

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

АСТАПЕНКО ІГОР АНАТОЛІЙОВИЧ

УДК 821.161.2-193.3.09

**ПОЕТИЧНА ТВОРЧІСТЬ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ ХХІ СТОЛІТТЯ:
МЕТАТЕКСТ, ЖАНРОВІ МОДЕЛІ, ІДІОСТИЛЬОВІ СТРАТЕГІЇ**

10.01.01 – українська література

**Подається на здобуття наукового ступеня кандидата
філологічних наук**

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____ Астапенко І. А.

Науковий керівник –
доктор філологічних наук,
професор, академік НАН України
Жулинський Микола Григорович

КИЇВ – 2018

АНОТАЦІЯ

Астапенко І. А. Поетична творчість Емми Андієвської ХХІ століття: метатекст, жанрові моделі, ідіостильові стратегії. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.01 – українська література. – Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Київ, 2018.

Дисертація присвячена вивченню поетичної творчості Е. Андієвської ХХІ століття.

У роботі запропоновано комплексне дослідження поезії письменниці від книжок «Вілли над морем» (2000) та «Атракціони з орбітами й без» (2000) й до крайньої збірки «Щодення: перископи» (2017). Оскільки Емма Андієвська досить активно працює в поезії, актуальним став науковий аналіз нового матеріалу через призму сучасних теоретико-, історико-літературних напрацювань, поетикальних параметрів тексту, категорій автореференційності та метатекстуальності. Потреба дослідити пласт поетичних текстів мисткині нового тисячоліття пов'язана також із появою нових форм, жанрів та їхніх модифікацій, додаткових метатекстуальних одиниць, важливих для цілісного наукового аналізу. Дисертація є спробою сучасного наукового осмислення недосліджених поетичних текстів Емми Андієвської у різних аспектах: метатекстуальному, жанровому, версифікаційному, ідіостильовому.

У дисертації представлено теоретичні засади метатексту як літературознавчого поняття, простежено його генезу, історичний контекст, з'ясовано його роль для розуміння та аналізу художнього тексту. Розглянуто метатекст як надбудову до основного тексту та як окрему одиницю творчості. Окремий акцент зроблено на дефініції автореференційності як форми метатекстуальності, викладено основні теоретичні положення, що стосуються окресленого поняття, проаналізовано питання літературної біографії та автобіографії як жанрів і додаткових джерел розуміння художнього тексту. Актуалізація постаті

автора й низки позатекстових чинників дала можливість розглянути поетичний текст усебічно, зважаючи на біографічний та автобіографічний дискурси. Метатекстуальний аспект дослідження тексту є надзвичайно важливим, особливо з огляду на низку причин, коли літературний твір безпосередньо пов'язаний із реальними подіями і є реакцією на них.

У дисертації досліджено вплив позатекстових (надтекстових) чинників на поетичну творчість видатної письменниці. Проаналізовано сам творчий процес Емми Андієвської, яка акцентує увагу на первинній ролі підсвідомого, ірраціонального, того, що є джерелом суто інспіративного акту. З'ясовано зв'язок авторки з Нью-Йоркською поетичною групою, з якою вона часто асоціюється в сучасному літературознавстві. Враховуючи позицію самої Емми Андієвської, яка категорично заперечує свою приналежність до угруповання, та низку інших об'єктивних чинників, можна говорити лише про досить умовний контакт поетки з «Нью-Йоркською групою», що простежується на рівні деяких спільних публікацій та локації, яка в один час об'єднувала групу авторів.

Під час дослідження було з'ясовано, що життя й творчість Емми Андієвської взаємозалежні: тексти мисткині є почасти своєрідною охудожненою реакцією на дійсність, а саме життя вона фактично ототожнює з творчістю. Аналіз метатексту показав, що обставини багатого на екстремальні події життя письменниці не просто відіграли ключову роль у становленні її творчої особистості, а й стали емоційним тлом її текстів, джерелом образів, мотивів, метафор тощо.

Окрему увагу в дисертації приділено розгляду всіх поетичних жанрів, з якими Емма Андієвська працює у XXI столітті: сонета, верлібра, несонетних ліричних віршів, лічилок, лічилок-поем. Досліджено стрижневі теоретичні засади вказаних жанрів, що супроводжуються практичним аналізом поетичних текстів. Поезію Емми Андієвської досліджено в контексті відповідності жанровому канону. Під час аналізу виявлено низку індивідуально-авторських

ознак, які є відхиленнями від загальновідомих традиційних правил та догм, визначених для жанрів у теоретико- й історико-літературному дискурсі. З'ясовано, що сонет Емми Андіївської має за основу петрарківську форму й здебільшого написаний відповідним канону ямбом, однак існує чимала кількість текстів, де поетка ритміко-метрично та строфічно оминає систему загальних правил класичного жанру. Відхід од канону втілюється в поетки через низку аспектів: рими (зокрема й внутрішньої), ритміки й метрики, строфіки, повторювання слів, системи римування.

Завдяки аналізу верлібру Емми Андіївської виділено два його основні типи: верлібр-мініатюру та сюжетний (оповідний) верлібр. Щодо першого – такі зразки знаходимо в «Шухлядних краєвидах», «Містах-валетах» і «Ламаних коанах». Установлено, що в цій верлібровій формі мисткиня максимально щільно окреслює поетичну ситуацію, використовуючи короткі (інколи дуже короткі) рядки, не ділячи текст на довільні строфи (у верлібрах другого типу розподілу на строфи також немає). Верлібр-мініатюра є типологічно схожим на сонет Андіївської за низкою ознак: синтаксис, пунктуація, графіка, лексичний арсенал, специфіка метафоричної організації.

Іншим за природою й структурою є сюжетний верлібр (така дефініція жанру є умовною) в доробку письменниці, який представлений більшою мірою у збірці «Атракціони з орбітами й без», меншою – в «Ламаних коанах». У формальному плані такі вірші вирізняються різної довжини рядками з перевагою коротких і середніх; традиційною пунктуацією, себто такою, що відповідає загальним нормам правопису (однак із винятками); вживанням великих літер у початкових словах рядків; повною аритмічністю; оповідною манерою, притаманною постмодерному верлібру. Основою вільних віршів, про які йдеться, почасти є певна наративна історія, якій характерна динамічна подієвість.

У ході дослідження було з'ясовано, що вільний вірш Емми Андіївської містить чимало ознак постмодернізму (інтертекстуальність, автоінтертекс-

туальність, іронічність, потяг до гри тощо), однак зі своїми унікальними особливостями. Враховуючи це, можна дійти висновку, що верлібровий текст поетки чітко співвідноситься з епохою постмодернізму, однак в жодному разі не є постмодерністичним у чистому вигляді.

Окремо в дисертації досліджено тексти, які не належать до жанрів із конкретними правилами (наприклад, як у лічилках та сонетах), тому їх умовно можна назвати «римованими ліричними віршами». Такі зразки знаходимо у двох збірках письменниці: «Хвилі» (2002) та «Бездзигарний час» (2013). Ліричні вірші Емми Андіївської, позбавлені чіткої жанрової приналежності, лише підкреслюють універсальність поетки, яка вільно почувається в різних генеричних формах. Легкість стилізованих текстів і водночас складність суто оригінальних («Ругони», «Ловиди») дають багатий матеріал для дослідження, адже відхилення від притаманної поетці манери, здебільшого вираженій у сонетному та верлібровому тексті, ставить перед літературознавством низку нових завдань.

Аналіз нових у творчості Емми Андіївської жанрів лічилки та лічилки-поеми встановив, що в зовнішньому аспекті основних вимог дотримано (лічба, нагромадження співзвуч, звукові повтори, точність ритміки, ігрова форма). Винятками можуть слугувати лише два складники: 1) не надто лаконічний обсяг окремих текстів, тоді як лічилці притаманна коротка форма; 2) відсутність обов'язкового компоненту – лічби – у деяких текстах. Важливою є авторська інтерпретація жанру на внутрішньому рівні – змістової тканини, змодельованої з притаманною Еммі Андіївській несподіваністю. Унікальним і новаторським є введення письменницею в українську літературу жанру лічилки-поеми. Синтез ліро-епіки з ігровим началом є важливим чинником такого жанру, що в контексті книги «Бездзигарний час» виступає логічним продовженням змістової нитки. Серед основних рис започаткованого Андіївською жанру можна виділити: середній для ліро-епічного твору обсяг,

наявність сюжетних елементів, лічба, точність та простота ритміки, випадковість співзвуч.

Як потверджує аналіз, лічилки й лічилки-поеми варто вважати універсальними в плані читацької аудиторії, адже за своєю внутрішньою (філософською, ідейною, сюжетною) суттю такі тексти розраховані на дорослого читача. Ігрова форма, яку поетка майстерно витримує, є лише зовнішнім обрамленням складних та актуальних філософських, соціальних, родинних проблем.

Кандидатська дисертація містить дослідження ідіостилію як літературознавчого поняття, проаналізовано теоретичні засади окресленого явища, погляди на нього сучасних науковців (Б. Блох, С. Єрмоленко, С. Золян, В. Іванов, О. Соколов, Р. Харчук та ін.). Основну увагу зосереджено на унікальних стильових домінантах поезії Емми Андіївської нового тисячоліття, що вирізняють її поетичну творчість із-поміж інших українських та зарубіжних авторів.

Потреба дослідження цього аспекту творчості мисткині зумовлена відсутністю системних студій стильової індивідуальності авторки саме нового тисячоліття, адже її поезія з кожною збіркою набуває все нових і нових сенсів. У цьому контексті досліджено такі ідіостильові форманти, як: синтаксис, пунктуація, лексична організація тексту, алогічність, реверсивність, часопросторова полівимірність, відхилення від усталених уявлень, образна парадигма, особливості тропіки тощо. Варто зауважити, що ті чи інші характеристики індивідуального стилю Е. Андіївської варіюються в залежності від жанру, адже, до прикладу, сонети й верлібри-мініатюри за цими показниками принципово різняться від сюжетних верлібрів або несонетних ліричних віршів. Це свідчить про потребу дослідження поезії авторки з обов'язковим урахуванням жанрових форм, а отже, ідіостильові ознаки поетки почасти не є універсальними в контексті загальної поетичної творчості.

Окремо розглянуто дискурсивну генезу герметичної поезії, особливості втілення її в художній літературі; проведено всебічне дослідження герметичної природи поезії Емми Андієвської ХХІ століття. Як результат, з'ясовано, що герметизм поезії мисткині нерозривно пов'язаний із двома аспектами: візіонерсько-асоціативним характером конструювання метафори та прийомом аналогії. Окрім цього, її поетичний текст ускладнений почасти алогічним співіснуванням образів, що проаналізовано на прикладі локусу *urbi* та концепції круглого часу.

Отже, вивчення поетичної творчості Емми Андієвської ХХІ століття є вельми актуальним у вітчизняному літературознавстві, оскільки новий матеріал потребує всебічного наукового осмислення.

Наукова новизна одержаних результатів:

- дисертаційна робота є першою у вітчизняному літературознавстві спробою комплексного аналізу поетичної творчості Емми Андієвської ХХІ століття, яка охоплює сімнадцять збірок, вперше запроваджених до наукового обігу;
- поезію авторки розглянуто в контексті метатекстуальності та авто-референційності, простежено принципово важливий зв'язок між біографією й художніми текстами мисткині;
- з'ясовано творчо-світоглядні засади поетки (зокрема, завдяки індивідуальному спілкуванню по телефону);
- досліджено природу сонета Емми Андієвської як індивідуально-авторської модифікації жанру;
- проаналізовано специфіку жанру верлібру в поетичній творчості мисткині, його формально-структурні та внутрішньо-змістові характеристики;
- досліджено такі новаторські модуси жанру як лічилки, лічилки-поєми й несонетні ліричні вірші поетки;

- проаналізовано ідіостильові стратегії поетичної творчості письменниці ХХІ ст.;
- проведено всебічне дослідження герметичної природи поезії Емми Андієвської нового тисячоліття.

Практичне значення дисертації. Результати дослідження можуть бути використані при читанні курсів лекцій з історії й теорії літератури, проведенні спецкурсів і спецсемінарів, при укладанні навчальних посібників та написанні курсових, дипломних, магістерських робіт, предметом яких є модерністські та немодерністські тенденції розвитку української літератури.

Ключові слова: *метатекст, автореференційність, жанр, сонет, верлібр, лічилка, лічилка-поема, стиль, ідіостиль, герметизм.*

SUMMARY

Astapenko I. A. Poetic creativity of Emma Andiyewska of the 21st century: metatext, genre models, idiostyle strategies. – Manuscript.

The dissertation for the scientific degree of a Candidate of Philological Sciences in the field of study 10.01.01 – Ukrainian literature. – T. H. Shevchenko Institute of Literature, The National Academy of Sciences of Ukraine. – Kyiv, 2018.

The dissertation is devoted to the study of the poetic creativity of Emma Andiyewska in the 21st century.

The thesis proposes a comprehensive study of the writer's poetry from the books "Villas over the Sea" (2000) and "Attractions of the fair with orbits and without" (2000) and the final collection "Everydaylive: Periscopes" (2017). As Emma Andiyewska works quite actively in poetry, the scientific analysis of the new material has become relevant due to the prism of modern theoretical, historical and literary works, poetic parameters of the text, categories of auto-reference and metatextualism. The need to explore the stratum of the author's poetic texts of the new millennium is also related with the emergence of new forms, genres and their modifications, additional metatextual units important for holistic scientific analysis. The dissertation is an attempt of modern scientific understanding of unexamined poetic texts by Emma Andiyewska in metatextual, genre, versification, idiostylistic aspects.

The dissertation presents the theoretical foundations of metatext as a literary concept, traces its genesis, historical context, its role for understanding and analysis of artistic text. Metatext is considered as an add-on to the main text and as a separate unit of creativity. A separate emphasis is placed on the definition of auto-reference as a form of metatextualism, the basic theoretical positions concerning the outlined concept are described, questions of literary biography and autobiography as genres and additional sources of understanding of artistic text are analyzed. The updating of the figure of the author and a number of non-textual factors give an opportunity to

examine the poetic text comprehensively, taking into account the biographical and autobiographical backgrounds. Metatextual aspect of the research is extremely important, especially when a literary work is directly related to real events or is a reaction on them.

In the dissertation the influence of non-textual (overtextual) factors on poetic creativity of the outstanding writer is researched. The creative process of E. Andiyewska, which focuses on the primary role of the subconscious, irrational, that is the source of the inspirational act, is analyzed. The author's connection with the New York poetry group, with which she is often associated in modern literary criticism, is found. Taking into account the position of Emma Andiyewska, who dogmatically denies her belonging to a grouping, and a number of other factors, we can only talk about the rather conditional contact of the poet with the New York group, which, first of all, is traced at the level of some of the common publications and location, which at one time joined the group of authors.

In the course of the study it was found that the life and work of Emma Andiyewska are interdependent: the texts of the poet are partly a peculiar arrogant reaction to reality, and she actually identifies life with creativity. An analysis of metatext showed that the circumstances of the writer's life rich in extreme events not only played a key role in the formation of her creative personality, but also became an emotional background to her texts, a source of images, motifs, metaphors, etc.

A special attention in the dissertation is given to the consideration of all poetic genres, with which Emma Andiyewska works in the 21st century: sonnets, free verses, non-sonnets lyrical poems, counter poems, counter rhymes-poems. The basic theoretical principles of these genres, accompanied by a practical analysis of poetic texts, are explored. The poetry of Emma Andiyewska in the context of the matching to genre canon is studied. During the analysis, a number of individual and authorial features were discovered, which are deviations from the well-known traditional rules and dogmas defined for genres in theoretical and historical-literary discourse. It is found out that the sonnet of Emma Andiyewska is based on the Petrarch's form and

is mostly written by the corresponding canon of the iamb, but there are quite a few texts in which the poet rhythmically, metrically and stylistically bypasses the system of general rules of the classical genre. Removal from the canon is embodied in poetry through a number of aspects: rhymes (including internal), rhythms and metrics, strophic, repetitive words, rhyming systems.

Due to the analysis of the free verses by Emma Andiyewska two of its main types are distinguished: a free verse-miniature and a plot (narrative) free verse. As for the first one, its samples are found in "Landscapes in the drawers", "Cities-jacks" and "Broken koans". It is established that in such a verliberian form the poet as closely as possible outlines the poetic situation, using short (sometimes very short) lines and does not divide the text into arbitrary stanza (in verliberas of the second type of division there is no stanza). The miniature version is typologically similar to the sonnet by Emma Andiyewska for a number of features: syntax, punctuation, graphics, lexical arsenal, the specifics of the metaphorical organization.

The other by nature and structure is the plot verlibre (such a definition of the genre is conditional) in the writer's work, which is represented more in the collection "Attractions with orbits and without," less – in "The Broken Koans" In the formal terms, such verses are distinguished by different lengths of lines with the advantage of short and medium; the traditional punctuation that is the one that corresponds to the general rules of spelling (but with exceptions); the use of capital letters in the initial words of the lines; complete arrhythmia; the narrative manners inherent in postmodern free verses. The basis of the free verses mentioned, in part, is a certain narrative story, which is characterized by a dynamic event.

In the course of the study, it was found that the free verse of Emma Andiyewska contains many features of postmodernism (intertextuality, auto-intertextuality, ironiness, attraction to the game, etc.), but with its unique features. Taking this into account, we can conclude that the free verse text of the poet clearly correlates with the postmodernism, however, in no case is postmodernistic in its pure form.

Separately, in the dissertation, texts that do not belong to genres with specific rules (for example, as in counter poems and sonnets) are investigated, therefore they can be conventionally called "rhymed lyrical verses". Such samples are found in two collections of the writer: "Waves" (2002) and "Clockless time" (2013). Lyrical poems by Emma Andiyewska, deprived of a clear genre, emphasize the versatility of the poet, who freely feels in different genre forms. The simplicity of stylized texts and, at the same time, the complexity of purely original ("Guns", "Lovydy") give rich material for research, since the deviation from the poet's own manners, mostly expressed in sonnet and free verse text, puts a number of new problems before literary criticism.

The analysis of new genres in the work of Emma Andiyewska that are counter poems and counter rhymes-poems found that in the external aspect basic requirements were met (loss, accumulation of consonants, sound repetitions, accuracy of rhythms, game form). As exceptions can serve only two components: 1) not too concise volume of individual texts, while the counter poem has a short form; 2) the absence of a mandatory component – the number – in some texts. The author's interpretation of the genre at the inner level is important – content is modeled with the inherent to Emma Andiyewska unexpectedness. The introduction of the poetry genre into the Ukrainian literature by the writer is unique and innovative. The lyric and epic synthesis with a game-based beginning is a significant factor in such a genre that in the context of the book "Clockless time" is a logical continuation of the content. Among the main features of the new genre such ones can be distinguished: the average volume for the lyre-epic composition, the presence of plot elements, the number, the accuracy and simplicity of rhythm, the coincidence of incident.

As the analysis confirms, the counter poems and counter rhymes-poems should be considered as universal ones in terms of the reader's audience, because in their internal (philosophical, ideological, storyline) essentially such texts are designed for

the adult reader. The game form, which the poet skillfully maintains, is only the outer framework of complex and relevant philosophical, social, and family problems.

The dissertation thesis contains the study of idiostyle as a literary concept, analyzes the theoretical foundations of the outlined concept, the views of the scientists (B. Blokh, S. Yermolenko, S. Zolyan, V. Ivanov, O. Sokolov, R. Kharchuk, etc.). The main focus is on the unique style dominant of the poetry of Emma Andiyewska of the new millennium, which distinguishes her poetic creativity from other Ukrainian and foreign authors.

The need for research on this aspect of creativity is related to the lack of systematic studio stylistic personality of the author of the new millennium, because its poetry with each collection gets more and more new meanings. In this context, the following idiostyle forms have been investigated: syntax, punctuation, lexical organization of the text, alogicity, reversion, time-spatial multidimensionality, deviation from the established representations, paradigm shape, peculiarities of the tropics, etc. It should be noted that those or other characteristics of the individual style of Emma Andiyewska vary depending on the genre, because, for example, sonnets and free verses-miniatures on these indicators are fundamentally different from the plot free verses or non-sonnet lyrical poems. This testifies to the need to study the poetry of the author with the obligatory consideration of genre forms, and therefore, idiostyle signs of the poet are not universal in the context of general poetic creativity.

Separately, the discursive genesis of hermetic poetry, peculiarities of its embodiment in fiction are observed; a comprehensive study of the hermetic nature of the poetry by Emma Andiyewska of the 21st century are conducted. As a result, it was found that the hermeticism of the poetry of the artist is inextricably linked with two aspects: the visio-associative character of the construction of the metaphor and the adoption of analogy. In addition, her poetic text is complicated by partly the logical coexistence of images analyzed by the example of the *urbi locus* and the concept of round-the-clock time.

Consequently, the study of poetry by Emma Andiyewska in the 21st century is very relevant in national literary criticism, since the new material needs comprehensive scientific rethinking.

Scientific novelty of the obtained results:

- dissertation work is the first attempt in the national literature study of comprehensive analysis of the poetic work by Emma Andiyewska in the 21st century, which covers seventeen collections firstly introduced into scientific circulation;
- the poetry of the author is considered in the context of metatextualism and autoreference, the fundamentally important link between the biography and the texts of the artist is traced;
- creative and philosophical principles of poetry (in particular due to individual communication by phone) are determined;
- the nature of the sonnets by Emma Andievskaya as an individual-author's modification of the genre was studied;
- the specifics of the genre of free verses in the poetry of the artist, its formal-structural and internal-content characteristics was analyzed;
- the following innovative models of the genre, such as counters, counter rhymes-poems and non-sonnets lyrical poems of the author have been investigated;
- idiostyle strategies of poetry of the writer of the XXI century were researched;
- comprehensive study of the poetical hermetic nature has been conducted.

The practical value of the dissertation. The results of the study can be used to read lecture courses on the history and theory of literature, to conduct special courses and special seminars, to conclude textbooks and to write course papers, diplomas, master's theses, the subject of which are modernistic and non-modernistic trends in the development of Ukrainian literature.

Key words: *metatext, self-reference, genre, sonnet, free verse, counter rhyme, counter rhyme-poem, style, idiostyle, hermeticism.*

**НАУКОВІ ПРАЦІ, У ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ
РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ**

1. Астапенко І. Сонет Емми Андієвської: індивідуально-авторська модифікація жанру. *Слово і час*. Вип. 3, 2016. С. 29–36.
2. Астапенко І. Художній час і простір Емми Андієвської. *Науковий вісник Ужгородського національного університету*. Вип. 2 (36). Філологія. Ужгород, 2016. С. 34–37.
3. Астапенко І. Верлібр Емми Андієвської: формально-структурні та внутрішньо-змістові характеристики. *Слово і час*. Вип. 9, 2017. С. 79–85.
4. Астапенко І. Особливості поетичного ідіостилю Емми Андієвської ХХІ століття. *ScienceRise*. Вип. 6 (35). Харків, 2017. С. 58–61.
5. Астапенко І. Верлібри Емми Андієвської в контексті еволюції жанру. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Вип. 76. Філологія. Харків, 2017. С. 125–128.
6. Астапенко І. Археологія поетичного тексту Емми Андієвської: [монографія, наук. ред. М. Г. Жулинський]. *LAP Lambert Academic Publishing*. Saarbruken (Німеччина), 2017. 84 с. (3,5 друк. арк.).
7. Астапенко І. Поетичне інобуття в сонетарії Емми Андієвської. *Spheres of culture: Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies*. Vol. III. Lublin, 2017. P. 125–132.

ЗМІСТ

ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. МЕТАТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ТВОРЧОСТІ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ: РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ СВІТОГЛЯДНО-ЕСТЕТИЧНИХ ПРИНЦИПІВ	25
1.1. Метатекст і автометатекстуальність як літературознавчі поняття	25
1.2. Автореференційність Емми Андієвської як форма метатекстуальності	37
Висновки до розділу 1	58
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВІ МОДЕЛІ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ	61
2.1. Сонет: від канону до інтерпретації	61
2.1.1. Поетичне інобуття в сонетному тексті	66
2.1.2. Сонет Емми Андієвської як індивідуально-авторська модифікація жанру	71
2.2. Український верлібр в еволюційному дискурсі	76
2.2.1. Формально-структурні та внутрішньо-змістові характеристики верлібру Емми Андієвської	96
2.3. Римовані несонетні вірші у поетичній парадигмі письменниці	113
2.4. Лічилки, лічилки-поєми: новаторський модус ліричного та ліро-епічного жанрів	121
Висновки до розділу 2	127
РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА ІДІОСТИЛЮ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ	130
3.1. Літературознавчий дискурс поняття ідіостилю	130
3.2. Ідіостильові домінанти поезії Емми Андієвської ХХІ століття	141
3.3. Герметичні реляції поетичного тексту мисткині	160
Висновки до розділу 3	166
ВИСНОВКИ	168
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	173
ДОДАТОК А	195
ДОДАТОК Б	196

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. Серед відомих імен сучасників, які гідно презентують українську культуру в світі – ім'я письменниці й художниці Емми Андієвської. Народилася 19 березня 1931 року в м. Сталіно (нині – м. Донецьк), а згодом жила у Києві. Дванадцятилітньою дівчинкою опинилася у вирі Другої світової війни й, рятуючись разом із матір'ю на чужині, зазнала гіркої долі вигнанців. 1943 року опинилася в Німеччині, навчалася в німецькій школі, де ні до того часу, ні під час її навчання не було жодної дівчини. 1957 року здобула вищу освіту в Українському вільному університеті, де під керівництвом видатного вченого Володимира Державина захистила дисертацію «Причинки до засадничих питань з новітньої української метрики». У п'ятдесятих роках деякий час жила в Парижі та Нью-Йорку, але на початку шістдесятих повернулася в Західну Німеччину і назавжди поселилася в Мюнхені, де проживає й нині. Попри проблеми зі здоров'ям та скрутне матеріальне становище, Емма Андієвська не припиняє активної творчої діяльності й піклується про те, щоб її твори читали в Україні, художні полотна зберігалися не лише в найвідоміших музеях світу, а й на рідній землі. Письменницю називають громадянкою Всесвіту, та, як влучно зауважив один із критиків: «Всесвіт цей, без сумніву, український».

Незважаючи на вимушену відірваність від рідної землі, неможливість упродовж тривалого часу відвідувати Україну, Емма Андієвська усе життя зберігає віддану любов до мови, культури, історії рідного народу. Завдяки її творчості українське мистецтво знають та поважають в усьому світі: картини художниці зберігаються в провідних музеях Європи й Азії, Америки та Австралії, Китаї, Перу. У Мюнхені видано низку об'ємних альбомів її малярства під назвою «Emma Andijewska» у 1994, 1995, 1996, 1997, 1999, 2003, 2007, 2011, 2013 рр. з передмовами відомих мистецтвознавців німецькою

мовою та дублюванням англійською. Емма Андієвська – авторка більш як сорока поетичних збірок (лише в новому тисячолітті вийшло 17 збірок), трьох романів, кількох збірок оповідань та казок.

У дисертації запропоновано комплексне дослідження поетичної творчості письменниці ХХІ століття, від книжок «Вілли над морем» (2000) та «Атракціони з орбітами й без» (2000) й до збірки «Щодення: перископи» (2017). Оскільки Емма Андієвська досить активно працює на поетичній ниві, актуальним є науковий аналіз нового матеріалу через призму сучасних теоретико-, історико-літературних напрацювань, поетикальних параметрів тексту, категорій автореференційності та метатекстуальності. Потреба дослідити пласт поетичних текстів мисткині нового тисячоліття пов'язана також із появою нових форм, жанрів та їхніх модифікацій, додаткових метатекстуальних одиниць, важливих для цілісного наукового студіювання.

Українське та зарубіжне літературознавство містить чимало праць, присвячених творчості талановитої української письменниці (Тетяна Антонюк, О. Астаф'єв, Б. Бойчук, Світлана Водолазька, Т. Возняк, Руслана Галицька, Мирослава Гнатюк, В. Державин, Ірина Жодані, І. Зимомря, Т. Карабович, Ю. Ковалів, Віра Просалова, Е. Райс, Б. Рубчак, Оксана Смерек, П. Сорока, М. Р. Стех, Людмила Таран, Людмила Тарнашинська, І. Фізер, Валентина Філінюк, Ольга Шаф та багато ін.), однак ще не проводився аналіз художніх особливостей найновіших поетичних зразків та ідіостильових домінант конкретно окресленого періоду творчості мисткині, що й зумовило актуальність дослідження. Дисертація є спробою сучасного наукового осмислення недосліджених поетичних текстів Емми Андієвської у різних аспектах: метатекстуальному, жанровому, версифікаційному, ідіостильовому.

Емма Андієвська – оригінальне і самобутнє явище української культури, тож не дивно, що її творчість не вписується в жодні канони. Ще в ранньому віці майбутня письменниця збунтувалася проти всього того, що заганяє людину в певні рамки чи стандарти, й донині залишається вірною такій ідеї

світосприйняття. Її поетичний дебют – збірка «Поезії» (1951) був блискучим: Володимир Державин порівнював його з дебютом Павла Тичини та Артюра Рембо, критики визнали її першим українським сюрреалістом. Проте говорити про сюрреалізм Емми Андіївської можна з великою долею умовностей. На це, як і на будь-яке інше явище, у неї свій погляд. За справедливим спостереженням Богдана Бойчука: «Андіївська не є ані авангардистом, ні експериментатором. Її, радше, полонить вивершування всіх аспектів поезики <...>, а її інструментарієм є мова, на якому вона грає з феноменальною віртуозністю» [60, с. 88]. Цю особливість застеріг і відомий учений Іван Фізер, який наголосив: «поезію Андіївської творить її мова» [243, с. 170].

Найбільшою пристрастю письменниці в літературній творчості є сонет, яких у неї вже кільканадцять книжок. Зокрема, починаючи з 2000 року, в її творчому доробку з'явилося шістнадцять збірок, що містять сонети, які ще не стали предметом спеціального розгляду (лише в книзі «Атракціони з орбітами й без» (2000) цей жанр відсутній). Це такі збірки, як: «Вілли над морем» (2000), «Хвилі» (2002), «Хід конем» (2004), «Півкулі і конуси» (2006), «Погляд з кручі» (2006), «Рожеві казани» (2007), «Фульгурити» (2008), «Ідилії» (2009), «Міражі» (2009), «Мутанти» (2010), «Ламані коани» (2011), «Міста-валети» (2012), «Бездзигарний час» (2013), «Шухлядні краєвиди» (2015), «Марафонський біг» (2016), «Щодення: перископи» (2017). Майстерна фонічна інструментація, унікальна метафорика, парадоксальна сполучуваність протилежностей, космізм, українська стихія та низка інших оригінальних ознак витворюють настільки самобутнє явище, що виникають підстави говорити про ймовірну фіксацію в теорії літератури особливого різновиду цього жанру – «сонета Андіївської», за її власним визначенням. Однак, попри надзвичайно багатий сонетарій авторка продуктивно працює і в інших жанрах: верлібр, лічилка, лічилка-поема, несонетні ліричні вірші, які є набагато менш вивченими й потребують ґрунтовного аналізу.

Тему кандидатської дисертації визначило дослідження поетичної творчості Емми Андієвської ХХІ століття, яка не була ще предметом спеціального розгляду. Це зумовило й **наукову новизну** роботи, адже дисертація є першою у вітчизняному літературознавстві спробою комплексного аналізу поетичної творчості Емми Андієвської ХХІ століття, яка охоплює сімнадцять збірок. Уперше поезію авторки розглянуто в контексті метатекстуальності та автореференційності, простежено принципово важливий зв'язок між біографією й художніми текстами мисткині, з'ясовано її творчо-світоглядні засади (зокрема, завдяки індивідуальному спілкуванню по телефону).

Суть наукової новизни – у першопрочитанні та ґрунтовному аналізі вказаних текстів, запровадженні їх до наукового обігу. Завдяки цьому з'ясовано природу сонета Емми Андієвської як індивідуально-авторської модифікації жанру; проаналізовано специфіку жанру верлібру в поетичній творчості мисткині, його формально-структурні та внутрішньо-змістові характеристики; досліджено такі новаторські модуси жанру, як: лічилки, лічилки-поеми й несонетні ліричні вірші поетки; проаналізовано ідіостильові стратегії поетичної творчості письменниці ХХІ ст., дискурсивну генезу її герметичної лірики.

Актуальність дисертаційного дослідження зумовлена необхідністю осмислення поетичної творчості Емми Андієвської ХХІ тисячоліття крізь призму сучасних теоретико-літературних напрацювань, поетикальних параметрів тексту, автореференційності та метатекстуальності.

Мета роботи – дослідження зовнішніх і внутрішніх факторів, які впливали на вироблення оригінального стилю й манери письма Емми Андієвської, з'ясування основних принципів її творчості, визначення джерел натхнення.

Досягнення мети дослідження передбачає розв'язання таких **завдань**:

- 1) розглянути філософсько-естетичні засади творчості Емми Андієвської;
- 2) визначити основні передумови становлення «Нью-Йоркської групи» й причетності vs непричетності до неї Емми Андієвської;

- 3) виявити специфіку автореференційності в метатексті мисткині;
- 4) простежити еволюцію жанру сонета від канону до модифікацій у світовій та українській літературах, охарактеризувавши сонет Емми Андієвської як індивідуально-авторську модифікацію жанру;
- 5) з'ясувати рецептивні, інтерпретаційні та феноменологічні аспекти поетичного інобуття в сонетному тексті;
- 6) дослідити специфіку світового та українського верлібру й проаналізувати специфіку цього жанру в контексті поетичної творчості письменниці;
- 7) розглянути лічилки, лічилки-поєми й несонетні ліричні вірші поетки як новаторський модус ліричного та ліро-епічного жанрів;
- 8) виявити збіги та розбіжності в авторському та літературознавчому окресленні поетичних жанрів, представлених у творчості Емми Андієвської;
- 9) дослідити питання ідіостилу в літературознавчому дискурсі, визначити та проаналізувати особливості індивідуального стилю мисткині;
- 10) охарактеризувати специфіку герметичної поезії на прикладі поетичних текстів Емми Андієвської;
- 11) визначити композиційні, тематичні, технічні особливості її поетичного тексту, мовну своєрідність;
- 12) з'ясувати характер символіки та основні міфологеми, які є провідними в поезії Емми Андієвської.

Об'єкт дослідження склали поетичні збірки: «Вілли над морем» (2000), «Атракціони з орбітами й без» (2000), «Хвилі» (2002), «Хід конем» (2004), «Півкулі і конуси» (2006), «Погляд з кручі» (2006), «Рожеві казани» (2007), «Фульгурити» (2008), «Ідилії» (2009), «Міражі» (2009), «Мутанти» (2010), «Ламані коани» (2011), «Міста-валети» (2012), «Бездзигарний час» (2013), «Шухлядні краєвиди» (2015), «Маратонський біг» (2016), «Щодення: перископи» (2017).

Предмет дослідження – автореференційність як форма метатекстуальності, жанрові моделі та стильові стратегії поетичного тексту Емми Андіївської нового тисячоліття.

Методи дослідження. До виконання роботи залучено новітній та сучасний авторів досвід літературознавства, культурології, історії та філософії. Використано *deskриптивний, порівняльний та історичний* методи досліджень, щоб з'ясувати специфіку творчої лабораторії письменниці, механізми творення й побудови тексту, підвалини його новаторства. Застосовано *системний* метод при уточненні ролі та місця «Нью-Йоркської групи» в історії української літератури, визначення основних закономірностей становлення групи й причетності до неї Емми Андіївської.

Залучення *естетико-філологічного* методу зумовлено власне темою дослідження, завданням розглянути стильову своєрідність творів письменниці. У роботі використано методи *психоаналізу* (при дослідженні психологічних аспектів її творчості); *інтертекстуальності* (при висвітленні інтертекстуальності як чинника поетики Емми Андіївської); *рецептивної естетики* (при аналізі сприйняття образної системи поезії мисткині); *структурно-семіотичний* (при окресленні естетичної свідомості за парними критеріями, спроектованими на естетичні категорії); *герменевтичний* (при інтерпретації поетичного тексту авторки). Застосовано досвід *феноменологічної теорії та критики* при пізнанні естетичних й онтологічних підвалин поетичного тексту Емми Андіївської; *генетичної критики* при дослідженні її автореференційності як форми метатекстуальності.

Теоретико-методологічну основу дослідження становлять праці М. Бахтіна, Анни Вежбицької, Тамари Гундорової, В. Державина, В. Жирмунського, М. Жулинського, Ю. Коваліва, Ю. Лотмана, Марії Медарич, Дубравки Ораїч-Толіч, Д. Павлова, Тетяни Проскуріної (дослідження метатексту, біографії та автореференційності в літературі), Б. Бунчука, М. Гаспарова, І. Качуровського, Наталії Костенко, І. Лучука, Наталії Науменко, А. Ткаченка, Б. Якубського

(версифікаційні аспекти поетичної творчості), Любові Брославської, С. Єрмоленка, С. Зуляна, Людмили Коткової, О. Лосева, А. Мойсієнка, С. Соколова (проблема стилю та ідіостилу в літературознавчому дискурсі). Для дослідження філософського підґрунтя та ідейно-естетичних домінант літературної творчості використано праці Р. Барта, М. Гайдеггера, Е. Гуссерля, Г.-Г. Гадамера, Р. Інгардена, О. Потебні, П. Рікера, І. Фізера, З. Фройда, М. Фуко, К. Юнга, Г. Яусса та ін.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів. Дослідження можуть бути використані при читанні курсів лекцій з історії й теорії літератури, проведенні спецкурсів і спецсемінарів, при укладанні навчальних посібників і написанні курсових, дипломних, магістерських робіт, предметом яких є модерністські та неомодерністські тенденції розвитку української літератури.

Особистий внесок здобувача. Кандидатська дисертація є самостійним дослідженням, у якому системно проаналізовано особливості поетичного тексту Емми Андіївської ХХІ століття.

Апробація результатів дослідження здійснювалася на засіданні відділу української літератури ХХ століття та сучасного літературного процесу Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України. Окремі положення та висновки були оприлюднені в доповідях на Всеукраїнській науковій конференції з міжнародною участю «Українська література в загальноєвропейському контексті» (Ужгород, 2016), VII Міжнародному міждисциплінарному теоретичному симпозіумі на тему: «Словесне і зорове: візуальні медіації в літературі», (Київ, 2016), Міжнародній науково-практичній конференції «Світова література в сучасному науковому дискурсі» (Харків, 2016), XIV Міжнародній конференції молодих учених (Київ, 2017), Всеукраїнських наукових читаннях за участю молодих учених «Філологія початку ХХІ сторіччя: традиції та новаторство» (2017), I Міжнародному симпозіумі

молодих науковців у гуманітарних науках (Грузія, Тбіліський державний університет імені Іване Джавахішвілі, 2017).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 11 наукових праць. Із них монографій – 1 (у закордонному виданні), статей у наукових фахових виданнях України – 4, статей в іноземних фахових виданнях та міжнародній наукометричній базі – 2, додаткових публікацій – 4.

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів і висновків. Обсяг основного тексту дисертації – 158 сторінок (7,2 друк. арк.), загальний обсяг роботи – 196 сторінок. Список використаних джерел складається з 275 позицій.

РОЗДІЛ 1

МЕТАТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ТВОРЧОСТІ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ: РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ СВІТОГЛЯДНО-ЕСТЕТИЧНИХ ПРИНЦИПІВ

1.1. Метатекст і автометатекстуальність як літературознавчі поняття

Сучасне літературознавство максимально широко сприймає мистецтво слова, продукуючи нові ефективні методи і підходи. У сферу наукового аналізу залучаються не лише окремі твори, абстраговані від автора, а й сама постать митця з усіма нюансами творчого процесу. «Актуалізація авторської особистості» [90, с. 40], «оновлений інтерес до *аутосу*, замість *біосу*, що позначився і на так званій проблемі автореференційності» [172, с. 7], уможливлюють дослідження «літературних текстів у різних площинах, із застосуванням нових прийомів та способів інтерпретації, в основі яких лежать визначальні принципи багатьох гуманітарних наук – літературознавства, історії, психології, лінгвістики, філософії, культури й ін.» [90, с. 40]. Відкритість доступу до матеріалів, віртуалізація науки загалом, розширення методологічної бази все частіше виводять на передній план метатекстуальний аспект літературознавчих студій. Як слушно зауважив Д. Павлов, ця галузь філологічної науки «найбільш актуальна зараз не тільки тим, що існують різні підходи й теорії дослідження й аналізу метатексту, але й самим розумінням цього терміна, проблемою його інтерпретації, яка породжує різні концепції й погляди» [183, с. 20].

Існує ще одна причина активного побутування метатекстуальності сьогодні – це суцільна концептуалізація мистецтва, зокрема й словесного. Погляд на літературний твір як на носій певної ідеєтворчої концепції зумовлює створення тексту/-ів про текст, що є продовженням творчої реальності. На думку Т. Проскуріної, метатекст (із грецьк. *meta* – поза, позаду, за) –

«особливе післятекстове утворення, часто критичне по відношенню до претексту, звільнене від апіорної заданості смислового об'єму, перетворене на полівалентну розімкненість, самоцінний реальний феномен, який необхідно пізнати і розкодувати» [195, с. 62]. Отже, будучи залежним від оригінального твору, метатекст залишається водночас самостійною одиницею й може аналізуватись як окремий текст. Відповідно – метатекст як самобутній літературний продукт також може обростати новим метатекстом, себто реакцією на реакцію. Це свідчить лише про відкритість поняття, яке синтезує в собі творчий продукт та аналітичну реакцію на нього.

У контексті семіотики, що розглядає літературу як знакову систему, де «адресант» передає повідомлення «отримувачу», метатекст є певним закодованим утворенням, яке останній має дешифрувати. У такому розумінні метатексту важливими є метамови (термін уперше використаний у математиці) як інструменти його створення, що, на думку Ю. Лотмана, є мовами, «які використовуються для опису природніх та штучних мов; до них належать штучно утворені мови науки» [167, с. 373]. Отже, можна дійти висновку, що метамова – друга (вторинна) мова, яка задає код для розуміння тексту, а метатекст – код, що дешифрує оригінальну мову (в літературі – художній твір).

Уперше до поняття метатексту як літературознавчого поняття звернувся М. Бахтін у праці «Проблеми поетики Достоевського», у якій ґрунтовно дослідив творчість російського класика й запропонував ключі до її розуміння. Варто зауважити, що міркування М. Бахтіна вплинули на його послідовників (Ю. Лотман, А. Попович, А. Вежбицька та інші), тому подальші тлумачення метатексту мали за фундамент більшою мірою його ідеї. На думку дослідника, метатекст є своєрідним діалогічним зв'язком між оповідачем та його власним висловом [50], а отже, його можна вважати певним посередником між постаттю автора та його текстом. У сучасному баченні таке розуміння відповідає більше поняттю автометатекстуальності, адже в цілому метатекст не обмежується лише оцінкою та аналізом автора тексту. М. Бахтін вводить до

термінологічного апарату поняття прихованої полеміки, у якій будь-яке літературне слово більшою чи меншою мірою «відчуває» свого слухача, читача, критика й відображає в собі його потенційні заперечення, оцінки, погляди. Більше того, це літературне слово «відчуває» біля себе інше літературне слово, інший стиль. Елемент так званої реакції на попередній стиль є також прихованою полемікою, певною імпліцитною антистилізацією [50].

Грунтовне дослідження А. Вежбицької окреслює метатекст як двоєдину структуру (двотекст). На думку вченої, «...метатекст дуже тісно пов'язаний із самим текстом. Ці дві лінії скорельовані між собою» [70, с. 405]. Спираючись на ідеї М. Бахтіна щодо діалогічності автора й тексту, польська дослідниця трактує метатекст як вислів про вислів – саме таке тлумачення поняття спостерігаємо в сучасному літературознавстві. Так, А. Гільова визначає метатекст як «прагматичне, функціонально-семантичне явище, притаманне будь-якому письмовому або усному тексту, що володіє текстотворчою потенцією» [85, с. 76–77]. Отже, метатекст є таким же продуктом творчого процесу, однак залежним од первинного (оригінального) тексту. В цьому сенсі актуалізується другоплановість як стрижнева ознака поняття: «метатекст виступає в ролі організатора композиції тексту, способу аргументації позиції того, хто говорить, і організовує особливий рівень тексту, який несе певне функціональне і смислове навантаження, що визначається авторським задумом» [85, с. 76].

Вочевидь, метатекст нерозривно пов'язаний із герменевтикою, яка зосереджена на питаннях розуміння й тлумачення, саме тому його основна функція вбачається в утворенні тріади «автор – текст – реципієнт», у якій текст стає своєрідним ядром, а два інших компоненти перебувають по різні боки від нього. Другий складник О. Бердник називає «естетичним об'єктом під час дешифровки реципієнтом знакового матеріалу, що маніфестує авторський твір» [55, с. 36]. Компоненти триєдиної структури взаємодіють, і, «якщо метатекст – це код до сприйняття тексту, адресованого від автора читачеві, то

читач повинен сприйняти інтенції автора й виявити творчу активність» [Проскуріна, 62]. У цьому сенсі важливими є міркування Г. Р. Яусса щодо категорій розуміння й тлумачення як поєднання горизонтів, де виділяються два основних вектори сприйняття літературного твору. Ідеться про «поріг між розумінням як упізнаванням знаного і тлумаченням наперед-даної чи одкровенної істини, з одного боку, і розумінням як пошуком або випробуванням можливого сенсу – з іншого» [268, с. 371]. У першому випадку, за Яуссом, відбувається наївне злиття обох горизонтів – тексту та інтерпретатора – й розуміння виступає нічим іншим, як перекладом. Граматичної інтерпретації при цьому достатньо, щоб повернути «темний» текст до автентичного сенсу або до алегоричного тлумачення, яке актуалізує його для сучасного розуміння. Другий випадок – складніший, оскільки не дає гарантії правильного розуміння: тут спрацьовує історична свідомість, що здатна відкривати якісну різницю між минулим і теперішнім, яка робить ідентифікацію закладеної автором істини важчою [268, с. 372]. Такі засновки Г. Р. Яусса стосуються лише сприйняття й аналізу текстів, які мають суттєву або відносно суттєву хронологічну різницю з часом їхньої інтепретації, проте, до прикладу, в ситуації створення метатексту сучасним критиком навколо сучасного твору такі міркування втрачають актуальність.

Текст як проміжний (перехідний) сегмент згаданої вище тріади стоїть між енкодуванням та декодуванням, відповідно – ідеальним результатом взаємодії є збіг першого та другого. Логічно, що ймовірність такого збігу залежить від кількох факторів: а) умовної складності претексту; б) ерудиції, аналітичних здібностей та креативного потенціалу реципієнта; в) інтенсивності інтерпретації як процесу. Професор Ю. Ковалів акцентує увагу на тому, що рівень обізнаності адресата текстового меседжу, його естетичний смак, які необхідні для продуктивної рецепції горизонту очікування, концентрують у собі взаємозв'язки між інтерпретатором, текстом і автором, які є відмінними системами [137, с. 49]. Не менш важливим є ще один сегмент розуміння та

сприйняття тексту – інтуїція. За визначенням Анрі Бергсона, «інтуїцією називається такий вид інтелектуального відчуття, за допомогою якого проникаємо в нутро даного предмета, щоб виявити те, що для нього властиве, але що не піддається вираженню» [56, с. 74]. Французький філософ протиставляє інтуїції аналіз, який він утотожнює з перекладом, розвитком у символах, уявленням, що створені завдяки тим точкам бачення, з яких суб'єкт аналізу зауважує сукупність зв'язків даного нового досліджуваного предмета з іншими невідомими предметами [56, с. 74]. Вочевидь, у цьому випадку метатекст як продукт реакції, заснований на комплексному сприйнятті й розумінні тексту, поєднує в собі як інтуїтивні, так і аналітичні процеси, співвідношення яких залежить від методики суб'єкта створення метатексту. За допомогою інтуїції можна досягнути абсолютне (для Бергсона воно дорівнює досконалості), аналіз же як раціональне начало насамперед співвідноситься з інтерпретацією, тобто – суб'єктивним відчуттям текстової заданості. При цьому обидва процеси лежать в інтелектуальній площині й залежать від розумово-мисленнєвого потенціалу читача. Важливим є те, що літературний твір не завжди корелюється з категорією розуміння, подеколи реакція на нього зводиться лише до інтуїтивного сприйняття. Це почасти трапляється в текстах авангардних течій, коли стрижневою є естетична функція літератури, а не когнітивна чи дидактична. Суть сприйняття таких текстів – у «вбиранні» в себе естетичних кодів, часто алогічних, випадкових, несумісних, однак спрямованих на естетичне задоволення реципієнта.

Вихідною точкою метатекстуальності завжди є оригінальний текст, який, своєю чергою, як авторське повідомлення залежить від так званої текстової компетенції письменника, що є сукупністю уявлень, знань у галузі гуманітарних наук, навичок, що відображають образ тексту, який склався в свідомості лінгвокультурного колективу [186, с. 13]. Із цього можемо дійти висновку, що й автор, і читач є формантами метатекстуальної площини, однак відмінність першого та другого – у перебуванні по різні боки тексту. Якщо

метатекст – це сукупність суб'єктивних (модусних) та об'єктивних (диктумних) уявлень про твір мистецтва, то, зважаючи на епоху постмодернізму, що пропонує читачеві велику кількість кодів (найбільше – інтертекстуальних), метатекстуальність стає однією зі стрижневих віх розуміння текстів як носіїв авторських шифрів.

Зв'язок адресанта та адресата через текстову дійсність є очевидним, однак, на думку П. Рікера, не є діалогом, оскільки: «діалог – це обмін запитань і відповідей; такого виду обміну немає між письменником і читачем. <...> Читач відсутній при акті писання; письменник відсутній при акті читання. Отже, текст створює подвійне затемнення читача і письменника» [200, с. 306]. Дослідник говорить про певну субституцію текстом діалогу, в якому відбувається двостороння комунікація. Звісно, прямого комунікативного акту – співвідносного з реальним живим діалогом двох людей – не відбувається, однак взаємодія пари *автор-читач* є очевидною: перший, оприлюднюючи текст, підтверджує намір донести свою думку до читацького соціуму, а отже, так чи інакше орієнтується на нього; другий, інтерпретуючи, намагається декодувати цей реалізований у творі намір. Доречними в цьому контексті є положення рецептивної естетики, за якими «художній твір – не замкнута іманентна структура, а вся його багаторівнева структура, зумовлена орієнтацією на реципієнта» [162, с. 580]. Теоретик феноменологічної школи Р. Інґарден стверджує, що «літературний твір – це суто інтенційний твір, джерелом існування якого є творчі акти свідомості автора, а фізичною підставою – текст, усталений на письмі або за допомогою іншого фізичного засобу можливої репродукції» [123, с. 180]. Науковець також наголошує на інтерсуб'єктивності літературного твору, себто доступності для певної кількості реципієнтів, – така ознака є дуже важливою в метатекстуальному дискурсі, адже за ідеальних обставин співвідношення читачів і метатекстів (ураховуючи невербальні форми) є прямопропорційним: > читачів = > метатекстів.

Оскільки літературна метатекстуальність (особливо – автометатекстуальність) так чи інакше базується на результаті креативної письменницької роботи, постать автора у ній є базовою. Варто зауважити, що в цьому контексті роль суб'єкта письма не завжди однозначно розцінювалась критиками. Достатньо згадати хоча б засади «нової критики» (Ф. Р. Лівіс, Т. С. Еліот, М. Бердслі, Р. П. Блекмур), концепція ігнорування постаті автора й концентрації лише на тексті якої й обумовила подальшу кризу течії. Як стверджує Т. Гундорова, «нова критика» «розробила техніку «близького читання» в його самодостатності» [96, с. 9], однак практика показала, що підхід абстрагованості від контекстів не завжди універсальний. Знаковими є статті відомих французьких дослідників Р. Барта («Смерть автора») [47] та М. Фуко («Що таке автор?») [249], у яких висловлюється думка про автономність письма як такого й відкидання ключової ролі автора в процесі аналізу. Семіотик Р. Барт, наводячи приклади С. Малларме, П. Валері, М. Пруста та інших, прагнув довести думку про відокремленість (абстрагування) письма від автора, коли мова стає на місце того, хто вважався її носієм, себто твір є безособовою сутністю [249]. Із погляду лінгвістики, стверджує Барт, «автор – всього лиш той, хто пише, як і «я» – всього лиш той, хто говорить «я»; мова знає суб'єкта, а не особистість» [249]. Дотичними до ідеї «смерті автора» є міркування М. Фуко, який обстоював думку про так зване зникання суб'єкта письма в тексті, «затирання» його індивідуальних рис. Тому «оцінювання письменника зводиться ні до чого іншого, як до оригінальності його відсутності, і він повинен входити в роль мертвої людини у грі письма» [249, с. 599]. І Барт, і Фуко розглядають текст як самотійну семантичну одиницю, у якій роль автора деактуалізується, розчиняється, однаке в метатекстуральному дискурсі такі ідеї, як мінімум, викликають полеміку. До прикладу, якщо аналізувати цикл Тараса Шевченка «У казематі» без урахування біографічних даних автора, можна схибити в оцінці й інтерпретації текстів. Те саме можна сказати про низку текстів представників «Розстріляного відродження», шістдесятників,

бітників або авторів на еміграції. Для метатексту як максимально широкої парадигми поглядів на твір мистецтва важливим є не лише сам продукт, а й процес його творення, біографічний обшир із низкою контекстів. При цьому процесуальна динаміка та результат є рівноцінними.

Однією з форм метатекстуальності є автореференційність (або ж автометатекстуальність), що виходить із автобіографії письменника. Таке поняття є вужчим стосовно метатекстуальності в цілому, адже його суть визначається фактами й міркуваннями з життєпису лише однієї людини – автора (можливий варіант і з колективним авторством). Самоаналіз як метод витікає з прагнення пізнання себе, самоідентифікації. Таке занурення в надра власної свідомості, вербалізуючись, забезпечує автореференційну площину автора й робить її доступною для реципієнта. «Якщо метатекстуальність зрозуміти як свідомість про текст у широкому значенні слова, – зауважує Д. Ораіч Толіч, – тоді автореференційність можна визначити як автометатекстуальність, тобто свідомість про власний текст, або ж самосвідомість тексту», бо саме поняття «автореференційності (від грецьк. *autos* – «сам» і лат. *referre* – «оповістити, вказати на що-небудь» = самооповіщення, вказівка на самого себе) у вузькому сенсі слова означає літературно-художній прийом у сфері метатекстуальності, в якому автор та його поетика стають предметом власного тексту» [180, с. 187]. Персональний досвід митця, розвиток особистої індивідуальності як джерело інтроспекції зацентровують персональну історію у вигляді наративу «про практики, <...> де істина розглядається з унікальної позиції автора, який одночасно і є оповідачем, і розглядає себе як такого» [204, с. 44]. Ставлення до метатексту як психологічного наративу, заявляє такі основні принципи роботи з ним, як контекстуальність, ретроспективність, визнання автентичності, референційність (знаходження чогось та *Я* за текстом), варіативність моделі «людина й суспільство», реляція понять «автор» – «оповідач» в його композиційно-смісловому континіумі. У цьому контексті реципієнтові завше важливо чітко диференціювати реальне й художнє, правду і вигадку, пряме та

іронічне, імпліцитне – експліцитне, об'єктивне і суб'єктивне. Таким чином, «читач стає співучасником своєрідної гри між текстами, кожен із яких претендує на достовірність і націлений на пошук меж між реальністю та ілюзією» [63, с. 120]. Я-наративність, яка набуває поширення в сучасній літературі, тільки ускладнює цю диференціацію, що почасти призводить до синкретизму в оцінці ліричного героя та самого автора. Роздумуючи разом із автором над дихотомією «вигадане-фактичне», читач позбавляється ілюзії сприйняття тексту як первинної істинності й допускає можливість помилки, вимислу, оскільки «саме створення тексту, – як підкреслював Ю. Лотман, – стає дією особистої активності та, відповідно, переводить автора в розряд тих особистостей, які випадають з універсальних кодів і яким властиво мати біографії». Тому, «якщо раніше істинність гарантувалася культурним статусом творця тексту, то тепер довіра до нього ставиться в залежність від його особистості. Особиста людська чесність та бездоганність автора робиться критерієм істинності його повідомлення» [168, с. 151]. Однак такий текст не виключає елементів містифікації, своєрідної гри «реальність-фікція», здатних заповнити «незістиковані» ланки наративу. Як слушно спостеріг А. Валевський: «Те, що складає сокровенний індивідуальний сенс і цінність життя людини, у вигляді тексту набуває загальнозначимості. Але ця загальнозначимість завжди метафорична, не визначена, багато в чому парадоксальна, а найголовніше, полісемантична, передбачає множинність інтерпретацій, а значить і можливість міфологізації реального життя» [69, с. 19]. Значущість таких текстів при цьому не зменшується, адже поняття автобіографії як колекції поданих письменником фактів про власне життя, причому в конкретній ситуації її необхідно розуміти не як абстраговану від письма інформацію, а навпаки – як носій впливу на нього, є для автореференційності стрижневим. Під автожиттєписом розуміємо не лише комплекс подій у житті письменника, а й осмислення їх, вплив на творчий сегмент. Слід зауважити, що в історії літератури така проблема завше викликала розбіжність у поглядах пись-

менників та теоретиків. До прикладу, такі автори, як Ж.-П. Сартр, М. Лейріс, Н. Саррот різко негативно ставилися до автобіографії, оскільки вона «провокує розглядати її поза світом творчості» [170, с. 39], однак апологети життєпису вважали його власне творчістю й обстоювали думку про внутрішню єдність документального і творчого.

Маючи свої витoki ще в пізньоантичній філософській літературі (йдеться про перші ознаки), автобіографія в усі часи відігравала важливу роль у тлумаченні художніх текстів. Вихідною точкою автобіографії в чистому вигляді називають «Сповідь» Ж.-Ж. Руссо, яку М. Бахтін вважав яскравим прикладом функціонування згаданої вище прихованої полеміки [51, с. 219]. Проте натяки на неї простежуються ще в записках філософа Марка Аврелія «До себе самого», близькі до «Сповіді» єпископа північноафриканського міста Гіппона Св. Августина. Своє продовження життєпис знайшов у Середньовіччі й Відродженні (Ф. Петрарка, П. Абеляр, Б. Челліні), а в XIX ст. набув поширення в Західній Європі (Й. В. Гете, С. Далі, А. Ф. Ам'єль, Б. Констан). Відомим є факт гострої дискусії Анатолія Франса та Фердінанда Брунет'єра наприкінці XIX ст., а також ґрунтовні студії Ф. Лежена, який вбачав у автобіографії різногранність й розумів її як вольовий акт і літературний текст водночас [157]. В українській літературі автобіографію як модифікацію наративної прози можна знайти у доробку Т. Шевченка, А. Свидницького, Л. Мартовича, Ю. Яновського, О. Довженка, Остапа Вишні, В. Минка, А. Дімарова та багатьох інших. Літературний життєпис набув популярності у XX–XXI ст. як на теренах Європи, так і в Україні, ставши не лише прийомом, а й методом викладу матеріалу, причому в різних жанрах. Постмодерний дискурс лише актуалізував автобіографічне письмо, остаточно закріпивши його в жанрово-методологічній парадигмі літератури (О. Ульяненко, О. Забужко, Г. Тарасюк, О. Лишега та ін.). Показовими прикладами автобіографії є мемуарний роман Юрія Андруховича «Таємниця», де ліричний

герой ототожнює себе з автором і подає факти з власного життя, та роман-хроніка в голосах «Моя Друга світова» Миколи Жулинського.

Цікаве вираження знайшла автобіографічність у сучасній українській поезії, яка тяжіє до оповідності та фактологічності. Запозичення з епосу роблять її відкритішою й водночас дають більше інформації про автора. Своєрідною ілюстрацією може стати уривок із вірша молодого поета Мирослава Лаюка:

коли народився я, лаюк мирослав миколайович
 «була прекрасна липнева ніч» 31 липня 1990 року
 як записала мама в альбомі «наша дитина»
 де потім вказала
 у яким віці я навчився додавати прості числа
 потім... [153, с. 6].

Прагнення сучасного автора, не обмеженого у виборі тем, мотивів, образів та концептів, до стильової неповторності спонукає його до пошуку творчої унікальності у власному житті. Як стверджує О. Бровко, «у цьому контексті актуалізується дослідження сучасних художніх текстів, що зосереджуються на проблемах самоідентифікації митця, відтворення реальності через низку симулякрів, спробах інтерпретації креативності хаосу» [63, с. 118]. Тенденція до активного залучення автобіографічних даних, художньо переосмислених, дає більше можливостей для розуміння й тлумачення текстуальної дійсності через її автореференційну природу.

Однак автометатекстуальність не обмежується тільки прямою (буквальною) наявністю в самому тексті автобіографічних даних. Це поняття містить максимальний обшир життєдіяльності письменника, його поглядів на мистецтво в цілому, оцінку власного доробку й сприйняття/несприйняття його критиками, осмислення індивідуальної творчої лабораторії, окреслення світогляду, самоідентифікації тощо. Такі позиції не є обов'язковими сегментами авторської текстуальної площини – вони почасти існують якраз поза нею

(інтерв'ю, радіо-, телеєфіри, виступи на презентаціях, телефонні розмови тощо). Від автореференційності, зафіксованої в художньому тексті, такі форми інформації про життя автора відрізняються об'єктивністю й достовірністю. Існують і межові (перехідні) автометатекстуальні одиниці: передмова, післямова, вступ, авторські відступи й анотації, ремарки, супроводжувальні пояснення, авторецензії тощо, однак їхній стосунок до реальності також може бути досить умовним.

Аutoreференційність як форма і спосіб саморозуміння не претендує на збіг із баченням критиків. Для реципієнта вона радше є додатковим носієм значень, які наближають тлумачення твору до істинного, яким він був у свідомості письменника ще до вербальної реалізації. Для автора – це постаналіз створеного, який дає можливість не просто оцінити відповідність первинного задуму до кінцевого результату, а й так само відкрити для себе нові сенси, не помічені в процесі письма, заглибитись у власний текст, зрештою, по-новому пережити творчий екстаз.

Підсумовуючи сказане, можна дійти висновку, що сучасне літературознавство та літературна критика дедалі активніше залучають метатекстуальний дискурс. Хоча з'ява метатексту як повноцінного науково окресленого поняття відбулася відносно недавно (перша половина XX ст.), очевидно сьогодні є тенденція до його актуалізації. Прагнення максимально широко подивитися на літературний твір спонукає до врахування психологічного бекграунду, біографічних даних, культурно-філософського, історичного та соціального контекстів. Так званий текст про текст як вторинне й водночас самостійне утворення може існувати як у текстовій тканині твору, так і поза нею. Autoreференційність як форма метатекстуальності відкриває нові горизонти розуміння й тлумачення текстів через авторський погляд на своє письмо, мистецтво загалом, на художньо-етичний та естетичний обшир літературної творчості.

1.2. Автореференційність Емми Андієвської як форма метатекстуальності

Творчість Емми Андієвської виразно метатекстуальна. Це зумовлено не лише талантом письменниці, який дозволив їй створити унікальний ідіостиль, закодований особливими смислами, а й переконливим прагненням бути максимально точно і повно прочитаною, зінтерпретованою. Звідси – бажання авторки відкрити перед читачами й дослідниками додаткові шляхи «розкодування», пояснення того, що, за її словами, зумисне нею не вигадується, а лише зчитується згори. Не дивно, що поетка сама дивується цьому незвичному явищу, і на запитання: «Як народжуються сонети?», відповідає лаконічно: «Вони лізуть із ребер, із рук. Вони просто вилітають із мене» [41]. Про ставлення до творчості як до головної місії, призначення, способу життя мисткиня раз по раз говорить в інтерв'ю, коментарях, під час виступів, а отже, креативне, метафоризоване переосмислення дійсності є стрижневою віхою її світосприйняття.

Важливо простежити сам творчий процес Е. Андієвської, яка акцентує увагу на первинній ролі підсвідомого, ірраціонального. «Якщо вірш штовхається в ребра, – говорить вона, – то треба дати йому волю. А щойно він напишеться, перечитую його розумом» [41]. Вочевидь, йдеться про те, що Г. Флобер називав «безсвідомою поетикою», або інтуїтивним, органічним, яке вербалізується в текст, поширюючись поетикою експліцитною, рефлексуючою, своєрідним метависловлюванням. Воно передбачає називання прийомів, що пошуковуються для передачі певного смислу, акцентування ключових слів, які задають певний тон і стиль. Отже, «метатекст – це текст опису, текст «другого порядку», за допомогою якого автор називає прийоми, що використовуються ним для передачі певного змісту, які відображають процеси становлення твору» [173, с. 285]. Він допомагає зрозуміти, як постає з уже сказаного ще не висловлене, виявити основні напрямки формування й становлення творчої індивідуальності митця. Увиразнюючи мотиви й моделі різних складових

тексту, він співвідноситься з процесами його народження, виробленням стилю, композиції, змістом, власне – генетикою і поетикою.

У процесі заглиблення в автотекст Емми Андіївської виникає думка, що почасти сам автор є найкращим читачем-інтерпретатором своїх творів, як написаних, так і майбутніх. «Невписуваність» поетки в різні групи та *сюр-и* оригінально стверджується в метатексті, зокрема і в контексті ще досі актуального запитання про приналежність до «Нью-Йоркської групи». Якнайкраще позицію автора увиразнюють три джерела тексту в форматі «питання-відповідь», які не вкладаються у відпрацьовану схему комерційного тиражування «способів розуміння». Адже, за зізнанням одного з видавців, без імені Емми Андіївської «під дахом» «Нью-Йоркської групи», ця видавнича продукція не матиме попиту та великих накладів. Саму ж письменницю це хвилює найменше, оскільки за усталеною традицією всі проблеми з виданням вона вже давно перебрала на себе. Після неодноразового гіркого досвіду обманювання й привласнювання відданих на видання коштів (у кращому випадку, за словами Е. Андіївської, їй дарували два-три примірники), письменниця видає свої книги власним коштом. Вочевидь, ідеться про складні реалії, пов'язані з менеджментом, який нині за пріоритет має не рівень письменницького таланту, а чисто меркантильний інтерес позалітературного характеру. Вихід із замкненого менеджерського кола авторка знайшла у вкладанні власних грошей у видання своїх книг, які разом із картинами роздаровує численним читачам, вишам, школам.

Щодо питання приналежності до «Нью-Йоркської групи», Емма Андіївська вважає за потрібне наголосити одне і те ж, хоча в різних варіантах. Насамперед: «Цю назву придумав Іван Максимович Кошелівець. Але він ніколи не асоціював мене з «Нью-Йоркською групою», бо він би ніколи не вчинив наді мною такої наруги. Ні Ю. Тарнавський, ні Б. Бойчук не мали жодної книжки, коли я вже їх мала. У 21 рік у мене були «Герострати», але, коли бракувало коштів, я інколи друкувалася в якихось спільних виданнях.

У «Нью-Йоркської групи» ніколи не було статуту, «хлопчики» не вміли навіть формулювати, погано знали українську мову. Іван Максимович бачив графоманство й відкрито говорив їм про це. Єдина грамотна там і дуже талановита – Женя Васильківська, але її кар'єра скінчилася, як тільки вона вийшла заміж. Багато її віршів присвячено мені. Та ж сама історія з Патрицією Килиною, коли та вийшла заміж за Тарнавського» [41]. Виходячи з означених авторкою концептів творчої самоідентифікації, заперечення приналежності до будь-яких груп, шкіл, стилів, напрямів можна констатувати як визначальну позицію. Розуміння себе поза шаблонами, «колгоспами», спільними маніфестами, тощо свідчить про глибоко індивідуальне сприйняття себе в обширі літературного процесу й досить негативне ставлення до колективних літературних утворень. Цікавими є аргументи згаданого вище Б. Бойчука щодо угруповання: «... треба зазначити, що існувала тільки група приятелів (близьких і далеких), – не було ніякої організації, не було статутів, ні зборів, ні управ, ні навіть маніфестів Нью-Йоркської групи. Чинником єднання була спільна настанова, що кожний поет мусить іти окремо індивідуальною дорогою, виявляти власний внутрішній світ (що є стилем) і в тому сенсі бути *інакшим*, сучасним, модерним (звичайно, кожний мав свою окрему поставу до модернізму і розуміння його)» [59, с. 21]. Такі свідчення одного із засновників угруповання лише потверджують умовність існування так званого колективу, об'єднаного частково за принципом локації й не завжди приятельських стосунків. Наступне спростування Е. Андієвської приналежності до «Нью-Йоркської групи» звучить так: «Я ніколи не була «Нью-Йоркською групою». Я жодною групою в своєму житті не була, бо я вже розповідала, що заки приїхала до Нью-Йорку і познайомила з кількома «хлопчиками», які пізніше стали «Нью-Йоркською групою», то вже мала видану книжечку тоненьку, але про неї писав В. Державин, що мені соромно зацитувати, так гарно він сказав. Це – раз. Потім – я мала видане, сорок четвертого німецьке радіо мене передавало годину, і Дрейвіц одній там, іншій казав: «Дуже похвально, вона

вже мертва». Так. То мені *post-factum* переказали. Тоді, у п'ятдесят п'ятому вийшли мої «Подорожі» – перші шістнадцять новелет, такі трошки сюр- і не сюр-, бо сюрреалізм Емми Андієвської трошки інакший, ніж загальний. Це насамперед ідеться про не автоматизм, а треба виписати речення, щоб воно було речення без тельбухів, як нас призвичаювали писати, українців. Одне речення, а тоді щось там... час, вічність... Можна про все писати: і про вічність, і про час, але треба так писати, як ніхто, а як ти так переварюєш лише жуйку, то нецікаво. Нецікаво, непотрібно і ліпше б, якщо ти жінка, – народжувала б дітей, а якщо чоловік, – то звитяги всякі робив. Так що то все в порядку. Мені не цікаво» [89, с. 187]. Із цих міркувань письменниці можна зробити такі висновки: 1) повноцінне входження її в літературу й визнання передували створенню «Нью-Йорської групи», з якою об'єднують перебування на спільній локації з іншими поетами та кілька публікацій у спільних виданнях. Нагадаємо, перша книжка мисткині – «Поезія», видана ще в 1951 році; 2) пріоритетом її творчості є надвимогливість до себе та інших; 3) творче ноу-хау Емми Андієвської – створення унікального й самобутнього стилю, навіть легке наслідування якого буде легко зчитаним.

Продовжуючи розмову про «Нью-Йорську групу», авторка стверджує: «Я мала багато в своєму доробку, а «хлопці» тільки починали щось там робити. Звичайно, коли вони мені запропонували друкуватися десь там у своїх виданнях, то я друкувалася, як і В. Барка друкувався. Геніальний Василь Барка! Але його не посміли зарахувати «Нью-Йоркською групою», а мене вирішили: ага, я там кількох знаю особисто, то я вже «Нью-Йоркська група». Я ніколи спільних декларацій не підписувала, я ніколи не вважала те за добре, що вони вважали» [89, с. 188]. Отже, позаконтекстова ідентифікація поетки пояснюється не лише прагненням радикально індивідуальної присутності в літературі, а й аргументацією на користь умовності концептуальних засад так званих літературних «колективів», до яких зараховують і «Нью-Йоркську групу». Варто зауважити, що у віртуальній антології поезії «Нью-Йоркської

групи» Ю. Тарнавський досить різко висловився на адресу письменниці: «... Андієвська на той час вже повернулася до Мюнхену і від Групи ніби сторонилася. «Я кіт, що ходить сам», казала. Додам від себе, що ще такий, що хлеще молоко, яке йому наливають у мисочку, що на східці біля дверей, і, коли потисне мороз, то і в хату попросить завітати» [222]. На це сама мисткиня відповідає досить миролюбивим твердженням: «Я не раз повторювала, що вся «Нью-Йоркська група» – це дуже симпатичні люди, мої гарні знайомі. Але означення групою я вважаю довільним. Бо чому, скажімо, я належу до групи, а Олег Зуєвський, чудовий поет, – ні? Чи навпаки. Тим паче, ніяких групових засад я не дотримувалася: ніякої програми не виконувала, на спільні мистецькі критерії так само не орієнтувалася. Я просто Емма Андієвська. Звичайно, я розумію, що простіше щось окреслювати одним словом, одним явищем, але ж це спрощує. Отже, я завжди сама по собі» [16, с. 6]. Такі висновки Андієвської наштовхують на важливу думку: незрідка нехтування сучасною літературною критикою і літературознавством авторських позицій, припасовування їх до власних кліше і трафаретів у «кращих» традиціях радянських часів, бездоказове ігнорування права митця на власний вибір унеможливають повноцінний та цілісний погляд на ситуацію. «Воскресіння автора», що логічно прийшло на зміну Бартівській концепції «смерті», ледь не афористично сформульовано французькою генетичною критикою. Як слушно зауважила А. Грезійон: «Рукописи змушують нас уважно вдивлятися в цю пишучу інстанцію, пробуючи досягнути її особливості. Ухилятися від відповіді тут неможливо. «Усунення суб'єкта погано узгоджується з присутністю руки, яка виводить знаки на папері», – зауважує Мішель Конта. Присудок «писати» потребує підмета. Якраз найінтимніше письмо – записні книжки, щоденники – показує, як тісно пов'язано пережите, реальне, біографічне – з письмом самого твору і як шляхом безкінечно малих змін, ціною жорстокої боротьби реальне “я” перетворюється в літературного оповідача». Так, наприклад, Пруст, написавши «Жака Сантея» від третьої

особи, поступово, з величезними осторогами, вводить у «книгу, яку необхідно написати», оповідача свого роману, плутаючи фрази від третьої особи («Юнак, котрий спить») із фразами від першої особи («Упродовж тривалого часу я лягав спати засвітло»)) [92, с. 48–49].

У контексті цілісного аналізу автореференційності Емми Андієвської важливо простежити життєві й творчі засади формування особистості авторки, витоки її світоглядних орієнтирів і переконань. Із біографії письменниці відомо, що її дитинство було досить насиченим і пройшло під знаком протилежностей. Виростаючи на Донбасі в зросійщеній родині й такому ж середовищі, майбутню поетку свідомо готували «на росіянку» з допомогою гувернанток, хоча мати була козацького роду, а батько відомим ученим-хіміком. Перед війною родина перебралася до Києва, де жили на околиці. Там вона потрапила в українськомовну стихію, що зачарувала її. Водночас бачила, як упосліджують українців, і вже тоді загострене почуття справедливості визначило її вибір. Перед вступом до Києва радянських військ (це був кінець 43-го) батька знищили свої, аби його винаходи не дісталися німцям. Рятуючи дітей, мати з великими труднощами вивезла їх на Захід. Е. Андієвська пригадує: «У мене дуже яскраві спогади про дитинство. Наприклад, перший спогад, коли мені було дев'ять місяців, так. А тоді – з двох років я вже стало маю спогади суцільні. Я пам'ятаю Донбас, деє батько мене за ручку вів, і оці надзвичайні запахи... фарба, фарба. А двері – то були із різнокольорових колосальних пір'їн. Не могло бути такого, але я припускаю, поблизу (я розпитувала маму), це ще в Донецьку було, поблизу був базар і нам сідухи (просто мама вміла все організувати і як звичайна українка, що все може, крізь стіни ходить, ну, тільки в нормальному, а я в нормальному, на жаль, не вмію, я тільки в іншому сенсі), й вона, напевно, принесла півня, щоб його зарізали. Напевно, він тріпався в дверях, чи що. Мені ці двері лишилися. Крила стали завбільшки з двері, крила уздовж дверей. Виривався з маминих рук півень – його крила стали дверима. Кольорові півнячі двері» [41]. Як бачимо, сам

біографічний наратив поетки характеризується емоційним тлом і нерідкими метафоричними вкрапленнями, що свідчить про її пристрасть до оригінального вербального оформлення дійсності навіть поза творчим дискурсом.

Не менш яскраво дитинство Емми Андієвської позначилося на її творчості для дітей. Досить чітка пам'ять про ранні роки цілком імовірно пізніше трансформувалася в художню площину через свідомість чи й більше підсвідомість. У цьому контексті слушним є порівняння З. Фрейда поета з дитиною: «Поет робить те саме, що й дитина, яка грається, – він витворює світ фантазії, який сприймає дуже серйозно, тобто він, поет, переповнений дуже багатьма почуттями, які у той час він рідко відділяє від дійсності» [248, с. 109]. Оригінальні твори для дітей Андієвської (казки, лічилки та лічилки-поєми) так чи інакше містять дитячі рефлексії та алюзії, однак їхнє співвідношення з реальними біографічними фактами в авторки не реалізується в тексті прямо, буквально.

Емма Андієвська пригадує: «А вже, наприклад, з двох років я точно пам'ятаю: бабусі показувала на балконі як я фізкультуру роблю. Бабуся сиділа в куточку, а я їй демонструвала, як гарно я на поруччях вправляюся. Ну, знаєте, коли іде показ, то завжди не туди виходить. То я, значить, зірвалася з тих поруччів униз, на травичку. То не дуже так і високо, але справа в тому, що в травичці було пів надбитої пляшки. І пляшка просто влізла мені в голову, й тоді почала рости одна голова (за вухом отут), друга голова. Ну і мама вже призначила трепанацію черепа, бо такенна головища і сорок один градус – це страшно. Я вмирала від початку і завдяки мамі живу ще й досі. Ну а при мені завжди були няньки, а моя нянька... Тоді були модні такі французькі коляски сині, на великих колесах. І нянька кудись подивилася, а мені ж було цікаво, куди вона подивилася, я теж... Але ж голова дуже важкена, вона – бух і шарахнулася об брук. І стався вилив крові й завдяки цьому виливу крові той згусточок гною, що мали відкрити череп і вичерпати, якимось попхало, і в мене почала спадати температура» [89, с. 190]. Емоційне навантаження, притаманне

спогадам мисткині, властиво і її творчості для дітей. Неабияка увага поетки до дитинства простежується і в сонетах, причому на різних рівнях: образному (дитя, немовля, шкетик, хлопчики, дівчатка, іграшки, гра), лінгвістичному (авторка почасти вдається до зменшувально-пестливих форм), семантично-змістовому (світ у тексті мисткині нерідко сприймається очима дитини). Цікаво, що сама письменниця, аналізуючи свою поезію, зауважує: «Діти мене розуміють краще. Дитяче в мені не заросло, воно дає мені сили бути справжньою» [41]. Повертаючись до психоаналізу З. Фрейда, доречно звернути увагу на такі його міркування: «Несправедливо було б вважати, що дитина сприймає світ несерйозно. Навпаки, вона сприймає його серйозно і використовує для цього велику гаму емоцій» [248, с. 109].

Підтвердженням цьому є ще один дитячий спогад поетки, пов'язаний із «уроками» плавання: «У дев'ять років я почала вчитися плавати. Намовила свою няньку... Ми вже тоді жили на околиці Києва, бо мама побудувала віллу вже за радянського часу і наша садиба кінчалася ярмом, який вгорі – там далеко-далеко називався Бабин. У нас він уже тільки ярмом називався, бо там були вже джерела, росли колосальні сосни, дуже глибокий яр, і внизу були самі джерела. Отже, з тих джерел нянька зробила таку гатку, ну і я там бовталася, а надвечір уже сорок один, без пам'яті, одинадцять днів без свідомості, лише ці подушки – такі чорні були, кисень, щоб дихати. Півроку крупозне запалення обох легенів, ну і всяке таке. Так закалялася сталь» [89, с. 189]. Зважаючи на такі історії, пов'язані з екстремальною межевою ситуацією, боротьбою з обставинами, можна припустити, що вони стали емоційним або психологічним тлом деяких текстів Андієвської. Найперше, у цьому контексті вельми актуальним видається образ смерті, який у творчості письменниці є здебільшого іронічним та грайливим: «Був би – дух, був би – дух! – / Ноги – в рух, руки – в рух, Може, завтра я помру» [4, с. 35]; «Не стріляйте в жінку! / Яка перед міською ратушею / Репетує в нестямі, / Що вбили її чоловіка» [2, с. 49]). Загалом, текст Е. Андієвської не містить глибокої трагічності й маркерів декадансного

сприйняття дійсності. Більше того, поетка не екстраполює емоціями як інструментами впливу на свідомість читача попри наявність великої кількості химерних, трагічних образів. У циклі «Відозви» пише: *«Що смерть, коли й вона буття...»* [41]. Саме тому так звично: *«На цвинтарі знов походжа покійник, // запрошуючи на горнятко кави»* [41].

Досить драматичні обставини дитинства Андієвської стали не лише психологічним тлом певного пласту текстів, але й виступили формантами характеру мисткині. У контексті виховання та самовиховання пригадує: «Мама ніколи й ні в чому мене не обмежувала, не сварила й не дорікала, вона була просто щаслива від того, що я живу. Вже тоді я зрозуміла, що мушу сама собі прищепити дисципліну, відповідальність. У 10 років я була Будда в палаці, все могла робити сама. Очевидно, вищі сили таки керують нами, бо вже у цьому віці вони надихнули мене на те, що маю сама себе дисциплінувати. Багато читала, малювала (видно, добре реалістично вправлялася, бо захотіли, щоб ілюструвала Боккаччо), але не мала з ким поговорити про це. Серед своїх ровесників я була інопланетянка, в дев'ятирічному віці читала світову літературу. Цікавилася всім – музикою, математикою. Але, на жаль, те, що ви не використовуєте, відходить (як математика). Про музику я мріяла серйозно, хотіла навчатися в консерваторії, але яка консерваторія під час війни... Мала вишкіл меццо-сопрано, та мій голос зник, бо в Америці вирізали мигдалики і я три місяці не могла говорити, і голос пропав. Та музика перейшла в поезію. Я чую її, в усіх моїх сонетах є музикальне тло» [41]. Власне, на музичній основі написана «Народня поема про яблуко» Андієвської, тлом для якої стала відома пісня «Ах, яблучко, куда ты котишься...». Історію написання її прокоментувала так: «Я ще маленькою підтанцьовувала під цю мелодію, що насправді є українською народною. Потім Р. Глієр використав цю музику. Усе з України використовується в чужій культурі. Ну то мене шляк трафляв, і через те я написала той твір» [89, с. 190]. Музичне начало поетичних текстів виразно зчитується на кількох рівнях: звуковому, образному, змістовому, подекуди –

сюжетному. Відшліфована ритміка (здебільшого – 4-стопний та 5-стопний ямб), оригінальна рима (окрім зовнішньої почасти трапляється внутрішня рима), фонетичне обігрування та лінгвістичне експериментування дають підстави вважати Андіївську майстром музичного слова:

Над саксофоном – папороттю – смик .

На всю потужність – Часу – пилюмок.

Хто – рясно – сльози, хто – печеню – смак.

Навкілля – вже – формується – саме [4, с. 132].

В поезії Емми Андіївської неважко помітити й досить часто вживаний мотив танцю: «*Каварня. Танцмайданчик. Від артриту / Два дідусі – рятуються – фокстротом –*» [4, с. 132]; «*І я плачу, – і тремчу. / Хмаросяги ув очу / і регочуть, і танцюють, / Щоб мені зламати шию*» [4, с. 50]; «*Меридіян, де – кроки – полонез, – / Замість солом, – самий хрумкіт, – балакун, –*» [17, с. 96]; «*Навіть – у снах: «Пильнуйте – перехресть!» – / Та – існування – звинний – танцюрист*» [15, с. 55]). Загалом – рух є одним зі стрижневих мотивів поетичної творчості мисткині, причому залишається поліфункціональним: від одиничних метафор до глобального філософського осмислення.

У 19-річному віці в Андіївської «витанцювалися» (за її означенням) «Герострати». Авторка шкодує за тим, що вони ще належно не прочитані, врешті, як, на її думку, і вся творчість, незважаючи на чималу кількість написаних дисертацій, статей, монографій, інтерв'ю. Досить критично ставлячись до себе самої, поетка дотримується цього правила й щодо інших. Цікавими видаються її погляди на категорію геніальності. Розшифровуючи, зауважує: «Геніальним може бути кожен, якщо завдасть собі труда. Це – лише особливий кут зору» [41]. У ширшому розумінні: «Кожний народ є генієм, тільки щоб генієм бути, то треба багато витримки, цікавитися дуже сумлінно інформацією з першоджерел, а не що тіточка вам бу-бу-бу: оце такі українці, а вони такі погані й взагалі вони та-та-та, меншовартісні etc. Вони багато чого вам розкажуть. Як сповідують, кожна імперія говорить те саме» [89, с. 195].

Вочевидь, ідеться про глобальне розуміння першоістини народу, нації як такої. Будучи ізольованою від материкової батьківщини, поетка особливо гостро сприймає реалії, пов'язані з нею. Вельми актуальними залишаються для неї й питання національної мови: «Коли ви почитаєте Цицерона на оборону латинської мови, то побачите, що, мовляв, нею можна найшляхетніше висловити, як і грецькою. Хо-ха-ха. А, до речі, грецька побутувала другого століття по Христі, і Цезар, коли він боровся проти Арцінгеторікса, то пускав свої стріли, замотані цидулкою, писані по-грецькому, про галльську війну і те, що він писав – то це для того, щоб змобілізувати плебеїв. Так що воно так. Наші думають ото-то-то. Ні, просто треба трошечки до джерел, тоді все стає на свої місце» [89, с. 195].

Питання української мови й нації тісно взаємопов'язані для Емми Андіївської, адже «нація перебуває у процесі постійного мовного творення і повсякчасної самореалізації через мовлення, яке <...> підживлює паростки духовного оновлення вироблених відповідно до національної свідомості й традицій неповторних особливостей оригінальної культурної системи» [117, с. 10]. Щодо поняття нації, держави мисткиня стверджує: «Я свою Україну ношу, як слимак свою хатку, в ній живу – інакше б я пішла в інші культури, як багато хто з-поміж дуже талановитих людей. Оскільки я не пішла, то, звичайно, все, що діється в Україні, мені просто проходить крізь серце. Я хочу, щоб Україна була реальна, сильна, позбулася всіх проблем, які її мордують. Бо тоді самореалізація гарантована. Інакше – сили знову будуть розпорошені. А я можу існувати і в пустелі» [16, с. 6]. Вимушено опинившись у досить ранньому віці за межами України, Емма Андіївська жодного разу не прагнула перейти у своїй творчості на англійську, німецьку, чи французьку, які знає досконало, заради вигоди чи з кон'юктурних міркувань. На думку поетки, це був би найкоротший шлях до світових лаврів, але тоді вона б зрадила собі. Цілком тверезо оцінюючи такий крок і розуміючи його ціну, пояснює: «За те, що я написала, то я б давно там мала вже і Нобелів, і тробелів, і чого тільки ні...

А так... Але мені... Я не могла б написати «Геростратів», якби я так думала, що тільки ось вирву свої кишки і увічнюся. Саме тому я написала «Геростратів». Вони ще не прочитані, але колись прочитають. «Роман про добру людину», «Роман про людське призначення» – це те, що хотів Гоголь написати, тільки зворотно: він кон'юнктував, а я не кон'юктую. Він хотів вічності, поїхав з України, а росіяни вкрали душу. Ці два романи – це пісня, поема про українську людину, а тому нікому не треба ні там, ні тут, ні та-та-та. І тому я пишу, вже тридцять шість творів видала, все за свої кошти, все роздається» [89, с. 197]. Із цих слів зрозуміло, що, перебуваючи в майже ізолюваному від українських реалій соціумі й водночас маючи більше можливостей для визнання не лише національного, а й світового, авторка поступається ним на користь українськості. Важливість української мови в контексті нації та своєї творчості зокрема для поетки є очевидною, адже «мова є органом своєрідного, неповторного мислення нації, інструментом сприйняття і пізнання світу» [117, с. 10]. Особливо актуалізується питання мови в поетичному тексті, адже, як стверджує Джонатан Каллер, «основою поезії <...> є розташування мови на першому плані, її «одивнення» завдяки метричній організації і повторенню звуків» [128, с. 90].

Важливо, що сама ідентифікація себе як національного митця передусім пов'язана з мовою як єдиним інструментом і засобом творчості. Як слушно зауважує М. Жулинський, «мова – генетичний код і визначальний консолідаційний чинник нації; вона формує її спільну духовно-психологічну орієнтацію, яка й визначає культурно-історичне буття народу як органічно цілісного феномена» [117, с. 9]. Обираючи мову для написання своїх текстів, автор тим самим окреслює власну приналежність до тієї чи іншої національної літератури. У цьому контексті мова виступає певним індикатором, який визначає національний вектор письменника. Саме тому дуже легко визначити приналежність до національної літератури, скажімо, В. Набокова, М. Гоголя, Ф. Кафки або П. Килини (щодо останньої поетки – її ситуація є унікальною,

адже авторка вивчила нерідну для себе українську мову й почала писати нею), хоча в літературознавчій практиці різних народів почасти виникають дискусії щодо «претендування» на того чи іншого автора. Віртуозне володіння українською мовою в Емми Андієвської невідривне від переконання: «Українці – фантастична нація попри те, що отакі негаразди: мова ніколи не була плекана як у Академі Франсез, яке зважає кожне слово п'ятдесят років, поки воно його введе у вжиток. У нас не то що, а й взагалі... І, однак, вона яка гнучка, вироблена, багата. Росіяни не мають такого багатства мови, хоч вони перебрали нашу мову і тоді вже наростили щось інше як українська. Це не голослівне, а, скажімо, почитайте судові записи, які чудом опубліковані, з п'ятнадцятого століття. Ви побачите, що там «вухналь» уже засвоєний, що здається, «гуфнагель» – значить, коли ми ще мали стосунки з німецькими, що засвоїли той цвях, яким підбивають підкову, і всяке таке» [89, с. 197]. Щодо своєрідності поетичної мови, зауважує: «Українська мова – силабо-тонічна. Тож у мене інколи трапляється поєднання ямба й дактиля. «Розмова комахи з чайником» – спочатку намалювала картину, а звідти «написався» сонет. Чотириямбовий колись писала частіше, тепер – переважно п'ятиямбовий» [41]. З останньої цитати виділимо два аспекти: 1) мова в Андієвській ототожнюється з поетичним началом і конкретними версифікаційними одиницями; 2) характер творчості мисткині є інтермедіальним (інтерсеміотичним): малярство і поезія є почасти продовженням один одного. Детально це питання розглянула у своїй монографії «Інтерсеміотичність у творчості письменників Нью-Йоркської групи (Емма Андієвська і Віра Вовк)» І. Жодані [115]. Ілюстрування власних книг, а також строга відмова від будь-яких редакторських втручань є ще одним підтвердженням самодостатності творчої особистості Емми Андієвської.

Варто зауважити: незважаючи на переконливу громадянську позицію, поетичні тексти Емми Андієвської абстраговані від декларативних національних, соціальних та політичних напластуваль. Глибинні змісти прочитуються на рівнях асоціативних, метафоричних, інтертекстуальних. Б. Бойчук стверджує:

«Андієвська вміє перевтілювати свій спадок в поезію, яка творить оригінальний, дивний і унікальний світ. Вона, як ніхто з генерації, вміє єднати традиційне і модерне (чи перевтілювати традиційне в модерне), типово українське з індивідуальним» [59, с. 25]. Природа її тексту – первинна, самоцільна (про це свідчить і проза письменниці, де в «Романі про добру людину» та «Романі про людське призначення» пронизливо звучить тема української Людини, Народу). Вочевидь, у такому словесному мистецтві пріоритетом є естетизм, що робить його абсолютно новою самобутньою дійсністю, а не наслідуванням тієї, що вже існує. Про це свого часу говорив Б.-І. Антонич, апелюючи до Аристотеля та Платона. Свою українськість у поетичному тексті Андієвська демонструє не через пряму маніфестацію, як це робили, до прикладу, деякі з неокласиків або шістдесятників, а передусім через комплексну мовну організацію. Ось як пригадує письменниця свої перші «уроки» української: «Я завжди вважала, що я мушу знати (мову – *І.А.*), бо з шести років уперше почула українську мову й оскільки дома дуже гостро зареагували: «Ребёнок омужичивается, не сметь!» Ах-ха-ха-ха! «Не сметь?!» – ну то, значить, я вивчила українську мову і поклялася собі жодного слова російськи не написати. Оце клятва Ганнібала, так!» [89, с. 198]. Оцінюючи внесок Тараса Шевченка у розвиток української мови, його безкомпромісність та актуальність творчості, поетка з сумом констатувала: «Українська мова – це моя любов, а її зараз засмічують нецензурщиною, яка прийшла з Росії. Хочуть показати щось дуже «оригінальне», але для українців матюки ніколи не були властивими. Тепер демонструють цим свою бідність. Для того, щоб бути оригінальним, треба бути *характером* оригінальним. Має бути велика віддача, нічого не чекаючи взамін. Обережно до похвал! За все – велика плата» [89, с. 198]. Відкидання обценної лексики, яка масивно увійшла до лексику постмодерної літератури, пояснюється Еммою Андієвською не лише запозиченням з окупаційної (російської) мови, а й естетичною місією культури та мистецтва. Попри подекуди грубу або потворну ситуацію, зафіксовану в

тексті, «ненормативна» у багатьох вимірах поетика уникає ненормативної лексики:

...Ведмедиків
 Зі штучного матеріалу,
 Що плачуть
 Людськими сльозами,
 Заважаючи малолітнім повіям
 Обслуговувати
 Своїх клієнтів,
 Яким статеві органи
 Доценту виїли нутро... [3, с. 81].

У контексті автореференційності як самотлумачення, самоідентифікації й асоціювання себе в площині загального важливим є розуміння автором мистецтва як такого, що нерідко ототожнюється з самим життям. Відповідно – людина водночас є суб'єктом і об'єктом мистецтва. Закцентовуючи проблему вибору, Андіївська зауважує на тому, що вона завжди стоїть перед митцем, де б він не жив і в яких умовах не перебував. На її переконання, «сутність людини формується залежно від її вибору. Неправда, коли кажуть, що людина не має права вибору – вона його має повсякчас» [16, с. 6]. Особливо це загострюється в екстремальних життєвих обставинах, і, солідаризуючись із думкою Е. Гемінґвея, що є щасливим той письменник, який пережив бодай одну війну, Е. Андіївська продовжує: «Це, безперечно, має той сенс, що письменник мусить побувати в межових ситуаціях – тоді він може пізнати, яким він є насправді. Одна справа – декларувати, інша – бути. Зрештою, Тичина – геніальний поет, а як його заламали! Не кожен може бути Стусом. У випадку Стуса збіглася відважна людина й справжній поет – це не завжди йде в парі. Наше щастя, що маємо такий приклад» [16, с. 6]. Згадуючи свій досвід, письменниця розповідає: «Я жила і в дуже великих достатках – мене до десятилітнього віку виховували, як Будду в палаці. Жила і в холоді, і в голоді, і

тепер, аби багато встигнути, мушу вставати о п'ятій годині ранку й працювати. Але за все це я вдячна долі» [16, с. 6]. Таке метатекстуальне тлумачення можна прочитувати як своєрідне кредо невтомної й надзвичайно працелюбної мисткині.

Не приховуючи секретів власної творчої майстерні, Емма Андіївська робить особливий наголос на слові в найширшому його значенні, сутнісних сенсах. Як і в глобальному розумінні літератури, поезії зокрема, так і в розумінні словесної субстанції як інструментальної бази вербального мистецтва, очищаючи його від зайвих напластунків, поетка повертає слову первозданну красу. В цьому контексті доречно зауважити, що така ідея буквально концептуалізується в одній з її книг під промовистою назвою «Первні» (Мюнхен, 1964). Сама це коментує так: «Можливо, в мені залишилося щось дикунське, але мене цікавить коріння кожного слова, саме ядро кожного слова. Бо, скажімо, кожне слово має кущі й коріння, яке сягає в глибину, і що первинніше слово, то глибше коріння. І мені, звісно, лежать найбільше на серці ті, які мають найглибше коріння. Це первісні слова: вода, світло, ріка, вогонь, життя, – вони страшенно насичені. Для мене знак – це якийсь вищий ступінь слова, тобто за тим стоїть намагання побачити все, що тільки можливо в ньому побачити. У мене якесь тотальне мислення: коли я кажу, скажімо, «троянда», то мені бачиться вся її історія, всі її, так би мовити, параметри» [16, с. 6]. Отже, слово для Емми Андіївської полівимірне: від сегменту знакової системи до метавербального значення, коли воно перестає бути матеріальним об'єктом. Доречно тут згадати постулати психолінгвістичної теорії О. Потебні, за якою слово не є «зовнішнім додатком до готової вже в людській душі ідеї необхідності. Воно є засобом, що впливає із глибини людської природи створювати цю ідею, оскільки тільки за допомогою його відбувається й розклад думки» [191, с. 35]. Отже, слово черпається з природніх надр і є не просто носієм семантики, а й одиницею позаматеріальною. Говорячи про «первісні слова», на яких наголошує Емма Андіївська, варто зауважити, що

а) їхня наявність у тексті є частою; б) вербальна «первісність» переходить у неї в площину образів:

Від полисків річок: тут – мегаполіс, –
 В повітрі, – скільки зору, – дійсність – шпулі.
 На кожній брамі – вартові безпалі, –
 На місці німбів – фіялкові пили [29, с. 31].

Або ж:

Від дійсности – лишився – ледь – навильник.
 Кути всі – переміщення навальні.
 Свідомість – знов – в пригоди карамельні.
 Інакше – світло і вітри – на волі [21, с. 77].

Поет/поетка, особливо – із досвідом, працює з певним набором образів, мотивів і, головне, концептів, що є атрибутами його/її творчості й конструктами індивідуального стилю. Читач, добре обізнаний з творчістю Емми Андієвської, легко окреслить приблизно такий набір у її поетичному доробку: буття, рух, світи (світики), галактика, час, місто, (під)свідомість, навкілля тощо. Прагнення авторки досягнути глобальне, масштабне, нематеріальне, первісне почасти корелюється з філософськими категоріями, які в неї завше оригінально переосмислюються. Однією з таких категорій є концепт «круглого часу», коли минуле, теперішнє й майбутнє відбуваються паралельно, відповідно – час є нелінійним і неодностороннім:

Ще тільки, – відлік – й зникне полігон, –
 І від матерії – ледь – кольорова маса.
 Як коротко – ущільнень інтермецо.
 Й серсо, що – вже за пилом – навздогін [17, с. 28].

Або:

Найменший зсув, і – артефакти – зрячі.
 Дороговказом – сяють – часом – й речі.
 Місток – через провалля – без поруччя.

Де ще – потвори, бевзі – й поторочі [10, с. 77].

При цьому динаміка зміни часу є надзвичайно високою, взаємодія минулого, майбутнього й теперішнього формує одне синкретичне ціле.

Уважний реципієнт дуже легко помітить у поетичному тексті Андіївської надзвичайно часте вживання абстрактних образів буття, свідомості, дійсності, світів та міжсвітів, які щоразу виступають у різних амплуа: *«Пляни буття – навиворіт, – кресляр, – / І – за межею – все – найбільш істотне»* [21, с. 175]; *«Світ – коло звершень, – бубон дав приблід, – / Й весь кряж буття – і барви, і присмаки»* [31, с. 57]; *«Буття – у серце – з відсвітами – корінь. – / Народжується крок, – єдина мужність»* [18, с. 103]; *«Дійсність – на волю – роззявляє – пащі. / Та – провідник у пільмі – духа пищик»* [10, с. 47]; *«Свідомости – обсипався – шамот. / Брукняк – замкї, а – дійсности – нема»* [33, с. 70]; *«Дійсність – поволі – із плакучих – шхер. / До трупів – часом – й вічність – присиха. – »* [12, с. 105] тощо). Отже, поетка вдається до художнього переосмислення глобального, абсолютного, того, що завше йде від джерел і залишається незвіданим. Починаючи із зовнішнього – лексико-семіотичного рівня, Емма Андіївська піднімається до метавербального, метафізичного – її метафорично-філософська поетична творчість здебільшого не є відтворенням дійсності, а навпаки – креацією дійсності нової. Більше того, поетку цікавить деформація та трансформація реального в нове, що робить її поетичну дійсність альтернативною (якщо в прозі таке явище є досить поширеним, то в поезії трапляється вкрай рідко):

Рожеві транспаранти, як – протези.

Дійсність – цілодобово – експертизу. –

На мить – лиш – пильність, й – киселем – всі мутри.

Й – з найменшим – шпарок – хаос – в ролі – Метра. –

Й зі скелі – видивляється – муфлон:

Поїхав – вбік – світобудови – плян [15, с. 113].

Інколи, на думку деяких критиків, у реципієнта може з'явитися враження, що авторка бавиться з читачем: звуком, містифікацією, алогізмом, зумисним синтаксичним ускладненням, несподіваною метафорою. Заперечуючи його, мисткиня пояснює: «Я ніколи не думаю, коли пишу, про читача, також, як і про гру. Мені йдеться про те, щоб відтворити те, що я бачу, як, скажімо, оте складне явище якомога чіткіше втиснути в слова. Для цього інколи потрібні алогізми, але вони мусять приходити не з розуму, а з нутра, тоді вони стоять наче в якійсь додатковій іншій площині й малесеньким ліхтариком освітлюють те, що ви зробили. Найкращою для мене є оця змога реалізувати туманну матерію, розлиту навколо, яка ще не втілилася в думку. Скажімо, реалізувати її, де не конче треба висловлюватися цілком граматично правильно, щоб зайвого не внести. Бо якщо, скажімо, я щось випускаю у своїй поезії, то це означає, що воно цілком не потрібне. Особливо часто це дієслово. І тоді мимоволі той, хто читає, шукає, які дієслова тут можуть бути – і тоді всі значення тих, яких нема, мимоволі, як отой наліт на сливі, є присутні. Це і дає додатковий вимір сприймання якогось явища» [16, с. 6]. Як бачимо, одна з найприкметніших ознак поетичної творчості Емми Андієвської – уникання предикативних центрів й залучення еліптичних конструкцій – пояснюються нею як засіб утворення незаповненого семантико-інтерпретаційного простору. Почасти таке конструювання тексту не має суто правописних підстав, однак всеохопний індивідуальний підхід нівелює формальне бачення вербально-поетичного дискурсу.

Варто зауважити, що герметично-авангардна поезія Е. Андієвської є сегментом елітарної літератури. Її поетичне письмо пронизане сюрреалістичними візіями, сповнене глибоким інтелектуальним змістом, ускладнене багатозначною метафористикою, асоціаціями. Деперсоналізація авторського «я» слідує принципу улюбленого Стефана Малларме. Відкидаючи гіпотезу про злиття західного та українського сюрреалізму у своїй творчості, поетка слушно зауважила, що «ніколи не думала про злиття чогось з чимось чи, скажімо, що є

західне, а що українське. Я мушу тільки чітко висловити явище, яке бачу. Інколи воно дуже складно сприймається іншими людьми. Але це зрозуміло: перша реакція на те, чого людина не знає, – відкинути, однак щойно, як вона повертається до цього, то встановлює, що це зовсім не так уже й незбагненно. Мета мого життя – якомога повніше відтворити ту дійсність, яка навколо мене. Її всі бачать, тільки чомусь не помічають...» [16, с. 6]. Очевидно, саме тому за влучним спостереженням Л. Тарнашинської, «для Андієвської немає норм і пут: вона однаково відкидає як дієслівні форми, замінюючи їх багатозначним тире, яке, як правило, «ховає» смисловий код тексту, так і строгу композицію, риму чи взагалі жанр, дедалі частіше звертаючись до сонета. Але в цьому й парадокс сприйняття її поезії: ну як можна пасивно сприймати її рядки, якщо ти мусиш своєю уявою заповнювати ті тире...» [16, с. 6]. Своєрідно переводячи роздуми про специфіку власної творчості, автореференційність творчих принципів в алегоричне русло, Емма Андієвська розповіла таку бувальщину: «Перед її вікном на моріжку водилося дуже багато шпаків. І раптом на цей моріжок із якогось відкритого вікна влетіла канарка, і всі шпаки, вражені її яскравістю, ходили навколо неї. Письменниці з вікна чулося їхнє невисловлене формулювання: такого не може бути, а якщо воно є, то це загроза нашому існуванню. Той, хто творить, вважає Емма Андієвська, озираючись на це несприйняття натовпом, ніколи не створить чогось нового. Він мусить бути адекватним лише самому собі» [16, с. 6]. Звідси й досить однозначне ставлення до критики: відсторонено сприймаючи як похвалу, так і огуду, наголошує: «Мій єдиний критик – це мій дзвіночок усередині мене. Цей дзвіночок безпомилковий, він далеко ліпше за вас скаже, що є справжнім, а що ні» [16, с. 6]. Можливо, саме це й спонукало деяких критиків зупинитися на компромісному варіанті, де вони радять ставитися до цієї поезії пасивно, піддаючись мовби гіпнозу слова письменниці. Не випадково Емму Андієвську вважають ще й аудіальною поеткою, тобто її манера декламування є гармонійним продовженням існування тексту. Сама мисткиня стверджує: «У

мене слухові моменти дуже сильні, але вони тільки складники. Для мене взагалі слух, рима, дисонанс, – все, що складає якусь часточку поезії, – це лише незначні допоміжні знаки, а справжнє – між ними. Отже, в мене дуже велику роль відіграє й око. Чому ж хтось із читачів мене не розуміє? Тому що виходить з якихось певних зафіксованих критеріїв, і тому інші критерії, які не вкладаються у цю рамку, звичайно, незрозумілі. Але якщо людина стане трохи осторонь і неупередженим оком гляне на це, і хай воно на неї вплине – то дуже швидко зрозуміє, про що йдеться. Непорозуміння походить, зазвичай, від нашого упередження. І мені здається, хто завдасть собі труда трохи заглибитися, зовсім легко може те подолати» [16, с. 6].

Аналізуючи її автореференційність, важливість метатексту задля глибшого розуміння психології творчості митця, доречно згадати слова відомого польського дослідника Яна Парандовського, який зазначив: «Ми повинні бути вдячні всім, хто нам його постачає, і засуджувати тих, хто нехтує його і дає йому загинути» [184, с. 375]. Автореференційність як форма метатекстуальності зменшує дистанцію між автором, текстом і читачем, пропонуючи структуру «відкритого знання». Метатекст – композиційно не замкнений документ, він уможлиблює різні форми інтерпретації. Інтеграція його в структуру історико-культурного, теоретичного дискурсу передбачає полісемантичне прочитання своєрідної максими «життя як текст», де всі компоненти підпорядковані реалізації тих творчих завдань, що дозволяють розглядати простір письма одночасно як результат і як процес. Постаючи як синергетичне розуміння синтезованої інформації, метатекстуальність дає можливість хронотопічного означення автобіографічної особи, її багатовимірності, симфонічності. Психобіографічний та психоаналітичний модули письма сприяють осмисленню специфіки трансформації життєвого матеріалу в текстову цілісність, прочитанню й інтерпретації повсякденної поведінки людини як тексту, реалізації тих чи тих культурних кодів, моделей і претекстів. Специфіка самотворення в метатекстуальних наративах передбачає

виявлення різних способів самопрезентації творчої особистості, її досвіду як багатоаспектного феномена, що заховає в собі глибинні смисли та значення.

Висновки до розділу 1

Метатекстуальний дискурс, який набуває все більшого поширення в літературознавстві, поглиблює контекст вивчення літератури. Актуалізація постаті автора та низки позатекстових чинників дає можливість розглянути твір усебічно, зважаючи на біографічний та автобіографічний бекграунд. При цьому обставини, пов'язані з життєписом письменника, не є базовими та єдино важливими для розуміння та тлумачення тексту, однак в комплексі з іншими методами принципово розширюють уявлення про нього. Вочевидь, існує чимало випадків, коли без метатекстуального аспекту дослідження тексту не є можливим з огляду на низку причин, особливо, коли літературний твір безпосередньо пов'язаний з реальними подіями і є реакцією на них. Метатекст як надбудова над вербальним втіленням тексту є комплексною й системною одиницею, адже містить різні сегменти: самі біографічні дані, соціальні, історичні, психологічні та інші передумови написання тексту, міркування самого автора щодо мистецтва в цілому та власної творчості, його світогляд, розуміння дійсності тощо. Будучи вперше охарактеризованим як самостійне літературознавче явище у працях М. Бахтіна, метатекст був актуальним ще задовго до теоретичного формулювання, адже позатекстова реальність завжди не просто давала додаткове уявлення про літературний твір, а й почасти була визначальною. Апелюючи до ідей «нової критики» та «смерті автора», які пропагували ідею щодо деактуалізації постаті письменника та передумов написання художнього твору в контексті його аналізу, метатекст покликаний розглядати літературу не абстраговано, а з урахуванням низки контекстів та підтекстів.

Автореференційність як форма метатекстуальності передбачає індивідуальний погляд самого письменника на мистецькі та позамистецькі явища, які прямо або опосередковано стосуються власної творчості. Будучи пов'язаною із самоідентифікацією та самотлумаченням, автореференційність первинно є філософсько-психологічною цариною, що в контексті літературознавства стає метатекстуальною надбудовою. Важливим сегментом автореференційності є автобіографія, адже письменник у ній акцентує увагу на тих фактах і міркуваннях, які, на його думку, є найважливішими. Більше того, автожиттєпис може містити унікальні факти, недоступні в класичній біографії, яка зазвичай конструюється на фактах об'єктивних. Виходячи ще з пізньоантичної літератури, автобіографія не просто залишається актуальною сьогодні, а й почасти модифікується в жанр художньої літератури. Таким чином автобіографічні факти залишаються не просто додатковим джерелом розуміння тексту, але й стають його будівельним матеріалом.

Особливо важливим є метатекст для аналізу поетичної творчості Емми Андієвської. Умовно сюрреалістична (авторка визнає таке окреслення свого стилю лише частково) герметична поезія мисткині, безумовно, потребує додаткових інформаційних потоків, які можуть розширити уявлення про неї. У процесі дослідження було з'ясовано, що життя і творчість Е. Андієвської взаємозалежні: тексти поетки є почасти своєрідною охудожненою реакцією на дійсність, а саме життя вона фактично ототожнює з творчістю. Аналіз метатексту показав, що обставини багатого на екстремальні події життя авторки не просто відіграли ключову роль у становленні її творчої особистості, а й стали емоційним тлом її текстів, джерелом образів, мотивів, метафор тощо. Яскраве та незвичайне дитинство, до прикладу, знайшло своє відображення в образній парадигмі, де ліричними героями почасти виступають діти, та на рівні жанровому – у лічилках та лічилках-поемах, які з'явилися в доробку Андієвської лише в другому десятилітті нового тисячоліття. Невипадковими є часті урбаністичні картини в поезії авторки, адже її життя пов'язане з різними

містами (Донецьк, Київ, Нью-Йорк, Мюнхен), про життя в яких вона розповідає в інтерв'ю та телефонних розмовах. Надзвичайно важливими в контексті аналізу поезії Андієвської є її міркування щодо своїх пріоритетів у мистецтві, власної творчої лабораторії, формальних, технічних та внутрішніх аспектів письма. Окремим питанням можна вважати позицію авторки щодо літературних угруповань, зокрема «Нью-Йоркської групи», до якої поетку схильні долучати деякі представники сучасного літературознавства.

Загалом варто зауважити, що метатекстуальний дискурс є одним зі стрижневих у сьогоднішній науці, його роль неможливо переоцінити. Автореференційність як форма метатексту уможливорює всеохопний аналіз поетичного тексту і легко корелюється з іншими підходами та методами його дослідження.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВІ МОДЕЛІ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ

2.1. Сонет: від канону до інтерпретації

Генезис сонета й понині викликає безліч дискусій. «З'явився сонет, очевидно, на початку XIII ст. в Італії, де викристалізувалися його основні ознаки, вперше описані А. да Темпо (1332). Започаткований Дж. да Лентіні, сонет пов'язаний із творчістю Данте Аліг'єрі та Франческо Петрарки, проходить через всю історію європейської і світової літератур, розкриваючись у поезії П. Ронсара у Франції (XVI ст.) та В. Шекспіра в Англії (XVII ст.)» [162, с. 634]. На думку І. Качуровського, «походження своє сонет завдячує сіцилійській школі поетів, що існувала при дворі Фрідріха II (1215–1250)» [131, с. 149]. За іншою теорією – сонет був перенесений до Сіцилії з Провансу трубадурами, урятованими після альбігойської війни. Через низку причин установити достовірні корені жанру сьогодні фактично не можливо, однак точним є те, що у своїх первинних проявах сонет у карбованих канонічних формах постулював філософію гуманізму, що синтезувала в собі античний антропоцентризм, який відстоювавав ідею «людина – міра всіх речей» і середньовічну ідею первісної демократії «усі люди рівні перед Богом».

У своєму розвитку сонет поступово став характерною формою європейської романтичної лірики – одним із жанрів, який потребував од поета особливої майстерності у відсотковому співвідношенні змісту та форми. Так «сонет сприяє дисциплінуванню поетичного мовлення. Адже кожна з чотирьох його частин (два чотиривірші та два тривірші) має бути синтаксично викінченою, *рими* – точними і дзвінкими, рекомендується регулярно *парокситонно-окситонне римування*, уникнення повторень у віршовому тексті одних і тих же слів (крім службових або спеціально вмотивованих ліричним сюжетом). Особливий внесок в осмислення сонета зробив Й. Бехер, вважаючи

його «найдіалектнішим художнім видом», наголошуючи на його інтенсивній драматургійності, коли перший вірш містить у собі тезу, другий – антитезу, а тривірші – синтез, т. зв. сонетний замок, що завершується переважно чотирнадцятим рядком (здебільшого ця “тріада” варіюється)» [162, с. 635].

Більшість науковців, досліджуючи канон жанру сонета, акцентують увагу на вимогах щодо об’єму, строфічної структури, кількості рим, видів римування тощо. Як стверджує Є. Абрамова, у процесі свого розвитку «сформувався певний набір основних формальних ознак сонета, до яких належать: стабільний об’єм (чотирнадцять рядків), із чітким членуванням на два чотиривірші (катрени) та два тривірші (терцети) (французький та італійський типи сонета), або три чотиривірші й завершальний двовірш (англійський сонет); строга повторюваність рим (у катренах зазвичай дві рими чотири рази), у терцетах інші три рими двічі, а в англійському сонеті – у кожному з двох катренів – дві рими двічі, а в двовірші – одна рима двічі; усталена система римування (в італійському (класичному, базовому, еталонному) сонеті – перехресна або, переважно, кільцева рима в катренах – *abab abab* (або *abba abba*), і дещо більш різноманітна схема римування в терцетах – *cde cde* (або *cde cde*); у французькому – *abba abba cc deed* (або *ccd ede*); в англійському – *abab cdcd efef gg*)» [1, с. 3–4]. Жанровий сонетний канон також передбачає і вимогу щодо віршового розміру – це має бути п’ятистопний або шестистопний ямб, однак практика показує низку відхилень од конкретного версифікаційного сегменту.

Канонічність жанру, безумовно, певним чином обмежує поета, ставлячи його в чіткі рамки, адже «на мінімальній площі концентрується найбільша поетична сила» [57, с. 208]. Саме з цим і пов’язана строга система заборон для сонета: повтори слів (за винятком сполучників, часток і займенників), початкові або внутрішні рими, надлишок односкладових слів. Низка правил жанру сонета, який наділений низкою зазначених вище вимог та заборон, викликала розбіжності в поглядах науковців. У центрі дискусії постало питання: коли

сонет перестає бути сонетом? Дослідники І. Бехер [57] і К. Герасимов [82], скажімо, заперечували будь-які відхилення від канону («сонети» з іншою кількістю рядків чи інші викривлення архітектонічного задуму), вважаючи, що вони приводять до знищення жанру. Натомість І. Качуровський та З. Плавскін вважають, що сонет має право на варіації та викривлення, адже «істинний поет – не раб сонетного канону, а його володар і підкорювач» [189, с. 5]. Вочевидь, у зв'язку з цим існує потреба чіткої диференціації так званого традиційного (канонічного) сонета і сонета з відхиленнями, коли автор нехтує певними обов'язковими умовами.

Окрім дискусії навколо питання відповідності канону сонета в літературознавстві з'явилася ще одна проблема: чи є сонет жанром? У праці «Строфіка» І. Качуровський говорить про різні погляди науковців: якщо, наприклад, М. Богданович і С. Гординський розглядають сонет у генеричній площині, то І. Кошелівець у своїх «Нарисах з теорії літератури» жанрових ознак сонета майже не торкається» [131, с. 166]. Науковець також згадує аргентинську «Теорію літератури», у якій сонет досліджено і в розділі строф, і в розділі жанрів, а отже, ідеться про подвійну природу сонета. Для того, щоб уникнути плутанини, І. Качуровський пропонує поділяти сонет на «клясицистичний» та «неклясицистичний». При цьому перший «належить до літературних жанрів, а саме, до так званих жанрів з формальними ознаками» [131, с. 167], а другий «є лише позбавленою жанрових ознак чотирнадцятивіршовою строфою» [131, с. 167] (до прикладу, у сонеті з кодою або напівсонеті кількість віршів буде іншою).

Повертаючись до теми канону сонета, треба сказати, що через відхилення від нього поетична практика засвідчила своє прагнення до експерименту й гри «без правил». У згаданій вище праці Качуровський детально описує побічні форми сонета, налічуючи 20 із них. Ось лише декілька: сонет з кодою або хвостатий сонет, сонетеса (різновид хвостатого), сонетино (з коротшим віршовим розміром), безголовий сонет (з одним катреном), сонетоїд

або фальшивий сонет, половинний сонет (строфа з семи віршів), перевернутий сонет (кількох видів), брахісонет (сонатино, у якому кожен рядок складається з односкладового слова), сонет-буріме, сонет питань і відповідей тощо. Очевидно, така видова парадигма жанру перманентно розширюється новими авторськими варіаціями, як одиничними, так і тенденційними, що лише актуалізує досить давній жанр у літературі.

На початку XX століття з приходом модернізму, однією зі стрижневих ознак якого є пошук принципового нового, експерименти з сонетною формою набувають нового значення. Як зарубіжні, так і українські поети своїми творами роблять виклик традиції, усіляко інтерпретуючи ті чи інші жанри. Строгість сонетного канону ніби «спокушає» автора, викликаючи бажання вийти за межі правил, привнести щось своє, стати новатором. Можна згадати хоча б «Фігурний сонет» Юрія Клена (Освальда Бургардта), у якому з'являється елемент зорової (візуальної) поезії: у третій строфі слово «стовпом» записане в семи окремих рядках по одній літері на рядок. Синтез акровірша з сонетом утворює новий жанр – сонет-акростих, який бачимо в російського символіста Валерія Брюсова. Аргентинська поетеса Альфонсіна Сторні у своїй передсмертній поезії демонструє зразок білого сонета, поєднуючи неримовану ритмізовану форму з сонетною строфікою. Неокласик Микола Зеров також експериментує, пишучи «кулявий» *сонет* (сонет, у якому один із рядків довший за інші). До різних інтерпретацій удаються також Ін. Анненський, В. Бобинський, А. Ведміцький, Г. Голохвастов, Л. Мосендз, П. Тичина, М. Філянський, М. Чернявський тощо.

Не втрачає своєї актуальності сонет і в наступну епоху – постмодернізму, коли ідейно-естетичні орієнтири літератури принципово змінюються. Пов'язано це хоча б із тим, що ознакою цього нового літературного напрямку стає інтертекстуальність, себто дотичність до традиції, свідоме залучення в текст уже створеного. Така література не має на меті новаторства, навпаки – її завданням є своєрідне переосмислення традиції. Простежуючи зв'язок між

двома напрямками, Т. Гундорова стверджує: «Постмодерна ситуація загалом створила нову інтерпретативну рамку, оскільки уможливила перехід від переоцінки модернізму і/або його заперечення до розуміння *інших модернізмів*» [96, с. 7]. У самому сонеті також відбувається певна переоцінка попереднього досвіду: одні автори продовжують грати з формою, інші наповнюють його новим змістом, треті – залишаються вірними традиції, однак загальна тенденція до постмодерного прагнення до конструювання нової текстуальної дійсності на надбаннях минулого є очевидною. Згадаймо хоча б «патріарха» Бу-Ба-Бу Юрія Андруховича з його циклом «Кримінальні сонети» (1991), у якому по-новому переосмислено «Тюремні сонети» Івана Франка (до речі, сам Франко чи не вперше в українській традиції нівелював притаманне сонету ліричне начало). Створюючи постмодерний текст, письменник уводить притчовий елемент із сюжетним началом, змішує лексичні пласти (побутовізми, вульгаризми, сленг), вдається до мовної гри. Важливим є інтертекстуальний пласт циклу: алюзії на Лесю Українку («Роберт Брюс, король Шотландський»), Проспера Меріме («Кармеліта»), Павола-Орсага Гвездослава («Криваві сонети»). До жанру сонета звертається й інший «бубабіст» Віктор Неборак. Сонети «Кава», «Сонет з рудим котом», «Смерть героя (Комар)», «Етюд зі снігом» і цикл «Love story (Мелодрама з п'яти сонетів)» засвідчили не лише вправність поета в конкретному жанрі, а й показали його експериментаторську майстерність у межах сталої традиції. Автор зберіг проблемність тематики, канонічну форму, модернізувавши стиль вислову й наблизивши текст до розмовного. Теоретик і практик постмодернізму Іван Лучук, номінуючи свої сонети сонетіями, наповнює зміст почасти натуралізмом і тілесним коханням, що перечить платонічній любові Данте або Петрарки. Окрім цього, у доробку поета-експериментатора є сонети-паліндроми, що залишаються досить складною формою в аспекті текстової організації, сонети-стилізації та сонети-пародії. У жанрі сонета сьогодні працюють чимало інших авторів, серед яких:

І. Андрусак, С. Грабар, М. Кіяновська, Р. Кухарук, Д. Лазуткін, М. Лаюк, Р. Мельників, П. Мідянка, А. Мойсієнко, М. Савка, О. Степаненко та ін.

Як стверджує Т. Гундорова, «стихією українських авторів-постмодерністів стають словесні ігри, стилізація та іронічна лінгвістична поведінка – все це дає змогу вислизнути з-під влади офіційної культури й звільнитися від ідолів і масок тоталітарного минулого» [95, с. 24], а отже, будь-які заборони зникають, свобода стає домінантою творчості. Так, скажімо, постмодерніст Юрко Позаяк демонструє свій «Обірваний жіночий сонет про кохання», у якому кількість слів у заголовку майже відповідає однорядковому змістові, інші тринадцять рядків реципієнт може лише додумувати. За схожим принципом створено й «Незакінчений сонет» Віктора Терена, в якому бракує п'ять рядків. Виникає думка, що в сучасному літературному дискурсі за бажання сонетом можна назвати будь-який поетичний твір, однак в такому випадку суть жанру не виходитиме за межі чисто формального його номінування.

Як бачимо, література рухається симультанно з історією: нові епохи диктують нові правила. Зародившись ще в XIII ст., сонет не деактуалізувався й до сьогодні: сучасні письменники зовсім не цураються канонічного жанру, вдаючись як до традиційних, так і до експериментальних форм, у яких почасти від канонічного сонета залишається тільки мізерна тінь. У цьому контексті завдання сучасної літературної критики та літературознавства – простежити співвідношення традиції та новаторства, серед яких перша є вибірковою та ініціативно-творчим наслідуванням досвіду попередніх поколінь в ім'я вирішення сучасних художніх задач, а друге – добудовуванням цінностей, які становлять надбання суспільства, народу, людства [58].

2.1.1. Поетичне інобуття в сонетному тексті. Один із провідних представників філософської герменевтики Поль Рікер, ідеальними джерелами для якого були екзистенціальні відкриття Едмунда Гуссерля і психоаналіз Зигмунда Фрейда, центральним поняттям визначав волю як «межовий

початок» людини [199]. Саме за допомогою волі людина здатна осмислювати навколишній світ, себто індивідуально тлумачити його. Таким чином людина отримує можливість інтерпретації, яка, за визначенням П. Рікера, є «роботою мислення, що полягає в розшифруванні сенсу, який стоїть за очевидним сенсом, у розкритті рівнів значення, закладених у буквальному значенні» [199, с. 7]. Говорячи про інтерпретацію в літературному контексті, варто зауважити її зв'язок із двома аспектами: 1) прагненням декодувати художню дійсність, знайти в ній прихований сенс; 2) оцінкою тексту як своєрідної ілюстрації якогось принципу, ідеї або проблеми. За позицією М. Бахтіна, «чуже слово ставить перед людиною особливе завдання розуміння цього слова (такого завдання щодо власного слова не існує або існує в зовсім іншому сенсі)» [52, с. 288]. У художньому тексті слова, фрази та їхні сполучення є носіями певного повідомлення (меседжу), володіючи при цьому визначеною поліфункціональністю. Оскільки процеси в реальності багатовимірні та багатовалентні, людська свідомість почасти самостійно добудовує ті чи інші відношення елементів дійсності у вигаданому світі. Завдяки такій особливості людського мислення можливим стає, наприклад, трактування поведінки персонажа та його мотивів через призму власного досвіду і різних теорій. Водночас людині властиво проектувати свої відчуття, переживання та уявлення як на об'єкти довкілля, так і на художні образи. Тому герої, епізоди та деталі художнього тексту можуть асоціативно пов'язуватися з реальним життям читача й набувати символічного, міфологічного, ідеологічного або психологічного значень.

П. Рікер досліджує взаємозв'язки та взаємодію герменевтики і психоаналізу, розкриваючи відношення площин свідомого й несвідомого, впливу психоаналізу на розвиток сучасної культури, досліджуючи взаємодію мистецтва і фрейдівської психоаналітичної системи. Закцентовуючи увагу на інтерпретації психоаналізу, науковець стверджує, що «зустріч із ним (психоаналізом – *І.А*) викликає у людини сильне потрясіння» [199, с. 137], у

результаті чого з'являється нова проблема – хибної свідомості, свідомості як неправди, свідомості як забобону. Дослідник наголошує на тому, що «питання про свідоме таке ж темне, як і питання про несвідоме» [199, с. 138] й формулює концепцію «кризи поняття свідомості». У цьому контексті Декартова ідея про істинність і самоочевидність свідомості видається йому достатньо сумнівною. Філософія Фрейда і Гегеля базується на тому, що свідомість не може тоталізуватись, а тому й сама філософія свідомості фактично не є можливою. Свідомість як основа нематеріального буття має переосмислити себе і свої необґрунтовані претензії, які є наслідком нарцисичного ставлення безпосередньої свідомості до життя. Ставлячи питання, чи існує несвідоме, Рікер відповідає на нього так: «несвідоме є об'єктом у тому розумінні, що воно конституційоване сукупністю герменевтичних прийомів, які його розшифровують» [199, с. 139].

Сприйняття будь-якого явища – полікомпонентне. Засновник феноменології Е. Гуссерль вирізняє кілька процесів, що відбуваються у свідомості людини під час сприйняття: «спостереження та дослідження, експлікація та приведення до понять при описі, порівняння й розрізнення, додавання й підрахування, припущення й підсумування» [97, с. 86]. Учений називає їх «спонтанністю» теоретизованої свідомості, і всі вони в ідеалі об'єднуються в Картезієвому понятті *cogito*, що є рефлексивним актом свідомості суб'єкта.

Отже, розглянувши певні філософські категорії, дотичні до сфери свідомості, підходимо до конкретної проблеми – інтерпретації та рецепції поетичного (у нашому випадку сонетного) тексту, який є об'єктом сприйняття для реципієнта. Як стверджує Дж. Каллер, «інтерпретація твору – у пошуках відповідей на питання, які виникають у сфері горизонту очікувань» [128, с. 72]. Досліджуючи герменевтичні складники творчості, український поет і критик Богдан-Ігор Антонич у праці «Як розуміти поезію» зауважував, що «зрозумілість поезії, як узагалі зрозумілість літературних і мистецьких творів, річ умовна й суб'єктивна. Те, що для одного незрозуміле, для іншого аж занадто

просте й прозоре» [36, с. 516]. Про це Антонич говорить і в праці «Ірина Вільде»: «Кажуть, кожна людина – свій світ, кожна не схожа на іншу. Може, це й правда, але й ця формула дає нам стільки, скільки майже всі поширені загальні правди, себто дуже мало» [37, с. 527]. На цій важливій особливості наголошував у свій час і Г.-Г. Гадамер, який у праці «Про вклад поезії у пошук істини» доводить думку про поліваріативність сприйняття поетичного тексту [98]. Варто зауважити, що різниця в сприйнятті й інтерпретації будується не лише на максимально абстрактній думці про унікальність кожної людини, а й на низці важливих для розуміння твору факторів: інтелектуального рівня, здатності до аналізу, умінні декодування, уяви, фантазії тощо. Слушною є думка М. Жулинського: «Не існує однозначності повідомлення, детермінованості заявлених подій, створюються межі між домислом і реальністю, витворюються несподівані ієрархії текстів, для уяви відкривається широкий простір, хоча поліваріантність розвитку подій спокушає і не виводить на остаточне рішення» [117, с. 72].

Прочитання тексту – це співпраця реципієнта з письменником. Дослідниця М. Гнатюк слушно зауважує, що «у сучасній філології проблема «автор-текст» залишається чи не найдискусійнішою, відкритою. Нові інтерпретаційні версії, що з'являються на різних етапах її осмислення, відштовхуються як від конкретного художнього матеріалу, так і від тих суттєвих теоретичних результатів, на які здобулася наукова думка на сьогоднішньому етапі» [88, с. 36]. Про це говорить і М. Гірняк, яка стверджує, що «автор і його взаємини з текстом і читачем, авторська свідомість, яка актуалізується на різних рівнях тексту, можливість експлікації автора у власних творах і його роль у конструюванні віртуальних світів, значення твору й авторська інтенція – це найважливіші і найсуперечливіші проблеми сучасного літературознавства, які ще потребують ґрунтового вивчення й адекватного тлумачення» [84, с. 1]. При сприйнятті й інтерпретації поетичного тексту, вочевидь, людська свідомість працює по-іншому, ніж під час цих же процесів у контексті прози чи

драми, адже, як стверджує Гадамер, «мова поезії має свої, тільки їй притаманні, стосунки з істиною» [98, с. 272]. Якщо говорити про сонет як об'єкт сприйняття та інтерпретації, то його уявлення у свідомості реципієнта може бути пов'язано із дефініцією співвідношення змісту та форми, оскільки заздалегідь визначена каноном зовнішня оболонка тексту ховає за собою внутрішнє наповнення, причому їхнє співіснування в тексті є взаємозалежним.

Говорячи про інтерпретацію поезії, Дж. Каллер зауважує: «Лірика заснована на принципі єдності та автономії, інтерпретуючи вірш, не можна сприймати його як уривок розмови чи фрагмент, для розуміння якого необхідний ширший контекст. Варто прийняти як належне, що у вірші є своя особлива структура і намагатися прочитати його як естетично завершене ціле» [128, с. 90]. Отже, сприйняття поетичного тексту має свою специфіку й базується на розумінні як довершеної літературної одиниці. У випадку із сонетом інтерпретація може мати зв'язок із іншими сонетами, якщо йдеться про цикл або вінок сонетів. Тоді сонетний текст є частиною ще одного, масштабнішого концептуального цілого, у якому кожен сегмент є носієм певного загального задуму.

Читач поетичного твору виступає суб'єктом, тоді як поетичний твір є об'єктом, проте автор також є суб'єктом у процесі творення. Отже, якщо перенести тріаду «автор-текст-читач» у площину об'єктно-суб'єктних відношень, тоді матимемо умовну модель «С→О→С». Однак, якщо постать читача в аспекті суб'єктивної діяльності (мається на увазі процес читання та сприйняття) однозначна, то постать автора (за В. Халізовим) розгалужується на три типи: «Це, по-перше, творець художнього твору як реальна особа з певною долею, біографією, комплексом індивідуальних рис. По-друге, це образ автора, локалізований в художньому тексті, тобто зображення письменником, живописцем, скульптором, режисером самого себе. Й, нарешті, по-третє (що зараз для нас особливо важливо), це художник-творець, присутній у його творі як цілому, іманентний твору. Автор (у цьому значенні слова) певним чином подає

й висвітлює реальність (буття та його явища), їх осмислює і оцінює, а також демонструє свою творчу енергію. Усім цим він проявляє себе в якості суб'єкта художньої діяльності» [250, с. 68–69]. В аспекті поетичної творчості важливі всі три авторські амплуа. Автор біографічний – ключ до ширшого та глибшого розуміння його творчості в цілому; автор у тексті – важливий для визначення співвіднесеності його власної постаті з художнім твором; автор художній – це і є, його власна творчість, у якій оприявлені його талант та творча енергія.

У поетичному тексті, який будується на образно-метафоричному баченні та автоасоціативності, проблема «автор-читач» стоїть особливо гостро. Якщо, наприклад, епічне начало за своєю суттю більш-менш об'єктивне, хоча б з огляду на наявність наративу й сюжету, то ліричне – це здебільшого суцільна суб'єктивність, почасти «загерметизована» й розрахована на багатовекторне декодування. Особливо це актуалізується у випадку із сонетом, у якому на обмеженому полі кожна семантична одиниця має максимальне значення для розуміння тексту.

2.1.2. Сонет Емми Андієвської як індивідуально-авторська модифікація жанру. Сонет – найпоширеніший жанр у творчості Емми Андієвської. Майже у всіх поетичних збірках, яких на сьогодні вже понад сорок, поетка працює з сонетарієм.

У контексті сонету як індивідуально-авторської модифікації головною метою є з'ясування та виокремлення тих застосованих нею засобів, які стали носіями відхилення від традиційного сонета, оскільки, на слухну думку А. Мойсієнка, «лишаючись вірною сонетній ідеї, поетеса мало турбується про загальноприйнятий канон (точне римування тощо), бо <...> неканонічна сама природа поетичного творення Емми Андієвської» [176, с. 40]. Дотичним до цього є судження дослідниці Людмили Таран, що «Емма Андієвська – суцільна аномалія, ненорма. Цим вона провокує інших <...> до фокусів, експериментів,

неправильностей. Сонет – і не сонет. Вихор – скалки – розсипані віяла тире (сама ж собі закон!)» [221, с. 13].

Доречно звернутися й до роздумів самої поетки, яка на прикладі збірки «Мутанти» (2010) роз'яснює: «То петрарківський сонет АВВААВВА і далі, який мені сам реформувався на те, що: **А** всі чотири перший катрен і **В** всі чотири другий катрен. Тільки, звичайно, не рими, тобто рими там свистять поруч, але не там, де їм нормально належить стояти. А там, де належить стояти – там дисонанси, бо це зовсім не консонанси, це дослівно з музикального походить (у музиці – негармонійне звучання – *І.А.*). Отже, йдеться про звучність української мови. Те що в німців є, наприклад, ще римою – «Mond», «Mund» – місяць і уста, і рот, це по-українськи звучить дисонансом. Отже, наголошений склад, – не склад, а голосівки відмінні. Приголосні ті самі, але голосівка відмінна. Й це створює наче тло» [89, с. 193]. Поширюючи свої спостереження, авторка також зацентрувала на тому, що: «Сонети треба вміти писати. За відсутності рими треба, щоб було дуже потужне внутрішнє ядро, увага до образу (наприклад: у нім. мові – *Windhund*, що в дослівному перекладі українською: «собака вітру», але це не «собака вітру», а «хорт»). Сонету потрібна особлива дисципліна» [41]. Отже, як бачимо, відхилення від канону класичного сонета в Андієвської відбувається вже на рівні рим, які, за авторським визначенням, є дисонансами, а не консонансами. Такий підхід до цього версифікаційного сегмента суперечить загальному літературознавчому визначенню, за яким «консонанс – неточна, неповна рима, основана лише на збігу приголосних звуків, причому наголошені голосні дисонують» [162, с. 376]. Вочевидь, говорячи про дисонанс, поетка акцентує увагу на голосних (голосівках), проте приголосні в її трактуванні не є формантами рими. У будь-якому випадку варто констатувати, що вживання лише консонансу (дисонансу) залишається надзвичайно рідкісним явищем для сонета. Авторка уникає точних рим, «ускладнюючи собі версифікаційні завдання, долаючи опір матеріалу» [93, с. 24], адже вони – «не в її мистецькій стихії, – незалежно від

того, мовиться про сонет чи баладу» [176, с. 41]. Консонансні (дисонансні) співзвуччя є не просто цікавим явищем для жанру сонета, але й ефективним засобом розкриття потенціалу мови, тим більше української – флективної та надбагатої лексично.

Дотичний до рими формальний складник – система римування. Анатолій Мойсієнко у статті «Напруга, що сприймається як стиль» або «Архітектурні ансамблі Емми Андієвської» стверджує, що римування в сонетах «нічим не відрізняється від римування, яке подибуємо в несонетних творах поетеси, зрештою, яке активно культивується у новітній англійській, американській поезії, безперечно, добре знаній Еммі Андієвській» [176, с. 40]. Для ілюстрації візьмемо два приклади:

Попрохилялись – простори – астральні.

Вздовж ліній, що – буття сегменти, – тролі.

А намул пільми – снів рибалки – тралом,

Хоч – переходи – скрізь – серпи – і стріли [15, с. 78].

Або ж:

Шереги – упирів – і вдень – із гаю:

У світ – ступають – лівою – ногою. –

Убивці, що – за кров'ю – ностальгію,

Аби – клоака – світла апогеем – [32, с. 106].

Хоча за умовний зразок у контексті римування поетка й бере петрарківський сонет, проте її система має конкретні відмінності стосовно нього: якщо схема сонетного римування Петрарки варіюється між *ABBA ABBA CDC DDC*, *ABBA ABBA CDC DCD* та іншими формами в терцетах, то в Андієвської це почасти – *AAAA BBBB CCD DEE*, завдяки чому зменшення варіативності співзвуч у катренах компенсується її збільшенням у терцетах:

Щоб – вартових, де – кожний – пальцем – тиця –

Й диверсію – в загальному потоці, –

Нещадно – тих, – що – в грудях – міхи смутку. –

Бож – брами – в пил, коли – дозорець – мітку.

Й лиш той – мету, – на бік, чи – з ним – майдан, –

Хто, – стяту голову – в руках, – і далі – йде [32, с. 78].

Тотальне переважання консонансних (дисонансних) рим над асонансними ускладнює систему римування. Як і в аспекті строфіки, тут Андіївська працює з усіма можливими варіаціями: кільцеве, перехресне, суміжне, змішане. Варто звернути увагу ще на одне суттєве явище – внутрішню риму, яка за вимогами канону заборонена в сонеті. Знову наголосивши на тому, що «сонет вимагає максимальної дисципліни», письменниця констатувала: «все, що найважче – для мене найлегше. Найлегше мене не цікавить. У класичному петрарківському сонеті рими зовнішні, у мене – дисонанс, внутрішні. Я їх заховую у середині, як непотріб» [41]. Такі міркування поетки настановлюють на думку щодо ще однієї класифікації рим на внутрішні (приховані) та зовнішні (неприховані) за видом співзвуччя (асонанс або кон(ди)сонанс).

У контексті аналізу сонетарію Емми Андіївської доцільно виокремити в ньому випадки вживання внутрішньої рими, що постає як «одна з визначальних форм римування, засіб розкриття можливостей версифікаційної фоніки» [162, с. 136]. Доречно в цьому дискурсі науково окреслити внутрішню риму. Аналізуючи поняття внутрішньої рими, Ігор Качуровський апелював до В. Лесина та Р. Пулинця, за твердженнями яких: «Рима – співзвучність закінчень слів у віршових рядках, яка охоплює останній наголошений голосний і наступні за ним звуки» [210, с. 355]. Оскільки за таким визначенням риму утворює співзвучність клаузул, то можна дійти висновку, що воно стосується лише кінцевої рими. Ігор Качуровський зауважує, що «усі випадки внутрішньої рими залишаються поза увагою як Пулинця й Лесина, так і багатьох інших українських авторів, які пишуть на теми літературознавства» [132, с. 97]. У процесі аналізу поетичної творчості Емми Андіївської було налічено сім із дев'яти (за Качуровським) випадків уживання внутрішньої рими: рима початку вірша з його кінцем, рима початку вірша з кінцем наступного, рима кінця

попереднього вірша з наступним, рима піввіршів, рима піввірша з кінцем вірша, початки суміжних або близько розташованих віршів, рима суміжних слів у вірші. Такий широкий спектр варіацій вживання внутрішньої рими свідчить про версифікаційну розмаїтість сонету Емми Андіївської, що лише підтверджує багатий технічний потенціал поетки.

Важливим є ще один формальний аспект сонетарію Андіївської – строфіка, яка в поетки часто варіюється. До прикладу, у збірці «Міста-валети» (2012) на одному розвороті розміщено сонет «Й те, що давно вже відгуло», який строфічно відповідає французько-італійському типу з двома катренами та двома терцетами, та сонет із кодою (хвостатий сонет) «На перехресті». У збірці «Рожеві казани» (2007) у сонеті «З нуля» [21, с. 184] бракує двох завершальних рядків, натомість у сонеті «Веселий порт» до канонічних чотирнадцяти додано ще два рядки [21, с. 33]. Така ж форма, наприклад, і в сонета «Ануж!» [11, с. 224] зі збірки «Ламані коани» (2011), хоча в ритмічному аспекті твори принципово різняться (при цьому в першому ямбічної форми дотримано, а в останньому – ні). П'ятнадцяти- та шістнадцятирядкові сонети, як і дванадцятирядкові, досить часто можна побачити у творчості поетки. Розширюючи або звужуючи строфічну структуру, вона не просто експериментує, а й указує на те, що чотирнадцятирядковий вірш не завжди дозволяє повністю реалізувати думку або ж навпаки – є занадто розлогим для втілення ідейного задуму. Відхилення від канонічної строфіки простежується в інших сонетах: наприклад, у збірці «Хід конем» (2004) в однойменному сонеті [31, с. 155] спостерігаємо форму 4-4-3-2-1, коли замість кінцевого терцета – двовірш та кода. Така ж форма і в сонета «Зрада» [31, с. 115]. Загалом, попри абсолютну перевагу строфічної форми італійського та французького сонета Емма Андіївська знаходить простір для експериментаторства, таким чином розширюючи уявлення про жанр та наділяючи його індивідуально-авторськими ознаками.

Як бачимо, сонет Емми Андіївської має за основу петрарківську форму й здебільшого написаний відповідним канону ямбом, однак існує чимала кількість текстів, де поетка ритміко-метрично та строфічно оминає систему загальних правил класичного жанру. Відхилення від канону втілюється в письменниці через низку аспектів: рими, ритміки й метрики, строфіки, повторювання слів, системи римування. У комплексі це все дає підстави вважати сонет Андіївської індивідуально-авторською модифікацією жанру, наділеною ознаками, що суперечать загальному сонетному канону. А відтак – сонет поетки в перспективі претендує на затвердження в теорії літератури як окремого жанрового різновиду – «сонету Андіївської».

Отже, проаналізувавши сонети Емми Андіївської як індивідуально-авторську модифікацію, доходимо висновку, що попри вірність традиційній формі поетка різними засобами відходить від канону, наділяючи жанр своєю специфікою. Сонет стає оригінальною площиною, в якій мисткиня інтерпретує, варіює, виступає новатором. Її творчій манері властиві далекосяжні асоціації й алюзії між щоденними речами та світоглядними поняттями. У цілому сприйняття творчості Емми Андіївської вимагає від читача великої ерудиції та знання інших культур. Складність прочитання творів пов'язана з великою кількістю можливих інтерпретацій, які відображають багатогранність буття, але це породжує й не менше інтелектуальне задоволення.

2.2. Український верлібр в еволюційному дискурсі

Сучасна поезія в аспекті версифікації має широку класифікаційну парадигму, що пояснюється її багатим потенціалом як форми художнього вираження. Варто вказати на динамічне збагачення формально-структурних можливостей поезії в процесі історичного розвитку, що дає можливість науці досліджувати нові й нові сегменти нестатичного поетичного простору. Віршознавство як частина поетики, що, своєю чергою, є комплексною

системою, розвивається паралельно зі з'явою нових текстових одиниць, зовнішня будова яких і складає предмет дослідження. Таким чином виникає взаємодія між наукою та літературою, доказові свідчення якої сьогодні – «зростання довіри до науки взагалі, науки про літературу (і мистецтво) зокрема» [140, с. 4]. На думку Миколи Кодака, «...ця довіра й спонукає до використання в художній творчості деяких можливостей наукового мислення, а саме – системного сприйняття світу і людини в ньому» [140, с. 4].

Однією з віх розвитку поезики залишається поява нових жанрових форм, які в процесі інтенсивного побутування набувають певних окремішніх ознак, що розширюють первинну генеричну природу. «Жанр – важливий складник системи поезики, який традиційно осмислюється літературознавством з часів античних поетик» [140, с. 39]. У цьому підрозділі нашу увагу буде сконцентровано на такій жанровій формі, як верлібр.

Українська поезія протягом століть здебільшого асоціювалася із силаботонічною системою віршування. Не так давно вона повноцінно інтегрувала в себе неримовані й неритмічні форми. Хоча зразки вільного версифікування раз по раз з'являлися у творчості українських авторів, проте їхня кількість значно програвала тим, які належать так званому «класичному віршуванню». У цьому контексті необхідно сказати про важливість диференціації самої появи того чи іншого жанру, себто генези, та повного його входження в загальнолітературний простір, яке можна констатувати лише за умови наявності відповідного значного текстового пласту, що стає матеріалом для ґрунтовного теоретичного осмислення. Із цього приводу Ігор Качуровський зазначив, що «про будь-яку формальну ознаку як приналежність даного жанру можемо говорити тільки тоді, коли ця ознака є спільною для ряду творів» [131, с. 234].

Варто зауважити, що в дослідженні поняття вільного вірша та верлібру ототожнюються, що пов'язано як з буквальною етимологією слова «верлібр» (*vers libre* – вірш вільний), так і з його внутрішньою природою. За основу взято два головні типи верлібру – французький і німецький. На противагу класи-

фікації Ю. Орліцького [145, с. 96], білий вірш розглядається поза контекстом верлібрової системи. Важливим є і те, що верлібр розглядатиметься як версифікаційна, так і жанрова одиниця.

З'ява вільного вірша досить давня, адже його «генезу <...> у різних літературах виводять із фольклорної творчості» [179, с. 8]. Така точка відліку цілком логічна, адже в давні часи «пізнання людиною світу й свого місця в ньому відбувалося через комплекс обрядодій, які включали елементи співу, танцю й слова» [179, с. 8]. У нашій традиції «...це могли бути замовляння, голосіння, інші форми речитативної неримованої або спорадично римованої поезії з притаманною їй сугестивною дією на слухача» [234, с. 370]. Таким чином, уже фольклорна творчість фіксує перші спроби вільного версифікування, пов'язаного з народною стихією, проте це ще далекі натяки на повноцінну верліброву форму. Таке часткове залучення вільної поезії реалізується винятково в усній традиції, здебільшого – не суто літературній, а синтезований з музичним началом. Із цього приводу Анатолій Ткаченко зауважує, що «термін *фольклорне віршування* фіксує увагу на уснопоетичному віршуванні, яке становить опозицію з віршуванням літературним, і це – дві підсистеми у системі віршування як такого» [234, с. 366].

Наступним етапом становлення верлібру варто вважати середньовічну літургійну поезію, яка була розрахованою на ритуальне вживання в християнській громаді. Вільним віршам цієї доби притаманні часті повтори, сугестивність, чіткі канонічні нормативи біблійної словесності, невід'ємний музичний супровід. Елементи вільного віршування спостерігаємо в гностичних гімнах, піснях, молитвах, важливою ознакою яких є чергування римованих та неримованих форм. Щодо українського писемного верлібру, то його витoki «... сягають «Слова о полку Ігоревім», особливий, вільний ритм якого ґрунтується на інтонаційно-синтаксичних повторах (а саме такі повтори вважають основною і чи не єдиною ознакою верлібру)» [234, с. 370]. У текстовій тканині «Слова», в якій перемежуються лірика та епос, чітко простежуються зразки

вільного віршування, серед яких А. Ткаченко виділяє відомий «Плач Ярославни» та звертання буй-тура Всеволода до Ігоря («Один брат, один світ світлий – ти, Ігорю...»). Наративне начало з перманентними метафоричними вкрапленнями притаманне і сучасному українському верлібру, одним із найпоширеніших видів якого є сюжетний вільний вірш. Проте в постмодерній поезії така верліброва форма часто є розгорнутою метафорою-віршем, що не піддається членуванню на одиничні метафори.

Про вільне віршування можна говорити в контексті української барокової поезії, хоча на тлі жанрового різноманіття, здебільшого пов'язаного із силаботонікою, воно представлено лише спорадично. Утім, можна згадати хоча б «Минути» Івана Величковського, де наскрізним прийомом є сугестивне повторювання, або лаконічний філософський вірш Григорія Сковороди «Все минає, але любов після всього остається...». Треба зауважити, що в цілому поетична творчість Г. Сковороди не просто унікальна з погляду поетики, але й стала певним рушієм для подальших відкриттів, на чому наголошував Д. Чижевський: «Історія українського віршу та української літератури скоро після часів Сковороди пережила таку загальну не реформу, а революцію, що реформаторські спроби Сковороди було забуто» [253, с. 19]. Окрема масштабна тема – вільний вірш у поезії Тараса Шевченка, причому, на думку Галини Сидоренко, саме в його творчості «...формувався національний український верлібр, який треба розуміти ширше, ніж сучасне визначення його» [208, с. 28]. Водночас дослідниця зауважує, що в Шевченка «є і такі вільні вірші, до яких підходить сучасне визначення» [208, с. 28]. Наталія Костенко в праці «Українське віршування XX століття» називає питання про верлібр у Тараса Шевченка «предметом дискусій», оскільки думки науковців розійшлися: якщо О. Жовтіс («Майстер розкріпаченого вірші») та А. Луначарський («Великий народний поет») номінують його зачинателем європейського верлібру, то М. Рильський у відкритому листі «Ще раз про шевченківську поетику» заперечує верліброву природу віршів Шевченка,

протиставляючи їх вільним віршам Р. М. Рільке та французьких символістів [146, с. 126–127]. Важливим є той факт, що такі зразки здебільшого можна простежити в ліро-епічних творах, де вільний вірш вкраплюється в силаботонічний або силабічний текст. Відповідно – говорити про верлібр Т. Шевченка можна лише як про фрагментарний елемент у розлогіх текстових тканинах («Сліпий», «Титарівна», «Наймичка»), а не як про окремішній жанр. Шевченкове довільне віршування, що витікає з фольклору, безумовно, є унікальним і новаторським, адже поет не просто розширює ритмічну парадигму, а й «... з елементів народної ритміки утворює нові пісенні форми» [143, с. 294].

Говорячи про більш-менш остаточну фіксацію верлібру як жанру в літературі, треба сказати, що в різних країнах вона відбувалася по-різному. «Німецький вільний вірш склався вже в другій половині XVIII ст., він виріс із імітації античних ліричних строф» [169, с. 80]. Серед перших авторів вільного вірша М. Гаспаров виділяє Фрідріха Готліба Клопштока, вірші якого в його час «відчувались як аметричний хаос, довільно членований на рядки» [81, с. 224]. Дещо пізніше, наслідуючи Клопштока, до верлібру вдаються Йоганн Вольфганг Гете та Фрідріх Гельдерлін, чії рядки «були середньої довжини, частіше короткі, ніж довгі, зазвичай розчленовані синтаксично, і нагадували риторичну прозу» [81, с. 224]. Варто зауважити, що тогочасна німецька терміносистема не оперувала поняттям «верлібр», натомість існували «вільні ритми» – себто такі, що відхилялися від класичної метрики. Із цього приводу Г. Сидоренко зауважує, що німецький верлібр «... почався як різностопний, але не безрозмірний» [208, с. 24].

Пізніше, а саме в другій половині XIX століття, сформувався англійський верлібр (мається на увазі англломовний верлібр), чий початок пов'язаний із творчістю Волта Вітмена. У збірці «Листя трави» поет «імітує стиль класичного англійського перекладу Біблії (XVII ст.) і разом зі стилем – ритм» [81, с. 225]. «Free verse» (термін на позначення верлібру в тогочасному

англійському віршуванні) Вітмена вирізняється довгими рядками, що наближає його до прози, – це мало незвичайний вигляд для дослідників, сучасних авторів. Однак, верлібри англійських поетів початку XX століття вже суттєво різняться від вітменівських і нагадують вільні вірші німецького типу. Саме в цей час з'являється так званий «силабічний верлібр» – жанр, у якому склади в однаковій кількості в рядку симетрично розташовуються у строфах. З'ява такої віршоформи пов'язана з творчістю однієї з провідних представниць модернізму американки Маріанни Мур. У жанрі вільного вірша також працював Томас Еліот, у якого він «набув рівномірного строфоподілу» [179, 18].

На межі XIX–XX ст. формується французький вільний вірш, який на початках «називався «*vers libere*», тобто «вивільнений вірш», а не «*vers libre*» (так у французькій традиції називалося вільне чергування традиційних рядків різної довжини, як у байці чи кантаті)» [169, с. 10]. Одними з основоположників «вивільненого вірша» М. Гаспаров вважає Артюра Рембо та Еміля Верхарна, а вже в час Гійома Аполлінера закріплюється назва «вільний вірш» – так починають номінувати неримований вірш зі зламаним ритмом.

Повноцінне входження вільного вірша в українську літературу відбувається наприкінці XIX – початку XX століть. Це пояснюється «прагненням до оновлення віршового вислову, творчим переосмисленням фольклорної традиції й знакових літературних форм, а також досвідом перекладацької діяльності письменників» [179, с. 43]. Початок класичного українського верлібру пов'язаний із творчістю Лесі Українки. До верлібрів поетеси відносять такі тексти: «*Ave Regina!*», «Зоря поезії. Імпровізації», «Мелодії, ч. 12», «Уривки з листа», «Завжди терновий вінець», а також три тиради Іфігенії з «Іфігенії в Тавриді». На думку Б. Бунчука, «верлібр у поетеси постає на основі використання принципу поєднання різностопових трискладникових та окремих дольникових рядків, який вона апробувала в перекладі вірша Г. Гайне «Негода», написаного «вільними ритмами» [66, с. 39]. Перекладацька діяльність поетеси стала «засобом шліфування власного хисту та джерелом

збагачення національних форм вірша» [156, с. 124]. На перекладацькій праці авторки наголошує і М. Сулима: «Як перекладачка, Леся Українка досягла значних успіхів, її переклади можуть бути зразком проникнення у форму й зміст оригіналу і взірцем досконалості їх відтворення рідною мовою» [220, с. 55].

Говорячи про генезу верлібру Лесі Українки, Б. Бунчук припускає, що його форму поетеса могла почерпнути з російської поезії початку ХХ ст., яка унаслідувала традицію німецького вільного вірша. Однак верлібри Лесі Українки мають принципові відмінності від російських: «у неї менше дольникових рядків, відсутні двоскладовикові верси, загалом рядки значно довші: поетеса не приховує зв'язку своїх «лінивих» віршів із гекзаметром» [66, с. 39]. На думку Наталії Науменко, «... вірш Лесі Українки поєднує власне вільний (верлібр) та «довільний» (різностопний гекзаметр), написаний рядками різної довжини, але близькими до трискладових розмірами. Таке поєднання дає змогу говорити про оригінальність українського вільного вірша в інтерпретації Лесі Українки...» [179, с. 44]. Досліджуючи специфіку вільного віршу поетеси, Н. Костенко зауважує: «якщо виділяти простіший і складніший різновиди верлібру – форму з відносно стійкою домінантою того або іншого неklasичного розміру і форму зі змінними домінантами різних розмірів, – то верлібр Лесі Українки <...> треба буде визначити як простішу 3-складникову зі змінною анакрузою форму, з елементами дольника» [146, с. 128]. Прийшовши через переклад до верлібру у власній творчості, Леся Українка чи не першою в українській літературі вдається до структурно-формальних експериментів цього жанру, хоча за кількісним показником вільний вірш у її творчій спадщині ще досить скромний і значно поступається творам, виконаним у класичній метриці.

Серед зачинателів українського верлібру заслужено вважають Івана Франка – до цієї жанрової форми поет вдається в циклах «В пленері» (1900) та «Вольні вірші» (1906). Щодо першого – це вірш «Мамо-природо», ритмічний

склад якого Н. Костенко характеризує так: «з 156 рядків твору 102, що охоплюють його центральну частину, – це вольний ямб (з переважанням 5-стопного ямба), а початок тексту – 3-складник з варійованою анакрузою (вкраплення інших розмірів – дольника і хорєя – незначні) [146, с. 128]. Із цього можна дійти висновку, що згаданий вірш не можна назвати верлібром у чистому вигляді, однак його ритмічна побудова містить певні відхилення (здебільшого в синтезі рядків класичних і неklasичних віршових розмірів), що наближає його до цього жанру. Цикл «Вольні вірші», на думку багатьох науковців (Б. Бунчук, І. Лучук, Н. Костенко, М. Ткачук, Н. Науменко, В. Корнійчук), є пародією на експерименти в поезії того часу: «у ньому Франко вдається до сатиричної імітації західноєвропейського модерну, глибоко йому чужого» [146, с. 128]. З цього приводу І. Лучук зауважує: «незважаючи на закладену в них пародійність, Франкові верлібри самі по собі стали певним явищем в історії нашої поезії» [169, с. 80]. Більше того, «...це саме той випадок, коли пародія дає мистецькому явищу нове життя в іншій культурній парадигмі...» [179, с. 44].

У контексті розвитку українського верлібру Іван Франко та Леся Українка були одними з його фундаторів, після яких «в українську поезію прийшли В. Еллан (Блакитний), В. Чумак, П. Тичина, М. Рильський, М. Семенко та інші» [220, с. 60]. Водночас, аналізуючи вільний вірш у творчості Івана Франка та Лесі Українки, важливо не опускати факту наявності невеликої кількості текстів відповідного жанру та низки версифікаційних нюансів, які є важливими в процесі цілісного структурного аналізу.

Своє продовження в українській традиції верлібр знайшов у творчості Михайля Семенка та Валер'яна Поліщука. Лідер українських футуристів Михайль Семенко «пропонував нові способи «матеріалізації» в мистецтві, адекватні «глобальним масштабам мислення», «гігантським масивам», нагромадженням пластів простору і часу» [145, с. 164]. Футуристичне прагнення до винайдення нових форм, підкріплене категоричною відмовою від традиції, не

могли не залишити відбиток у поезії автора. Серед його найвідоміших верлібрових циклів варто виокремити «Європа і ми», «Осіння рана», «П'єро кохає», а також низка позациклових текстів. Досліджуючи верлібр Михайля Семенка, Наталія Костенко стверджує, що до нього «... входять майже всі форми неklasичного віршування, особливо дольник, тактовик, акцентний вірш» [146, с. 130]. Вільний вірш поета максимально охоплює неklasичні форми версифікування, причому в його текстовій тканині почасти чергуються римовані рядки з неримованими. Окрім повної свободи у використанні метрики та ритміки, Семенковим верлібрам притаманне поєднання довгих, середніх та коротких рядків. У цьому контексті можна згадати візуальну поезію Семенка, номіновану ним, як «поезюмалярство», що «розкривала нові можливості авангардизму у двох циклах «Каблепоема за океан» (1920–21) та «Моя мозаїка» (1921)» [134, с. 14]. У «зорових» віршах поета довжина рядка є компонентом цілісного зображення (наприклад, імітація глечика), при цьому чимало текстів залишаються верлібрами.

Заперечуючи літературні традиції й прагнучи до новаторства, поет-конструктивіст Валер'ян Поліщук говорив: «Приємно руйнувати якісь норми, що закосніли, що в'яжуть волю людини, приємно звільняти суспільство од забобонів як життєвих, так і літературних» [190, с. 137]. Оригінальність поета, якого вважають одним із найвідоміших верлібристів 20–30-их років ХХ століття, приводить до того, що «декларується новий тип верлібру – так званий «вірш В. Поліщука», який має дві модифікації» [179, с. 104]. За Н. Науменко, для першої модифікації притаманні чергування нерівновеликих неримованих рядків, а другої – різке чергування коротких і довгих рядків і синтаксична довершеність періодів [179, с. 104–105].

Українське вільне віршування 1940–1950-их років характеризується з'явою чималої кількості авторів. У жанрі верлібру працювали М. Рильський, В. Сосюра, В. Мисик, П. Усенко, П. Тичина, Т. Осьмачка, А. Малишко, М. Орест, Є. Маланюк та інші. Однак варто зауважити, що у творчості

згаданих поетів верлібр не є домінантним жанром і почасти представлений лише поодинокими зразками. Окремо можна виділити верліброві катрени Л. Мосендза, в яких автор інтерпретує китайську поезію, та вільні вірші П. Усенка, яким притаманне «сполучення верлібрових структур із метричними» [179, с. 112]. У своїй верлібротворчості А. Малишко поєднує фольклорне начало з класичними творами – саме ця ознака, на думку Н. Науменко, дає підстави говорити про нову стильову парадигму, яку варто номінувати «літературним постімпресіонізмом» [179].

Вільний вірш є досить поширеним жанром у творчості українських поетів-діаспорян, зокрема в «Нью-Йоркській групі», умовною датою заснування якої прийнято вважати 21 грудня 1958 року, хоча процеси, що привели до з'яви угруповання, відбувалися на кілька років раніше. До прикладу, у 1956 році вийшли книжки Юрія Тарнавського «Життя в місті» та Богдана Рубчака «Камінний сад», а 1957-ому – книжка Богдана Бойчука «Час болю». У журналі «Нові поезії», що виходив протягом 1959-1971-их років, представники «Нью-Йоркської групи» публікували свої тексти, серед яких було чимало верлібрів. Як зауважує Ю. Тарнавський, «крім творів членів-друзів, журнал поміщав теж переклади, здебільшого творів поетів-класиків модернізму, та декого зі старшого покоління українських (Василя Барку, Вадима Лесича)» [222]. Жанр верлібру спостерігаємо у творчості Віри Вовк, Патриції Килини, Жені Васильківської, Романа Бабовала, Марка Царинника, Юрія Коломийця, Олега Коверка та ін. Верлібри «ньюйорківців» характеризуються чергуванням різної довжини рядків, повною відмовою від метричних структур, мовними експериментами, наявністю мікросюжету, оригінальною метафоричністю. Загалом, «поети Нью-Йоркської групи в естетичному плані орієнтувалися на поетику модернізму, відхід від традиційних норм та засвоєння нових течій у світовій літературі» [162, с. 512].

Як стверджує Г. Сидоренко, «нова хвиля верлібризму піднялася в 60-их роках і захопила переважно молодь» [208, с. 36]. Одним із головних

завдань поетів цього покоління було «знайти дефініцію «вільного вірша» й підтримати її живим літературним досвідом» [208, с. 36]. Генерація поетів-шістдесятників була добре обізнана зі світовою літературою, зокрема й із зарубіжним верлібром, саме тому інтерес до цього жанру зумовила «відкритість українських поетів до надбань світової культури, передусім творчості В. Вітмена, П. Неруди, Ф. Гарсія Лорки, П. Елюара, В. Незвала» [179, с. 122]. Дослідник Дмитро Дроздовський у статті «Українське шістдесятництво: розставляючи крапки...» серед головних складників епохи виділяє інтелектуалізм та естетизм, говорячи, що самі поети «подумки подорожували у своїй творчості різними епохами й країнами, шукаючи там насамперед сучасності й Батьківщини, зрештою – шукаючи себе» [103]. Звідси – версифікаційна експериментальність на різних рівнях: формальному, лексичному, змістовому. Автори «сміливо експериментували із поетичною мовою, розширювали свою словесну палітру <...> засобами (І.А.) лексики НТР (термінів, техніцизмів, виробничої лексики), прозаїзмів, навіть вульгаризмів, кували нові слова, ламали ритміку, наближуючи її до розмовних інтонацій <...> через засоби переносів (І.А.), акцентних зміщень, зумисне неточних рим...» [103]. На думку О. Башкирової, вільний вірш у цей час «тяжіє до ускладненої будови, поети цього періоду фактично продовжують творчі пошуки в царині верлібру, розпочаті ще митцями 20-х» [53, с. 55]. Такої ж думки і Н. Костенко, яка стверджує, що «поети 60–80-их років продовжили працю по створенню суто національних типів верлібру» [146, с. 135]. Серед найяскравіших поетів-шістдесятників, які працювали в жанрі верлібру, варто назвати І. Драча, Д. Павличка, М. Холодного, І. Калинця, Л. Костенко, В. Коротича. У шістдесятні роки верлібри також з'являються у творчості П. Тичини, М. Рильського, В. Голобородька, М. Воробйова, Р. Кудлика, М. Клименка.

У середині 60-их в літературу прийшли поети Київської школи, однак до шістдесятників їх не відносять. Як стверджує Т. Масловська, «поети Київської школи примикали до опозиційного крила шістдесятництва, але шістдесят-

никами не були, їх поймають – постшістдесятниками. Поети цієї школи уникали будь-якої політичної двозначності» [171, с. 77]. Про відмінність «киян» від шістдесятників свідчить низка фактів: соціальна незаангажованість, відсутність маніфестації, ідея «чистого» мистецтва, нехтування громадянською лірикою тощо. Головне надзавдання поети бачили у свободі, адже «відчували силу та красу самобутнього художнього слова, здатного до несподіваного і водночас закономірного асоціативного руху; загалом отримували неабияку творчу втіху від вільної гри уяви» [185, с. 73]. Верлібрам «киян» притаманні чергування різної довжини рядків, спорадичні вкраплення римування й ритміки, рідковживані лексеми, часте звертання до короткої верлібрової форми – мініатюри. У жанрі вільного вірша яскраво себе заявили Василь Голобородько, Віктор Кордун, Василь Рубан, Микола Воробйов, Михайло Григорів, Станіслав Вишенський, Валерій Ілля, Валентина Отрощенко, Іван Семененко, однак, за однією з версій, поетами Київської школи варто вважати лише чотирьох поетів (так звана «квадрига») – В. Голобородька, М. Воробйова, М. Григоріва та В. Кордуна. Свого розквіту поети досягають у сімдесятих роках минулого сторіччя.

Своє продовження історія верлібру знаходить у творчості наступних поетичних поколінь – вісімдесятників та дев'яностників, яких науковці, «визнаючи за «вододіл» між поколіннями Чорнобильську катастрофу, об'єднують <...> як представників постколоніальної культури, натомість до «шістдесятництва» відносячи всі літературні й культурні явища, що розвивалися в умовах опозиції до офіційної влади» [155, с. 36]. Вільний розвиток літератури і верлібру як жанру зокрема в цей час зумовлений змінами в суспільно-політичному житті: автори стають менш залежними від цензури, відбувається світоглядна переорієнтація, література стає демократичнішою і відкритішою. У цьому жанрі активно виступили Василь Герасим'юк, Павло Гірник, Іван Малкович, Петро Мідянка, Ігор Римарук, Людмила Таран, Володимир Цибулько та інші. Окремішнім неординарним явищем у літературі цього

періоду є творчість «Бу-Ба-Бу», (Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак), чия з'ява маркована 1985-им роком. Верлібрам «бубабістів» притаманні лексична гра, пародійність, іронія, сміхове начало, перевага коротких і середніх рядків над довгими, ритмічні та римовані вкраплення, експериментальна строфіка, «рваність» (секація) тексту.

Ще більшої свободи в літературній творчості отримує генерація поетів, які приходять у літературу в 90-их (дев'яностники, дев'ятдесятники, дев'яностці, ірон. «дев'яностики»), відповідно – розвивається і сам вільний вірш. Як стверджує О. Кажан, дев'яностники – «це перше покоління українських митців, яке опинилося поза грою, утворивши, таким чином, справжній маргінальний дискурс» [127]. Говорячи про верлібр у контексті цього періоду, Н. Науменко зауважує, що ««креативогенність» українського суспільства, починаючи з 1990-их років, свідчить про відкритість молодих поетів до творчого переосмислення нової й водночас іманентної національній культурі віршової форми, якою верлібр вважається на кожному етапі свого розвитку» [179, с. 142]. Популяризації верлібру в цей час сприяють численні музично-поетичні фестивалі («Червона рута», «Віршень», фестивалі верлібрів, акції від видавництва «Смолоскип») та антології («Іменник», «Тексти», «Молоде вино», «Дев'ятдесятники»). Вільні вірші пишуть Іван Андрусяк, Юрій Бедрик, Василь Махно, Ростислав Мельників, Сергій Пантук, Галина Петросаняк, Вікторія Стах, Олена Степаненко, Назар Федорак та інші. Найближчими до нас є покоління двотисячників та двітисячідесятників, чия з'ява в літературному процесі відбулася зовсім недавно (назва поколінь є умовною, хоча й маркована в деяких літературознавчих джерелах). Поети нового тисячоліття, свідомо, спираючись на традиції своїх попередників (найбільше – сімдесятників і вісімдесятників), продовжують лінію українського верлібру. Генерація молодих авторів чи не найперше в українській літературі вивела верлібр у жанровий авангард, дещо затінивши силабо-тонічну систему віршування, що була домінантною в національній поезії протягом століть. Постмодерний верлібр, до

якого вдається поетична молодь, наділений низкою специфічних ознак: повна (або переважна) відмова від ритміки, абсолютна свобода в організації строфіки, часта наявність мікросюжету (так верлібр наближається до прози), залучення в текст інтертекстуальних одиниць, експерименти з лексикою. На початку третього тисячоліття у поезії дебютують Ярослав Гадзінський, Богдан-Олег Горобчук, Павло Коробчук, Олег Коцарев, Дмитро Лазуткін, Богдана Матіяш, Олег Романенко, Мар'яна Савка, Остап Сливинський, Любов Якимчук та інші. У цей час з'являються антології «Дві тонни», «Карпатська саламандра», «Метаморфози», до яких увійшло чимало верлібрів молодих авторів, та низка альманахів при університетах, школах, літературних студіях.

Назву «двітисячідесятники» (умовну, як і у всіх «десятників», окрім шістдесятників) отримали наймолодші поети, у творчості яких ще важко знайти конкретну відмінність від творчості найближчих попередників, особливо, якщо враховувати факт активної паралельної літературної творчості двох поколінь. Важливим є домінування верлібру у творчості наймолодшого покоління попри наявність чималої кількості римованих текстів. Вільні вірші пишуть Оксана Гаджій, Олена Герасим'юк, Елла Євтушенко, Михайло Жаржайло, Василь Карп'юк, Вано Крюгер, Мирослав Лаюк, Тарас Малкович, Лесик Панасюк, Антон Полунін, Богуслав Поляк, Каріна Тумаєва та інші.

Важливим є дослідити особливості жанрової природи верлібру (сучасного – зокрема), адже погляди науковців з цього приводу розходяться, що, як результат, унеможлиблює існування єдиного уніфікованого бачення конкретної генеричної одиниці. Очевидною є причина наукових розбіжностей, оскільки складним є сам жанр: «... побудова типології форм сучасного вільного вірша надзвичайно ускладнена через велику розбіжність у тлумаченні самого цього поняття» [146, с. 124]. Уже назва «*vers libre*» (вірш вільний) вказує, на перший погляд, на відсутність правил, а «термін «вільний вірш» означає незалежність від традиційних нормативів, усталених версифікаційних схем» [208, с. 25], тому головним завданням історії й теорії літератури щодо цього питання є

окреслити й уніфікувати межі свободи цього жанру. Тенденція до стрімкого зростання кількості вільних віршів у сучасній літературі лише актуалізує цю проблему, адже осмислення та науковий аналіз верлібрових текстів без єдиної теоретичної думки є досить складними.

Проблема жанру тісно пов'язана з реципієнтом, оскільки, як стверджує М. Кодак, «читацькі сподівання – певною мірою – жанрові сподівання», а сам автор «...реагує на них словесним означенням жанру в літературних творах» [140, с. 41]. Дотичні міркування Дж. Каллера: «Для читача жанри – це набір умов та очікувань. Знаючи, що ми читаємо, – детектив чи любовний роман, ліричний вірш чи трагедію, – ми шукаємо в тексті ті чи інші елементи і можемо припускати, які з них найбільш суттєві» [128, с. 83]. У випадку поезії жанрова парадигма – складна й почасти незрозуміла для читача, особливо це стосується сучасної літератури, яка нерідко має експериментальний характер. Говорячи про верлібр, варто зауважити, що цей жанр часто піддається читацькій критиці в Україні, адже, як було зазначено раніше, наша поезія протягом століть асоціювалася з силабо-тонічною системою віршування. Відсутність ритміки й римування, довільна строфіка, умовна наближеність до прози дають підстави пересічному читачеві не вважати верлібр жанром поезії, що, безумовно, знову ж таки пов'язано з відсутністю єдиного критерію дескрипції його генеричної природи. Досліджуючи жанрологію, В. Державин стверджував, що за останніх сто років думка про рівноправність жанрів, яку свого часу відстоював Вольтер, «панувала <...> майже неподільно» [100, с. 28]. Зважаючи на наші літературні реалії, легко можна дійти висновку, що верлібр як жанр сьогодні ще не став рівноправним із римованими жанрами в контексті загального сприйняття (ідеться про рівень середньостатистичного читача).

Будь-який жанр лірики, насамперед, пов'язаний із ритмом, зважаючи хоча б на загальновідомий факт, що сама лірика як літературний рід постала з музичного начала. Один із найвідоміших дослідників верлібру Борис Якубський із цього приводу писав: «Надзвичайно складний, повний проти-

лежностей та суперечностей, надзвичайно рухливий та нервовий ритм нового життя вимагає <...> відповідного ритму в поезії» [266, с. 119]. На думку науковця, саме верлібр свого часу став відповідним «поетичним здійсненням <...> ритмів» [266, с. 119]. Скоріш за все, ідеться не про ритм у вузькому версифікаційному аспекті, а якраз про відхилення від класичної ритмічно-метричної сталості, продиктоване бурхливим темпом життя. Такий погляд поділяв і Д. Загул, підкресливши: «щоб зрозуміти, в чому суть верлібризму, треба знати, що кожний час, кожне явище, кожна людина, кожний настрій мав свій ритм. А тому що форма віршового твору не може відділитись від змісту його, а той зміст є почуванням, настроєм, себто внутрішнім ритмом, то форма вірша й мусить віддавати той внутрішній ритм» [119, с. 117]. На думку Є. Ветрової, домінанту ритму думки у вільному вірші над усіма іншими ритмами складає його суттєву особливість [72]. Про ритмічну відмінність верлібру від інших поетичних жанрів говорить і А. Підпалій, стверджуючи, що «верлібр – це форма, яка відрізняється від попередніх (традиційних) систем віршування тим, що головним чинником побудови вірша є ритм рядків, побудований на принципі, що він не пов'язаний із заданою фонічною ритмічною структурою, а створений за семантико-інтонаційною доцільністю згідно із задумом автора» [188, с. 26]. У сучасному розумінні верлібр повністю позбавлений класичної ритміко-метричної залежності як такої, однак у процесі становлення жанру думки науковців розходилися. До прикладу, російський дослідник А. Пешковський вважав, що у вільному вірші достатньо двох, трьох правильних тонічних віршів» [187, с. 163], себто йшлося про певний класичний ритміко-метричний мінімум, за умови наявності якого текст можна вважати верлібром. У своїй «Науці віршування» Б. Якубський висловлює думку про те, що «принцип верлібризму один: нема віршового «розміру», що його обирає поет, аби зберегти цей розмір (протягом – І.А.) всього твору; нема «хореїчних» поезій, «ямбічних» поем і т.д.» [266, с. 120]. Досить сумнівною є думка Л. Щерби, який називає верлібр віршем, що складається «із віршів (рядків –

І.А.) різного розміру, перемішаних між собою без усякого певного плану» [261, с. 76]. За такою версією, верлібр є сумішшю класичних різнорозмірних рядків, себто йдеться про неможливість наявності безрозмірних рядків, однак це не відповідає дійсності й суперечить природі самого вільного вірша. Беручи за основу метричний підхід (В. Брюсов, В. Баєвський, С. Кормілов, М. Гаспаров та ін.), болгарський учений М. Янакієв досить радикально вважав, що вільний вірш не може бути об'єктом віршознавства, оскільки «нічим не відрізняється від звичайної мови» [267, с. 10]. О. Жовтіс із цього приводу зауважував, що в основі метричного критерію має бути «теза про те, що якщо верлібр <...> це вірш, то вимірювати його потрібно за допомогою еталону, який прикладається до інших форм <...> віршоскладання» [113, с. 8]. Виходячи з цього, можна дійти висновку, що верлібр можна вважати віршем лише за умови його чіткої метричної організації, однак у такому випадку виникає питання щодо відмінності вільного віршу від класичного. Протилежним до метричного є неметричний підхід до верлібру, який обстоював В. Поліщук, розробивши на основі теоретичних положень Дюамеля й Вільдрака індивідуальну теорію «хвиляд» (одиницю, за своєю суттю схожу на синтагму). Поділ на метричність та неметричність верлібру заперечує Н. Костенко, адже «на метричному рівні він обіймає головним чином розміри некласичного вірша: включення класичних, силабо-тонічних, метрів і розмірів у верлібрі обмежене саме внаслідок їхньої однорідності, єдиномірності» [146, с. 125], а на неметричному – «верлібр організовується ритміко-синтаксичними фігурами» [146, с. 125]. Одним із шляхів вирішення проблеми метричності й неметричності є класифікація верлібру як позасистемної формації. Таку думку відстоювала Г. Сидоренко: «відношення вільного вірша до різних віршових систем залежить від основних ритмічних ознак цих систем. Стосовно силабіки він нерівноскладовий, у порівнянні з силабо-тонікою не дотримується однорідної стопної будови й обов'язкової системи римування» [208, с. 36]. Схожу думку відстоював В. Брюсов, який розумів верлібр як індивідуальну систему віршоскладання, яка

не підпадає під загальні закономірності [65, с. 118]. Дотичним є трактування верлібру Ю. Орліцького як «самостійної і при цьому такої, що протистоїть усім попереднім, системи національного вірша, що будується на послідовній відмові від усіх традиційних прийомів віршотворення і здатної, внаслідок цього, виникати тільки на певному етапі розвитку національної віршової культури» [53, с. 2]. Про верлібр як окремішню систему говорить Н. Костенко: «...верлібр – це вірш, який не має передбачуваної наскрізної ритмічної будови і рими, що структурно наближає його до прози. Саме тому можна говорити про ознаки нової системності у ньому» [146, с. 124].

У контексті аналізу версифікаційно-жанрових характеристик верлібру важливим є окреслення критеріїв визначення так званої «свободи». Щодо цього доцільною є думка Г. Сидоренко: «...вона («свобода» – *І.А.*) незаперечна тільки стосовно певної системи віршування, але сам по собі верлібр виробив ознаки системності, оскільки він «внутрішньо» <...> обмежений необхідністю бути саме таким, щоб з повним правом вважатися «вільним»» [208, с. 37]. У процесі дослідження верлібрової «незалежності» доцільним є аналіз зв'язку жанру з прозою, що простежується, передусім, на звуковому й смисловому рівнях (особливо важливим це є в умовах сучасного «масового» розуміння жанру верлібру, яке часто зводиться до «строфічного записування прози»). Епічне начало найбільше знаходить своє вираження в так званому «сюжетному» верлібрі. Наявність епічних складників (мікросюжет, фабула, персонажі, оповідна манера), вербалізованих у некласичній поетиці, у багатьох сучасних верлібрових текстах у поєднанні з «віршовим» записом дають підстави вважати вільний вірш такого типу ліро-епічним жанром. Із цього приводу А. Ткаченко зауважує: «від традиційної поезії це відрізняється нехтуванням її канонів, од прози – «непрозовим» записом» [234, с. 377]. Н. Костенко зауважує: «Щодо максимального наближення до прози, то слід враховувати те, що верлібр, на відміну від інших маргінальних форм (вірша в прозі, ритмічної прози, прозіметрума тощо), при всіх умовах усе ж залишається віршем,

насамперед віршем, хоч і наближеним до прози; віршові прикмети у ньому так або інакше дадуться взнаки» [146, с. 95]. На початку 20-их років ХХ ст. Ю. Тинянов розробив теорію домінантної ролі графіки у вільному вірші, яка виникла на основі принципу «єдності й тісноти віршового ряду» [111, с. 20]. Доцільним у цьому контексті є окреслення суто ліричних ознак верлібру, який традиційно розглядається науковцями як жанр лірики.

Вочевидь, стрижневим елементом сучасного вільного вірша на внутрішньому рівні є метафорика, причому на двох рівнях: метафора одинична та метафора розгорнута. Перша з них є простим утворенням й відповідає усталеному академічному визначенню метафори, друга – почасти складна структура, яка може не членуватися на окремі метафоричні одиниці. Таким чином, сам вільний вірш стає розгорнутою метафорою і несе в собі цілісну ідею. Іншою ознакою сучасного верлібру варто вважати наявність ліричного героя, почасти – альтер-его самого поета, який виступає наратором. До прикладу, уривок вірша сучасного верлібриста Василя Карп'юка:

мешкаю у Франківську неподалік озера
он воно! якихось сто метрів
в проміжку: дерева трава пішохідні доріжки [129]
або Олега Коцарева:
Перший мій жанр був – донос.
Щойно навчившись літер,
коли чув у туалеті попелястий запах,
писав на дверях: А ДІД ТУТ КУРИТЬ! [148].

Варто зауважити, що «я-наратор» сучасного верлібру спрямований не так на транслявання особистісних емоцій (особливо в чоловічій поезії), як на створення ефекту достовірності. В основу змістової тканини верлібрових текстів кінця ХХ – початку ХХІ ст. нерідко лягає сюжетна оповідь від першої особи, зазвичай із несподіваною кінцівкою, що наближає жанр до новели. У верлібрах неоповідного типу ключова роль належить метафориці й асо-

ціативності, пов'язаним із самою атмосферою вірша. Серед графічних ознак сучасного «*verse libre*» варто виділити апунктуацію (іноді трапляється довільна (авторська) пунктуація), що тільки підкреслює «свободу» жанру і розширює горизонт сприйняття, а також відсутність великих літер, що «вирівнює» значення всіх графічних і семантичних компонентів. До прикладу, уривок із верлібру Дмитра Лазуткіна «Лабораторна робота»:

вітаємо вас шановні гості
 так сталося що нафти у нас немає
 тому все що вам треба
 ми можемо віддати кров'ю
 крові у нас вродило вдосталь [152].

Ураховуючи все сказане вище, доходимо висновку, що умовним початком історії писемного українського верлібру можна вважати «Слово о полку Ігоревім». Елементи вільного віршування простежуються в бароковій поезії та творчості поетів-романтиків (окремою темою є верлібротворчість Т. Шевченка), однак повноцінне становлення цього жанру відбувається вже у ХХ столітті, починаючи з перекладацької діяльності Лесі Українки та циклу «Вольні вірші» І. Франка. Свого розквіту український верлібр досягає у 50-их роках ХХ ст. із появою «Нью-Йоркської групи» поезії, згодом – у поезії Київської школи. Генерація сучасних поетів (умовно – 70-ті – 2010-ті рр.) не тільки закріпила верлібр у жанровій системі національної літератури, а й зробила його домінантним. Дослідивши особливості верлібру, сучасного українського зокрема, доходимо висновку, що цей жанр ще більше «демократизувався» у порівнянні з верлібром ХХ століття, набувши популярності у творчості багатьох поетів. Розширюються й самі межі так званої «свободи» вільного вірша: повна відсутність рими й ритму, наближеність до прози, апунктуація, відсутність великих літер, довільний поділ на строфи тощо. Тенденція до стрімкого збільшення кількості верлібрів у сучасній літературі говорить про розвиток самого жанру, однак констатувати повне заміщення

класичної віршової практики верлібровою не можна, оскільки, на відміну від європейської, українська поезія сьогодні поєднує в собі дві традиції – вільного та силабо-тонічного віршування.

2.2.1. Формально-структурні та внутрішньо-змістові характеристики верлібру Емми Андіївської. Темпи розвитку сучасного вільного вірша досить швидкі. На цьому, зокрема, наголосив Ярослав Голобородько: «Верлібри поширюються в українській літературі із вражаючою інтенсивністю, і якщо цей процес так само стрімко триватиме й надалі, незабаром римовані вірші стануть не меншим раритетом, яким свого часу в нас уважалися верліброві форми» [91, с. 57]. Хоча вільний вірш пізніше заманіфестував себе в нашій літературі порівняно з європейською, однак сьогодні «...українська поетична культура переживає справжню інтервенцію верлібрів, вони постають не тільки носієм «європейських» або «світових» художніх констант, а насамперед ретранслятором цінностей розгерметизованої, гранично відкритої свідомості» [91, с. 57]. Чи не вперше цей жанр на широку українську літературну сцену виводить Емма Андіївська та члени «Нью-Йоркської групи».

Попри явне домінування в поезії мисткині жанру сонету, який наділений низкою специфічних позаканонічних генеричних авторських ознак, Емма Андіївська активно працює і в жанрі верлібру. Підтвердженням цьому є написані вже в новому тисячолітті книги, що містять верлібри: «Атракціони з орбітами й без» (2000), «Ламані коани» (2011), «Міста-валети» (2012), «Шухлядні краєвиди» (2015). Задля цілісного аналізу верлібру Е. Андіївської нового тисячоліття необхідно дослідити його суть у двох аспектах: зовнішньому, який стосується суто технічних характеристик вільного вірша як жанру, та внутрішньому, пов'язаному зі змістовими, естетичними та ідейними складниками.

За зовнішніми (формально-структурними) ознаками верлібр Емми Андіївської в цілому можна віднести до німецького типу, себто такого, який

відірваний від інших версифікаційних систем і характеризується повною відмовою від рими та ритмічних вкраплень. Однак така дефініція вільних віршів поетки не є універсальною, оскільки в деяких текстах можна простежити елементи традиційного (регулярного) віршування, як ось в одному з верлібрів збірки «Міста-валети»:

Червоне – ходить, –
 виделка – за ніжку:
 «Я тебе проковтну
 Як ти мене – всю добу –
 Без ліжка!» –
 А тоді й сплескуй
 Руками,
 Що трава росте –
 Проти руху
 Обертання земної кулі [13, с. 241].

Як бачимо, другий і п'ятий рядки римуються. Показово, що цей текст входить до розділу «Білі вірші» з підзаголовком «Вірші для розмальовування печей», однак відповідає генеричній природі білого вірша лише частково: ритміка зберігається тільки в першій частині короткого тексту.

Схожою є ситуація в іншому верлібрі:
 Де ти, милосердя? –
 Світяться криниці
 Для живих і мертвих.
 На антені співає дрізд.
 І за обрієм
 Нескінченна пустеля
 Чекає на черговий караван. [11, с. 8].

Перші три рядки вірша написані тристопним ямбом, однак уже в четвертому, п'ятому, шостому та сьомому рядках ритміка повністю збивається.

Якщо визначати жанрову форму між білим віршем та верлібром, то формальна перевага – за другим, оскільки вільний вірш не виключає фрагментарних ритмічних вкраплень, перший же, своєю чергою, є ритмічною неримованою одиницею з регулярними чергуваннями наголошених та ненаголошених складів. Як стверджує літературознавчий словник-довідник, «білий вірш – неримовані вірші з чіткою метричною структурою, де на місті рими лишається чиста клаузула» [162, с. 87]. Вочевидь, тексти, подані вище, можна ваажати гібридною формою, що містить ознаки, як мінімум, двох генеричних одиниць.

Отже, спостерігаємо розбіжність між об'єктивним літературним визначенням жанру та його індивідуально-авторською номінацією, досить поширеною в постмодерній поезії (однією з небагатьох, унаслідуваних від модерної традиції). Розділ «Білі вірші» має місце і в збірках «Ламані коани» та «Шухлядні краєвиди», однак і в них авторське визначення жанру не відповідає змістовому наповненню, за винятком підрозділу «Зі збірки «Хвилі» (Доповнення до Халіда Хатамі)». Схожим до попереднього за побудовою є вірш «Хлоп'я освідчується» зі збірки «Ламані коани»:

Хлоп'я освідчується
 Воді у коханні,
 Пишучи паличкою
 По гладіні.
 Послання,
 Яке вода збереже
 В усіх своїх атомах
 І після того,
 Як перестане вже
 Бути – водою [11, с. 44].

Перша частина короткого вірша побудована за дольниковим (паузовим) принципом і містить одиничне римування (про його випадковість можна тільки здогадуватись), однак друга має вивільнену аритмічну структуру.

Обидва приклади варто вважати перехідними формами, при цьому за первинною природою тексти є верлібрами.

Варто зауважити, що чимало текстів Андієвської, окреслених авторкою як білі вірші, є так званими «чистими» верлібрами (відмова від метру, рими, ізосилабізму та ізотонізму):

Двері прочинені
Скрізь.
Та в них
Невидимі загороди,
Які тільки –
Сильною волею. –
І щиглик на підвіконні
Радить – лічити до трьох.
Лише – хто і коли
Слухався
Менших від себе? – [11, с. 29].

Говорячи про формально-структурні ознаки вільного вірша Андієвської, варто зауважити на двох його основних типах: верлібрі-мініатюрі й так званому сюжетному (розповідному) верлібрі. Щодо першого – його зразки знаходимо в «Шухлядних краєвидах», «Містах-валетах» та «Ламаних коанах». У такій верлібровій формі поетка максимально щільно окреслює поетичну ситуацію, використовуючи короткі (інколи дуже короткі) рядки й не ділячи текст на довільні строфи (у верлібрах другого типу розподілу на строфи теж немає):

Залізні пралі
Перехресть.
Трикутники
Облікових нотатників.
А листя, як падало,

Так і падає [13, с. 239].

Уживання лапідарних рядків, почасти – слів-рядків, можна вважати прийомом «автономізації» текстових одиниць: сепарація на короткі рядки надає кожному з них смислової самостійності й демократизує значення всіх вербально-семантичних компонентів вірша. Нехтування мисткинею строфічним розподілом створює ефект так званої «щільності» тексту, який характеризується ідейно-концептуальною цілісністю, відповідно – такий верлібр має сприйматися реципієнтом як нечленована (монолітна) структура. При цьому варто зауважити, що розщеплення тексту відбувається, але на рівні семантико-інтонаційних одиниць: не лише через довільний (авторський) рядковий поділ, а й через оригінальну пунктуаційну організацію:

Форма? – Зміст? –

В кущах – не стихає цікада.

Горобчик – теж –

Свідомість розпилена? – [11, с. 95].

Як і в сонетах, у верлібрах-мініатюрах Емма Андіївська активно використовує тире, що розширює інтерпретаційний потенціал. Цікавою в конкретному вірші є відкрита позиція останнього тире, що може мати, як мінімум, три пояснення: графічне обрамлення тексту, оскільки перший і останній рядки пунктуаційно збігаються у фіналі; незавершеність думки, яка традиційно передається трьома крапками; концептуальний зв'язок із наступним віршем книжки. Прикметне перманентне залучення прийому сполучення розділових знаків: кома-тире, знак оклику-тире, знак питання-тире, крапка-тире тощо. У дискурсі сучасної верлібротворчості таке явище досить рідкісне, чи навіть унікальне, особливо, якщо зважати на широко застосовуваний прийом апунктуації.

Верлібр-мініатюра Андіївської має схожість із сонетом не лише на пунктуаційному, а й на синтаксичному рівні. Особливу увагу варто звернути на

риторичні структури, які мають поліфункціональний характер і несуть семантичне навантаження:

Ніщо – не відлунює,
 А час – й скрізь усесвіт – ходú.
 Як швидко – осипались – маки
 Червоними й білими кубиками
 У бур'яни.
 Розвіюється життя
 Сигнальними вогнями – в степу. –
 Невже – і цвіркун
 Думає – людську думу? – [32, с. 258].

Риторичне запитання (позначене знаком питання-тире), яке є пуантом у конкретному тексті (як і в попередньому прикладі), виконує функцію ідейно-сміслової відкритості, зважаючи на сильну паратекстуальну позицію – фінал вірша. Такі пунктуаційні сполучення є ще й носіями експресивного-емотивного навантаження:

«Ще тільки – ковток!» –
 Та навколо – мури – розпилень. –
 Усесвіт – грядка редиски? –
 Чи свищик, який – востаннє: –
 «Плигай!» – [32, с. 262].

У цьому вільному вірші зі збірки «Шухлядні краєвиди», крім риторичного запитання, з'являються й риторичні оклики, зорганізовані, як і в попередньому тексті, у графічному обрамленні. Прикметне саме розташування риторичних конструкцій – це почасти початок і кінець вірша, що вважаються сильними позиціями тексту і є найбільш семантично наповненими.

Важлива ознака синтаксису верлібрів-мініатюр Емми Андіївської – наскрізне вживання коротких неповних еліптичних речень, почасти – односкладних:

Прямокутники – зі спіраллю.
 Смужка води – замість прапора
 На найвищій щоглі.
 А людина ходить із довбнею:
 Стереже печери
 В повітрі [13, с. 240].

За типологічним критерієм найбільш задіяні односкладні номінативні (називні) речення, себто речення з упущеним присудком, до того ж із часто пропущеними іншими членами речення. Таке синтаксичне конструювання, притаманне й сонетам Е. Андіївської, розширює горизонт інтерпретаційних варіацій, оскільки недостатня реченнєва й водночас семантична одиниця художнього твору може заповнюватись індивідуальною уявою реципієнта. У цьому контексті слушне спостереження мовознавця О. Партицького, який називав такі синтаксичні конструкції «догадними реченнями» [260, с. 133], а В. Сімович – «промовчаними реченнями» [260, с. 134]. Проектуючи ці дефініції на художню літературу, поезію – зокрема, легко дійти висновку, що функція «промовчуваності» закріплена за автором, відповідно «догадності» – за читачем. Ще одна спільність верлібрів-мініатюр із сонетами – в униканні різних частин мови:

Кілька ягід малини
 На листку –
 Із пустелю завбільшки. –
 Вхід до світів – без форм? –
 Чи й свідомість –
 Намір
 До волі? – [11, с. 120].

У конкретному тексті, який містить більшість окреслених вище ознак, відсутні дієслова, однак це традиційно в творчій практиці Емми Андіївської компенсується вживанням тире.

Іншим за природою й структурою є сюжетний верлібр (звісно, така дефініція жанру є умовною) у доробку письменниці, який представлений більшою мірою в збірці «Атракціони з орбітами й без», меншою – у «Ламаних коанах». При цьому, якщо верлібр-мініатюра мисткині виявляє неабияку схожість із сонетами, то вільний вірш такого типу має принципові відмінності. У формальному плані такі вірші вирізняються різної довжини рядками з перевагою коротких і середніх; традиційною пунктуацією, себто такою, що відповідає загальним нормам правопису (однак із винятками); уживанням великих літер у початкових словах рядків; повною аритмічністю; оповідною манерою, притаманною постмодерному верлібру. Основою вільних віршів, про які йдеться, є певна наративна історія, якій характерна динамічна подієвість. До прикладу, уривок із вірша «Наслідки недбалого прибирання» (збірка «Атракціони з орбітами й без»):

Хатня господиня
Не встигла
Постирати пил з меблів,
І хаос, одразу
Скориставшись нагодою,
Розсівся на підлозі... [3, с. 24].

Така сюжетна канва (або, радше, міні-сюжетна, зважаючи на обсяг тексту) верлібру Е. Андіївської може наближати його до форми новели, шкіцу або замальовки, однак лише за показником наявності сюжетно-фабульного начала. Своєрідні верліброві міні-історії в поетки нагадують вирвані із загальної картини фрагменти (епізоди) й водночас вирізняються увагою до найменших деталей, як у вірші «Маляр, що малює на вулиці»:

Маляр намагається
Намалювати красвид перед собою,
І всі фарби, яких він торкається пензлем,
Беруться кольоровим льодом,

Що випадає з картини

На брук... [3, с. 29].

У зв'язку з цим одним із домінантних прийомів Емми Андіївської у верлібрах такого типу варто виділити розгалуження сюжетної основи на мікролінії, сукупність яких формує концептуальну цілість тексту:

Дитина, бавлячись,

Викинула ляльку з вікна,

Гадаючи, що іграшка

Знайде,

Як наздогнати авто

Й на ходу скочити

До середини,

Бож це належить

До правил гри.

Але лялька,

Боляче вдарившись

Об асфальт,

Раптом образилась

І лежить

Посеред дороги... [3, с. 50].

Однак нерідко розвиток короткого сюжету відбувається в лінійний спосіб, коли вся «акційна» частина повністю сконцентрована на суб'єкті дії й не піддається розгалуженню.

У центрі сюжетних верлібрів Андіївської – почасти оригінальний ліричний герой-актант (герої-актанти), про якого (яких) ідеться від третьої особи (така форма подачі притаманна переважно епічному началу). Для ілюстрування візьмемо початки різних верлібрових текстів: («Продавець часу, / Що стоїть просто / На хіднику...» [3, с. 53]; «Який ніжний чоловік, / Він аж світиться від дотику...» [3, с. 36]; «Як сумно жартує старий / З молодого жінкою...» [3,

с. 15]; *«Продавець морозива / Простягає вафлі-верчки / З кульками морозива»* [3, с. 48]; *«Самітний чоловік, / Що в пластиків / Мішечках колекціонує / Настрій...»* [3, с. 51]; *«На кладовищі – / Розвелися ворони, Згрублі, як свині...»* [11, с. 114]). Із цих початкових текстових уривків видно, що авторка виносить в авангард суб'єкт дії, який є ядром сюжетної дії. Так само показовою є функція заголовків у сюжетних верлібрах. Мисткиня почасти вводить у назву таких віршів самих ліричних героїв, маркуючи таким чином їхню текстову значимість («Поет на червоному світлі», «Чоловік з зеленою шевелюрою», «Маляр, що малює на вулиці», «Продавець черевиків», «Сліпий жебрак з песиком», «Два танцюристи» тощо). При цьому прикметно, що у верлібрах-мініатюрах авторка повністю уникає заголовків, себто спостерігаємо нерозривний зв'язок наявності паратекстуальних одиниць із типом вільного вірша Андієвської. Водночас важливо, що попри складний (умовно – сюрреалістичний) стиль текстів поетка достатньо прямолінійна в номінуванні текстів, не роблячи їх носіями додаткової семантики (такий прийом часто використовується в постмодерній верлібротворчості). Серед інших заголовків сюжетних верлібрів Емми Андієвської можна виділити такі, що маркують локацію, де відбувається дія вірша («Розмова в кухні», «Каруселя», «Старий будинок», «Алея», «У ресторані») [3], й такі, що вказують на саму дію («Три музики грають просту мелодію», «Коли гнівається статечний чоловік», «Розмова на кухні») [3]. Цікаво, що іноді авторка використовує довгі заголовки («Чоловік, що говорить одне, а чинить інше», «Жінка, що продає їстівні каштани в зоні для пішоходів», «Поліцай з яблуком, що літає навколо нього») [3], у яких поєднуються дія та її суб'єкт (така форма не є частою в сучасній поезії, що характеризується номінативною лаконічністю).

Доцільно проаналізувати верлібри Емми Андієвської і на внутрішньо-змістовому рівні, обов'язково простеживши його типологічну «вписуваність/невписуваність» у дискурс теперішньої української верлібристики. Вочевидь, у цьому контексті важливим є аналіз власне постмодерних рис вільних віршів

письменниці, що є домінантними в сьогочасній поезії, зважаючи на теперішню літературно-мистецьку епоху.

Перше, на чому варто зосередити увагу, – це на інтертекстуальних одиницях у верлібрах Е. Андієвської, оскільки ««присутність» минулого (“the presence of the past”) – одна з основних концепцій мистецтва постмодернізму [259, с. 163]. Говорячи про постмодернізм, Т. Гундорова наголошувала, що «повторення – загалом важливий чинник постмодерністської ідеології, оскільки постмодернізм не приховує свого вторинного походження стосовно і модернізму, і всієї модерної культури» [95, с. 32]. Розглядаючи верлібротворчість Е. Андієвської, одразу потрібно сказати, що залучення нею у вільних віршах «тексту в текст» є набагато спорадичнішим, ніж у сонетах. У цьому зв'язку важливим є такий суто формальний нюанс: у вільних віршах авторка уникає частих у сонетарії приміток, які нерідко стають поясненнями інтертекстуальних значень або рідко вживаних слів. Відповідно – простішою є й сама лексика верлібрів письменниці, що може бути пов'язаним із самою «свободою» жанру: обов'язковість співзвуч свідомо чи підсвідомо може стимулювати уяву автора до пошуку асоціацій за принципом роботи мовних ресурсів, що спричиняє з'яву рідше вживаних вербальних одиниць. Інтертекстуальність мисткині у верлібротворчості загалом не носить культурологічного характеру на відміну від сонетів, за деякими поодинокими винятками. У цьому контексті варто зауважити, що формально «текст у тексті» згаданих вище збірок виноситься в примітки тільки одного разу в «Ламаних коанах», де вірш закінчується титром із фільму Довженка «Земля»: «Не туди б'єш, Іване!» [11, с. 123], хоча й у конкретному випадку цитата є легкою для декодування її джерела. Однак в інших текстах, хоч і нечасто, та все ж можна знайти не марковані примітками інтертекстуальні одиниці: (*«Я від нени – утік, / Я від тата – утік / І від тебе – втечу, / Як ти мене не приручиш!»* – » [11, с. 51]; *«... укладач законів / З кулькою опію за щогою / І, тицяючи в небо / Вказівним пальцем, / Голосно промовляє: / Все лихо в жінках!»* [3, с. 40];

«Боягуз, інтриган, недоріка. / А послухати, – / Олександр Македонський! – » [11, с. 131]. Прикметно, що в «Атракціях з орбітами й без» у вірші «Жінка, що продає їстівні каштани в зоні для пішоходів» авторка вживає форму «Олександр Македонський»). Іноді авторка виносить інтертекст у заголовки: «Медєя» [3, с. 73], «Солом'яний бичок» [3, с. 9], «Дама в ванні на 5-ій авеню» [3, с.10], «Китайський килим» [3, с. 37]. Однією зі стрижневих рис інтертексту Емми Андіївської є зв'язок із фольклором, що водночас із малою кількістю алюзій на конкретних авторів, твори, історичні події тощо робить верлібровий текст поетки первинним, зверненим до першоджерел. Так, подибуємо образи Солом'яного Бичка [3, с. 9], Домовика-жартуна [3, 82], Івасиків-Телесиків [11, с. 30], червоного маку [11, с. 14], Івана-покивана [11, с. 32], цвіту папороті [11, с. 79] тощо (при цьому очевидно є увага мисткині до казкового начала). Окремим пластом варто вважати інтертекстуальність біблійного та антично-міфологічного походження: («Скажи «а», / І вже з рота / Вилазить коняка. – / Дяка Всевишньому, / Що – хоч не крокодил» [11, с. 25]; «...Метрична система / Перекотиполя / Вимагає своїх – / Акрополів і Каносс» [3, с. 56]; «... А сука – ніжно – / Шукає бліх – в його шерсті. – / Троянська виправа? – » [11, с. 107]; «...Конкурувати з Творцем – / Гін нездоланий. –» [11, с. 136]; «...Дижурній сестрі милосердя, / Що давала шприц, / Забаглось побавитись в Бога...» [3, с. 49]; «... Згадав про рогатку / Зі свого дитинства / Й заповзявся ціляти з неї / Крем'ярами / У всежеруцу крейду, / Пам'ятаючи / Про Давида й Голяфа» [3, с. 57] тощо. Загалом, варто зауважити, що у верлібрах Емма Андіївська не надто активно працює з відкритими, себто маркованими прямими алюзіями, ремінесценціями, цитатами, центонами та іншими одиницями інтертексту, а відтак – культурологічний вектор не є стрижневим у творах конкретного жанру.

Проте «інтертекстуальність не вичерпується лише цитуваннями, алюзіями тощо» [144, с. 212]. У своїй праці «Сни, що блукають, та інші роботи» дослідник О. Жолковський виділяє такі інші одиниці інтертексту: «зіставлення

типологічно подібних явищ, таких як варіації на загальні теми і структури; виявлення глибинного (міфологічного, психологічного, соціально-прагматичного) підґрунтя текстів, що аналізуються; вивчення зсуень цілих художніх систем, зокрема, окреслення творчої еволюції автора як його діалогу з самим собою» [116, с. 8]. У цьому зв'язку окрему увагу варто звернути на автоінтертекстуальність вільних віршів поетки – прийом інтеракції між текстами одного письменника, коли «... при створенні нового тексту система опозицій, ідентифікацій і маскування діє уже в структурі ідіолекту певного автора, створюючи багатовимірність його «Я»» [240, с. 20]. Таким чином, «відбувається включення двох авторських голосів у різних темпоральних зрізах» [240, с. 21]. Дослідниця А. Філіпова виділяє два основних види автоінтертекстуальності: «“автоепітекстуальність” у формі авторського коментаря й авторської рецензії та “ризоматичну” – тематичним та образним взаємозв'язком текстів окремого автора» [242, с. 5]. У контексті дослідження «свого тексту в іншому тексті» у верлібрах Емми Андіївської цікавим є другий тип, що дає змогу простежити внутрішні зв'язки та впливи різних віршів поетки.

Можна виділити кілька основних рівнів автоінтертекстуальності мисткині: образний, композиційний (умовно), синтаксично-графічний, мотивний, а також такий, який синтезує в собі різні комбінації. Звернімося до конкретних текстів, до прикладу – верлібрів зі збірки «Ламані коани»:

Зелені капшучки – в повітрі.
 Річка біжить – на милицях,
 І лише джерело,
 Пристукуючи ковінькою,
 Співає пісню – про волю. [11, с. 7].
 та збірки «Міста-валети»:
 Міста біжать – угору,
 Кубик – за кубиком
 А на перехресті

Жебрак, що вмирає,
 Пробиє витягнути
 Вуста
 В слова пісні
 про волю. [13, с. 241].

Нескладно помітити, що фінали віршів є майже ідентичними, єдине, що принципово їх різнить – це суб'єкт дії: у першому тексті він персоніфікований, у другому – реальний. Автоінтертекстуальність у конкретному випадку простежується на всіх вище зазначених рівнях з особливим акцентом на текстовому «пуанті». Прикметний той факт, що часовий інтервал видання книг, у яких містяться запропоновані вище верлібри-мініатюри – лише один рік (2011 та 2012 відповідно). Образ жебрака, який співає, бачимо і в тексті «Рухомий універмаг» зі збірки «Атракціони з орбітами й без» (2000):

...Ще молодим голосом
 Співає жебрак
 Про смерть і любов
 Із бозна якого
 Забутого століття... [3, с. 44].

Таким чином, спостерігаємо ланцюжкову взаємодію вже не двох, а трьох текстів, причому два перших, написаних пізніше, є верлібрами-мініатюрами, а крайній – сюжетним верлібром. У всіх вршах пісня виступає своєрідним засобом звернення до глобальних філософських питань.

На образному й мотивному рівнях автоінтертекстуальність Емми Андіївської простежується найбільш виразно. Працюючи з однотипними образами в різних віршах, поетка корелює їх у різних контекстах і підтекстах, розширюючи інтерпретаційну парадигму. Візьмемо для прикладу два тексти з різних збірок:

Сіють пшеницю,
 А сходить –

Розрив-трава.

Та на великих могилах

Стоять гінці

З каганцями,

Кониками невмирущости» [11, с. 10];

I:

Сіють пшеницю,

А сходять

Глиняні потвори

Без голів.

Доводиться знову

Засівати

Серцем» [13, с. 242].

У конкретних текстах авторка зумисне дублює початок, після чого розгортаючи вірші зовсім по-різному (доволі рідкісний у поезії автоінтертекстуальний прийом вказує на поліваріативність поетичної ситуації в доробку одного автора). За таким же принципом письменниця працює у трьох інших віршах зі збірки «Ламані коани»:

Де ти, серце? –

Чому ти пішло,

Не оглядаючись? – [11, с. 61];

Серце, обізвись! –

Інакше – довіку –

Пілястри, пілони, куби [11, с. 90]

I:

Дедалі більше – червоного,

Горобини останній прихисток.

Серце – де ти?

В хмарі, в осі,

В рурках

Очей тотема? – [11, с. 101]

Як бачимо, образ серця є одним із найчастіш уживаних у верлібрах Андіївської. Можна припустити, він є своєрідним персоніфікованим ядром буття людини (ще один дуже частий образ), символом бажаної гармонії, саме тому його пошук є однією зі стрижневих дій. Інше тлумачення може бути пов'язане з протиставленням фізичного та метафізичного серця, коли перша його іпостась є центром тілесного, а друга ототожнюється з душею.

Позиційно автоінтертекстуальність Андіївської може розташовуватись у різних ділянках тексту. Підтвердженням цьому є зв'язок таких верлібрів:

Ще одна зупинка, –

А тоді – вже – жодної.

Які виміри?

Які галактики? –

Повернення – в цятку? [13, с. 240].

І:

Ще чути крики,

Що – далі – і далі.

Яка доба?

Який атом?

Яка – галактика? –

І на всю свідомість –

Пелюстка –

Замість світанку [11, с. 117].

Окрім риторичних запитань, пов'язаних із образом галактики (у першому прикладі він є множинним), прикметним є факт типологічної схожості початків запропонованих текстів, де в обох випадках авторка окреслює мотив руху, що перетікає в пошук різних одиниць космосу. Текстова дійсність при цьому

видається дещо хаотичною, імпліцитний ліричний герой перебуває у стані розгубленості, сумбуру, втрати просторових орієнтирів.

У цілому повторення, або ж схожість текстових фрагментів дає підстави вважати верлібротворчість Емми Андієвської цілісною й водночас різномірною: мисткиня працює зі своїм набором образів, мотивів, символів, однак їхня ідейно-змістова функція щоразу інша.

Однією з ознак постмодернізму науковці виділяють наявність наскрізної іронічності. Щодо цього дослідниця Р. Харчук зауважила, що така риса відрізняє постмодернізм від попереднього літературно-мистецького напрямку: «... відмінність полягає у тому, що в модернізмі відсутня тотальна іронія» [251, с. 7]. Більше того, у порівняльній таблиці двох напрямів І. Гассан протиставляє постмодерній іронії модерну метафізику [251, с. 9]. У своїй верлібротворчості Емма Андієвська, безумовно, є глибоко іронічною, однак її тексти навряд чи можна співвідносити, до прикладу, з творчістю так званої «іронічної школи» 1970-их (Б. Жолдак, О. Подерв'янський, В. Діброва), які прямо причетні до постмодерного дискурсу. Письменниця не є радикальною й різкою у поетичній іронічності верлібру. Цей прийом у неї не прямолінійний, що ускладнює чітке його виокреслення як власне іронії:

Ще одна зупинка, –

А тоді – вже – жодної.

Які виміри?

Які галактики? –

Повернення – в цятку? [13, с. 240].

Лаконічні риторичні запитання в конкретному верлібрі можна трактувати двояко: як притаманний Андієвській сюрреалістичний прийом «відкритості» тексту, що розширює інтерпретаційний горизонт, та як іронічне окреслення герметичної текстової ситуації. Подеколи іронія авторки межує із сарказмом: «Скажи «а», / І вже з рота вилазить коняка. – / Дяка Всевишньому, / Що – хоч не крокодил» [11, с. 25]; «Гадюками диха. Гадюки їсть – / Й гадюками запиває.

*/ Що сталося з чоловіком? – / Анічогісінько. – / Яке було погане, / Таке й лишилося» [11, с. 42]; «Продають очі / На вибір. / Яке щастя / Донести / Повну ложку до рота. / Та обціловують / Лише / Малих собачат» [13, с. 242]. У верлібрах Андіївської прийом іронії виконує глобальну функцію так званого «поглиблення» текстової семантики, при цьому маючи досить специфічну комічну природу (якщо трактувати іронію як одиницю гумору). Інколи її іронія буває вкрай жорсткою або просто різко емоційно маркованою: *«Найсліпучіші / Красуні-підлітки, / Заражені снідом, / Яких вирвали / Зі шкільної лави, / Кинувши на конвеєр / Розпусти, / Притискають до грудей / Ведмедиків» [3, с. 81]; «Пожалійте чоловіка, / М'язи його звисають додола, / Як торби! / Йому треба тренуватися / До чергового чемпіонату, / А найдорожча істота / Мати, жінка, коханка, надхненниця-фея, / Вирвала корок з його життя, / Виливши дух на пісок, / Й подалася геть із потворою-джигуном...» [3, с. 23].**

Таким чином, вільний вірш Емми Андіївської лежить у площині певної ідіостилістики, що дає можливість говорити про цей жанр у творчості письменниці як про досить самотутній вияв. На формально-структурному рівні верлібр мисткині можна радше вважати верлібром німецького типу, при цьому виділяючи два його основні типи: верлібр-мініатюру та сюжетний (оповідний) верлібр. На внутрішньо-змістовому рівні вільний вірш поетки містить чимало ознак літературної епохи постмодернізму, однак зі своїми унікальними особливостями, охарактеризованими в підрозділі. Ураховуючи це, можна дійти висновку, що поетичний текст Андіївської чітко співвідноситься з епохою постмодернізму, однак в жодному разі не є постмодерністичним у чистому вигляді.

2.3. Римовані несонетні вірші у поетичній парадигмі письменниці

У творчому арсеналі Емми Андіївської нового тисячоліття є тексти, які не належать до жанрів із конкретними правилами (до прикладу, як у лічилках

та сонетах), тому умовно їх можна назвати «римованими ліричними віршами». Такі зразки знаходимо у двох збірках письменниці: «Хвилі» (2002) та «Бездзигарний час» (2013).

У першій зі згаданих книг ліричні вірші поділені на дві частини: поезії Халіда Хатамі в перекладі Емми Андієвської та лаконічний розділ «Ругони». Вочевидь, «переклади» мисткині є фіктивними – вона «...зраджує своєму захопленню формами близькосхідної поезії, камуфлюючи її у містифікацію перекладів із перської Халіда Хатамі» [206]. У цьому контексті варто згадати й про двох інших вигаданих Андієвською поетів. Це – грек Арістодімос Ліхнос та афро-американець Варубу Бдрумбгу, які з'являються в збірці «Риба і розмір» (1961).

Містифікація, що до неї вдається письменниця, пов'язана зі стилізацією перської поетичної традиції, однак важко не помітити унікальної авторської манери. Як відомо, східна (перська – зокрема) лірика характеризується вишуканістю мовної організації, патетикою стилю, цікавою грою слів, точністю ритміки та оригінальністю рими. Однією з провідних її тем є кохання в усіх своїх виявах, його природа – висока, піднесена, завше драматична.

У своїй стилізації Андієвська не використовує конкретні поетичні жанрові форми перської літератури (газелі, рубаї, касиди, маснаві, кита тощо), проте певні елементи простежуються. Для аналізу візьмемо текст вірша «Все відійшло, крім склянки і вина...»:

Все відійшло, крім склянки і вина,
 А я – твій запах шкіри на долонях.
 Вже перші півні й вогники в долині,
 Я кидаю зірки в твій слід – в тартарари, –
 Умер давно – і все ніяк не вмеру. –
 Я знаю, сум, як все життя мина.
 – Моя любов покинула мене [30, с. 97].

Як бачимо, передостанній та останній рядки вірша засвідчують присутність альтер-его самого ліричного героя, що прикметно для жанру газелі – «в останньому бейті (مخلص) поет традиційно згадує про себе» [151, с. 29]. Наявність «Я-героя» маркована і в інших рядках тексту, що є однією з рис перської любовної лірики, однак притаманний перським поетам прийом сфрагіди авторка не застосовує. Прикметним є введення поеткою в стилізований текст традиційного для східної культури (зокрема, для суфійської філософії) образу вина, що вважається символом радості, гармонії, насолоди і є атрибутом кохання. Цей образ-символ трапляється і в інших «перекладах» циклу: *«А я стою, чекаючи тебе, / Як глек з вином, який – я сам розбив»* [30, с. 107]; *«Дозволь тебе вдихати і любити. – / Ніч. Знову ніч. – Й вина порожня бутля»* [30, с. 114]; *«Буття, сон – унедійснила любов. / Навіть вино повиливав негідник»* [30, с. 101]. Індивідуально-авторський стиль Емми Андіївської натомість відчитується в уживанні консонансної рими («долонях – долині», «мина – мене»); графічній організації (тире, кома-тире, кінцеве в рядку тире); залученням сюрреалістичної антитези («умер давно – і все ніяк не вмиру»).

Схожість перської стилістики досягається в тексті Андіївської частим вживанням риторичних конструкцій, що надає йому характерних для перської поезії патосу та патетики: *«О, хлопчику, з найближчої таверни»* [98]; *«Жорстокий, пощо мене пеклом водиш?»* [30, с. 123]; *«Ти гніваєшся? О химерність коливань!»* [30, 127]; *«Коханий, ніжний, так тебе люблю»* [30, с. 130]; *«Від щастя плачу: ти – це справді ти?»* [30, с. 131] тощо. У цьому контексті цікавою в розділі є наявність як головного ліричного героя: *«Я в мурах – сам. Як пес в пустелі – сам»* [30, с. 28], так і ліричної героїні: *«О Господи, упирю мій коханий»* [30, с. 136]. При цьому важливо зазначити, що стилістика тексту не змінюється залежно від статі головного героя-актанта.

Досить напруженою є драматургія «перекладів» Халіда Хатамі, пов'язана з нерозділеними почуттями ліричного (ліричної) героя (героїні) або смертю, яка є одним із наскрізних образів циклу: *«Сам кличу смерть, – і далі голоси. /*

*Без тебе – світ у грудях вигаса» [30, с. 104]; «Ні звістки, ані знаку, що ти є, / Я ж не вблагаю доленьку мою, Аби хоч помах міх дверей – від тебе» [30, с. 105]; «Воляю зглянься, бо вже смерть чека, / Що – замість тебе – підставля щоку» [30, с. 108]; «Без тебе гину, почорнів і скуливсь. – / Тебе нема. – Лише дві мєви в колі» [30, с. 121]; «Бож я для тебе – лиш поганий жарт. / Коханий мій убивця й людоджер, / І впавши, я до тебе ще біжу» [30, с. 139] тощо. Смерть як архетипний образ інтерпретується поеткою передусім як смерть психологічна, а не фізична: втрата або неможливість присутності об'єкта обожнювання перетворює життя у фізичне існування. Прикметно, що в стилізованому тексті діє лише одна «половинка» потенційної пари, яка почасти виростає в традиційний трикутник «він-вона-третя сторона»: *«Твоїх коханців я не хочу знати. / Я – твій єдиний, хоча й ти не мій» [30, с. 114]; «Ти любиш іншого і з ним щоночі спиш. – / Смерть. – Й плачу я серед потвор і пуц» [30, с. 103]; «Ти ухиляєшся, бо любиш іншу плоть, / І я для тебе лиш торішній лід» [30, с. 119].**

Попри майстерну стилізацію перської любовної лірики з низкою при-
таманних їй ознак Емма Андіївська наділяє текст українськими атрибутами,
що створює хоч і не бурлескний ефект, але несе в собі синтез автентичного й
запозиченого: *«Вже перші півні й вогники в долині» [30, с. 97]; «І я в калюжі –
в ранах, сам, Сірко» [30, с. 102]; «Дай копняка йому. Йому – теличок пасти»
[30, с. 137] тощо. «Українськість» віршів реалізується й через властиву для
Андіївської власне українську (часто – рідко вживану) лексику та синтаксичну
організацію.*

Міні-розділ «Ругони» складається лише з двох віршів, імовірно містячи
алюзію на роман Еміля Золя «Кар'єра Ругонів». Однйменний розділу вірш за
своєю природою – типовий сюрреалістичний текст, що є продуктом потоку
свідомості. Провідний прийом – наскрізна алітерація у поєднанні з консо-
нансною (місцями – внутрішньою) римою:

Шурути й рушули

На дозорців вирушили.

Крильми – зизоокі мери –
 Кулястих химер – по морю.
 – Аби війну мирно [30, с. 145].

Перманентне звукове «переливання» у поєднанні зі зламаним ритмом може викликати думку щодо випадковості тих чи інших образів, коли мовна стихія домінує, диктуючи зміст. Однак при цьому поетка створює широку образну панораму, в яку вміщено «одивнену» текстову реальність. Надбагатий лексичний арсенал, що є ознакою потужного інтелекту, дає можливість Андієвській уможливити в тексті співіснування, до прикладу, «рохів», «рехів» і «арахів». Вочевидь, гра авторки в конкретному тексті експліцитна і виступає інструментом творчого задуму.

Другий і завершальний у розділі лаконічний текст «Ловиди» – не менша загадка за попередній:

І хизо, і хузо, і хе, –
 Зітхають в аорті мохи.
 Дарма що белані й цимбули
 Забули, що й біле не біле,
 А тільки велдир мілини –
 Буцири білозні лама [30, с. 147].

Прикметно, що сам образ ловид не номінується в тексті, натомість наявний у попередньому: можна припустити, що вірш «Ловиди» – умовне продовження вірша «Ругони». Підставами для цього є також ідентичність художніх прийомів, римування, мовна організація. Обидва тексти циклу нагадують сонети Емми Андієвської як за внутрішнім струменем, так і за зовнішнім оформленням.

Окремої уваги заслуговує розділ «Інше» зі збірки «Бездзигарний час» (2013). Цікаве авторське окреслення групи текстів, коли в самій назві вказується на «іншість». Чотири вірші, що увійшли до розділу, створено в принципово відмінній манері від тієї, за якою читач звик впізнавати

Андієвську. Тексти написані в меланхолійно-мінорній тональності й подекуди нагадують творчість українських романтиків М. Петренка, Я. Щоголева чи навіть Т. Шевченка, мимоволі наводячи на думку про чергову стилізацію поетки, хоча й не обділену індивідуально-авторською метафорою. Імовірно, з цим пов'язане введення у вірші ліричного героя-чоловіка, який спілкується з природою. Про романтичне начало можуть свідчити й фольклорні ознаки: дієслівні рими, риторичні запитання та звертання, поетичні повтори, атрибути усної народної творчості:

Моя ти, калинонько.
 Будем разом.
 Будем разом –
 Яром і яругою.
 Я тебе лиш – вік кохав,
 Хоч й дививсь на другу.
 Заплутала – лиха доля,
 Щоб я не побачив,
 Що ти – в мене та єдина,
 За якою – плачу [4, с. 99].

Окрім цього, Андієвська наділяє свій текст сталими фольклорними конструкціями, що лише посилює припущення щодо стилізації:

... На край світу,
 Де дівонька
 Садить ще – калину.
 А та – усе хиріє,
 Бо ніхто, ніхто не знає:
 Не взяв тебе – через Хіврю,
 Якої – немає. –
 Ой, дівонько, карі очі,
 Уся – із наперсток... [4, с. 98].

Ліричний герой зображений у стані самотності, повен роздумів про кохану. Прикметним є баладний елемент перетворення людини в рослину, часто вживаний у творчості українських романтиків: «Сідай мені біля серця – / Побудем – травою» [4, с. 100]. Провідний мотив розділу – мотив туги та чекання, що поєднаний із мотивом надії:

Зацвіла – долина
 Та й стала – горою.
 Я дивлюся із вікна,
 А рідних зі мною
 Вже давно немає.
 Відлетіло листя,
 Й світ – узявся лубом.
 Лише серце калатає,
 Як повільно – дибаю.
 Серце, моє серце,
 Ходімо до гаю,
 Може, доленька моя
 Нас там привітає. [4, с. 101].

Для порівняння візьмемо початкові уривки з поеми Шевченка «Княжна» та вірша Андієвської «На високих, на могилах...»:

Зоре моя вечірняя, Зійди над горою, Поговорим тихесенько В неволі з тобою. Розкажи, як за горою Сонечко сідає, Як у Дніпра веселочка Воду позичає. Як широка сокорина	На високих, на могилах Лише вітер віє. Сідай мені біля серця – Побудем – травою. Вітер віє, вітер віє, Та не з того берега. Колись я ще повернуся Стеблом сухим – в вересні. Як ти його приголубиш,
---	---

Віти розпустила... А над самою водою Верба похилилась; Аж по воді розіслала Зеленії віти, А на вітах гойдаються Нехрещені діти. [258, с. 571].	Воно стане – цвітом. Діти скажуть: так це ж – той, Що кістками світить Та усе питає, Хто ще – серце має. Та сьогодні вранці й він – Поплив – за водою. [4, с. 100].
---	---

Як бачимо, уже сам початок текстів є подібним у кількох аспектах: а) форма звертання; б) мотив високості (вечірня зоря і високі могили); в) ритміко-метрична наближеність; г) заданий ліричний настрій. В обох уривках спостерігаємо флористичні образи (сокорина, верба – трава), а також спільними є образи води та дітей. Прикметно, що Андіївська, як і Шевченко, використовує дієслівну риму, яка зовсім не є властивою для неї. Цікавим є нюанс із какофонією (в вересні), до якої авторка вдається з метою збереження ритміки, що є додатковим аргументом на користь версії щодо стилізації. Схожість текстів реалізується й на рівні початків речень («Як широка сокори́на» – «Як ти його приголуби́ш») та вживання сталих конструктів із усної народної творчості («сонечко сідає», «верба похилилась» – «вітер віє»). Отже, компаративний аналіз фрагментів показує, що в конкретному жанрі Андіївська застосовує чимало прийомів із фольклору та української романтичної поезії, а також вдається до невласливих у більшості текстів для себе засобів.

Однак, як і в містифікованих перекладах Халіда Хатамі збірки «Хвилі», у розділі «Інше» поетка органічно поєднує риси об'єкту стилізації та індивідуально-авторську манеру письма, що дає змогу впізнати її стиль із-посеред інших. У конкретному розділі з власне авторських творчих рис можна виділити: синтаксичний еліпс із частим вживанням тире, консонансна

(дисонансна) рима, зменшувально-пестливі форми, зміна ритміки всередині тексту, віртуозна мовна гра.

Підсумовуючи сказане, варто зауважити, що ліричні вірші Емми Андієвської, позбавлені чіткої жанрової приналежності, лише підкреслюють універсальність поетки, яка вільно почувається в різних генеричних формах. Легкість стилізованих текстів і водночас складність суто оригінальних («Ругони», «Ловиди») є багатим матеріалом для глибокого дослідження, адже відхилення від притаманної поетці манери, здебільшого вираженій у сонетному та верлібровому тексті, ставить перед літературознавством низку нових цікавих завдань.

2.4. Лічилки, лічилки-поєми: новаторський модус ліричного та ліро-епічного жанрів. Як відомо, Емма Андієвська є авторкою і творів для дітей – зокрема низки казок: «Говорюща риба», «Казка про Гапайла», «Казка про слимака», «Казка про рінину, подарунок моря», «Казка про яян», «Казка про гуску, яку змушували нести прості яйця замість золотих», «Казка про дракона, шевця, що не вмів дарувати заподіяної йому кривди, та інших», «Казка про гадюку й орла, або невдячного приятеля», «Казка про бика й метелика» тощо. Однак вже в новому тисячолітті письменниця ввела до свого творчого арсеналу ще два поетичні жанри: лічилки та лічилки-поєми, які складають два окремих розділи збірки «Бездзигарний час» (2013).

Жанр лічилки – «форми дитячої словесної гри, основаної на лічбі» [145, с. 518] – вважається одним із найдавніших, маючи фольклорне коріння. У свою чергу, усна народна творчість для дітей – це «сукупність жанрів, які слугують когнітивному розвитку дитини у певній послідовності переходу через його стадії» [133, с. 14]. Дитячий фольклор «розглядається як широка, специфічна, багатоскладова галузь вербальної народної творчості, що включає в себе

класичний дитячий фольклор та фольклор дітей дошкільного і шкільного віку в його усних та письмових формах» [133, с. 15].

Однією зі стрижневих зовнішніх ознак лічилки є скандування – «ритмічне розчленування складної мовної єдності на акцентні складові, головним чином склади» [45, с. 416]. Очевидно, що жанр розрахований на озвучування з акцентом на чітку ритмічну організацію. Як стверджує Н. Костенко, «у лічилках головним інтонаційно-ритмічним регулятором виступає лічба, що породжує <...> скандувальний ритм, достатньо одноманітний – у більшості випадків хореїчний» [145, с. 522]. У цілому, у формально-генеричному аспекті лічилка характеризується такими ознаками: лічба, нагромадження співзвуч, звукові повтори, точність ритміки, ігрова форма.

Проектуючи жанрові особливості лічилок на відповідний доробок Емми Андієвської, варто зауважити, що в зовнішньому аспекті основних вимог дотримано. Щоправда, винятками можуть слугувати два аспекти: 1) не надто лаконічний обсяг окремих текстів, тоді як лічилці притаманна коротка форма; 2) відсутність обов'язкового компонента – лічби – у деяких текстах. Важливою є авторська інтерпретація жанру на внутрішньому рівні – рівні змістової тканини, змодельованої із притаманною Андієвській несподіваністю. Перше і найвиразніше відхилення від традиційної лічилки простежується на рівні оксиморону: в ігровій формі подано почасти сумну, навіть трагічну ситуацію:

Походжа – в прокатах – Ох:

«якщо завтра я помру,

Злагодіть мені труну

Із самого сміху

Діточкам на втіху... [4, с. 25],

або:

Раз, два, три, чотири, п'ять.

Світ сумує: діти сплять. [4, с. 48];

Швидко, швидко, швидко, швидко! –

Дім горить, аж коней – видко [4, с. 27].

Траурне сприйняття смерті як такої нівельоване ігровими засобами, смерть сприймається як звичайне явище, що може існувати в легкій сміховій площині. Окрім цього, поетка вводить в ігровий жанр глобальну проблему сирітства, яка тягне за собою соціальний елемент: *«Я – бідний, ти – багатий / бо не маю – мами – й тата»* [4, с. 27]; *«раз, два, три – жую батета / бо я бідний, ти – багатий»* [4, с. 42], *«хутко, хутко – каву й чай / ти – матусин, я – нічий»* [4, с. 44]. Те ж саме відбувається в іще одній лічилці: *«моя мама – / тато – й мама»* [4, с. 26], де бачимо ситуацію неповного батьківства, цілком поширену в сучасному суспільстві. Авторка «згладжує» проблему прийомом перевдягання (за бажання можна провести паралель зі сміховою культурою), коли мама *«одяга – краватку / вона – стає – й татком»* [4, с. 26]. Узагалі в лічилках мисткині тема взаємин дитини та батьків є головною, при цьому «дитинність свідомості ліричного Я в лічилках Емми Андіївської виражена в частих згадках батьків і дорослих членів родини» [4, с. 10]. Інколи в таких текстах постають явища (здебільшого метафоризовані), неприйнятні для дитячого мислення (візьмемо до уваги факт, що своїми витокami цей жанр «пов'язаний із найранішим етапом розвитку дитини, коли вона починає засвоювати мову» [145, с. 518]), для прикладу: *«як навколо – криза / я в дірочку лізу»* [4, 52]; *«ноги – в рух, руки – в рух / може, завтра я помру»* [4, с. 35]; *«мамо, мамо, я без – тіла / воно – в вирій – полетіло»* [4, с. 36], *«раз, два, три, чотири, – ну! – / духи – нудяться – в стіні»* [4, с. 41]; *«раз, два, три, а вітер – свище: / самі ноги – з кладовища»* [4, с. 47] тощо. Звісно, дитяча свідомість ще не здатна до аналізу складних явищ дорослого світу (криза, смерть, минуцність життя тощо), але при цьому легко сприймає ігрову форму, в якій вони подаються. В одній із лічилок спостерігаємо також недитячу ситуацію видання дівчини:

Переставили – годинник.

Дівка плаче – на виданні. [4, с. 47].

Окрім того, у конкретній лічилці цікавим є декодування явища представлення годинника, що може бути пов'язане як і з фольклорною традицією, так і з власне авторським підтекстом. Годинник як атрибут часоплину змінює локацію, наслідком чого для дівчини може бути те, що:

Відьма – їй – кладе – кабали.

Зникли – скрипки і цимбали [4, с. 47].

У цьому тексті постає фольклорний мотив страху часу як такого. Про час ідеться і в лічилці «Раз, два, три, чотири», де дещо применшено образ дзигаря:

Раз, два, три, чотири,

Півні грають на гітарі.

П'ять, шість, сім, за ними – вісім.

Дзигар – колупає – в носі. [4, с. 46].

Можна припустити, що таким чином виражено думку про несерйозність, безглуздість людини, яка працює з годинником (якщо, звичайно, ідеться про годинникаря, а не про сам годинник).

Унікальним та новаторським є введення Еммою Андієвською в українську літературу жанру лічилки-поєми. Синтез ліро-епіки з ігровим началом – складники такого жанру, що в контексті книги «Бездзигарний час» є логічним продовженням змістової нитки. Серед основних рис започаткованого Андієвською жанру можна виділити: середній для ліро-епічного твору обсяг, наявність сюжетних елементів, лічба, точність та простота ритміки, випадковість співзвуч. При цьому варто зауважити, що деякі тексти нового жанру є лаконічними за обсягом і мало чим відрізняються від лічилок (у таких випадках визначення жанру «лічилка-поєма» залишається радше авторським, аніж об'єктивним).

У лічилках-поємах, як і в лічилках, героями виступають члени родини, головню – діти. У цьому контексті досить цікавим є факт, що сама поетка стверджує без будь-якої іронії: «Діти мене розуміють краще» [41]. Ситуація,

що в ній перебувають актанти, сумбурна, тривожна, нелогічна, хаотично-нервова:

Мама – лізе на стіну,
 А тато – на другу
 І сестричка – в репет –
 Й навкарачки – на стіну, –
 Із лялькою, – третю [4, с. 55].

«Сіячем» гармонії в конкретному випадку виступає ліричний герой-дитина – спостерігач напруженої картини, який намагається урятувати хоча б маленького братика:

Я йому – гостинців
 В його черевички –
 Повні – дві панчішки, –
 Покладу під щічки –
 Та ще й, як дід Мороз,
 Поцілую просто – в ніс [4, с. 56].

Таким чином у конкретному тексті дитина міняється ролями зі своїми батьками (мотив взаємособституції масок як елемент театрального мистецтва), яким потрібно давати раду. Мотив байдужості батьків до своїх дітей – один із наскрізних у лічилках-поемах:

Та мене – мерщій – на тертку,
 А тоді – й крізь – сито –
 Ще й повісили сушитись
 На гудзаву – шворку,
 Щоб я – менше фуркав [4, с. 57].

Соціальний елемент як такий чи не вперше з'являється у творчості мисткині, що подається через призму дитячого світосприйняття. Авторка майстерно залучає до свого арсеналу гострий суспільний аспект, однак його

суть можна сприймати лише умовно, зважаючи на максимум дитячого сприйняття дійсності.

Окрему увагу варто звернути на простір у лічилках-поемах, який є почасти повітряно-небесним. Ситуація відсутності земної тверді досягається мотивом літання: *«Що ми – разом – в вирій – / З гусями – й лелеками»* [4, с. 59]; *«Я живу у черевиках / Що – мені – ще завеликі / Бо я свою – голову – / На півроку спілюю / Як літаю угорі»* [4, с. 62] тощо. Такий спосіб переміщення в просторі – плід уяви самої дитини-героя, яка по-дорослому диференціює поняття духу та тіла. Коли дух витає в леті, тіло *«на шворчині висить / і їсти не просить»* [4, с. 63]. Відділення першого від другого – складна філософська опозиція, що в межах такого новаторського жанру набуває нового сенсу, бо переосмислюється тим, кому не властиво над цим задумуватись. Авторка передмови до збірки *«Бездзигарний час»* Ольга Шаф стверджує: *«Мотив літання, активний у багатьох лічилках, теж пов'язаний із дорослішанням, адже відомо, що літання уві сні означає зростання»* [4, с. 13]. При цьому дослідниця зауважує, що *«дорослішання з психологічного ракурсу вимагає відокремлення від материнського, здобуття незалежності від дорослих»* [4, с. 11]. Із цим аргументом можна полемізувати, особливо, якщо зважати на факт, що основний посыл лічилки – у легкій ігровій формі навчити дитину лічити, розрізняти цифри та числа. Оскільки дитина навчається цьому в досить малому віці (до 5–6 років), про її *«незалежність»* від батьків ще не йдеться.

Тож, як потверджує аналіз, лічилки й лічилки-поеми варто вважати універсальними в плані читацької аудиторії, адже за своєю внутрішньою (філософською, ідейною, сюжетною) суттю такі тексти розраховані на дорослого читача. Ігрова форма, яку поетка майстерно витримує, є лише зовнішнім обрамленням складних та актуальних філософських, соціальних, родинних проблем.

Висновки до розділу 2

Як бачимо, поняття жанру як форми, в яку автор «заливає» зміст, не втрачає своєї актуальності й сьогодні. Попри те, що з'ява нових жанрових форм у сучасній літературі, поезії – зокрема, є вкрай рідкою, письменники таки знаходять простір для новаторських рішень.

У розділі зроблено акцент на проблемі жанру як такого, а також на всіх жанрових формах, представлених у поезії Емми Андієвської ХХІ століття: сонеті, верлібрі, несонетних римованих віршах (здебільшого – стилізаціях), лічилках, лічилках-поемах. Щодо сонету, то його розглянуто в контексті відповідності/невідповідності канону, а також досліджено його генезу та розвиток в історичному контексті. У процесі дослідження з'ясовано, що сонет Андієвської є індивідуально-авторською модифікацією жанру через низку відхилень од канону (рими, римування, строфіка, кількість рядків, повторення слів, структурно-змістова організація).

У процесі дослідження верлібру зроблено екскурс в історію, визначено витоки перших верлібрових ознак та його остаточну фіксацію як сформованого жанру у світовій та українській літературах. Визначено два основних типи верлібру в доробку Е. Андієвської: верлібр-мініатюру і сюжетний (розповідний) верлібр. Щодо першого – його зовнішня та внутрішня жанрова природа є типологічно схожою на сонет поетки за низкою ознак: пунктуації, синтаксису, графічної організації, образно-метафоричної специфіки. Принципово іншим є так званий сюжетний (розповідний) вільний вірш у поетки, що за своїми жанровими характеристиками більше відповідає сучасному верлібру. Така жанроформа є легшою для розуміння й тлумачення та містить деякі елементи епічного начала: сюжет, наративна манера, відсутність рим, умовна лінійність. На відміну від верлібрів-мініатюр такі вільні вірші не завжди корелюються в площині герметико-сюрреалістичної манери письма, притаманній Андієвській в інших поетичних жанрах, відповідно – потребують іншого тлумачення. У контексті верлібру також було виокремлено питання щодо

авторського окреслення жанру, яке не збігається з положенням теорії літератури щодо вільного вірша. У деяких збірках поетка номінує свої верлібри білими віршами, однак за більшістю генеричних показників вони не відповідають такій дефініції. Отже, авторське бачення жанру полемізує із загальноприйнятим уявленням про нього.

Особливу увагу зацентовано на несонетних римованих творах авторки, які реалізовані в стилізаціях та ліричних віршах. Щодо першої форми, то вона пов'язана з містифікацією навколо перського поета Халіда Хатамі (збірка «Хвилі»), які буцімто переклала авторка. Дотримуючись традицій перської лірики, Андіївська водночас наділяє текст власними ідіостильовими маркерами – симбіоз класичної та індивідуальної традицій у сумі дає самобутній ліричний жанр. У розділі «Інше», що увійшов до збірки «Бездзигарний час», поетка вдається до прихованої стилізації української лірики часів раннього романтизму, однак, зважаючи на відсутність паратекстуальних та інших маркувань своїх інтенцій щодо стилізації, таке тлумачення зумисного уподібнення може не збігатися із творчим задумом поетки. Фольклорні мотиви, образи та синтаксичні конструкції, зв'язок із пісенним началом, притчові елементи та інші ознаки українського поетичного романтизму в тексті Андіївської дають підстави вважати їх типологічно схожими до стилістики вищезгаданої літературної епохи, однак авторський голос поетки є достатньо відчутним, щоби впізнати його зі сторінок навіть таких віршів.

Окремо було досліджено лічилки та лічилки-поеми, які є відносно новими жанрами в доробку Андіївської. Варто зауважити, що й у випадку цих жанроформ поетка відходить від загальних правил, демонструючи низку відхилень, передусім, на внутрішньо-смисловому рівні. Так, скажімо, у текстах, розрахованих на дітей (жанр покликаний в ігровій формі навчити дитину лічити або ж закріпити її навички лічби), з'являються глибокі філософські категорії, які не входять до кола дитячого мислення. Окрім цього, у лічилках почасти подано певну трагічну ситуацію, що суперечить настроєвій

природі жанру. Поетка вводить у лічилки й соціальний елемент, що не властивий літературі для дітей.

Абсолютно новаторським в українській літературі є введений Андієвською жанр лічилки-поєми, про ознаки якого можна говорити лише з текстових прикладів поетки. Вочевидь, основою такої жанроформи спостерігаємо синтез ігрового начала, лічби, образів дітей тощо з деякими характеристиками поеми. Як лічилки, так і лічилки-поєми, зважаючи на образну систему, змістову тканину та філософське підґрунтя, можна вважати універсальними в контексті віку реципієнта, оскільки вони не «прив'язані» до конкретної вікової категорії в усіх сенсах.

Підсумовуючи вищесказане, можна дійти висновку, що питання жанру є вельми актуальним в сучасній науці про літературу, що доведено на прикладі розмаїтої генеричної парадигми Емми Андієвської. Не менш важливим залишається питання про індивідуально-авторські модифікації жанрів та відповідність/невідповідність текстів загальним об'єктивним вимогам літературних жанрів.

РОЗДІЛ 3

СПЕЦИФІКА ІДІОСТИЛЮ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ

3.1. Літературознавчий дискурс поняття ідіостилю

Одним зі стрижневих дослідницьких предметів у літературознавстві є поняття *ідіостилю*, який, своєю чергою, є водночас компонентом лінгвістичного дискурсу. В мовознавчому контексті тлумачення цього терміну «послідовно пов'язують з аналізом художніх та публіцистичних текстів, способами виявлення системи стильових і стилістичних художньо-образних домінант, що відбивають специфічні способи моделювання концептуальної картини світу, репрезентують почуттєві інтенції та світобачення письменника, його мовомислення тощо» [147, с. 26]. У зв'язку з цим ідіостиль у лінгвістичному контексті інколи ототожнюють з ідіолектом, який трактується в літературознавчому словнику-довіднику як «індивідуальне мовлення, що пояснюється місцем проживання, віком, фахом, соціальним станом, загальним рівнем культури певної людини. Ідіолект як мовна характеристика особистості не тільки окреслює особливе, й розкриває розмаїті аспекти мови як загально-національного феномена, її невичерпний потенціал» [162, с. 293]. На національному ґрунті досліджуваних понять наголошує й Л. Брославська, зауваживши: «Поняття ідіолекту та ідіостилю співвідносяться як норма й узус національної мови, з одного боку, та індивідуальна манера мовлення, з іншого, тобто ідіостиль постає як індивідуально-творче використання національної мови» [64, с. 24]. Із цього можна зробити висновок, що ідіолект є лише складником ідіостилю автора, який використовується для вербалізації створеної ним художньої дійсності. Відповідно – за своєю природою ідіостиль, будучи комплексною системою, є глобальнішим і складнішим. Одним із перших про ідіолект говорив Б. Блох, який базувався на міркуваннях Л. Блумфілда: «Сукупність усіх можливих висловлювань одного мовця в

певний час у використанні мови для взаємодії з іншим мовцем є ідіолектом» [149, 227]. З цього можна дійти висновку, що ідіолект пов'язаний із часом і стосується одного мовця, при цьому він може мати кілька різних ідіолектів на різних етапах свого життя. Слушною є думка Л. Коткової, яка, розділяючи терміни «ідіолект» та «ідіостиль», наполягає на тому, що перший «є основою, підґрунтям для формування ідіостилю письменника» [147, с. 27]. Отже, ідіолект є не просто компонентом ідіостилю, але і його будівельним матеріалом.

Цікавим є різне номінування самої науки про ідіостиль, як: «“літературознавча стилістика” (В. В. Виноградов), “лінгвостилістика” (Л. А. Булаховський), “стилістика декодування” (І. В. Арнольд, А. К. Мойсієнко), “інтерпретація тексту” (В. М. Русанівський, В. М. Жирмунський, В. А. Кухаренко), а також “стилістичний аналіз”, “художній дискурс”, “поетичний дискурс”» [147, с. 26]. Зважаючи на окремі, згадані вище дефініції, можна дійти висновку, що поняття ідіостилю як індивідуального стилю тісно пов'язане з герменевтикою, що базується на інтерпретації як акції читацького сприйняття.

Логічно, що ідіостиль пов'язаний із загальним та більш об'ємним поняттям стилю, що, за визначенням О. Деркачової – «особливий феномен, у якому об'єднані духовний смисл буття людини у світі, культурні форми його вираження, культурно-психологічні форми його існування» [102, с. 12]. Природа стилю, як й ідіостилю, так само стосується літературної та мовної площин. Так, «якщо спочатку домінуючим був лінгвоасpekt, то пізніше поняття стилю почали застосовувати ще й у літературознавстві як категорію, що визначала особливість індивідуальної манери автора, поетикальну своєрідність твору або епохи» [102, с. 12]. Чітку диференціацію мовно-літературного співвідношення запропонував літературознавець О. Соколов: «як явище словесного *мистецтва* літературний стиль співвідноситься з *художнім* стилем. Як явище *словесного* мистецтва літературний стиль співвідноситься з *мовним* стилем» [212, с. 123]. Взаємозв'язок мови та

літератури очевидний, адже зміст другої реалізується засобами першої, яка, своєю чергою, отримує якісно нове й завше індивідуальне оформлення в другій. У семіотичному контексті «мистецтво є вторинною знаковою системою по відношенню до мови» [115, с. 7]. Вочевидь, йдеться про мистецтво, передусім, словесне, що реалізується вербальними засобами.

Стиль художнього тексту, стверджує С. Єрмоленко, «має вихід в історію літературної мови, а також у сферу вивчення індивідуальних стилів як реалізацію авторської моделі світу, як функціонування мовних знаків національної культури» [108, с. 26]. Проте, навіть враховуючи мовно-літературну нерозривність, усе ж доцільнішим буде чітко диференціювати мовний і літературний стилі. На слушну думку Л. Мудрак, «маючи у своєму розпорядженні мову, літературознавець та мовознавець віднаходять у ній різні об'єкти свого дослідження – естетичний та комунікативно-статистичний» [177, с. 123]. Таким чином поняття стилю розгалужується на два дослідницьких вектори, з яких кожен є однаково важливим. Ідіостиль письменника як унікальне індивідуальне явище зумовлює «аналіз художніх творів не як звичайних вербальних текстів, а як художньо-естетичних феноменів, створених конкретним автором, людиною, яка обов'язково додає свої інтенції, збагачує загальноживаний лексичний шар, мовленнєві висловлення елементами індивідуального, неповторного, втілюючи свій внутрішній світ в оригінальні художньо-образні засоби, суб'єктивні форми» [147, с. 27]. Диференціюючи мовний та літературні стилі, О. Лосєв зауважував: «Категорія стилю письменника – не лінгвістична, а літературознавча категорія, адже поняття стилю завбачає єдність слова й образу, образу й композиції, композиції й ідей поетичного твору» [164, с. 124]. Таку тезу можна прийняти, однак за умови відкидання наукової радикальності, адже важливо враховувати важливий очевидний нюанс: література й літературний стиль не можливі без вербального оформлення, відповідно – образ, композиція та ідея у формальному плані є продуктом мисленнєво-мовної діяльності. Вочевидь, оптимальним вирішенням

цього питання є прийняття ідеї лінгвістичної природи ідіостилу письменника лише як однієї з-посеред інших, які в сумі формують його комплексну суть. Із цього приводу влучно висловила Л. Мудрак: «Як-не-як літературний стиль не зводиться до способів представлення мови, закономірностей її існування, структурної організації, граматичних або синтаксичних властивостей та форм комунікації, бо охоплює ширші сфери – і соціальну, і душевну, й історіософську, й онтологічну, й екзистенційну, й космогонічну тощо, охоплює ідіографію життя людини, її долі» [177, с. 128].

Індивідуальний стиль (ідіостиль) у загальному значенні – «самодостатнє явище, що відображає оригінальну творчість конкретного автора» [177, с. 127]. «Короткий словник літературознавчих термінів» Л. Тимофєєва і Н. Венгерова визначає авторський стиль як «сукупність основних ідейно-художніх особливостей творчості письменника, що повторюються в його творах, основні ідеї, які визначають світогляд письменника і зміст його творів, коло сюжетів і характерів, які він зазвичай зображує, типові для нього художні засоби, мова» [62, с. 42]. Як бачимо, ідіостиль письменника характеризується тенденційністю, відповідно – визначення його специфіки можливе лише за умови наявності певного комплексу текстів автора. У зв'язку з «творчою еволюцією» (термін, уведений А. Бергсоном), яку переживає чи не кожен письменник, його індивідуальний стиль може корегуватись або навіть змінюватись. Більше того, можливим є співіснування кількох ідіостилів у арсеналі одного автора, на чому наголошував В. Іванов: «двадцяте століття характеризується розвитком «семіотичних ігор», які призводять в результаті до появи у однієї творчої особистості кількох мов» [122, с. 115]. Така ж ситуація спостерігається і у двадцять першому столітті, коли бурхливий темп життя змушує письменника до перманентного пошуку нових форм. Сучасний автор, який прагне відповідати літературній епосі, використовує максимальний набір художніх прийомів, що, безумовно, продиктовано самою природою постмодернізму. Симультанне життя кількох ідіостилів одного автора

найлегше простежується в текстах, що різняться за жанрово-видовою та типологічною природою. У цьому контексті варто сказати про поняття «мікроїдіостилю» (термін д. Псурцева), який стосується лише конкретного тексту або циклу автора і є конкретизованою формою ширшого поняття – ідіостилю.

Будучи системою, ідіостиль складається з низки компонентів, які є носіями індивідуальності творчої манери письменника. Такі компоненти можна поділити на формальні, або зовнішні (лексика, синтаксис, графіка, пунктуація, паратекстуальні одиниці тощо) та внутрішні (метафорика, образність, символічність, ідея, творчий задум). Зрозуміло, що дві групи складників перебувають у тісному взаємозв'язку і разом наповнюють ідіостиль автора в умовному співвідношенні «задум-реалізація». Розуміючи стиль автора як складне утворення, С. Золян стверджував, що він «... може бути описаний як система пов'язаних між собою домінант та їх функціональних областей» [121, с. 140]. Домінанта в конкретному випадку розуміється вченим як «фактор тексту і характеристика стилю, що змінює звичайні функціональні відношення між елементами й одиницями тексту» [121, с. 140]. Про ідіостиль як полікомпонентну систему йдеться і в літературознавчому словнику-довіднику, де зазначено: «виразні мовні утворення формують своєрідну систему, набувають неповторного емоційно-експресивного забарвлення» [162, с. 406].

Отже, ідіостиль письменника безпосередньо пов'язаний з емотивним началом, що в ідеалі має носити унікальний, а значить і новаторський характер. Це ставить перед сучасним автором вельми складне завдання, зважаючи на перманентне стрімке збагачення літературної спадщини. Можна припустити, що саме тому письменники-постмодерністи почасти обирають шлях нового переосмислення уже опрацьованих тем, образів, мотивів, наділяючи вторинний текст індивідуальною інтерпретацією. Окремою проблемою в контексті ідіостильового новаторства є вичерпність лінгвістичних ресурсів, адже кожний письменник застосовує певний набір мовних знаків, символів та комбінаційних

рівнів. Автор так чи інакше оперує вербальними одиницями і не застрахований од незумисних повторень, що почасти можуть бути збігами. У такому випадку вирішальними є рівень таланту та ерудиції письменника: чим вищим він є, тим нижчий ризик вдатися до вторинності.

Про системну природу ідіостилю говорить С. Єрмоленко: «Системність індивідуального стилю ґрунтується на зв'язку мови і мислення, на формуванні мовної картини світу, в якій поєднано загальне й індивідуальне, загальне й одиничне» [108, с. 305]. Як стверджує Л. Коткова, «саме в індивідуальній мовній картині світу авторське, особистісне, втілене в індивідуальну манеру письма, поєднано із загальновживаним, типовим» [147, с. 27]. Своєю чергою мовна картина світу як «результат обробки інформації про середовище і людину» [109, с. 20] є своєрідним вербальним втіленням світогляду індивіда, що первинно виникає у його мисленнєвій діяльності. На слушну думку І. Живіцької, МКС «являє собою основу світобачення, світовідчуття і реалізується в різноманітних формах людської поведінки, до яких належить і людська мова. Сукупність уявлень про світ, зафіксованих у значенні різноманітних слів і висловів, формується в певну систему поглядів, які потребують свого подальшого осмислення» [109, с. 20]. Зважаючи на це, можна утворити так звану трихотомію письменницького ідіостилю «*мислення – мова – інтерпретація*», в якій кожен компонент є обов'язковим і не існує поза триєдиним утворенням. Центральний його елемент «мова» через семантику слова «представляє той чи той предмет об'єктивної картини світу, в сукупності ж – концептуалізує її» [109, с. 21]. Як основа мисленнєвої, головним чином – творчої, діяльності мова є її матеріальною формою, яка припиняє бути такою з моменту індивідуальної герменевтичної акції читача, перетворюючись знову на мисленнєву категорію. Як стверджує Ю. Ковалів, «поза мовою, яка містить у собі духовний досвід, розуміння неможливе» [137, с. 13]. До того ж науковець додає: «опанувати світ неможливо без володіння мовою, що забезпечує не лише структурування комунікативного поля, а й формує людську свідомість,

світобачення, у якому стимулює творчі інтенції, у яких розкривають людську сутність» [137, с. 13]. Одначе, говорячи про сприйняття художнього тексту, варто зробити невеличке уточнення з приводу того, що реципієнта більше цікавить «внутрішня форма мови» (термін Гумбольдта) літературного твору, а не її зовнішня організація, адже саме через неї він декодує та тлумачить. Про це говорив О. Потебня, стверджуючи, що мова «сприймається слухачем, асоціюється з відомими йому звуками і за допомогою внутрішньої форми викликає у свідомості думку про сам предмет» [192, с. 123]. У контексті літературознавчого аналізу ідіостилю художнього твору важливим є врахування кожного компоненту – і лінгвістичного, і невербального, що дасть можливість цілісно дослідити творчість того чи іншого автора.

Задля повноцінного розуміння комплексного поняття ідіостилю важливо розглянути його історичний контекст. Вочевидь, первинне уявлення, дуже віддалене від сучасного, з'явилося ще за античності й було позалітературним. Тоді індивідуальність стилю стосувалася ораторського мистецтва – кожен ритор мав певну, притаманну лише йому, специфіку красномовства, себто ідіостиль не був поза вербальною площиною і більшою мірою стосувався ідіолекту. Зважаючи на це, варто чітко диференціювати первинне розуміння поняття індивідуального стилю від його сучасного визначення – науково окресленого та систематизованого. Давні греки та римляни ототожнювали поняття стилю та манери – пізніше проти такого термінологічного синкретизму виступив Й.-В. Гете у праці «Просте наслідування, манера, стиль» (1788), де ставив поняття на різні рівні. На найнижчому він розташував просте наслідування світу, на нижчому – манеру як спосіб індивідуального тлумачення природи, на вищому – стиль, на найвищому – оригінальність як синтез об'єктивного та суб'єктивного [83]. У сучасному розумінні термін «манера» тлумачиться як сегмент ідіостилю й має вужче значення в контексті літературознавчого аналізу художньої творчості.

Ідіостиль в епоху Середньовіччя, просякнутий ідеєю деміфологізації та впливом християнства, вирізняється вже свідомішим і глибшим розумінням індивідуальності митця, а також з'явою якісно нової поетики, репрезентованої передусім у творчості Вальтера фон дер Фогельвейде та Данте Аліг'єрі. Середньовічний читач розумів ідіостиль глобальніше за античного, чітко розмежовуючи усну та письмову традиції. Варто сказати, що особливо актуалізувався ідіостиль в епоху Ренесансу, коли домінантною стала антропоцентрична концепція й акцент робився на індивідуальності письма кожного митця, а затвердження авторського права дало і суто юридичні підстави для виокремлення стилю автора (хоча авторське право частково функціонувало ще в античні часи, адже ще в 330 році до н.е. було прийнято закон, згідно з яким тексти трьох великих класиків зберігалися в офіційних архівах). У новітні часи постать митця «пов'язувалася з індивідуальною структурою письменника, адже присутність авторського “я” у певному творі забезпечує стилістичний та смисловий лад» [177, с. 126].

XX сторіччя з його складними історичними умовами для більшості країн світу було найбільш неоднозначним у контексті розвитку наукової думки щодо літературної творчості та індивідуальних стилів письменників. Початок XX ст., безумовно, – велика епоха культурного розквіту в більшості європейських країн. З'ява модернізму з цілою парадигмою мистецько-літературних напрямів, що розвивалися симультанно, поставив автора перед вибором. У цьому зв'язку виникла вельми важлива проблема, яка не втратила актуальності й сьогодні – це співвідношення «чинного» стилю, сучасного авторові, зі стилем індивідуальним. Дисонанс між загальним та ідіостилем є сталою проблемою літературознавства та історії літератури, особливо, зважаючи на умовність окремих стильових ознак та їхнє часте змішування у творчості письменників. Важливо, що «порушення співвідношень між загальним стилем та ідіостилем, нехтування творчою манерою певного автора, неодноразово викликало його бурхливі й цілком справедливі протести» [177, с. 126]. Яскравим прикладом цього

може слугувати український футуризм, засади якого практично самотужки розробляв Михайль Семенко, протестуючи проти естетики новонародженого модернізму та інертності реалістичного стилю, який здавався йому архаїчним та зашкарублим. З'являлися й масштабні «іменні» індивідуальні стилі, як, до прикладу, «кларнетизм» Павла Тичини або конструктивізм Валер'яна Поліщука. Проти стильового нав'язування виступав і Богдан-Ігор Антонич, який шукав художню самобутність поза її стильовим обрамленням. Нерідко в українській літературі виникала й дотична до ідіостилю проблема ідентифікації жанру, коли строга генерична канонізація ставила письменника в жорсткі рамки з класицистичним присмаком. З одного боку, це спонукало авторів до пошуку новаторських індивідуальних форм (акварель, етюд, шкіц, мелодія, соната тощо), а з іншого – віддаляло від уніфікованих жанрів, закріплених у системі теорії літератури. За «чистоту жанру» свого часу виступав І. Франко, що дуже помітно, до прикладу, у «відгуку <...> на переклад А. Крушельницького «із циклу вігілій» польського поета Ст. Пшибишевського, близького Стефаникового приятеля» [124, с. 8], де він критикує автора за «розмитість» жанру та еkleктизм. Критично сприйняв І. Франко і перші новели В. Стефаника, а також французьких поетів-імпресіоністів, у яких вбачав «безідейність» та «віддаленість» од суспільно-політичного русла [124, с. 12]. Як бачимо, суб'єктивізм в окресленні літературознавчих явищ нерідко породжував наукові дискусії різних векторів, особливо в часи паралельного існування багатьох загальних стилів. Так чи інакше, але «можна сказати, що митець і створює стиль, і творить у стилі – така діалектика», саме тому «чим вища творча особистість митця, тим вільніше і досконаліше він втілює закон стилю» [212, с. 158]. Зрозуміло, що рівень творчої особистості своєю чергою визначається, як мінімум, оригінальністю образів, мотивів, тем та первинністю художньої обробки, однак при цьому завше залишається умовним та суб'єктивним. Уважаючи головним критерієм літературної творчості майстерність письменника, Р. Харчук стверджує, що «саме питання професіоналізму

автора, тобто інтелектуальної спроможності, має перебувати в центрі уваги сучасного критика» [251, с. 12].

В епоху постмодернізму (за однією з найсучасніших версій – на зміну постмодернізму вже прийшов пост-постмодернізм, псевдомодернізм, цифромодернізм або метамодернізм) проблема співвідношення загального та індивідуального стилів набуває ще більшої актуальності. Цю тезу підкріплює факт невизначеності постмодернізму, на чому наголошував Р. Семків у статті «Постмодернізм та іронія (типологізація нетипового)», стверджуючи, що маркерами цього напрямку є «гра без правил» або «гра усіх правил» [207, с. 7]. Певна розмитість, жанрово-видовий синкретизм та синтез не поєднаних раніше в літературі концептів дають повну свободу митцеві, однак зумовлюють деяку плутанину в літературознавчій науці. Незважаючи на те, що постмодернізм виробив свою міцну теоретичну основу та встиг повноцінно зафіксувати себе в історії літератури, усе ж існує низка відкритих запитань, що потребують окремого розгляду та об'єктивної систематизації. Окреслення ідіостилю автора в епоху постмодернізму, вочевидь, стало важчим для літературознавців та літературних критиків, адже постмодерна література потребує постмодерного тлумачення, що стає проблемою для сучасної науки через певне «запізнення» у сприйнятті нової художньої дійсності. Розглядаючи український постмодернізм як післячорнобильський текст, Т. Гундорова стверджує, що Чорнобиль «засвідчив не лише руйнування кордонів, які спричинялися до всіх воєн; він зруйнував мову, оскільки неможливо старими словами говорити про ту цілком інакшу реальність, що розгортається після атомного апокаліпсису» [95, с. 19]. Нової мови потребує і сучасний аналіз літературної творчості, одним із головних завдань якого є визначення ідіостильових домінант автора. Такий підхід сприятиме вирішенню ще однієї вельми важливої проблеми, яка лежить поза науковим дискурсом, – проблеми суттєвого зниження ролі письменника в соціумі, що стосується як молодих авторів, так і живих класиків.

Подолати дисонанс між загальним та індивідуальним стилем, що, безумовно, не є взаємовиключними поняттями, пропонує Л. Мудрак: «Літературний стиль складає “ядро” індивідуального стилю, значно багатшого, неповторного варіанту цього загального, що без одиничного, окремого перетворюється на теоретичну абстракцію» [177, с. 131]. Така теза могла би бути універсальною і майже об'єктивною, якби не кілька нюансів: а) письменник не завжди вписується в літературний стиль, не лише сучасний йому, а й будь-який інший; б) інколи сам письменник є зачинателем літературного стилю, що надає згаданий вище тезі реверсивного вигляду; в) загальний літературний стиль є сукупністю індивідуальних стилів, подібних за певними типологічними ознаками, однак різними за персональною художньою організацією. Вочевидь, є суттєва різниця між двома поняттями, що – у наявності схематичності, притаманній загальному стилю, однак не іманентній для ідіостилю – «явища тільки особистого, бо в ньому не так важливі спільні прикмети, як особливе, індивідуальне, неповторне» [150, с. 33].

У контексті наукового окреслення ідіостилю важливо сказати про його роль для читацької аудиторії, адже реальність авторського стилю «відчувається читачами при знайомстві з художнім текстом як специфічність індивідуальних стилів і, наскільки відомо, вона взагалі не ставилася під сумнів» [77, с. 6]. Реципієнт, як особа «з іншої сторони аркуша», є носієм функції декодування та аналізу, виокремлюючи із загального одиничне і навпаки, покладаючись на власний емотивно-інтелектуальний досвід. Така аналітична дія з боку читача і встановлює межі індивідуальності автора, себто його ідіостилю, перебуваючи в стані взаємодії з твором. Це potwierджує рецептивна естетика, яка розглядає реципієнта «як одну з визначальних ланок тріади «автор-твір-читач» [137, с. 38], а отже, інтеракція трьох компонентів стосується й індивідуального стилю.

Загалом, слід зауважити, що ідіостиль як складне системне утворення є одним зі стрижневих понять літератури та низки наук про літературу.

Складність поняття – у відсутності єдиного універсального критерію, адже скільки письменників, стільки й ідіостилів. Повторення або схожість стилістики, звісно, можлива (прикладів в історії чимало), проте однозначно негативним явищем вважається епігонство. Завдання сучасної науки – пошук нових методів аналізу, адже не можливо «розчленовувати» новий текст застарілими інструментами, що спричинить дисонанс між літературною творчістю та наукою про неї.

3.2. Ідіостильові домінанти поезії Емми Андієвської XXI століття

Аналізуючи специфіку ідіостилу Емми Андієвської, доречно зауважити, що це питання у нашому літературознавстві лишається не до кінця дослідженим, особливо зважаючи на те, що індивідуальність поетки є практично унікальною й не має аналогів у принаймні українській літературі, а тому потребує детального та глибокого вивчення. Про унікальність письменниці влучно, хоча й напівжартома, висловився Петро Сорока: «Українська література кінця XX століття поділяється <...> на діаспорну, материкову і андієвську» [214, с. 140] (подана цитата розміщена на звороті обкладинки більшості поетичних книг Андієвської нового тисячоліття). Звісно, елемент гіперболізації в цих словах досить легко прочитується, проте не можливо переоцінити значення виняткової стилістики мисткині. Несхожість художньої дійсності поетки на жодну іншу лише актуалізує питання про ґрунтовне дослідження її поетичного доробку крайнього періоду, звісно ж, зважаючи на досвід попередніх дослідників. Велика кількість науковців, які зверталися до творчості Е. Андієвської, свідчить про багатогранність творчої особистості письменниці та відкритість інтерпретаційної площини її надбагатого доробку, який щороку поповнюється новими збірками. Про це напівпоетично висловився М. Жилін у статті «Давня історія про еліпси»: «Коли читаєш поезію Емми Андієвської, коли читаєш читачів поезії Емми Андієвської, у тім числі й

літературознавців, коли читаєш, зрештою, Емму Андієвську, яка розмірковує про свою поезію, застається відчуття якоїсь виняткової безпорадності перед текстами, і навіть спокусливе бажання підлаштувати все прочитане, «підмотити» під власну філологічну ерудицію (якої б якості вона не була) не гарантує розуміння цього прочитаного» [110, с. 95]. Поезія як царина суб'єктивна ніколи не була легкою «здобиччю» науковців, а коли йдеться про складний плід потоку свідомості, народжений в душі індивідуального сюрреалістичного письма, яким є поезія Емми Андієвської, то об'єктивність аналізу взагалі зводиться до мінімуму. Звісно, оптимальна ситуація – відповідність наукового тлумачення задуму автора, але, з іншого боку, дослідник ніколи не застрахований од суб'єктивного трактування, завше залишаючись творцем або співтворцем. Зрештою, збільшити вірогідність об'єктивності інтерпретації можливо, якщо дотримуватись певного алгоритму. Щодо цього Ю. Ковалів зауважує, що тлумачення «починається із перед розуміння, з попереднього ознайомлення та аналізу семантичних, синтаксичних, фабульних, тропайчних елементів твору, після чого можливий перехід до діалогу реципієнта з ним (або опосередковано з автором), налагодження своєрідного комунікативного поля, із якого усунуто перешкоди для розуміння та взаєморозуміння» [137, с. 28]. Ще одну покомпонентну послідовність пропонує Людмила Мних, досліджуючи цифрову символіку літературної творчості: «дескрипція (опис вжитих у тексті числових символів), кореляції (співвіднесення даної у художній цілісності твору числової символіки з певною, складеною її традицією), після чого можлива власне інтерпретація, спрямована на осягнення твору в його поетичній цілісності» [175, с. 185].

Чимало дослідників творчості Андієвської наголошують на важливій формальній (але лише на перший погляд) особливості, використовуваній нею у всіх поетичних жанрах – униканні дієслівних форм, які Л. Тарнашинська називає «ефективними паузами інтерпретаційного розмислу» [230, с. 46]. Відтак – часто відсутність предикативного центру (однаке не завжди предикативного) в

поетичних рядках авторки перестає бути суто зовнішньою ознакою від моменту залучення читацького тлумачення тексту (ритуалу інтеракції між автором та реципієнтом). Субститутами пропущених лексем почасти стають тире, притаманні для еліптичних конструкцій, себто таких, у яких є пропущені елементи. Щодо цього О. Шаф стверджує, що «тире маркує «вертикальний» асоціативно-символічний спосіб побудови висловлювання, альтернативний «горизонтальному», тобто логіко-граматичному» [254, с. 18]. Дослідниця доходить висновку, що «показником еліптичної фрази є тире, яке, отже, не є пунктуаційним знаком» [254, с. 18]. До речі, в цьому контексті вельми цікавим є важливий нюанс, який може бути непоміченим оку читача: в деяких текстах (зокрема, у книзі «Маратонський біг»), між тире та словами зроблено не один традиційний, а два набірних комп'ютерних пропуски, які залишаються і в машинописному варіанті книги. Це лише посилює думку О. Шаф стосовно того, що тире є не так графічною, як мисленнєво-асоціативною одиницею, яка виконує функцію відділення (або ж розділення) лексико-семантичних ядер. Отже, і сам еліпс як синтаксичний елемент у тексті Андіївської залишається на другому плані, а на авансцену натомість виходить його функція зумисної недомовленості, недоокресленості, опускання. Таким чином у конкретному випадку спостерігаємо ситуацію пріоритетності літературознавчого бачення ідіостилю над лінгвістичним, який залишається на нижчому – зовнішньому рівні аналітичної роботи з художнім текстом. Для прикладу візьмемо один із віршів Андіївської:

Проковтнув краплю, –

А насправді цілу галактику.

То й що? –

Рвати на собі чуприну? –

Чи ковтати далі? –

Ануж – доковтаєшся

До основ буття? – [11, с. 59].

Як бачимо, конкретний текст, поданий повністю, містить у собі згадані вище особливості (для аналізу зумисне обрано верлібр, а не більш досліджений сонет). Однак можна знайти ще кілька важливих нюансів, які є виразними маркерами ідіостилу поетки. Перше, що впадає в око, це риторичні форми, притаманні поезії Емми Андіївської, які разом з іншими прийомами виконують функцію семантично-інтерпретаційного розширення. Відкритість кінцівки (і смислова, і графічна), що до неї часто вдається авторка, залишає реципієнтові вибір так званого текстового продовження, адже питання поставлено (не лише у фіналі, а й у середині тексту), проте відповідь опущено.

Про еліпсис як одну з художніх доміант поезії Е. Андіївської говорить і М. Жилін, на думку якого, у ньому буквалізується редукція «причинно-наслідкових зв'язків між явищами, між явищами та сутностями і, як наслідок, зростання ролі їхньої суміжності, співпокладеності» [110, с. 98]. Тут же науковець додає, що еліпсис, який він номінує «засиллям ‘–’», пов'язаний із пансинтаксизмом, фактичним запереченням будь-якої процесуальності, пов'язаному з послідовним униканням дієслова [110, с. 98]. Із таким твердженням можна полемізувати, адже, як було сказано вище, тире в Андіївської не є суто синтаксичною одиницею, відповідно – й окреслення часто використовуваного еліпсису як «пансиктасичного» сегменту не є точним. Сумнів викликає й інше судження щодо «заперечення будь-якої процесуальності», що, по суті, дорівнює відсутності динаміки в тексті Андіївської. По-перше, пропущення певних лексико-семантичних елементів тексту не просто повністю компенсується тире, але й породжує ще один рух – рух читацького мислення, співтворчості, а тому й не визначає процесуальності / непроцесуальності. Щодо цього А. Мойсієнко висловився так: «Я неодноразово ловив себе на тому, що при читанні поезії Емми Андіївської проймаєшся почуттям, яке спонукає тебе самого до творчості. Думається, це відбувається через те, що, не претендуючи на легку адаптацію, така поезія вимагає активної співпраці від читача» [176, с. 42]. Цю думку науковець підтверджує іншою – досить загальною: «Слово у

Емми Андіївської завжди має «надбудовний» характер» [176, с. 42]. По-друге, еліпсис передбачає опущення не лише дієслівних форм, які найчастіше виконують функцію «динамізації» внутрішньо-текстової дії, але й інших лексем із семантичним навантаженням. Для прикладу візьмемо уривок із сонету Емми Андіївської «Світотворення – мале»:

Згорнувся – світ. Та продзижчала – муха
І урухомила – змертвілу – магму.
Запрацювали, доти – зайві, – міхи –
Й кентаврів, – на галявину, – із моху, – [12, с. 63].

Цього катрену цілком достатньо, аби побачити, що радикалізація у визначенні ідіостильових ознак поезії Андіївської є неприпустимою. Перші три рядки містять чотири дієслова (три з них вказують на рух), однаке тире як маркер еліпсу – аж шість (два тире поєднуються з комами). У конкретному випадку дуже чітко видно, що тире як зумисно наданий поеткою простір для «надбудови» не виконує функцію субституції дієслів, які існують в тексті симультанно, що лишень підтверджує думку щодо необов'язковості заміни винятково предикативу. Візьмімо інший уривок із сонету «Чекають – див»:

Веранда. На столі – червива – грушка.
Навскоки – речі з місць – котигорóшком.
Від лин – на розі – ледь – хвилясті – кришки.
Гуляють, – поруч мурів, – фресок – рештки [12, с. 83].

Цей текст демонструє нам принципово відмінну від попереднього прикладу картину: в уривку є лише одне дієслово, яке з'являється в останньому рядку. При цьому важливо зауважити, що динаміка (процесуальність) тексту вельми висока й, більше того, у другому рядку «*Навскоки – речі з місць – котигорóшком*» дієслово тільки б уповільнило рух думки, зорганізований у швидкій ритміці. Вочевидь, виходячи з цього, стає зрозумілим, що показником процесуальності не завжди є чисто формальна морфологічна одиниця – дієслово, а й інші, передусім, внутрішньо-текстові елементи.

В оригінальний спосіб Е. Андіївська підходить до важливого паратекстуального складника поетичної творчості – заголовку, часто роблячи його якщо не цілим останнім рядком або рядком з останньої строфи, то, принаймні, беручи з них певну частину. Отже, спостерігаємо викривлення традиційної прямої, яка породжує «правило»: якщо вірш без назви, то його назва – перший рядок. Однак, таке правило спрацьовує здебільшого лише для сонетів, а у верлібрах-мініатюрах, лічилках, лічилках-поемах та несонетних віршованих текстах назва відсутня.

Продовжуючи аналіз зовнішніх ідіостильових домінант Емми Андіївської, варто звернути окрему увагу на лексичну організацію тексту, що є чи не найцікавішою в українській літературі (не таємниця, що мисткиня послуговується нормами українського правопису 1929 – 1933 рр. та «Правописного словника» Гр. Голоскевича). Таким чином вельми актуалізується згадане вище поняття ідіолекту письменника, що є інструментом його творчості. Багатий лексичний арсенал поетки нерідко піддавався критиці, інколи – досить жорсткій. До прикладу, цитата Ю. Шереха: «Те, що писала Андіївська, – не поезія, а радше словесний спорт, і зв'язки його з українською, коли не говорити про зовнішнє оформлення слів, – мінімальні» [257, с. 759]. Спираючись на біографію поетки, М. Жилін досить однозначно стверджує, що «вкрай дивно було б очікувати від людини, народженої в російськомовній родині та такої, що сливе все своє життя мешкала в іншомовному середовищі, якихось визначних заглиблень у мову» [110, с. 96]. Вочевидь, такий погляд на питання мовної компетентності Емми Андіївської може бути пов'язаний із рідковживаною лексикою, непридуманною для української поезії, однак є надто поверхневим і зовсім не відповідає дійсності. Ба більше, закиди щодо «невизначних заглиблень у мову» фактично девальвують унікальний лексичний склад поетичної мови мисткині. Очевидно, що поезію потрібно сприймати як найбільш вишукану мовну форму, яку Андіївська, безумовно, демонструє у своїх текстах. Доцільними в цьому контексті є міркування Г.-Г. Гадамера, який, досліджуючи

зв'язок поезії з істиною, стверджував: «Від майстерности слова залежить не тільки те, чи ми маємо справу з поезією чи ні, але й її претензія на істину» [98, с. 272].

Наводячи приклад тверджень Б. Рубчака та Б. Бойчука, котрі говорили «про велику кількість архаїчних (іноді зовсім забутих) народних слів у матерії віршів Андіївської, а також про її очевидну схильність до вживання української народної синтакси, позбавленої мовних модифікацій ХХ століття» [217, с. 11], Марко Роберт Стех слушно стверджує, що поетка «водночас вживає у своїх поезіях цілу гаму наукових термінів та повний словник сучасної західної інтелектуальної думки» [217, с. 11]. Слід зауважити, що поетична мова Андіївської містить у собі абсолютно всі лексичні групи – від архаїзмів, історизмів, варваризмів до сленгізмів та жаргонізмів, що дає підстави вважати лексичний склад її поетичних текстів універсальним. Як влучно спостеріг А. Мойсієнко: «В арсеналі її лексики – і слово старовинне, вишукано книжне, і пісенно-фольклорне, народне, яке так само, відчувається, любовно добуто з глибин людської пам'яті, людського досвіду, уважливо й плекально перебране по намистині у робітні сучасного поета» [176, с. 45]. Про мовну унікальність як домінанту стилю поетки говорить і О. Гриценко в статті «Сни про базар», зауважуючи, що «творчість Емми Андіївської має <...> принаймні дві характеристичні риси, які ставлять її дещо осібно в поезії діаспори й водночас поріднюють, скажімо, з нашими «шістдесятниками» або поетами «київської школи» кінця 60-х – початку 70-х років <...> Маю на увазі її залюбленість – у традиційну (передусім сонетну) форму та її специфічний словник» [93, с. 23].

Неповторність лексики поетичного деміурга-Андіївської – в «очудненні» українських слів і поверненні прапервісної семантики мови. Із ресурсів своєї пам'яті, підсвідомого поетеса явила стільки невідомих сучасним українцям слів, що доводиться дошуковувати етимологічні сутності або вбачати «чисті ідеї» згадуваних речей. Очевидно, тому поезія Емми Андіївської не підлягає наслідуванню, для якого потрібно мислити настільки ж неординарно, мати такі

глибокі знання. Слово для поетеси – багатифункціональний код, який у структурі вірша – самостійно та в сполучі з іншими кодами, зумовлює його поліфонічність і полісемічність. Важливим є «багатовимірність слова, спромога слова організовувати синкретичний, поліфункціональний контекст» [176, с. 43]. Така лексична полівимірність безпосередньо породжує потужну розгорнуту метафору, яка «подана крізь призму сюрреалістичного бачення» [226, с. 44].

Мова Андіївської народжується зсередини, адже для неї слово «є засіб, що впливає із глибини людської природи, <...> тільки за допомогою його відбувається й розклад думки» [191, с. 25]. Умовно сюрреалістичне письмо поетеси, яке пов'язане з потоком свідомості, потребує відповідного потоку мови. Кожне наступне слово є несподіваним, бо витікає зі сфери ірраціонального, емотивного, що своєрідно комп'ютеризоване розумом, оскільки, за твердженням самої поетки, «мозок повинен постійно працювати як комп'ютер, накопичувати необхідну інформацію, адже людині, митцеві ніколи не відомо, що саме й коли знадобиться. Просто воно повинно бути, а якщо знадобиться – мимоволі дістати з глибин своєї пам'яті» [41]. Як стверджує Людмила Тарнашинська, «Емма Андіївська завше пропонує читачеві прийняти правила її поетичної «гри», спробувати вийти за рамки стандартизованої буденщини, подивитися довкола себе за своєрідними «законами» її світобачення» [230, с. 43].

Мовно-образна несподіваність поетичного тексту Емми Андіївської досягається не лише оригінальними комбінаціями лексем, а й подекуди «оксиморонним» синтезом лексичних пластів, які існують рівноцінно. Стереотипно-шаблонне уявлення про непокєднуваність високого й низького розвінчується в її поезії паралельним уживанням патетично-вишуканих форм із дисфемізмами, архаїзмів із неологізмами тощо. Візьмемо для прикладу кілька уривків:

Плятформа: чаклун-красень – й відьма-гном.

А глянув – ближче, – шуте – шизеня –

Обом – перевертає – казани,

Байдуже, що – за – ним – і перед – ним [33, с. 77].

Обраний довільно фрагмент сонету «Та – намір» із найновішої збірки «Щодення: перископи» (2017) містить у собі як традиційну для Андіївської «платформу», так і несподівані прикладки (чаклун-красень й відьма-гном), а також зменшувально-пестливу форму слова зі зниженою семантикою «шизеня», що, як пояснює авторка, – «малий шиз, людина, несповна розуму». Й ще один фрагмент із сонету «Іде – на весну»:

Іде – на весну, хоча владу – скипень.

Зима – ще – де-де, – норовиста – шкапа.

Від величі, – заледве, – брухту – купи. –

Пацан – на розі, – яблука – у кепі. – [33, с. 12].

У наведеному уривку бачимо цікавий синтез лексичних пластів, що співіснують в одному тексті: од стилістично немаркованої лексики та власне українських форм до вульгаризмів та американізмів. Такий прийом дає мисткині можливість будувати цілісну поетичну дійсність на контрастах. При цьому варто зауважити, що Андіївська не прагне вишуканої патетики та патосу – її текстова реальність позбавлена «високої» штучної вербальної піднесеності, яка почасти шкодить сучасному авторові й наближує його до стилістичної вторинності, що віддає відвертою архаїчністю. Натомість поетка не цурається дисфемізмів, які почасти є формами живого усного мовлення (здирник, шкет, пацан, злодюги, дрантя, мазій тощо). У кожному окремому тексті лексеми з відтінком згрубілості виконують різні функції, однаке в цілому їхнє залучення зводиться до нівелювання патетики, якої Андіївська свідомо уникає. У зв'язку з цим варто сказати про іншу глобальну ознаку ідіостилю письменниці, яка лежить у позавербальній площині, – відсутність «я-актанта» як рушія емоційної сили в сонетах та верлібрах-мініатюрах, однаке, звернувшись до лічилок, сюжетних верлібрів, білих віршів та ліричних римованих віршів поетки,

реципієнт неодмінно побачить високу емоційну напругу, що почасти досягається якраз через ліричного героя / героїню:

А я – тужу й тільки плачу –

І все – за тобою.

Посаджу я моє серце

Та біля криниці.

Може, – вернеться, хоч – раз –

Навкруг подивитися [4, с. 100].

Високого емоційного градусу поетка досягає у своїх лічилках та лічилках-поемах, де головним актантом є ліричний герой-дитина, через призму якого подається дійсність:

...І мене сахаються,

Як я задихаюся.

Й ні один – ковтка води.

Я тоді стаю, як дим.

Я є, й мене – нема,

Ледве – обрис – на стіні [4, с. 54].

Водночас варто зауважити, що емоційність текстів Емми Андіївської не завжди визначається переживаннями ліричного героя, що найвиразніше простежується в наративних верлібрах поетки:

Найсліпучіші

Красуні-підлітки,

Заражені снідом,

Яких вирвали

Зі шкільної лави,

Кинувши на конвеєр

Розпусти,

Притискають до грудей

Ведмедиків

Зі штучного матеріалу [3, с. 81].

Саме тому твердження Марія Ревакович про те, що авторка «уникає ліричного «я», емоційна безпосередність повністю відсутня» [198, 35] може стосуватися лише окремих – згаданих вище – жанрів, однак жодним чином не претендує на універсальність. Вочевидь, сонети та верлібри-мініатюри поетки є менш емоційно наснаженими. Це дає формальні підстави не відносити їх до дискурсу «жіночої» поетичної творчості, в якій почасти емоційним тлом виступає особистісне переживання ліричної героїні, зазвичай – альтер-его поетки. Звісно, диференціація на «чоловічу – жіночу» поезію досить умовна, проте важко заперечити вищий градус – у порівнянні з чоловічою – емоційної напруги жіночої лірики, що інколи втілюється через проектування особистої драматичної історії на поетичний текст. При цьому необхідно зауважити, що в конкретному випадку такий поділ не дотичний до феміністично-маскулінних студій, які нерідко викликають гендерні дискусії, часто – позалітературні й не по-науковому радикальні. У нашому контексті йдеться не про ідеологічний вектор текстів, що ґрунтується на статевому розмежуванні, а лишень про певну тенденційність, яка, безумовно, не претендує на абсолютність та передбачає низку винятків.

Постулюючи думку про відсутність емоційної безпосередності у творчості Емми Андіївської, Марія Ревакович стверджує, що «її поетична візія побудована на описовості, випадковості й грайливості» [198, 35]. Спробуємо знайти такі риси поетичного ідіостилю авторки, подані дослідницею як домінанти, на конкретних прикладах:

Як близько ходить мороку поплічник,
В повітрі залишаючи кристали.
Звисають торси – й голови – зі стелі.
Домовичок в кутку – в кандійку плаче.

Ще земна куля – щораз важче – плечі,

Де ляскають – буття – титани-стулки, –
 Їх – марно – до кадастру – тератолог,
 Який – на дзиглику – всю ніч – на площі [21, с. 115].

Дескриптивний характер текстів Емми Андієвської, що має місце і в конкретному уривку, наділений певною індивідуальною специфікою, яка зазвичай будується на нанизуванні дій та локацій. При цьому спостерігаємо важливий нюанс: подієвість тексту поетки здебільшого не послідовна, а така, що містить кілька симультанних мікроситуацій, які формують змістову тканину. Відтак спостерігаємо перманентне розгалуження тексту на різні семантичні відтинки, що зазвичай існують в одному часопросторі. Конкретний фрагмент тексту чітко демонструє так звану «зміну уявних візуальних кадрів» – прийом, властивий переважній більшості сонетів та верлібрів-мініатюр мисткині.

Друга риса, яку виділяє М. Ревакович, – випадковість поетичної візії – може бути пов'язана в Андієвської зі звуковою організацією тексту, що будується на консонансних (дисонансних) римах. Такий прийом так чи інакше змушує поетку відшуковувати співзвуччя, однак ідеться радше про несподіваність, а не випадковість. Викликає сумнів і теза щодо грайливості як потенційної риси поезії мисткині, бо – за такою логікою – грайливою можна назвати будь-яку римовану поезію, спираючись на факт наявності співзвуч.

Окрему увагу варто звернути на часто використовуваний письменницею прийом екстремальних габаритних трансформацій, характерний для авангардистських (зокрема, сюрреалістичних) текстів. Андієвська почасти застосовує дихотомічну пару «гіпербола – літота», причому робить це знову ж таки в індивідуальний спосіб: збільшення-зменшення розмірів, значень, об'ємів, просторів, відтинків і т.п. дуже часто відбувається в радикальному співвідношенні «дуже велике – дуже маленьке» (нерідко «найбільше – найменше») і навпаки: (*«Проковтнув краплю, – / А насправді цілу галактику»* [11, с. 59]; *«Щось – не туди – в комп'ютері – друкарка, / Й світи посипалися – мов цукерки »* [21,

с. 61]; *«Нові галактики з мачини вилам»* [31, с. 67]; *«В буття, – доменну піч, – нову колошу, – / Її структури всесвітів – стручки – з калюжі»* [10, с. 62]; *«З тарілочки – пів космосу – безе – / Матерії – миттєву – атонію»* [18, с. 17] тощо).

У наведених уривках дуже легко виокремити ще одну стрижневу ідіостильову модель поезії Андієвської – асоціативну трансфігурацію, сконструйовану на основі подібності предметів та явищ. Багата візіонерська уява поетки дає змогу їй творити оригінальну метафору, яка, «подана крізь призму сюрреалістичного бачення, робить поезію Емми Андієвської завжди несподіваною» [230, с. 45].

Варто наголосити і на такій ідіостильовій ознаці поезії Андієвської, як реверсивність текстової дійсності стосовно дійсності реальної та загально-прийнятих уявлень про неї. Таку рису можна проаналізувати на прикладі двох зі стрижневих внутрішньо-змістових домінант поетичної творчості мисткині – локусі *urbi* та хронотопі.

Поет як «літописець життя» часто метафоризує, «охудожнює» світ, у якому живе. Не дивно, що локація перебування зазвичай в його творчості. Життя Емми Андієвської нерозривно пов'язане з містом (народилася в Сталіно (нині Донецьк), проживала у Вишгороді, Києві, Нью-Йорку, зараз – у Мюнхені), тож урбаністичні реалії не просто експліцитно вкраплюються в її надширокий поетичний простір, а й почасти стають домінантними в текстовій тканині. Пристрасть Андієвської до урбаністичних реалій простежується чи не в кожній збірці нового тисячоліття, а в деяких («Міста-валети», «Атракціони з орбітами й без») вона маркується вже в назвах книг. Оминаємо у цьому випадку терміни «тема» або «тематика», оскільки «місто є не просто темою, топосом чи типом пейзажу. Місто є символом певного типу свідомості як автора, так і його героя» [182, с. 206].

У збірці «Міста-валети», до прикладу, місто бачиться як гральна карта, при цьому варто зауважити її симетричну форму, яка утворена з двох абсолютно однакових частин. У цьому контексті важливим є те, що в

конкретній книзі поетка в більшості випадків обирає строфічну форму саме класичного сонета (4-4-3-3), чим досягає симетричності. У завершальному маленькому розділі збірки «Білі вірші» з підзаголовком «Вірші для розмальовування печей» вміщено 14 мініатюр: кількість творів відповідає кількості рядків у сонеті, що також може слугувати підтвердженням симетрії концептуальної побудови. Місто Андіївської почасти показане у своїй множинності:

Щоб – не загинути – в загальному – злитті.

Й знов – все – з початку: щойно, де – коза – пустир,

Самі – спіралі й скло – міста, міста, міста [13, с. 9].

Говорячи про згадану вище реверсивність, варто звернути увагу на досить несподіваний образ кози, який не асоціюється з урбаністичною дійсністю, радше – навпаки – виступає атрибутом апеляції до неї, як, скажімо, й інші образи свійських тварин (качка, курка, качур, кобила, бик, гуси) у наступних віршах. Оскільки усталеною в літературі є дихотомія «місто-село», важливо, що Еммі Андіївській вдається через внутрішню апеляцію до стереотипізованих догм синтезувати ці два глобальні протилежні явища. Поетка не прагне до опису міста, який будується на лімітованій кількості образів та мотивів, а навпаки – розвінчує традиційне уявлення, робить виклик кодифікованій шаблонності:

Дама в самому капелюшку

Зі скляними крисами

Розбризкує ногою

Воду із ванни,

Що стоїть на дорозі авт,

Пішоходів і поліцаїв,

Які керують міським рухом [3, с. 11].

Бінарні опозиції в поетки простежуються на різних рівнях: часовому («Минає – день. Буття – іде – під ляду / На ніч – червоні пун'янки – колоди»

[13, с. 15]); слуховому («*Як бадилли співу – в безголосі*») [13, с. 53]; просторовому («*Світ – розпадається – на атоми – на дотик. –*» [13, с. 87]); філософському («*І знову – дух – матерію – малює*») [13, с. 10] тощо. У такий спосіб видозмінюється і сама традиційна форма валета, оскільки поетка почасти розташовує по різні сторони протиставні категорії, а не однакові, або, принаймні, схожі. Повертаючись до теми сонетного канону, варто зауважити, що в контексті реверсивності опозицію «теза – антитеза» авторка часто втілює не за традиційним принципом «перший катрен – теза, другий – антитеза», а довільно, так, як цього вимагає рух її думки, адже «чітко прокреслені форми сонета не здатні стримати «протеїчної енергії», ірраціональної стихії, яка переповнює лірику Андіївської» [139, с. 258]. Систематизація мислення спрямовує нас у русло *ratio*, що суперечить головному критерію поетичної творчості – *emotio*, яке входить до царини натхнення і часто не контролюється свідомістю.

Одним із домінантних прийомів, застосованих поетесою задля розкриття локусу *urbі*, є візуалізація, побудована на нанизуванні образів, які змінюють один одного, – це створює своєрідний ефект «кінематографічного ряду»:

Будівлі – з кубиків – рахат-лукуму.

До площин інших – вирушає – й камінь.

Каркаси з криці – бганками м'якими –

Уздовж проспектів, де – ще – дійсність – в комі [13, с. 18].

Або, наприклад:

Уздовж каналів (в масках – й без) – регата, –

Жива рука – струхлілої – могуті.

Палаці, димарі (із глини – гетри) –

Пеньки від ший, які – Лернейська гідра [13, с. 26].

На думку дослідниці О. Ковальової, «кожен троп Е. Андіївська намагається окреслити автономним семантичним полем, “вмонтувати” його в контекст вірша, де співіснують інші такі ж поля, але несхожі за своїм смислом»

[139, с. 258]. Письменниця гармонійно напластовує найрізноманітніші локації, в яких діють образи, що «динамізує» текст, наснажує його рухом. Цим компенсується часте уникнення різних лексичних форм, оскільки вони не обов'язкові в структурі таких творів. Вказівки на місцевість умовно можна поділити на три групи: ті, що безпосередньо стосуються міста («Більярдня. Обладками – Гермес» [13, с. 19]; «Квартал. Над ним – ледь смужкою – дискант») [13, с. 39]; «Від хмаросягів – залишились – з'їди» [13, с. 226]; «Алея. З пуделями – кілька дам» [13, с. 43]; такі, що вказують на сільську місцевість («Гайок. Від річки – до млина – млинівка» [13, с. 192]); універсальні, або ж нейтральні («Обрій – згорнувся в рурочку – й туди» [13, с. 41]); такі, що поєднують і міські, і сільські маркери («Алея. Свиноферма. З бронзи – кнур» [13, с. 210]). У більшості випадків вони поставлені в авангард тексту й задають своєрідний камертон усьому віршеві.

Якщо проникнути за зовнішню оболонку локусу *urbi* у творчості Андіївської, одразу стає помітно, що її місто зовсім не претендує на свою довершеність, оскільки змальоване без жодних сугестій на авторське «причепурення». Увесь колорит «недосконалого» міста увиразнений і в лексиці, яка часто містить сленг, жаргонізми або дисфемізми (забігайлівка, виродки, краля, шкет, дебїли), але прикметно те, що вони гармонійно вкраплені як в окремі вірші, так і в загальну канву збірки. Більше того, такі «згрубілі» форми часто синтезуються з вишуканими, зорганізовуючись разом у широку метафору:

За петельки – найвище – й замазура, –

Є – батіжок – і поле неозоре.

Світ, мов кавун, і всі – до всього – доступ –

До – гри у поло – і до краль грудастих,

Заки свідомість – крильця – під моріг,

Де – щойно – суходоли – і моря [13, с. 72].

Прикметно, що в збірці «Міста-валети» у розділі «Вірші для розмальовування печей» реверсивність реалізується через відчутний виклик засадам логіки, оскільки піч, як відомо, належить до сільського побуту й не асоціюється з містом. У контексті відповідності творчості поетки сучасній літературній епосі важливо, що для поетичної презентації міської реальності Е. Андієвська не вдається до «жорсткого урбаністичного верлібру», як це робили або ж роблять багато з її сучасників. Навпаки, поетеса наділяє свої вірші (означимо їх як філософські верлібри-мініатюри) тонкою ліричністю, меланхолійною трагічністю:

Сіють пшеницю,
А сходять
Глиняні потвори
Без голів.
Доводиться знову
Засівати
Серцем [13, с. 242].

Відповідність змісту формі, або ж форми змісту, досягається в цьому розділі залученням у текст геометричних фігур (геометричні фігури є одним із елементів техніки в петриківському розписі): багатокутники, трикутники, прямокутники, трапеції, куби тощо. На слушне зауваження Л. Тарнашинської, «подібний формоцентризм збирає, сфокусовує форму і розщеплює її свідомістю на складники геометричного простору» [225, с. 150]. Довершеності математичних форм протиставлена недосконалість (ба, навіть абсурдність) урбаністичної дійсності:

Міста біжать – угору,
Кубик – за кубиком.
А на перехресті
Жебрак, що вмирає,
Пробує витягнути

Вуста

В слова пісні

Про волю [13, с. 241].

У той час, коли «міста біжать – угору», себто ростуть, ніби хмаросяги, розвиваються (звучить думка про глобальну урбанізацію сучасного світу), жебрак як частка міста вмирає, із останніх сил намагаючись віднайти волю. Цей верлібр-мініатюра може слугувати маніфестом усього локусу *urbi* Андіївської. Місто поетки як універсальний простір обмежує людину, робить її залежною, диктує свої правила, унеможлиблює абсолютну свободу.

Іншою внутрішньо-змістовою стрижневою домінантою творчості Емми Андіївської є індивідуальна концепція хронотопу. Згадана вище ідея «круглого часу», згідно з якою минуле, теперішнє і майбутнє співіснують симультанно, містить у собі концепт «бездзигарного часу», винесений у назву однойменної збірки. Цією паратекстуальною одиницею авторка маніфестує, що час в її розумінні не є традиційним: він позбавлений умовності, незалежний від будь-яких шаблонних нашарувань. У цьому контексті варто згадати дві концепції простору й часу: субстанційну (Демокріт, Епікур, Ньютон), яка розглядає простір і час як особливі сутності, що існують самі по собі, незалежно від матеріальних об'єктів, і реляційну (Лейбніц), за якою простір і час є особливими відносинами між об'єктами і процесами та поза ними не існують. Проектуючи ці теорії на поетичну творчість Е. Андіївської, можна сказати, що її час репрезентований у другій теорії, однак з очевидною претензією на першу. Для прикладу візьмемо фрагмент із сонета «Ще одний міський краєвид», де спостерігаємо оригінальну метафору часу:

Із вежі – дзигар – вибиває – чверть,

Аж піна ллється – з фіялкових – кварт [4, с. 105].

Варто зауважити, що просторова полівимірність – одна з найприкметніших характеристик поезії авторки, акцептована великою кількістю текстів. Наявність кількох світів (надсвітів, світиків, міжсвітів), вочевидь, актуальна

в тексті Андіївської на рівні свідомості, а не на рівні фізичному:

Між світиками – тонша – покривальце:

Проріджують – матерію – чавильця.

Зі щілин – на поверхню – довгі – вольця, –

Невтільне, що – в свідомості – кубельце [4, с. 111].

Про нереальність таких «світиків» у наведених рядках свідчить залучення казкових персонажів – фей, які «порядкують площини». Однак, далі натрапляємо на маркери світу реального: алеї, парки, а також квадрати, що, як пояснює в ремарці сама авторка, є «метеорним потоком з радіантом на межі між сузір'ями Волопаса й Дракона». В останньому терцеті цього сонета бачимо ситуацію динамічної зміни активного навкілля:

Ледь – вловно – кузьки – дійсність – під копірку. –

Навілля – знов – міняє – амплуа:

За гуж – буття, в долоні – вже плює [4, с. 111].

Отже, така дійсність не може бути статичною, оскільки насичена дією та невинним рухом. Сам Усесвіт як узагальнений образ усіх можливих світів, підсвітів і надсвітів, персоніфіковано в різних варіаціях.

У цілому, реверсивність як одна з домінант поезії Андіївської втілюється через низку загально-філософських концептів: часоплин, дійсність, буття, дух, матерію, свідомість, підсвідомість тощо. Прикметно, що почасти такі категорії існують у синтезі:

Світає. Час – опудалом – в жупані,

Що – на всі боки – закида – гарпуни,

Щоб – дійсність – черепахою – на спину,

Заки – шкет – в дудочку, що – перепони [14, с. 103].

Такі поєднання – доказ дотичності протилежних сфер, які в традиційному уявленні перебувають поодалік один одного. Ірраціональна інтерпретація дійсності як найбільш глобальної сутності відбувається через несподівану широку метафору, нерідко – динамічну. Недарма почасти з'являються елементи

рухливого космосу, літальних апаратів або інших засобів переміщення:

Зсув, – й вимерлі – живими – гіпурити, –

Лиш – стрілка: переміщенням – широти.

Квадратні двері – коліщатко – крутять.

Й від існування – клаптики – цирати [32, с. 129].

У такій текстовій дійсності реальність не може спинитися, адже бездієвість дорівнюватиме її загибелі. Концепція бездзигарного часу у світі, звільненому від умовностей, ірраціональному, міжпросторовому, також має інший вигляд. У сонеті, згаданому вище, з'являється образ вічності: «дівчатко-кряля – фіртку – в вічність – прочиня» [32, с. 129]. Категорія, яка не має початку і кінця, може слугувати підтвердженням свободи часу в баченні Андіївської. Таким чином, бачимо залучення в сучасність, скажімо, тарбозавра (велетенського хижого динозавра крейдяного періоду) або текодонта (надряду вимерлих плазунів підкляси архозаврів). Схрещення минулого з теперішнім створює ефект містичного, казкового, вигаданого.

Підсумовуючи сказане, доходимо висновку, що ідіюстиль поетки не можливо сплутати з кимось іншим, адже навіть мінімальне наближення до нього буде трактуватися як епігонство. Складне сюрреалістичне письмо мисткині викликає жваві дискусії, адже трактувати її поезію можна по-різному, оскільки щораз таке тлумачення народжує нові сенси та значення. Унікальний ідіюстиль авторки вгадується в кожному тексті, що свідчить про цілісність та самобутність її творчості, яка не піддається копіюванню.

3.3. Герметичні реляції поетичного тексту мисткині

Незважаючи на максимальну закритість та закодованість тексту, герметична література має велику кількість поціновувачів, а розшифрування її смислів викликають широкі обговорення та дискусії. Що ж спонукає читача насолоджуватися незрозумілими текстами? Плюси герметичної поезії – в її

варіативності. Площину текстів можна використовувати для тренування уяви, адже думці справді є де розгулятися серед варіантів, що множаться в геометричній прогресії. Водночас, герметичний текст можна трактувати і як ідеальний щоденник, де людина може записувати все, що її турбує. Герметизм дозволяє виговоритися без табу та обмежень, скинути напругу. Це – найвищий прояв самосвідомості літератури. Для герметизму характерна настанова на максимальне виявлення символічних можливостей поетичного слова, що має закарбувати в собі й передати читачеві найширші контексти зовнішнього і внутрішнього світу навіть тоді, коли окреме слово подається поза звичним логічним зв'язком та ознаками реальності. Звідси – труднощі сприймання «герметичного» тексту, позаяк внаслідок своєї багатозначності він припускає відразу кілька тлумачень і майже завжди не підлягає осмисленню за допомогою логіки.

Герметизм (від італ. *ermetico*: замкнений; італ. *ermetismo*) – модерністська течія в літературі, що сповідувала принципи «закритого», ізолюваного від світу мистецтва. Зародилася в італійській поезії 1920-их – 1930-их років. Терміном «герметизм» позначають тип лірики, а також критики XX століття, що походить від імені Гермеса Трисмегіста – єгипетського бога, в якому поєднувалися риси грецького бога Гермеса та єгипетського бога Тота. Гермес Трисмегіст уважається автором герметичної, оккультної літератури, доступної лише для втаємничених. Цікаво, що серед книг основоположника герметизму фігурували навіть Іліада та Одіссея. Згодом герметизм став синонімом алхімії. Звідси і визначення: слово «герметичність» почало означати щось щільно замкнене, а слово «герметизм» – таємну науку. Широковживаним поняття стає після публікації у 1936 році статті критика Франческо Флорі «Герметична поезія» («La poesia ermetica»), в якій досить скупі представлено думку про нову літературну течію. Поняття «герметичний» зацентровувало неможливість розуміння тексту читачем, в якого немає так званого ключа до розгадки, що допоміг би відкрити закодовані двері та зчитати зашифровані смисли. На жаль,

судження Ф. Флори обумовлені замалою кількістю відомостей про літературний матеріал, більше фактів з'явилося у наступні роки після публікації.

Як основну характеристику герметизму визначають складність, неоднозначність, а його суттю – істотність. Поет відмовляється від традиційних мовних форм і наповнює слово новим смыслом, уміщаючи в нову словесну обстановку. Почуття – це лише умовність. Митець заглиблюється в себе, сягає підсвідомості й намагається провести туди читача. Водночас, автор не уникає висвітлення загальнолюдських проблем – він показує їх через призму внутрішніх, часто приглушених переживань. У герметичних текстах повністю зникає риторика, думка загострюється, вражає силою, а не красою. Мета – одним-єдиним словом передати складний спектр відчуттів, переживань. Слово вже не працює як текстовий орнамент, семантика його максимально розширюється. Герметики намагаються повернути слову глибину, повноту звучання. Оголене слово не збіднює поезію – навпаки, насичує її яскравим спектром алюзій та символічних значень (можливо, в цьому є мінус для смислу, який все важче й важче розгадати через максимально розширені естетичні параметри тексту).

Головним прийомом герметизму стає аналогія – художній прийом, близький до порівняння. Щоб розкрити суть складного явища, письменник зображує інше, подібне явище, але простіше й краще знайоме читачеві. Таким чином, поет намагається зв'язати між собою два абсолютно різних поняття – але не на логічному, а радше на інтуїтивному рівні. У цьому разі довести, що саме таке, а не інакше трактування смислу є правильним, абсолютно неможливо. Закриваючись і втрачаючи ясність та простоту розуміння, аналогія стає точнішою – в цьому її унікальний прояв. Д. Унгаретті означив це так: «Сучасний поет старається з'єднати докупі далекі, не пов'язані між собою поняття (*immagini lontani, senza fili*)» [16].

Не залишився осторонь і синтаксис, адже поети-герметики максимально спрощували його: відмовлялися використовувати якусь із частин мови, як

бачимо це на прикладі творчості Емми Андіївської, ігнорували пунктуаційні знаки чи застосовували їх вибірково (найчастіше – тире і крапка), що творить ефект багатозначності. Особлива роль відводиться паузам, які виконують смислотворчу функцію: тепер паузи не лише зацентровують важливі моменти, а й замінюють частини речення. Це яскраво демонструє поетична творчість Емми Андіївської нового тисячоліття. Герметичний текст поетки, що містить часті місточки у вигляді тире, на яких кожен може постояти й поміркувати над своїм варіантом інтерпретації того чи іншого текстового відтинку, завше передбачає читацьку свободу інтерпретаційного вибору, при цьому його полівекторність є необмеженою. У цьому контексті доцільно пригадати гадамерівську тезу «інтерпретація є принципово відкритою й ніколи не може бути завершеною» [98, с. 267]. Для аналізу візьмемо уривок поезії зі збірки «Маратонський біг» (2016):

За північ. Згасло – світло – у лимарні.

Шпичастий кіт – гуляє уздовж – муру.

Порожню площу – з посвистом – химери.

Зідхають – старі брами – і комори [12, с. 23].

Якщо, до прикладу, катрен цього, обраного довільно сонету позбавити місточків-тире, то може вийти приблизно така (у цьому випадку – суб'єктивна) картина:

За північ. Згасло (*яке?*) світло (*чому?*) у лимарні.

Шпичастий кіт (*як?*) гуляє уздовж (*якого?*) муру.

Порожню площу (*де?*) з посвистом (*які?*) химери.

Зідхають (*як саме?*) старі брами (*чий?*) і комори.

Отже, реципієнт конкретного уривку може поставити собі, як мінімум, вісім запитань, відповідь на які може бути абсолютно різною: від раціонального до інтуїтивного підбору пропущених семантичних одиниць. Таким чином інтеракція (за Ю. Крістєвою) межи автором і читачем максимально тісна. Про це говорили теоретики-раціоналісти, за якими свободу такого

діалогу забезпечують недовизначеність та недоокресленість літературного твору. Звісно, йдеться не про ідейно-художню незавершеність тексту як цілісної одиниці, а лишень про розширений горизонт читацької інтерпретації, що, за стенлі-фішівською концепцією, не є детермінацією тексту, а навпаки – його продовженням [269]. Так, текст як вербалізована дійсність постає у свідомості суб'єкта сприйняття певним каркасом, що обростає індивідуальними інтерпретаційними можливостями. У випадку текстів Андієвської така взаємодія особливо актуалізується, адже запропонований нею варіант сюрреалістично-герметичного письма завше передбачає вільне тлумачення. Тим більше, якщо враховувати специфіку побудови процесу письма мисткині, яка стверджує: «Свідомість не звертає на мене увагу, а розум вмикається лише після завершення писання» [41]. Отже, емотивність стає субститутом раціональності, а герметичний текст є плодом якщо не підсвідомої діяльності, то, принаймні, ірраціональної.

Герметизм поезії Андієвської нерозривно пов'язаний із двома аспектами: візіонерсько-асоціативним характером конструювання метафори та згаданим вище прийомом аналогії. Для аналізу візьмемо верлібр-мініатюру зі збірки «Міста-валети» (2012):

Міста-валети.

Написи – на багатокутниках.

Навшпиньках – ходять – і шафи,

Повні непотребу. –

Ануж бо – і їм –

Прочинять двері

До раю [13, с. 239].

Як бачимо, суб'єктивний асоціативний підхід у вірші є стрижневим, при цьому текстова дійсність є цілком придатною до візуалізації (ймовірно, первинно поетка прийшла до неї теж через зорове «одивнення» реальності). Щодо аналогії образу міст із валетами, то вона є прямою, однак у випадку з

«шафами», усе не так однозначно. До прикладу, за принципом геометричної аналогії це можуть бути будівлі як сегменти міської дійсності, а за принципом аналогії із суб'єктами руху (навшпиньках ходять) – істоти або ж одиниці транспорту. Декодування таких герметичних реляцій відбувається через пошук індивідуальних аналогій із реальною дійсністю за різними категоріальними співвідношеннями та асоціаціями.

Герметичний текст Емми Андіївської ускладнений не лише несподіваною метафориною, оригінальними авторськими рішеннями та відкритістю розуміння герменевтичної діяльності, а й почасти алогічним співіснуванням образів. У цьому – відмінність її поетичного світу від світу реального:

Удосконалюються – втілень – різновиди, –

Від форм – відхилення, що – на заваді.

Рибалка – у асфальті – пліток – вудить.

У почуттях – все ширше – й глибше – води [10, с. 79].

Як бачимо, сама авторка буквально маркує «відхилення» від форм як таких, що мають сталу оболонку. Несумісність образів у Андіївської простежується на різних рівнях: локаційному, часовому, просторовому, причинно-наслідковому тощо. Несподіваність творчих рішень у поетки втілюється в розгорнутих динамічних метафорах, а парадигма художніх засобів є надзвичайно широкою.

Поетів-герметиків часто звинувачують в егоцентризмі. Багатьох насто-рожує той факт, що ці автори нібито досліджують винятково власний внутрішній світ, передають глибоко індивідуальні переживання, зневажливо ставляться до загальнолюдських тем, проблем реального, сучасного світу. Але ці звинувачення безпідставні. Герметики не оминають повсякденних подій, так само ніколи не ігнорують й універсальні проблеми: війна, терор, переслідування, комплекси, зміна естетичних доктрин. Поезія Емми Андіївської народжується з уважного вдивляння в деталі буденно-небуденного життя, мисткиня творить свій унікальний поетичний світ.

Висновки до розділу 3

Отже, у розділі було досліджено одне зі стрижневих понять літературознавчої науки – ідіостиль, його генезу, основні особливості, лінгвістично-літературознавчу природу, а також його співвідношення з більш масштабною категорією стилю. Окрім цього, було розглянуто близьке до ідіостилю поняття ідіолекту (деякі науковці ототожнюють ці два поняття) та зв'язок між ними. Перші ознаки ідіостилю простежуються ще в античні часи, однак стосувалися вони ораторського мистецтва, у літературознавстві ж остаточну науково окреслену фіксацію поняття датують серединою XX століття (Ю. Тинянов, Ю. Караулов, В. Виноградов та інші). Значну увагу приділено історичному контексту індивідуального стилю та його науковій ролі в хронологічному розрізі. Теоретичне окреслення поняття доповнено прикладами з різних літературно-мистецьких епох.

Два підрозділи присвячено ідіостильовим домінантам поетичної творості Емми Андіївської XXI століття, чий авторський голос є унікальним і не має аналогів у світовій та національній літературах. Потреба дослідження цього аспекту творчості поетки зумовлена відсутністю системних студій стильової індивідуальності авторки саме нового тисячоліття, адже її творчість з кожною наступною збіркою набуває все нових і нових сенсів. У цьому контексті було досліджено такі ідіостильові форманти, як: синтаксис, пунктуація, лексична організація тексту, алогічність, реверсивність, часопросторова полівимірність, відхилення від усталених уявлень, образна парадигма, особливості тропіки тощо. Варто зауважити, що ті чи інші характеристики індивідуального стилю Андіївської варіюються в залежності від жанру, адже, до прикладу, сонети й верлібри-мініатюри за цими показниками будуть принципово різнитися від сюжетних верлібрів або несонетних ліричних віршів. Це свідчить про потребу дослідження поезії авторки з обов'язковим урахуванням жанрових форм, а отже, ідіостильові ознаки поетки почасти не є універсальними в контексті загальної поетичної творчості. Апелюючи до закидів мисткині щодо само-

повторення, варто зауважити, що її поезія є не просто різною, але й щоразу наділена новаторськими зовнішніми та внутрішніми сегментами. Помилковим також є автоматичне присвоєння ознак сонету як найпоширенішої форми Андіївської іншим поетичним жанрам у її доробку, оскільки це спричиняє з'яву великих сумнівів щодо науковості такого підходу.

Окремою частиною розділу є дослідження герметичних реляцій у поезії Емми Андіївської. Під час аналізу велику увагу було приділено основним ознакам герметичної поезії як такої, що характеризується максимальною закритістю та закодованістю тексту. Вочевидь, така форма викладу поезії потребує надзвичайно сконцентрованої інтеракції реципієнта з художнім твором та його атвором, а кількість інтерпретаційних розгалужень може бути незліченною. Було визначено, що герметичний текст Емми Андіївської характеризується двома основними особливостями: візіонерсько-асоціативним характером конструювання метафори та прийомом аналогії. Ще однією рисою визначене алогічне й несподіване співіснування образів. Тлумачення герметичної поезії спонукає читача до співтворчості, отже, акт її сприйняття та розуміння можна констатувати як уявну креативну надбудову над основним текстом. Дослідження також спростовує дещо вульгаризовану думку про те, що герметичне в поезії = незрозуміле, адже його сенс цілком придатний до декодування, проте потребує фантазії, ерудиції та навичок креативного мислення. Вочевидь, попри чималу кількість поціновувачів герметичну поезію варто відносити до елітарної літератури, такої, що не розрахована на широкий загал.

У цілому варто сказати, що питання ідіостилу є одним із ключових при аналізі літературної творчості, адже саме ця категорія відрізняє автора від інших. На прикладі поетичної творчості Емми Андіївської було показано, що особливості індивідуального стилю визначають унікальність письма автора та дають підстави відносити / не відносити його до тієї чи іншої стильової групи.

ВИСНОВКИ

Вивчення літератури українського зарубіжжя є надзвичайно важливим пластом сучасної літературознавчої науки, що потребує окремої уваги дослідників. Пропонована до захисту дисертація якраз зосереджена на аналізі поетичної творчості однієї з найяскравіших українських мисткинь, яка проживає у Мюнхені (Німеччина) – Емми Андіївської.

Дослідивши поетичну творчість письменниці в різних літературознавчих аспектах, доходимо висновку про модерний і постмодерний характер її творчості, відхід від реалістичних традицій, за якими дійсність відображувалась у формах самої дійсності. На цьому наголошували дослідники від самих початків її творчої діяльності. Варто зауважити, що характерними для неї є далекосяжні асоціації та алюзії між щоденними речами і світоглядними поняттями. Безперечно, сприйняття її творчості вимагає від читача великої ерудиції, знання інших культур (ідеться про надбагатий лексичний арсенал, часті інтертекстуальні шифри, специфічну синтаксичну організацію мови, несподівану метафорику тощо). Умовна складність прочитання поетичних текстів авторки пов'язана також із великою кількістю можливих інтерпретацій, які відображають багатогранність буття, поліваріативність художніх рішень. У процесі рецепції та тлумачення читач стає умовним співтворцем оригінального тексту, що особливо актуалізується в контексті поезії Емми Андіївської.

У всіх своїх творах письменниця свідомо використовує український правопис Григорія Голоскевича 1927 року, що є досить рідкісним, хоча й не одиничним явищем у сучасному літературному процесі. У дослідженні окремий акцент зроблено на лексично-синтаксичних, пунктуаційних, графічних особливостях поезії Емми Андіївської. Виявлено, що однією з найприкметніших особливостей поетичної творчості мисткині є синтез різних

лексичних пластів: розмовні слова, наукові терміни, архаїзми, сленгізми, вульгаризми, варваризми тощо.

У процесі роботи досягнуто основної мети дослідження: всебічно проаналізовано зовнішні та внутрішні фактори, які впливали на вироблення оригінального стилю та манери письма Емми Андіївської, з'ясовано основні принципи її творчості, окреслено джерела натхнення, новаторські модуси творчості.

Попри те, що про творчий доробок письменниці написано низку дослідницьких робіт та дисертацій, у багатьох аспектах її поетична творчість залишається малодослідженою. В дисертації вперше проведено комплексний аналіз поетичних текстів мисткині нового тисячоліття в трьох основних вимірах: метатекстуальному, жанровому, ідіостильовому. Вперше у вітчизняному літературознавстві здійснено аналіз автореференційності творчості Емми Андіївської як форми метатекстуальності, що є окремим масштабним джерелом до розуміння її поетичного тексту. Окрім цього, з'ясовано зв'язки біографічних та автобіографічних даних із літературною творчістю письменниці, вплив свідомості та підсвідомості на її умовно сюрреалістичну поезію. Дослідження цього аспекту безпосередньо пов'язане із запереченнями положень « нової критики », Р. Барта та М. Фуко, які відкидають роль життєписних контекстів для текстуального аналізу, а міркування головно базуються на досвіді особистого спілкування з Еммою Андіївською. Як результат, було встановлено, що залучення метатекстуальної (автометатекстуальної – зокрема) площини значно поглиблює уявлення про поетичний текст, творчу манеру письма та світоглядні позиції видатної мисткині.

Окрему увагу в дисертації зацентовано на жанровій парадигмі поезії Емми Андіївської ХХІ століття: сонетах, верлібрах, а також нових жанро-формах, запроваджених письменницею до сфери художньої творчості – лічилках та лічилках-поемах; здійснено компаративне дослідження авторської та загальної літературознавчої дефініції жанрів, представлених у її ліриці.

Окремо розглянуто несонетні ліричні вірші поетки, які залишилися поза строгими жанровими канонами; з'ясовано їхню жанрову природу та особливості стилізації. Задля цілісності окреслено індивідуально-авторські та запозичені прийоми, використані в поетичних текстах, тому суттєвим стало залучення великої кількості поетичних зразків різних жанрів із доробку мисткині. Питання означених генеричних одиниць попередньо розглянуто в контексті теорії та історії літератури, встановлено їхню генезу та розвиток у сучасній літературі.

Надзвичайно важливим у літературознавстві залишається питання ідіостилу, яке є визначальним для аналізу творчого доробку того чи іншого автора. В дисертації всебічно проаналізовано специфіку індивідуального стилю письменника у співвідношенні із загальним поняттям стилю, розглянуто його лінгвістичну та літературознавчу природу, з'ясовано питання термінологічних дефініцій. Особливу увагу приділено характеристиці ідіостильових домінант поезії Емми Андіївської, а саме: синтаксису, пунктуації, лексичній організації тексту, алогічності, реверсивності, часопросторовій полівимірності, відхиленні від усталених уявлень, образній парадигмі, особливостях тропіки тощо. У результаті полікомпонентного аналізу встановлено, що ті чи інші характеристики ідіостилу Емми Андіївської варіюються в залежності від жанру, адже, до прикладу, сонети й верлібри-мініатюри за цими показниками будуть принципово різнитися від сюжетних верлібрів або несонетних ліричних віршів. У підсумку це може свідчити про потребу дослідження поезії авторки з обов'язковим урахуванням жанроформ, а отже, ідіостильові ознаки поетки почасти не є універсальними в контексті загальної поетичної творчості.

Окремо в дисертаційній роботі розглянуто поезію письменниці в контексті герметизму як напряму в художній творчості, з'ясовано стрижневі літературознавчі засади герметизму. Поетичному тексту Емми Андіївської в цьому дискурсі властиві дві основні особливості: візіонерсько-асоціативний характер конструювання метафори та прийом аналогії. Ще одна риса – часто

алогічне й несподіване співіснування образів, що ускладнює інтерпретаційні шляхи реципієнта й відповідно зменшує ймовірність збігу тлумачення та задуму.

Окремим пластом наукового дослідження є аналіз співвідношення поетичної творчості авторки з епохою постмодернізму, в результаті якого було виявлено низку притаманних епосі ознак: мотив гри, інтертекстуальність (автоінтертекстуальність як її форма), інтелектуальність, різноманіття синтезів, відсутність художнього пафосу, уникнення я-наративу тощо. Завдяки всебічному аналізу цього аспекту художньої творчості письменниці з'ясовано, що поетичний текст Емми Андієвської не є постмодерним у чистому вигляді, хоча й може корелюватись у площині згаданої літературно-мистецької епохи.

Творчість Емми Андієвської розглядається в роботі поза контекстом Нью-Йоркської поетичної групи, до якої авторку традиційно зараховувало радянське літературознавство, а деякі сучасні дослідники виходять в такому трактуванні суто з комерційно-брендових зацікавлень. У дисертації врахована авторська позиція щодо приналежності vs неприналежності до угруповання, відмежування мисткині від будь-якого літературного «колективу», наведені доказові факти перебування поза цим дискурсом. Правомірність такої позиції засвідчена й безпосередніми учасниками цього процесу – Богданом Бойчуком та Іваном Кошелівцем. Не менш переконливим доказом є ідіостильові стратегії Емми Андієвської, детально розглянуті в дослідженні. Корелюючи в площині сюрреалізму, вони однак не є його чистою формою. Ідіостиль поетки неможливо сплутати з кимось іншим, адже навіть мінімальне наближення до нього буде трактуватись як наслідування. Багатогранність буття, відображена в її творах, потребує активної мислиннєвої діяльності, роботи творчої уяви та фантазії, які водночас породжують велике інтелектуальне задоволення.

Поезія Емми Андієвської ХХІ століття хоч і є логічним продовженням розпочатої в минулому тисячолітті лінії, однак наділена низкою нових специфічних рис, дослідження яких є надзвичайно важливим для сучасного

літературознавства. Комплексний підхід до вивчення поетичної творчості мисткині уможливив різнобічний аналіз, що включає у себе розгляд зовнішніх та внутрішніх характеристик її тексту. Перманентна поява нових творів у доробку Емми Андієвської тільки актуалізує потребу їхнього всебічного наукового осягнення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамова Е. В. Основные литературоведческие концепции жанра сонета. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. Сер.: Літературознавство. Вип. 1(2). Харків, 2012. С. 33–34.
2. Андієвська Е. Архітектурні ансамблі. Сучасність: Мюнхен, 1989. 240 с.
3. Андієвська Е. Атракціони з орбітами й без: сонети. Львів, 2000. 136 с.
4. Андієвська Е. Бездзигарний час: поезії / Передм. О. Шаф. К.: Всесвіт, 2013. 304 с.
5. Андієвська Е. Вілли над морем: сонети. Львів, 2000. 120 с.
6. Андієвська Е. Вірші. Вертоград. *Українське поетичне тисячоліття. Антологія / упоряд., передм. І. Лучука*. Тернопіль: Богдан, 2009. С. 621–622. Бібліогр.: С. 917.
7. Андієвська Е. «Дати країні справжнє»: Емма Андієвська про відповідальність перед словом, графоманів, ідентичність Донецька та запрограмованість українців: інтерв'ю; [записала Ж. Безп'ятчук]. Тиждень, 2010. 23–29 квіт. (№ 16). С. 50–51.
8. Андієвська Е. «Депресія – це розкіш, на неї немає часу...». МБ-Субота, 2006. 30 вересня. С. 6.
9. Андієвська Е. Жінка, що продає їстівні каштани в зоні для пішоходів *Жіночий погляд. Антологія / упоряд. А. П. Краснящих ; худож.-оформ. О. Г. Жуков*. Харків: Фоліо, 2009. С. 210–211.
10. Андієвська Е. Ідилії: сонети. К.: Всесвіт, 2009. 252 с.
11. Андієвська Е. Ламані коани: білі вірші та сонети. К.: Всесвіт, 2011. 256 с.
12. Андієвська Е. Маратонський біг: сонети / Післямова І. Астапенка. К.: *Люта справа*, 2016. 300 с.
13. Андієвська Е. Міста-валети: сонети й білі вірші. К.: Всесвіт, 2012. 256 с.
14. Андієвська Е. Міражі: сонети. К.: Всесвіт, 2009. 248 с.

15. Андiєвська Е. Мутанти : сонети. К.: Всесвіт, 2010. 248 с.
16. Андiєвська Е. «Неправда, що людина не має права вибору. Вона його має повсякчас»: бесiда з укр. письм. та художницею; [записала Л. Тарнашинська]. День. 2000. 30 сiч. С. 6.
17. Андiєвська Е. Пiвкулi i конуси: сонети. К.: Всесвіт, 2006. 168 с.
18. Андiєвська Е. Погляд з кручi: сонети. К.: Всесвіт, 2006. 176 с.
19. Андiєвська Е. «Провидiння не любить ледачих»: розмова з Е. Андiєвською. *Жiнка як текст: Емма Андiєвська, Соломiя Павличко, Оксана Забужко : фрагм. творчостi i контексти* / упоряд. Л. Таран. К., 2002. С. 14–21.
20. Андiєвська Е. Риба i розмiр [Збiрка поезiй]. *Нью-Йорк: Нью-Йоркська група*. 1961. 104 с.
21. Андiєвська Е. Рожевi казани: сонети. К.: Всесвіт, 2007. 220 с.
22. Андiєвська Е. Сонети. Українська лiтературна газета. 2015. № 7 (143). 10 квітня. С. 13.
23. Андiєвська Е. Сонети. Кур'єр Кривбасу. № 305-306-307. Квітень, травень, червень 2015 року. С. 89–94.
24. Андiєвська Е. Твори: В 10 т.: Т. 1 / Упоряд. О. Деко. Мюнхен–Хмельницький, 2004. 240 с.
25. Андiєвська Е. Твори: В 10 т.: Т. 2 / Упоряд. О. Деко. Хмельницький: Подiлля, 2006. 288 с.
26. Андiєвська Е. Твори: В 10 т.: Т. 3 / Упоряд. О. Деко. Дрогобич: Святослав Сурма, 2007. 352 с.
27. Андiєвська Е. Твори: В 10 т.: Т. 4 / Упоряд. О. Деко. Держава Iзраїль: Вид-во «Соборнiсть», 2010. 534 с.
28. Андiєвська Е. Твори: В 10 т.: Т. 5 / Упоряд. О. Деко. Держава Iзраїль: Вид-во «Соборнiсть», 2009. 383 с.
29. Андiєвська Е. Фульгурити: сонети. К.: Всесвіт, 2008. 232 с., портр. Бiблiогр. дов.: С. 220–224.

30. Андiєвська Е. Хвилі: поезії. К.: Всесвіт, 2002. 160 с.
31. Андiєвська Е. Хід конем: поезії. К.: Всесвіт, 2004. 168 с.
32. Андiєвська Е. Шухлядні краєвиди: поезії. Мюнхен: УВУ, 2015. 282 с.
33. Андiєвська Е. Щодення: перископи. Поезії. К.: Друкарський двір Олега Федорова, 2017. 316 с.
34. Андiєвська Е. «Я свою Україну ношу, як равлик...» Погляд. 2006. 29 верес. (№ 77). С. 5, 6, 15.
35. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доп. Львів: Літопис, 2001. 832 с.
36. Антонич Б.-І. Як розуміти поезію. Твори / Ред.-упоряд. М. Москаленко; упоряд. Л. Головата; авт. передм. М. Новикова. К.: Дніпро, 1998. С. 515–520, 516.
37. Антонич Б.-І. Ірина Вільде. *Твори* / Ред.-упоряд. М. Москаленко; упоряд. Л. Головата; авт. передм. М. Новикова. К.: Дніпро, 1998. С. 527–530, 527.
38. Антонюк Т. О. Сюрреалізм як художній напрям в українській поезії ХХ століття (Е. Андiєвська, Б.-І. Антонич, М. Воробйов, О. Зуєвський): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. К., 2004. 190 арк.
39. Астапенко І. Локус urbi у збірці Емми Андiєвської «Міста-валети». *Теорія літератури: концепції, інтерпретації: наук. зб.* Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. К.: Логос, 2014. С. 11–15.
40. Астапенко І. Специфіка внутрішньої рими в поезії Емми Андiєвської. *Віршознавчий семінар. Ігор Васильович Качуровський (1918–3013). Ін тетогіат: зб. наук. праць та спогадів / Упор.: Н. В. Костенко, О. Г. Бросаліна, Н. І. Гаврилюк.* К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. С. 54–58.
41. Астапенко І. Телефонні розмови з Еммою Андiєвською. 10; 17; 24; 31 травня 2015 р., 8; 23 жовтня 2016 р., 11; 24 грудня 2016 р., 4; 30 квітня; 2 травня; 8 липня; 6 серпня 2017 р.
42. Астаф'єв О. Г. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. К.: Смолоскип, 1998. 313 с.

43. Астаф'єв О. Г. «Нью-Йоркська група»: до генезису назви. Слово і час. № 3. 1998. С. 14–18.
44. Астаф'єв О. Г. Образ і знак. Українська емігрантська поезія у структурно-семіотичній парадигмі. К.: Наук. думка, 2000. 268 с.
45. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. Изд. 2-е. М., 1969. 571 с.
46. Барка В. Земля садівничих. Мюнхен : Сучасність, 1977. С. 22–23.
47. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 384–391.
48. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: *Исследования разных лет*. М.: Худож. лит., 1975. 502 с.
49. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. *Очерки по исторической поэтике. Вопросы литературы и эстетики*. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/bakhtin_hronotop/
50. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М. *Русские словари. Языки славянской культуры* : 1972. 505 с.
51. Бахтин М. М. Собрание сочинений в семи томах. Том 6. М.: *Русские словари. Языки славянской культуры*. 2002. 641 с.
52. Бахтин, Н. М. Эстетика словесного творчества. М.: *Русские словари. Языки славянской культуры*. 1979. 288 с.
53. Башкірова О. М. Верлібр у творчості Ліни Костенко. *Ukrainśka humanistyka i słowiańskie paralele. Tom I serii „Problemy współczesnej humanistyki”*, I. ISSN 978-83-64706-10-3, 2014. С. 54–59.
54. Белая Н. Традиция и новаторство как важнейшие составляющие литературного творчества [Електронний ресурс]. Режим доступу до статті: <https://cyberleninka.ru/article/v/traditsiya-i-novatorstvo-kak-vazhneyshie-sostavlyayuschie-literaturnogo-tvorchestva>
55. Бердник О. С. «Исторія Русовъ» як метатекст: Монографія. Донецьк: Видавництво Донецького національного університету, 2002. 180 с.

56. Бергсон А. Вступ до метафізики (фрагменти). *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. Львів : Літопис, 2001. С. 73–85.
57. Бехер И. Р. Философия сонета, или Маленькое наставление по сонету. *Вопросы литературы.* 1965. № 10. С. 190–208.
58. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. К.: Смолоскип, 2007. С. 359–360.
59. Бойчук Б. Декілька думок про Нью-Йоркську групу і декілька задніх думок. *Сучасність.* Січень 1979. Ч. I (217). С. 20–33.
60. Бойчук Б. Фантасмагоричний портрет Емми Андіївської. *Слово і час.* 2000. № 1. С. 87–89.
61. Богданова О. І. Дихотомія «Місто-село» у прозі Альфреда Дьобина та Миколи Хвильового. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Літературознавство:* ТНПУ, 2012. Вип. 34. С. 54–60.
62. Большой Академический Словарь Русского Языка. *Российская академия наук, Институт лингвистических исследований.* М.: СПб.: Наука, 2004. 315 с.
63. Бровко О. Метатекстуальність поетики роману О. Памука «Сніг». *Актуальні проблеми української літератури і фольклору.* 2013. Вип. 19. С. 118–125.
64. Брославська Л., Шевченко І. Ідіостиль і концептуальна ідіосфера автора у художньому дискурсі. *Вісник ХНУ.* № 1003. 2012. С. 22–27.
65. Брюсов В. Я. Краткий курс науки о стихе. М.: Радуга, 1919. 131 с.
66. Бунчук І. Деривати гекзаметра та «верлібр» у поезії Лесі Українки. *Літературознавчі студії.* Вип. 45. 2015. С. 29–42.
67. «Буття прочинилося навстіж...» Емма Андіївська: до 80-ліття з дня народж. : біобібліогр. покажч. / уклад. О. Круківська ; ред. С. Чачко; ДЗ «Держ. б-ка України для юнацтва». К., 2011. 52 с.

68. Валгина Н. С. Категории времени и пространства в художественном и нехудожественном тексте. *Теория текста: Уч. пособие*. М.: Логос, 2003, 403 с.
69. Валевский А. Л. Основания биографики. К.: Наук. думка, 1993. 111 с.
70. Вежбицкая А. Метатекст в тексте. *Новое в зарубежной лингвистике*. М., 1978. Вып. 8., С. 35–41.
71. Вернадский В. И. Проблема времени, пространства и симметрии *Философские мысли натуралиста*. М.: Наука, 1988. С. 210–296.
72. Ветрова Е. И. Свободный стих в поэзии США 1960-1970 годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. 10.01.05. Киев, 1983.
73. Винокур Г. Биография и культура. М., Русские словари, 1997. 186 с.
74. Владимиров Ю. С. Пространство-время: явные и скрытые размерности. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Книжный дом «Либроком», 2010. 210 с.
75. Водолазька С.А. Постмодерністські акценти у творчості Емми Андієвської: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук.. К., 2003. 16 с.
76. Возняк Т. «Небуття хамелеон» у поезії Емми Андієвської. *Тексти та переклади*. Харків: Фоліо, 1998. С. 224.
77. Волошук В. І. Індивідуальний авторський стиль, ідіолект, ідіостиль: питання термінології. *Наукові праці. Сер.: Філологія. Мовознавство*. Том 92. Випуск 79. ЧДУ імені Петра Могили. 2008. С. 5–8.
78. Гайдеггер М. Искусство и пространство. Бытие и время. Пер. с нем. В. В. Бибихина. Х.: «Фолио», 2003. 503 с.
79. Галицька Р. Структурно-мистецький синкретизм поеток-емігранток. Тернопіль: Рада, 2006. 85 с.
80. Галич О. А. Село і місто в постмодерному тексті. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Випуск XXIII. Частина 3. 2010. С. 26–29.
81. Гаспаров М. Очерк истории европейского стиха; изд. второе (дополненное). Москва: Фортуна Лимитед, 2003. 272 с.

82. Герасимов К. С. Диалектика канонов сонета. Гармония противоположностей: *Аспекты теории и истории сонета*. Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1985. 352 с.
83. Гёте И. В. Простое подражание природе, манера, стиль. *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5-ти томах*, Том 3, М., «Искусство», 1962–1970 гг., с. 16–17 и 14. Источник: <http://vikent.ru/enc/3166/>
84. Гірняк М. О. Авторська свідомість як метатекстуальна категорія. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка* (15). 2015 р. С. 122–126.
85. Гилёва А. А. Метатекст как отражение рефлексии автора в мемуарной прозе. *Вестник Челябинского государственного университета*, 2013. № 2 (293). С. 76–80.
86. Гнатюк М. М. Про Емму Андієвську та маркетинговий бренд «Нью-Йоркська група». *Проблеми сучасного літературознавства. Зб. наук. праць*. Вип. 23. Одеса, 2016. С. 117–127.
87. Гнатюк М. М. «Та дух – вітрила – й в пеклі – напина»: марафонський біг Емми Андієвської. *Літературна Україна*. 2016. № 10 (5639). 17 березня. С. 12.
88. Гнатюк М. М. Текстологічні студії: [навч. посіб.]. К.: ВПК «Експрес-поліграф», 2011. 156 с.
89. Гнатюк М. М. Спасове яблуко Емми Андієвської. AD FONTES! Із виступу Емми Андієвської перед студентами Інституту філології 19 квітня 2010 р. *Сві-й-танок*. Вип. 6. К., 2011. С. 186–203.
90. Гнатюк М. М. Юрій Яновський: текст і авантекст: Монографія. К., Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2006. 328 с. С.40.
91. Голобородько Я. Андрій Бондар. Архітектура верлібрів. Слово і час. 2006. № 5. С. 57–60.

92. Грезийон А. Что такое генетическая критика? Генетическая критика во Франции. Антология. М.: ОГИ, 1999. С. 26–57.
93. Гриценко О. Сні про базар. Жінка як текст. К.: «Факт», 2002. С. 22–25.
94. Гузар-Струк Д. Як читати поезії Емми Андіївської. Сучасність. 1981. 12(252). С. 8–15.
95. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. К.: Критика, 2005. 264 с.
96. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. К.: часопис «Критика», 2009. 448 с.
97. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии Книга первая. Общее введение в чистую феноменологию. М.: Академический Проект, 2009. 489 с.
98. Гадамер Г.-Г. Про вклад поезії у пошук істини. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доп. – Львів: Літопис, 2001. С. 272–280.
99. Демська-Будзуляк Л.М. Топос міста та літературний контекст раннього модернізму УДК: 82 02. С. 11–16.
100. Державин В. Література і літературознавство: *Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці*. Івано-Франківськ, 2005. 492 с.
101. Державин В. Поезія Емми Андіївської. Кур'єр Кривбасу. 2004. № 170. С. 96–107.
102. Деркачова О. С. Світ у тексті (еволюція стильових систем в українській ліриці другої половини ХХ ст.): [монографія]. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2013. 300 с.
103. Дроздовський Д. Українське шістдесятництво: розставлячи крапки... [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://ruthenia.info/txt/drozdovsky/60_krapka.html
104. Дроздовський Д. Сонети Емми Андіївської як вияв катахретичної свідомості. Слово і час. 2009. № 10. С. 26–38. Бібліогр.: С. 38.

105. Дудик П. С. Неповні речення в сучасній українській літературній мові. Дослідження з синтаксису української мови. К.: Наук. думка, 1958. С. 129–260.
106. Емма Андієвська: Проблеми інтерпретації: *Зб. наук. статей до ювілею письменниці*. Донецьк: Норд-Прес, 2011. 160 с.
107. Емма Андієвська: Життя і творчість: біобібліогр. покажч. / [уклад. О. В. Кучерява ; наук. ред. О. В. Башун ; авт. вступ. ст. О. Я. Гросов ; Донец. обл. універс. наук. б-ка ім. Н. К. Крупської]. Донецьк: Сх. вид. дім, 2008. 79 с.
108. Єрмоленко С. Я. Українська мова: короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів; за ред. С. Я. Єрмоленко. К.: Либідь, 2001. 224 с.
109. Живіцька І. А. Мовна картина світу як відображення реальності. *Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*. 2010. Вип. 4. С. 20–25.
110. Жилін М. Давня історія про еліпси. *Емма Андієвська: Проблеми інтерпретації: Збірник наукових статей до ювілею письменниці*. Донецьк: Норд-Прес, 2011. 160 с.
111. Жирмунский В. М. Введение в метрику. Л.: Academia, 1925. С. 20–28.
112. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: *Избранные труды*. М.: Наука, 1977. 407 с.
113. Жовтис А. Л. Проблема свободного стиха и эволюция стиховых форм. К., 1975 С. 8–31.
114. Жінка як текст: Емма Андієвська, Соломія Павличко, Оксана Забужко : фрагм. творчості і контексти / упоряд. Л. Таран. К., 2002.
115. Жодані І. Емма Андієвська і Віра Вовк: тексти в контексті інтерсеміотики. – К.: ВДК «Університет «Україна», 2007. 116 с. Бібліогр.: С. 106–115.
116. Жолковский А. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1994. 428 с.

117. Жулинський М. Нація. Культура. Література: нац.-культ. міфи та ідейно-естет. пошуки укр. л-ри. К.: Наук. думка, 2010. 560 с.
118. Жулинський М. Українська література: творці і твори: абітурієнтам, студентам, учителям. К.: Либідь, 2011. 1152 с.
119. Загул Д. Поетика. К.: Спілка, 1923. С. 117
120. Зимомря І. М. Проза Емми Андіївської: психологічний дискурс: Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Кіровоград, 2004.
121. Золян С. Т. К проблеме описания поэтического идиолекта. Известия АН СРСР: Сер. Лит-ры и языка. Т. 45. 1986. № 2. С. 138–149.
122. Иванов В. В. О языковых причинах трудностей перевода художественного текста. *Поэтика перевода*. М: 1988. С. 115.
123. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору (фрагменти). *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. Львів: Літопис, 2001. С. 176–206.
124. Ільницький М. Від «Молодої музи» до «Празької школи». Львів, 1995. 318 с.
125. Іщенко В. Г. Література у місті і місто в літературі, журнал Дніпро, січень 2011, С. 24–27.
126. Іщенко В. Г. Рання творчість В. Стуса в контексті урбаністичної проблематики новітньої літератури. *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2011. Вип. 21. С. 197–207.
127. Кажан О. Дев'яностики: покоління поза грою. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://kalmius.narod.ru/nomer1/kryt/kajan.htm>
128. Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение: пер. с англ. А. Георгиева. М.: Астрель: АСТ, 2006. 158 с.
129. Карп'юк В. Люди, які вже повмирали [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://litcentr.in.ua/publ/279-1-0-17421>

130. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2005. 376 с.
131. Качуровський І. Строфіка : підручник. Мюнхен, 1967. 357 с.
132. Качуровський І. Фоніка: підручник. Мюнхен, 1984. 208 с.
133. Кизилова В.В. Українська література для дітей та юнацтва: новітній дискурс: навчально-методичний посібник для студ. вищих навч. закл. Старобільськ: Вид-во ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», 2015. 236 с.
134. Ковалів Ю. І. Візуальна поезія Михайля Семенка Літературознавчі студії. 2013. Вип. 39(2). С. 14-20. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2013_39%282%29__4
135. Ковалів Ю. І. Жанрово-стильові модифікації в українській літературі. К.: ВПЦ «Київський університет», 2012. 191 с.
136. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст.: підручник: у 10 т. К.: «Академія», 2013. 512 с.
137. Ковалів Ю.І. Літературна герменевтика: монографія. К.: ВПЦ «Київський університет», 2008. 240 с.
138. Ковалів Ю. У лабіринтах метафори Емми Андіївської (50–80-і роки). Слово і час. 2010. № 9. С. 23–30.
139. Ковальова О. Ю. Сюрреалістичний герметизм поезії Емми Андіївської. Літературознавчі студії. Вип. 12. К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2005. С. 256–259.
140. Кодак М. Поетика як система: літ.-крит. нарис. 2-ге вид., доповнене. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2010. 176 с.
141. Козеллек Р. Просторовий і часовий зв'язок. Місце, час, особа та історичність. *Минуле майбутнє: Про семантику історичного часу* [переклад із нім.]. К.: Дух і Літера, 2005. С. 181–215.
142. Козеллек Р. Часові пласти: Дослідження з теорії історії, зі статтею Г.-Г. Гадамера; [переклад із нім.]. К.: Дух і Літера, 2006. 436 с.

143. Колесса Ф. М. Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка. *Фольклористичні праці*. К., 1970. 412 с.
144. Колодкевич Г. Автоінтертекстуальність творів В. Стуса періоду «Палімпсестів». *Літературознавчі студії*. 2010. № 29. С. 210–214.
145. Костенко Н.В. Вірш і поезія: *Збірник наукових, літературно-критичних і публіцистичних статей*. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. 692 с.
146. Костенко Н.В. Українське віршування 20 століття: К.: Либідь, 1993. 232с.
147. Коткова Л. Ідіостиль, індивідуальний стиль і ідіолект: проблеми розмежування. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя*. 2012. С. 26–29.
148. Коцарев О. Неокласика [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://litcentr.in.ua/publ/279-1-0-17432>
149. Кульчицький І. Ідіолект, ідіостиль, індивідуальний стиль. Тотожне чи різне? *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. Мовознавство*. Луцьк, 2014. № 5. С. 226–229.
150. Кухар-Онышко А. С. Формирование и развитие индивидуальных стилей в украинской прозе 70–80 г.: автореф. дис. ... докт. филол. наук 10. 01. 06. К., 1990. 34 [1] с.
151. Кшановський О. Ч. Періоди, стилі та жанри перської літератури. *Читанка*. К.: Видавництво КДЛУ, 1999. 235 с.
152. Лазуткін Д. Лабораторна робота [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://litcentr.in.ua/publ/279-1-0-17445>
153. Лаюк М. Метрофобія. – Л.: Видавництво Старого Лева, 2015. 176 с.
154. Ласло-Коцюк М. Вогонь і слово. Космогонічний міф на Україні. Бухарест: Критеріон, 1992. 256 с.
155. Лебединцева Н. М. Явище літературного покоління в українській культурі кінця ХХ століття. *Наукові праці*. Том 118. вип. 105 С. 35–40.

156. Левчук Т. Теоретичні аспекти літературознавчих досліджень творчості Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність: Зб. наук. праць*. Т. 4. Кн. 2. Луцьк: Вежа, 2007. С. 123–129.
157. Лежен Ф. Когда кончается литература? Беседа с Е. Гальцовой от 28.10.2000 [Електронний ресурс] – Режим доступу до статті : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=223451>
158. Лисенко Т. Океанічний лабіринт, або Феномен Емми Андієвської. *Сучасність*. 2003. № 11 (511). С. 146.
159. Лихачов Д. С. Поэтика художественного времени. *Русская фольклористика: Хрестоматия*. 2-е изд., испр. и доп. М., 1971, 546 с.
160. Лихачев Д. С. Поэтика художественного времени. Преодоление времени в художественной литературе [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://ksana-k.narod.ru/Book/poet/29.html>.
161. Лихачов Д. С. Поэтика художественного пространства. Поэтика древнерусской литературы. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://ksana-k.narod.ru/Book/poet/30.html>.
162. Літературознавчий словник-довідник за редакцією Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. К. : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
163. Літературознавча енциклопедія: у 2 т.: [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. К.: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
164. Лосев А. Ф. Проблемы художественного стиля [сост., авт. предисловие А. А. Тахо-Год; ред. С. Б. Бураго]. К.: Collegium. Акад. Евробизнеса, 1994. 285 с.
165. Лотман Ю. М. Город и время (Беседа с Ю. М. Лотманом 28.12.1992). *Метафизика Петербурга (Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры 1)*. СПб., 1993. С. 84–92.
166. Лотман Ю. М. в прозе Гоголя. Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1968. Вып. 209. С. 5–50.

167. Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. *Вводные лекции в изучении текста (1975)*. СПб., 2003. 401с.
168. Лотман Ю. М. Текст у тексті. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. Львів : Літопис, 2001. С. 581–595.
169. Лучук І. Сонет і верлібр: два крила версифікації. *Studia methodologica : зб. наук. праць / Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка*. Тернопіль, 2012. Вип. 33. С. 71–84.
170. Малішевська І. Автобіографія: витоки, становлення та критика жанру. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. Випуск 17. К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. С. 37–40.
171. Масловська Т.О. Поети Київської школи. *Вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2011. № 2. С. 76–79.
172. Медарич М. Автобиография / Автобиографизм Автоинтерпретация: Сб. статей. Под ред. А. Б. Муратова, Л. А. Иезуитовой. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1998. С. 5–32. С. 7.
173. Метатекст. *Генетическая критика во Франции. Антология*. М.: ОГИ, 1999. С. 285.
174. Міщенко О. І. Образ українського міста у творчості письменників «Розстріляного відродження». *Літературознавчі студії: Зб. наукових праць*. Вип. 20. К., 2008. С. 66–69.
175. Мних Л. Числова символіка у художньому творі та проблема її інтерпретації. *Герменевтичні студії. Герменевтика тексту: між істиною і методом: Зб. наук. праць*. Л., 2001. С. 184–188.
176. Мойсієнко А. К. Напруга, що сприймається як стиль. *Жінка як текст*. «Факт», 2002. С. 40–49.
177. Мудрак Л. Еротична лірика: жанрова специфіка та ідіостиль. Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня к. філол. н. К., 2014. 16 с.

178. Науменко Н. В. Своєрідність вільного віршування Андрія Малишка. Література. Фольклор. *Проблеми поетики: зб. наук. праць; ред. кол. А. В. Козлов (відп. ред.) та ін.* Вип. 27. Ч. 2. К.: Акцент, 2007. С. 141–151.
179. Науменко Н. В. Серпантинні дороги поезії: природа та тенденції розвитку українського верлібру: монографія. К.: Видавництво «Сталь», 2010. 518 с.
180. Ораич Толич Д. Автореференциальность как форма метатекстуальности. *Автоинтерпретация: Сб. статей / Под ред. А. Б. Муратова, Л. А. Иезуитовой.* Спб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1998. С. 187–194.
181. Ораич Толич Д. Хлебников и авангард. М.: «Вест-Консалтинг», 2013.
182. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. К.: Либідь, 1999. 447 с.
183. Павлов Д. И. Функции метатекстуальных конструкций в тексте.: Электронный научно-образовательный журнал ВГСПУ «Грани познания». № 5 (39). С. 20–22.
184. Парандовський Я. Алхімія слова. К.: Дніпро, 1991. 375 с.
185. Пастух Т. Модерна пропозиція поетів Київської школи. *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка.* № 33, 2004. (Ч. 1). С. 72–76.
186. Перфильева Н. П. Метатекст: текстоцентрический и лексикографический аспекты [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2006. 20 с.
187. Пешковский А. М. Стихи и проза с лингвистической точки зрения. *Сборник статей. Методика родного языка, лингвистика, стилистика, поэтика.* М.: Государственное издательство Ленинград–Москва. 1925. 191 с.
188. Підпалій А. Визначення верлібрової форми і «монтаж та колаж». *Віршознавчий семінар, присвячений пам'яті Галини Кіндратівни Сидоренко: Збірник наукових праць та спогадів / Упорядники Н. В. Костенко, Є. І. Ветрова, Я. В. Ходаківська.* К., 2008. С. 24–29.

189. Плавский З. И. Четырнадцать магических строк. Западноевропейский сонет (XIII–XVII века): *Поэтическая антология / Сост. А. А. Чамеев и др.* Л.: Изд-во Ленингр. Ун-та, 1988. С. 3–28.
190. Поліщук В. Дороги днів моїх. [X]: ДВУ, 1925. 172 с.
191. Потебня О. Думка й мова (фрагменти). *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене.* Львів : Літопис, 2001. С. 34–52.
192. Потебня А. А. Слово и миф. М.: Правда, 1989. 624 с.
193. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. 614 с.
194. Праздников Г. Простір живописної магії. *Емма Андіївська / за ред. М. Маричевського.* К. : Мистецтво, 2000. С. 67.
195. Проскуріна Т. Метатекстуальність прози Лесі Українки. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія, 2016. № 21, том 1. X., 2016. С. 61–64.*
196. Пухонська О. Сучасна візія міста в поезії молодих авторів. Синопис: текст, контекст, медіа. 2013. № 3-4. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2013_3-4_9
197. Рафеенко В. «Империя хочет уничтожить украинцев дотла». Эмма Андиевская. ФОКУС. 2016. 28 березня. С. 12.
198. Ревакович М. Крізь іншу призму (Про феномен і поезію Нью-Йоркської групи). Півстоліття напівтиші. *Антологія поезії Нью-Йоркської групи / Упорядник М. Ревакович.* К.: Факт, 2005. 376 с.
199. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій, Нариси по герменевтиці, Моск. філософ. фонд «Асадінія-центр», М., 1995, 332 с.
200. Рікер П. Що таке текст? Пояснення і розуміння. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доп.* Львів: Літопис, 2001. С. 305–323.
201. Рикёр П. Историческое время. Память, история, забвение. Часть вторая: *История. Эпистемология.* М: Изд-во гуманитарной литературы, 2004. С. 214–224.

202. Рикёр П. Обитаемое пространство. *Память, история, забвение. Часть вторая: История. Эпистемология*. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2004. С. 204–214.
203. Рубчак Б. поезія звільненої особистості. Кур'єр Кривбасу. 2004. № 170. С. 121–125.
204. Руус Й. П. Контекст, аутентичность, референциальность, рефлексивность: назад, к основам автобиографии. Биографический метод в изучении постсоциалистических обществ. СПб, 1997. С. 31–49.
205. Рыжухина Г. В. Время в литературе. [Электронный ресурс] URL: (http://www.chronos.msu.ru/TERMS/ryzhukhina_vremya.htm)
206. Садова В. Близк сюрреалістичного хамелеона [Електронний ресурс] URL: <http://www.ji-magazine.lviv.ua/seminary/2002/sem23-12.htm>
207. Семків Р. Постмодернізм та іронія (типологізація нетипового). Слово і час. 2000. № 6. С. 6–12.
208. Сидоренко Г. К. Від класичних нормативів до верлібру. К.: Вища школа, 1980. 184 с.
209. Слабошпицький М. Ф. «Незагублена українська людина. Провидіння не любить ледачих» (Емма Андіївська). К: Ярославів Вал, 2004. С. 354.
210. Словник літературознавчих термінів. В. М. Лесин, О. С. Пулинець. К.: Рад. школа, 1971. 486 с.
211. Смерек О. С. Романи Емми Андіївської: художньо-філософські шукання, міфологізм, поетика творчості. Львів: НАН України; Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2007. 191 с.
212. Соколов А. Н. Теория стиля. М.: Искусство, 1968. 221 с.
213. Соловей О. Еротика і містифікація в поезії Емми Андіївської. *Рідний край*. 2013. № 2. С. 84–91.
214. Сорока П. Емма Андіївська: Літературний портрет. Тернопіль: Стар Софт, 1998. 240 с.
215. Стасик М. В. Художній хронотоп: теоретичний аспект. URL: <https://scholar.google.com.ua/citations?user=aPRM0uIAAAAJ&hl=ru>

216. Стех М. Р. «Іншим обличчям в потойбік...» – поезія і проза Емми Андієвської. Кур'єр Кривбасу. Січень 2004. № 170. С. 77–85.
217. Стех М. Р. Далекосхідні стежки до меж невимовного. Кур'єр Кривбасу. 2005. № 189. С. 156.
218. Стех М. Р. «Іншим обличчям в потойбік...» – поезія і проза Емми Андієвської. Кур'єр Кривбасу. 2004. № 170. С. 77–85; № 171. С. 146–154; № 172. С. 79–81; № 175. С. 61–68.
219. Стех М. Р. Пошуки істини крізь інтелектуальну візію всесвіту: Дещо про поезії Емми Андієвської. Сучасність. 1989. № 2. С. 27–41.
220. Сулима М. М. Книжиця у семи розділах: літературно-критичні статті й дослідження: монографія. К.: Фенікс, 2006. 424 с.
221. Таран Л. Еммма Андієєєєєєєвська. *Жінка як текст*. К.: «Факт», 2002. С. 11–13.
222. Тарнавський Ю. Акварій у морі (Про минуле і сучасне Нью-Йоркської Групи). *Віртуальна антологія Нью-Йоркської групи* [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://users.belgacom.net/babowal/indexnysg.htm>
223. Тарнашинська Л. Б. «Світ – все ще є», або парадокси Емми Андієвської. Всесвіт. 2001. № 3–4. С. 109–111.
224. Тарнашинська Л. Б. Вернісажі Емми Андієвської. Дзеркало тижня. 2005. 30 липня. № 29.
225. Тарнашинська Л. Б. Гіпертекст Емми Андієвської як індивідуалізований світовияв. *Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології*. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія». 2008. С. 333–342.
226. Тарнашинська Л. Б. Емма Андієвська: «Все моє життя – це ходіння крізь стіни». *Закон піраміди: Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї*. К.: Пульсари, 2001. С. 131–139.
227. Тарнашинська Л. Б. Емма Андієвська: «Неправда, що людина не має вибору. Вона його має повсякчас». День. 1999. 30 січня. № 17.

228. Тарнашинська Л. Тисяча й одна загадка Емми Андієвської. Українська літературна газета. 2016. № 7 (169). 8 квітня. С. 14–15.
229. Тарнашинська Л. Тисяча й одна загадка Емми Андієвської. Українська літературна газета. 2016. № 8 (170). 23 квітня. С. 14–15.
230. Тарнашинська Л. Художній світ Емми Андієвської: ірраціональність як домінанта творчого мислення. *Проблеми інтерпретації*. Донецьк: «Норд-прес», 2011. С. 43–50.
231. Тарнашинська Л. Українська версія сюрреалізму: генеза, естетика, поетика (від Б.-І. Антонича до українських шістдесятників). *Поетика художнього твору: зб. матеріалів Всеукр. наук. конф.* Дніпропетровськ, 2007. С. 333–342.
232. Темирболат А. Б. Хронотоп в аспекте семіотики. [Електронний ресурс]. Режим доступу: filologija.vukhf.lt/8-13/4_4%20Temirbolat%20Red.doc.
233. Теория литературных жанров: [учеб. пособие для студ. высш. проф. образ.] / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа; под. ред. Н. Д. Тamarченко. М.: Изд. центр «Академия», 2011. 256 с.
234. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: вступ до літературознавства: підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр. і доповн. К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
235. Топоров В. Н. Пространство и текст. *Текст: семантика и структура*. М., 1983. С. 227–229. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://es-dejavu.ru/p/Publ_Toporov_Space.html
236. Успенский Б. А. История и семиотика: Восприятие времени как семиотическая проблема. *Избранные труды, том I. Семиотика истории. Семиотика культуры, 2-е изд.* М.: Языки русской культуры, 1996. 608 с.
237. Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 348 с. (Academia). [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://philologos.narod.ru/ling/uspen-poetcomp.htm>
238. Успенский Б. А. «Точки зрения» в плане пространственно-временной характеристики. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. (Academia).

- С. 101–134. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://philologos.narod.ru/ling/uspen-poetcomp.htm>
239. Устюгова Е. Н. Стилль как явление культуры: [учеб. пос.] Спб.: СпбГУ, 1994. 94 с.
 240. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. Москва: Агар, 2000. 280 с.
 241. Філінюк В. А. Образне слово в системі поетичного тексту Емми Андієвської: Дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Л., 2004.
 242. Филиппова А. К. Автоинтертекстуальность как составляющая концептуально-языковой картины мира писателя (на материале фикциональных и нефикциональных текстов Томаса Манна): автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2013. 16 с.
 243. Фізер І. Емма Андієвська (1931). Поза традиції: *Антологія української модерної поезії в діаспорі*. Київ, Торонто, Едмонтон, Оттава, 1993. С. 170–172.
 244. Фізер І. Філософія літератури. К.: НаУКМА. 2012. 217 с.
 245. Флоренский П. А. История и философия искусства. М., 2000. 546 с.
 246. Фоменко В. Г. Місто і література : українська візія: [монографія]. Луганськ: Знання, 2007. 312 с.
 247. Франко І. Із секретів поетичної творчості. *Збір. творів: у 50-ти т. Т. 3*. К.: Наук. думка, 1983. С. 126–144.
 248. Фройд З. Поет і фантазування. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене*. Львів: Літопис, 2001. С. 109–118.
 249. Фуко М. Що таке автор? *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене*. Львів: Літопис, 2001. С. 598–613.
 250. Хализев В. Е. Теория литературы: [учебник]. Изд. 4-е, стереотип. М.: Высш. шк., 2005. 437 с.

251. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза. Постмодерний період [Навчальний посібник]. К.: Видавничий центр «Академія», 2008. 248 с.
252. Черных С. Эмма Андиевская [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.donbass.ua/print/news/culture/literature/2011/03/19/jemma-andievskaia-iz-za-doneckoi-vody-ja-ochen-bolela-i-nam-prishlos-uehat.html>.
253. Чижевський Д. Українське літературне бароко: нариси; підготовка тексту, мовна редакція Л. Ушкалова; вступ. стаття О. Мишанича. Х.: Акта, 2003. 460 с.
254. Шаф О. «Догори ногами – світ», або час без дзигаря [передмова до збірки Емми Андієвської «Бездигарний час»]. К.: Всесвіт, 2013. 304 с.
255. Шаф О. Образи геометричних фігур у сонетах Емми Андієвської останнього десятиріччя (збірки «Півкулі і конуси», «Рожеві казани») Слово і час. 2010. № 10. С. 71–76. Бібліогр.: С. 76.
256. Шаф О. В. Сонет Емми Андієвської в західноєвропейському контексті. Дніпропетровськ : Овсянніков Ю. С., 2008. 138 с.
257. Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. Кн. 2. *Літературознавство / Упоряд. І. Дзюба. 2-ге вид.* К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. 1151 с.
258. Шевченко Т. Зібрання творів: У 6 т. К., 2003. Т. 2: Поезія 1847–1861. С. 24–34; 571–573.
259. Шевчук З. Історія як проблема в історії постмодернізму. *Філологічні семінари. Літературознавчі методології: практика і теорія.* 2004. № 7. С. 162–169.
260. Шульжук К. Синтаксис української мови: [Підручник]. К.: Академія, 2004. 406 с.
261. Щерба Л. В. Фонетика французского языка. М.: Наука, 1963. 365 с.
262. Юнг К. Г. Психологія та поезія. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доп.* Львів: Літопис, 2001. С. 119–138.

263. Юрасова Н. Г. Проблемы методологии анализа художественного времени. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2008. № 3 С. 253–258.
264. Энциклопедический словарь сюрреализма: [отв. ред. и сост. Т. В. Балашова, Е. Д. Гальцова]. М.: ИМЛИ РАН, 2007. 584 с.
265. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене.* Львів: Літопис, 2001. С. 465–487.
266. Якубський Б. Наука віршування. К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2007. 207с.
267. Янакиев М. Българско стихознание. София: изд. «Наука и изкуство», 1960. 310 с.
268. Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика (фрагменти). *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене.* Львів: Літопис, 2001. С. 368–403.
269. Adams T. Telling Lies in Modern American Autobiography *Chapel Hill and L.: the Univ. of North Carolina Press*, 1990. 205 p.
270. Burr A. The Autobiography: A Critical and Comparative Study. Boston: Cornell University Library, 2009. 472 p.
271. Koch W. Poetry and Science: Semiogenetical Twins. Tübingen: Narr, 1983. 609 p.
272. Lehmann J. Bekennen – Erzählen – Berichten: *Studien zur Theorie und Geschichte der Autobiographie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1988. 289 s.
273. Macmillan English Dictionary for Advanced Learners. Oxford, 2006. – 1692 p.
274. Müller K.-D. Autobiographie und Roman: *Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit*. Tübingen: Niemeyer, 1976. 481 s.
275. Stanley Fish: Paradox 101. Chicago Tribune. March 21, 1999. Retrieved August 25, 213 p.

ДОДАТОК А

до дисертації Астапенка Ігоря Анатолійовича на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) «ПОЕТИЧНА ТВОРЧІСТЬ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ ХХІ СТОЛІТТЯ: МЕТАТЕКСТ, ЖАНРОВІ МОДЕЛІ, ІДІОСТИЛЬОВІ СТРАТЕГІЇ»

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Астапенко І. Сонет Емми Андієвської: індивідуально-авторська модифікація жанру. *Слово і час*. Вип. 3, 2016. С. 29–36.
2. Астапенко І. Художній час і простір Емми Андієвської. *Науковий вісник Ужгородського національного університету*. Вип. 2 (36). Філологія. Ужгород, 2016. С. 34–37.
3. Астапенко І. Верлібр Емми Андієвської: формально-структурні та внутрішньо-змістові характеристики. *Слово і час*. Вип. 9, 2017. С. 79–85.
4. Астапенко І. Особливості поетичного ідіостилю Емми Андієвської ХХІ століття. *ScienceRise*. Вип. 6 (35). Харків, 2017. С. 58–61.
5. Астапенко І. Верлібри Емми Андієвської в контексті еволюції жанру. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Вип. 76. Філологія. Харків, 2017. С. 125–128.

Публікації в іноземних фахових виданнях та міжнародній наукометричній базі

6. Астапенко І. Археологія поетичного тексту Емми Андієвської: [монографія, наук. ред. М. Г. Жулинський]. *LAP Lambert Academic Publishing*. Saarbrücken (Німеччина), 2017. 84 с. (3,5 друк. арк.).
7. Астапенко І. Поетичне інобуття в сонетарії Емми Андієвської. *Spheres of culture: Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies*. Vol. III. Lublin, 2017. P. 125–132.

ДОДАТОК Б

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ

ДИСЕРТАЦІЇ

Міжнародні та всеукраїнські конференції

1. Всеукраїнська наукова конференція з міжнародною участю «Українська література в загальноєвропейському контексті» (Ужгород, 2016, (очна участь));
2. VII Міжнародний міждисциплінарний теоретичний симпозіум на тему: «Словесне і зорове: візуальні медіації в літературі» (Київ, 2016, (очна участь));
3. Міжнародна науково-практична конференція «Світова література в сучасному науковому дискурсі» (Харків, 2016, (очна участь));
4. XIV Міжнародна конференція молодих учених (Київ, 2017, (очна участь));
5. Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених «Філологія початку XXI сторіччя: традиції та новаторство» (Київ, 2017, (очна участь));
6. I Міжнародний симпозіум молодих науковців у гуманітарних науках (Тбілісі, 2017, заочна участь).