of a word, which retains the original syncretic force. The word always sounds and looks. Verbal image arouses the imagination of the recipient and makes him create a picture. The writers resort to depictive-expressive abilities at the level of description, transfer of mental impressions. However, only in the twentieth century writers understood the synesthetic power of words completely and started searching for deep, walled-up in the original mythological consciousness, syncretic foundations. Modernists used such ability of words successfully. Synesthesia as a defining principle of image creation is inherent to creativity of Bohdan Ihor Antonych and Vladimir Svidzinsky. Synesthetic intention of verbal images does not just create a unique style of each of these authors, but also witnesses their archetypal mythological thinking and reveals the ability of intuitive penetration into the depths of the word.

Keywords: synesthesia, intention, verbal image, etymology

Synestetyczna intencja obrazu słownego

Streszczenie

Literatura piękna wśród innych rodzajów sztuki wyróżnia się uniwersalnością, która spowodowana jest wyrażalną możliwością słowa zachowującego pierwotną synkretyczną siłę. Wyraz zawsze brzmi oraz wygląda. Słowny obraz pobudza wyobraźnię odbiorcy i zmusza go do malowania obrazu. Pisarze wykorzystują przedstawiająco-wyrażające możliwości wyrazów zwłaszcza na poziomie opisu, przekazywania wrażeń psychicznych. I tylko w XX wieku pisarze całkiem

¹⁷ Моклиця М.В. Модернізм у творчості письменників XX століття. — Ч. 1. Українська література : навч. посібник. — Луцьк : Вежа, 1999. — С. 120.

uświadomili sobie synestezującą siłę wyrazu i rozpoczęli poszukiwania **głębinowych [?]** podstaw synkretycznych, zawartych w pierwotnej świadomości archetypicznej. Bardzo owocnie posłużyli się taką możliwością słowa modernści. Synestezja jako podstawa tworzenia obrazu artystycznego występuje w twórczości Bohdana Ihoria Antonycza i Włodzimierza Świdzińskiego. Synestetyczna intencja słownych obrazów nie tylko tworzy niepowtarzalny styl każdego z wymienionych wyżej autorów, lecz także decyduje o archetypiczności mitologicznego myślenia pisarzy i ujawnia intuicyjne możliwości przenikania w głąb wyrazu.

Słowa kluczowe: synestezja, intencja, słowny obraz, etymologia

Korekta