

УДК УДК 821.163.41.091
DOI: 10.32342/2523-4463-2019-2-18-9

Н.Л. БІЛИК,
*доктор філологічних наук,
доцент кафедри слов'янської філології Інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

СИНЕСТЕЗИЯ В РОМАННІЙ ТВОРЧОСТІ М. ПАВИЧА: «КРАЄВИД, МАЛЬОВАНИЙ ЧАЄМ»

Одним з ефективних типів інтермедійності вважається синестезія. Зміст поняття зосереджується на зближенні двох сенсорних сфер або на їхньому злитті при одночасності дії аналізаторів, причому визначальна вага визначається за ціннісними особистісними засадами носія такої властивості. Замісна функція здатна поєднати в літературному матеріалі запах і музичні імпульси, утворити мальовничу музику, або звукову, смакову, дотикову візуальність тощо. Основний етап *механізму*, передбаченого якостями синестезії, полягає в *базованому на індивідуальній асоціації*. Цей процес відбувається й у тому аспекті художньої літератури, де ідентична модель реалізації наповнюється ізоморфним матеріалом генетично споріднених сфер культури, у такому випадку – різних видів мистецтва, де вагому роль відіграє колір. Синестетичний потенціал кольору опинився у фокусі низки творчих осмислень різних часів – передусім Леонардо да Вінчі, Л.-Б. Альберті, Ван Гога, Д. Дідро, К. Малевича, А. Матісса, П. Пікассо. Колір промовисто виявляє синестетичну різноспрямованість придатністю й до асоціацій із чуттєвою сферою, явленою вимірами людських емоцій. В емпіричному аспекті потенціал синестезії яскраво й переконливо актуалізується в романному доробку М. Павича – представника першої хвилі авторського експерименту в прозовому жанрі сербського національного літературного процесу на зламі ХХ–ХХІ ст. Цей творчий потенціал очевидний для твору «Краєвид, мальований чаєм», де певні образні пункти наснажуються еквівалентністю стосовно виразально-сміслової взаємозаміни смакових та когнітивних констант. Новаторський творчий досвід М. Павича засвідчує одну з провідних позицій романної творчості митця у збагаченні художнього досвіду синестезії в парадигмі компаративістичних експериментів і в дискурсі сербського постмодерністського роману.

Ключові слова: синестезія, колір, компаративістика, М. Павич.

Эффективным типом интермедийности является синестезия. Понятие предполагает сближение двух сенсорных сфер или их слияние **при одновременности действия анализаторов, причем определяющий вес признается за ценностными личностными принципами носителя такого свойства.** Заместительная функция способна совместить в литературном материале запах и музыкальные импульсы, образуя живописную музыку или звуковую, вкусовую, осязательную визуальность и т. п. Основной этап *механизма*, предусмотренного качествами синестезии, заключается в *основанном на индивидуальной ассоциации*. Данный процесс происходит и в том аспекте художественной литературы, где идентичная **модель реализации наполняется изоморфным материалом генетически родственных сфер культуры**, в таком случае – **различных видов искусства, где важную роль играет цвет.** Синестетический потенциал цвета оказался в фокусе ряда творческих осмыслений различных времен. Цвет красноречиво выявляет синестетическую разнонаправленность пригодностью и в ассоциации с чувствительной сферой, явленной измерениями человеческих эмоций. В эмпирическом аспекте потенциал синестезии ярко и убедительно актуализируется в романах А. Гаталицы – представителя сербского национального литературного процесса на рубеже ХХ–ХХІ вв. Этот творческий потенциал очевиден для произведения «Линии жизни», где определенные образные пункты насыщаются эквивалентностью относительно выразительно-смысловой взаимозаменяемости вкусовых и когнитивных констант. Экспериментальный творческий опыт М. Павича свидетельствует об одной из ведущих позиций его романного творчества в обогащении художественного опыта синестезии в дискурсе сербского постмодернистского романа и в парадигме компаративистских экспериментов.

Ключевые слова: синестезия, цвет, компаративистика, М. Павич.

За узагальненою типологією результатів наукового осмислення з-поміж типів інтермедійності на сучасному етапі однією з найплідніших і найефективніших вважається *синестезія*. Опорні постулати для її категоріально-систематизаційних вимірів, як, власне, й укладання її функціональної та змістової типізації, варто розпізнати в дискурсі природничих наук, і передусім фізіології. У цій галузі знань від початку наукового обігу до сучасних студій з помітною однаковістю зміст поняття, за узагальненням Х. Мелько [1], зосереджується на зближенні двох сенсорних сфер або на їх злитті при одночасності дії аналізаторів, причому визначальна вага визнається за ціннісними особистісними засадами носія такої властивості.

У зв'язку із запропонованими, таким чином, векторами наукового осмислення набула поширення активно підтримана згодом міжнародною науковою спільнотою теза щодо акцентування в понятті синестезії певної симультанності суті кількох різних чуттєвих реакцій, якою в сукупному масиві сформованих в результаті одночасних «крос-модальних відчуттів» (А. Ребер), одержаних від різних органів чуття, спричиняється свідоме взаємоперенесення рис цієї суті, що ґрунтуються на подібності тих вражень, які виникають у суб'єкта [2].

У цьому проблемному руслі сформовано теоретичну культуру оперування категоріями синестезії з очевидною універсалізацією, власне, й самого поняття синестезії, коли на рівень її сутності був виведений принцип синестетичного процесу. Така універсалізація спостерігається й у формуванні гуманітарного підходу до синестезії, де вона на етапі міждисциплінарних шукачів виявилася об'єктом праці учених-гуманітаріїв. Праці філософів Б. Аєнгара, А. Осипова, психологів Б. Величковського, Б. Галеєва, С. Кравцова, С. Рубінштейна, мистецтвознавців В. Брайніна, І. Герасимова збагатили й оновили теоретико-методологічну базу синестезії, її адаптивність стосовно сфери компаративістики.

Поворотним виявився той етап досвіду вивчення синестезії, коли її теоретико-методологічні схеми почали екстраполюватися на сферу художнього сприйняття, чітку принципову можливість, співвідносну з матеріалом художньої літератури, відзначив свого часу М. Мерло-Понті [3, с. 131]. Себто сутність явища залишилася незмінною у співмірності й з матеріалом мистецтва, і насамперед – мистецтва слова. Для висвітлення цього питання актуальним вважається досвід Американського товариства синестезії та французької групи, чие ставлення виявилось резонансним і для решти європейського наукового ареалу.

У підтриманні цієї позиції своє розуміння синестезії наближають до увиразненого загальноприйнятого енциклопедичного змісту й сучасні сербські літературознавці, якими (на узагальненні попереднього досвіду) схвалена ідея визнання в синестезії «літературної картини, створеної взаємозаміщенням образних відображень різних чуттєвих реакцій» [4, с. 295].

І відтоді, зокрема у вітчизняному літературознавстві, усталюється пропозиція вирізняти в синестезії не лише прецедент міжчуттєвого зв'язку, а і його безпосередню функціональність, передусім в оформленні тропів, простежену у вітчизняному літературознавстві, наприклад, на матеріалі «кларнетизму» П. Тичини [5, с. 639]. Водночас із посиланням на досвід Й. ван Гіннекена й С. Ульманна стає переконливим прецедент прочитання поняття синестезії у зв'язку з художнім прийомом розбудови поетичної метафори, інколи – порівняння [6, с. 396], що позначає принципове спрямування аналітичного пояснення синестезії в літературному образі й задає перспективний напрям такого висвітлення.

Стає актуальним і каталізований в емпіричному полі сучасного порівняльного літературознавства теоретико-методологічний механізм дослідницького реагування на художні ситуації різноманітних (почасти еkleктичних) суположень поетики, де набувають додаткового увиразнення й дефінітивні та статусні аспекти наведених основних самостійних стратегій компаративістики. Вже на початкових етапах наукових спостережень над таким художнім матеріалом, які починають свій відлік з 1960-х рр., учені, за переконанням П. Анрі [7], однак одноставно пов'язують основний механізм з потенціалом *інтердискурсивності*, хоча ще й досі не досягли єдності у ставленні до змісту цієї категорії. Актуальним слід визнати вимір її референції, закладений першопочатковими розробками цього феномена, ініційованими у працях з філософії 1980-х рр. представниками французької школи аналізу дискурсу, й насамперед її засновником М. Фуко [8], а також М. Пеше – ідеологом активної на зламі 60–70-х рр. XX ст. концепції автоматичного аналізу дискурсу [9].

З огляду на *механізми та закономірності*, за дефінітивною сутністю, з-поміж проявів синкретизму мистецтв, синестезія як істотна властивість художнього мислення, за спостере-

женням Б. Галеєва, сприяє виконанню компенсаторних функцій з опосередкованого надолуження неповноти самої чуттєвості в моносенсорних мистецтвах. І саме участю синестезії пояснюється відносна індиферентність художнього образу до видової обмеженості, а також універсальність феномена єдиного художнього «простору-часу» в мистецтві. Ця взаємна детермінованість розвитку синестетичних здатностей і специфіки кожного з мистецтв, власне, й визначає парадоксальну синхронність двох паралельних процесів: становлення художньої потреби в синтезі мистецтв і появи умов для її реалізації. А підвищення міри синтетичності в моносенсорних мистецтвах при цьому є своєрідним індикатором і регулятором наближення моменту їхнього синтезу [10].

Зазначеною полемічною диспозицією верифікується постулювання тези щодо реалізації стратегічного потенціалу синестезії, якою свого часу було завойоване суттєве функціональне поле й у синкретизмі мистецтв на теренах, власне, *мистецтва слова*, себто *літературного* дискурсу, що традиційно виводиться в залежність від *закономірності*, сприйнятої в сенсі *універсальної* та організаційної для синестезії загалом, незалежно від матеріалу цієї реалізації.

У цій універсальній закономірності здійснюється (безумовно, на основі подібності в ситуативній формальній *співприсутності*, так званій *суміжності* [11]) модальний перенос чуттєвої інформації в образній інстанції твору літератури з наявних у ній проявів певного виду мистецтва на одиниці іншої знакової системи, за якого, зрештою, формується окрема *співучасть* – відбувається значеннева аналогізація, що, власне, виявляється фактором і почасті матеріалом розбудови певного образу.

За спостереженням Е. Циховської над надбаннями польського красного письменства [12, с. 96–98], замісна присутність здатна поєднати в літературному матеріалі запах і музичні імпульси, утворити мальовничу музику або звукову, смакову чи дотикову візуальність тощо.

Притаманну синестезії *детальну своєрідність певних компонентів механізму та закономірності функціонування і передусім смислотворення* слід оприаявити в узагальненому аспекті. З перспективи наведених міркувань основний етап *механізму*, передбаченого якостями синестезії, полягає в *базованому на індивідуальній асоціації* [13, с. 103] конвертуванні різних позалітературних знакових систем. Стає дійовим передавання виражальністю літературного образу (наразі розбудованого в прозовому творі) змістовності певного дискурсу, вимірюваної складниками іншого дискурсу – поетикою окремого виду мистецтва, за умови взаємної *сумісності* та *еквівалентності* виражальних засобів цих двох позалітературних дискурсів, саме в такій співмірності явлених у літературі. Цій формальній реалізації синестезії відповідає і смислова морфологія, чия продуктивність виявляє програмну здатність до полівалентності і багатоаспектності у смисловій реконструкції.

Запропонована теза посилюється тлумаченням закономірностей феномена синестезії, узагальненою і розвиненою М. Уртмінцевою думкою про значущість культивованих аналогій на основі подібності відповідних емоційно-смислових, символічних оцінок. Тоді, відповідно до оригінальної, психофізіологічної, природи синестезії, введені до структури оповіді пластичні елементи стають опорою, або своєрідним «порогом» розширення смислу [14, с. 55]. Отже, у цьому випадку, за логікою дослідниці, результат синтезу, розбудованого у форматі законів і тенденцій синестезії, базується не на взаємному дублюванні поетики й образності, а на *еквівалентному аналогізуванні* емоційних констант реального буття стосовно одиниць поетики позалітературної творчості, оприаявленому образним матеріалом літератури, та породженні в такий спосіб варіативних, а почасти й нових смислів при накладанні зіставляваних видів мистецтва. Зі свого боку, закономірності механізму конвертування, а також зміст відповідних еквівалентів дозволяють виокремити порядок, тенденції та остаточний ефект смислопородження. У результаті цього процесуального алгоритму смислорух формується інформацією, одержаною від одночасного сполучення кількох виражальних систем.

У цьому поняттєвому контексті до постульованого прочитання синестезії в сенсі *принципу* імпліцитної організації синкретичного єднання (переважно мистецтв) доречно також долучити її підкреслений М. Уртмінцевою статус *«функції трансформації принципів тексту»*, а в певних випадках – і основи його сформованого автором сутнісного, *«сакрального змісту»* [14, с. 58].

Цей процес відбувається й у тому аспекті художньої літератури, де ідентична модель реалізації наповнюється ізоморфним матеріалом генетично споріднених сфер культури, у та-

кому випадку – різних видів мистецтва, з-поміж яких для окремих творчих сфер невід’ємним компонентом став і *колір* – йому, за спостереженнями представників природничих наук [15], надаються властивості, яких він, за визначенням, не має. Його синестетичний потенціал відомий здебільшого в музикознавстві з досвіду притаманного деяким музикантам кольорового слуху [13, с. 102–103], себто здатності співвіднести якості музичного звучання та кольорових образів, тони та тональності музичного твору з певними кольорами й масштабніше – настроєвий зміст мелодії з кількісною палітрою кольорів, де сумному мотиву «личать» холодні, неяскраві кольорові відтінки, а веселому, відповідно, – яскраві та теплі. Ця здатність відрізняє, наприклад, творчість Вагнера, Дебюссі, Скрябіна – саме в його симфонічній поемі «Прометей» був виписаний нотами спеціальний кольоровий рядок, що під час виконання поеми, за задумом митця, мав демонструватися проекцією на екран кольорової гами, і цей прийом синтезу дістав назву «слухозорової поліфонії» [13, с. 258–259].

Соціальні коди надають кольорам максимум глибинних символічних значень, неперушних у процесі культурного розвитку, якими обумовлюються глибинні іманентні смисли їхнього вживання [16, с. 122]. Надійне підґрунтя для актуалізації явища синестезії, приміром у царині колористики та художньої літератури і ствердження відповідної йому методології дослідження, маємо розпізнати в позиції Емпедокла, який, за спостереженням В. Фесенко, включив у проблему сприйняття смислу кольору моменти відчуття людини [16, с. 15]. Ефективною опорою для подальшого розвитку цієї тези в мистецтвознавчому дискурсі стає творче переконання В. Кандинського про здатність кольору створювати психологічні ефекти [17]. Водночас стає суттєвим і простежений у мистецтвознавстві аспект «вимірового» потенціалу кольору, оприявленого однодумцем В. Кандинського, іншим представником творчої думки – художником-кубістом П. Клеє, відповідністю кольору та ліній [16, с. 99], у живописі – паритетних для нього з емоційністю зображення. Синестетичний потенціал кольору опинився у фокусі низки творчих осмислень різних часів – передусім Леонардо да Вінчі, Л.-Б. Альберті, Ван Гога, Д. Дідро, К. Малевича, А. Матісса, П. Пікассо, чиїм досвідом торувався універсальний шлях висвітлення цього матеріалу в різних національних літературах [детальніше про це:18].

Таким чином, колір промовисто виявляє синестетичну різноспрямованість придатністю й до асоціацій із чуттєвою сферою, явленою вимірами людських емоцій. Вагому роль у цьому асоціативному вираженні відіграють явлені в епістолярному дискурсі усталені універсальні колективні коди власних значень, похідних від міфологізації кольорів, за підсумком В. Фесенко здатних передбачити в білому – життєдайне світло й триумф відродження, в чорному – амбівалентність між захищеністю Всесвітом, всеосяжною сукупністю темряви та злими чарами, містицизмом, у золотому – божественну суть, у фіолетовому – витонченість, близьку мистецтву, у жовтому – святковість [16, с. 11–15]. У цій конвенції значення кольорів, щоправда, не були безпосередньої зосередженості на емоційності, однак, вочевидь, сформували потенціал репрезентативності й достеменності в її опосередкованому або симптоматичному позначенні.

Наголошений наразі логічний консенсус легітимізує, таким чином, суттєву позицію, за якою колір, на відміну від фактора формування почуттів у реципієнта, виступає одночасно мірилом суті, ознакою емоцій, закладених автором-синестетом у художньому творі, втілених у ньому, а за такої відповідності – й інструментом передавання всього обсягу емоційності та психологізму, закодованого в значеннєвому полі, й в інверсійному порядку, безумовно, симптоматичному та семантично показовому для увиразнення цього значеннєвого поля.

Власне, в їхньому горизонті колір не просто має власну «конвенціональну» або ситуативну значеннєву домінанту і нею включається в смислопородження, а натомість перед цим смислорухом попереду неодмінно приводиться в еквівалентну співмірність із проявом іншої системи мір і в цьому смислопороджуванні виступає як її мірило. І в переході значень при цьому конвертуванні, власне, зрушується семіозис, скерований надалі до нарощення за рахунок семантичного поля кольору тієї смислової потужності його інодискурсивного еквівалента, який, власне, має з цим кольором асоціюватися, аналогізуватися й почасти ототожнюватися.

В емпіричному аспекті потенціал синестезії яскраво й переконливо актуалізується в романному доробку М. Павича – представника першої хвилі авторського експерименту в прозовому жанрі сербського національного літературного процесу на зламі ХХ–ХХІ ст. Цей творчий потенціал очевидний для твору «Краєвид, мальований чаєм», де певні образні пун-

кти наснажуються еквівалентністю стосовно виражально-сислової взаємозаміни смакових та когнітивних констант, визначальних для ремарки, ніби «добре вино має залишати на губах терпкий присмак математичної помилки»¹ [19, с. 130].

Між тим найосаяжніший план зі співвідношенням кольору та смаку, де фігурують «фарби, вірніше, сорти чаю»² [19, с. 228], якими утворюються виміри асоціації із зоровим образом пейзажу, або конкретніше малюнка, укладається в долі архітектора на ім'я Атанасій Разін, здатного малювати чаєм. «На обкладинці кожного зошита арх. Разін намалював по пейзажу, і ці <...> роботи на перший погляд нагадували акварелі, але <...> це не акварелі <...> Отже, ми наближаємося до ключового місця <...> Внизу, біля краю малюнка рукою архітектора Разіна було написано *Camelia sinanis*. То був краєвид, намальований чаєм <...> Він сповна відмовився від фарб, принаймні в класичному значенні цього слова. Архітектор, безсумнівно, користувався пензлем з голок їжака; воду в річці він зобразив, зануривши пензель у 'тропанс' – темний фруктовий чай, який він змішував зі світло-рожевим апельсиновим чаєм та яскраво червоним ібіскусом. Виноградники намальовані густим відтінком лілового 'ісопу' з ромашкою – у цей спосіб він добився, так званого, кольору 'післяопівдневої зелені'. Небо писалося пензлем з телячого вуха, який змочувався у трохи розбавленому чаї сорту 'соучунг', зібраного в травні, змішаного зі швидко висушеним зеленим. Чай із лотосу послужив арх. Разіну для зображення будівлі, а берег намальований російським чаєм <...> і китайським, зібраним на висоті двох тисяч метрів над рівнем моря. Камені позначені так званим 'чайним шампанським' – знаменитим чаєм 'дарджилінг'»³ [19, с. 155–158].

І до того ж у сюжетних перипетіях висвітлення змісту іншого Разінового альбому здійснюється так само: «Пейзаж, намальований чаєм на обкладинці цього зошита <...> це картина морського берега з багатьма прилеглими островами і хмарами, які плывуть у небі, немов човни <...> Для зображення моря використано з десяток сортів чаю. З першого погляду можна розпізнати 'китайський чорний чай', нанесений доволі густим шаром; сильно розбавлений 'Earl gray'; настій чорнильної травки, яка використовується охололою, або, можливо, до заварювання, лише замоченою в мінеральній воді; зелений мате, нанесений рясно на позначення гри морської води; інші ж сорти, такі як бурий фруктовий чай 'топтранс' і <...> чай 'зимові сні' були розлиті дерев'яною ложечкою, аби утворити основу малюнка. Для зображення островів і материка використані золотистий 'непальський', трохи 'Маргаритиних надій' і 'Піна колада' темно-червоного кольору. Небо мало колір барви 'бенджа' – чаю з гашишу, змішаного із сортом 'самба па', з додаванням дорогого російського білого чаю, яким роздратовують мисливських собак. Підбрюштя хмар було підкреслене китайським чорним пилом»⁴ [19, с. 227–228].

¹ «'Добро вино мора оставити у устима опор укус математичке грешке'».

² «боје, то јест чајеви».

³ «На корицама сваке од њих арх. Разин је насликао по један предео и ти <...> радови подсећали су, на први поглед, на аквареле, али <...> то нису акварели <...> И тако сада долазимо до кључног места <...>. Испод рубца слике арх. Разин је написао: *Camelia sinanis*. То је био предео сликан чајем <...> он се потпуно одрекао боја, бар у оном класичном значењу речи. Арх. Разин употребио је овде очигледно четку од јежеве длаке; воду реке израдио је умачући четку у 'тропанас' – мрки воћни чај – мешајући га са 'слатком наранџом', светлоружичасте боје и јакоцрвеним ибискусом. Виногради су приказани у мрким бојама љубичастог 'исопа' с камилицом; тако је добивена такозвана 'поподневна зелена'. Небо је било сликано четком од телећег уха, јако разблаженим чајем 'соучунг' који је бран у мају, и брзо праженим зеленим чајем. Лотосов чај је послужио арх. Разину за сликање грађевине, а обала је насликана руским чајем <...> и кинеским чајем, браним на 2000 метара надморске висине. Камен је дат такозваним 'чајним шампањцем', чувеним чајем 'дарџилинг'».

⁴ «Предео сликан чајем на корици ове свеске <...> је то слика приморског подручја пуног острвља и облака који лебде као чунови у небу <...>. За сликање мора било је употребљено десетак врста чајева: на први поглед могли су се разазнати 'кинески црни чај', у веома густом наносу 'Earl gray', сасвим разблажен, 'калуђеричица', употребљена хладна, или можда пре кувања, само потопљена у киселу воду, зелени 'мате', обилато наносен тако да је давао прелив мору, док су мрки воћни чај 'тропанс', <...> 'зимски снови', разливани дрвеном кашичицом да би послужили као основ. За сликање острвља и копна коришћени су 'златни непал', мало 'Маргаритине наде' и 'Pina colada', мркоцрвене боје. Небо је носило боје 'бенџа' – чаја од хашиша мешаног са чајем званим 'самба па' уз употребу скупоценог руског белог чаја, којим се раздражују хртови. Потрбушје облака било је подвучено кинеском чајном прашином».

Декілька інших пейзажних замальовок знову виконується саме чаєм: на них «небо <...> написане ушпиливим чаєм, що має назву 'воронові кігті' або 'шпора' (*Calcatripae flos*). Висушений на протязі в затінку, він дає дивовижний темно-блакитний колір. Для східного краю неба використаний товчений барвінок, настояний на червоному вині й нанесений пальцем. Зелень біля підніжжя пагорба і ліс архітектор Разін написав, використавши чай 'пекое', зібраний у травні, з додаванням 'куркуми', потім мисливський чай, зелений 'мате', 'манго', 'маракуя'-чай і м'ятю, настояну три дні. Сама будівля розфарбована ромашковим чаєм, до якого додано трохи слабкого китайського чаю, прозваного 'зміїне джерело', а світліші переходи виконані алтеєм»⁵ [19, с. 324–325].

Таким чином, висвітлений з окресленої теоретико-методологічної перспективи новаторський творчий експромт у романній творчості М. Павича засвідчує одну з провідних позицій митця у збагаченні художнього досвіду синестезії в дискурсі сербського постмодерністського роману й у парадигмі компаративістичних експериментів.

Список використаної літератури

1. Международное общество синестезии: материалы [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mitpress.mit.edu/e-journal/Leonardo/home.html> (останнє звернення 20.08.2019).
2. Мелько Х.Б. Типология засобів відображення синестетичних уявлень людини в постмодерністському художньому дискурсі (на матеріалі англійської та української мов): автореф. дис. ... канд. філол. наук / Х.Б. Мелько. – К., 2010. – 23 с.
3. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття / М. Мерло-Понті. – К.: Український центр духовної культури, 2001. – 552 с.
4. Миђуновић Љ. Синестезија / Љ. Миђуновић // Речник књижевних термина: стилске фигуре и други књижевни изрази. – Београд: Нолит, 2000. – 908 с.
5. Гром'як Р.Т. (укл.). Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
6. Ковалів Ю.І. (укл.). Літературознавча енциклопедія: у 2 т. – К.: Академія, 2007. – Т. 2. – 624 с.
7. Анри П. Относительные конструкции как связующие элементы дискурса / П. Анри // Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса / под ред. П. Серио. – М.: Прогресс, 1999. – С. 158–183.
8. Фуко М. Археология знания / М. Фуко. – К.: Ника-Центр, 1996. – 208 с.
9. Пеше М. Прописные истины: лингвистика, семантика, философия / М. Пеше // Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса / под ред. П. Серио. – М.: Прогресс, 1999. – С. 225–291.
10. Галеев Б.М. Что такое синестезия: мифы и реальность [Електронний ресурс] / Б.М. Галеев // Leonardo Electronic Almanac. – 1999. – Vol. 7, № 6. – Режим доступу: http://prometheus.kai.ru/mif_r.htm (останнє звернення 20.08.2019).
11. Эпштейн М.Н. Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре / М.Н. Эпштейн. – СПб.: Алетейя, 2001. – 262 с.
12. Циховська Е.Д. Генеза синестетичних синтагм у літературному творі / Е.Д. Циховська // Вісник Запорізького національного університету: Філологічні науки. – 2009. – № 2. – С. 95–99.
13. Медушевский В.В. Энциклопедический словарь юного музыканта / В.В. Медушевский, О.О. Очаковская. – М.: Педагогика, 1985. – 352 с.
14. Уртмінцева М. Екфразис як рецептивна установка тексту (до проблеми організації художнього простору) / М. Уртмінцева // Екфразис: вербальні образи мистецтва / за ред. Т.В. Бовсунівської. – К.: Видавництво «Київський університет», 2013. – С. 47–62.

⁵ «Небо <...> насликано је отровним чајем званим 'вранини нокти' или 'мамузица' (*Calcatripae flos*), који је сушен на промаји у хладу и дао је чудно тамноплаву боју. За источни руб неба употребљен је дробљени зимзелен преливен црним вином и нанет прстом. Зелено подручје ловишта и шума насликао је арх. Разин користећи чај 'пекое', убран у марту, с додатком 'куркуме', затим ловачки чај, зелени 'мате', 'манго', 'тагасија' чај и нану, која је одлежала три дана. Сама грађевина бојена је камилицом у коју је додато мало мршаваг кинеског чаја званог 'змајев извор', а светлији преливи дати су белим слезом».

15. Миронова Л.Н. Учение о цвете / Л.Н. Миронова. – Минск: Вышэйшая школа, 1993. – 463 с.
16. Фесенко В.І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс / В.І. Фесенко. – К.: Видавничий центр КНЛУ, 2014. – 398 с.
17. Кандинский В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. – Л.: Ленинградская галерея, 2016. – 96 с.
18. Білик Н.Л. Стратегії компаративістики в сербському романі порубіжжя ХХ–ХХІ сторіч / Н.Л. Білик. – К.: Освіта України, 2018. – 692 с.
19. Павић М. Предео сликан чајем / М. Павић. – Београд: Плато, 2012. – 401 с.