

# XX століття

1 березня цього року докторові філологічних наук, професору Юрієві Коваліву було присуджено Премію імені Тараса Шевченка Київського національного університету імені Тараса Шевченка за “Літературознавчу енциклопедію” у 2-х томах. Диплом лауреата відомому науковцеві на Великій ученій раді вручив ректор університету Леонід Губерський. Редакція щиро вітає лауреата й зичить йому нових творчих успіхів.

**Юрій Ковалів**

УДК 82-1:81'373.612.2 Андіївська

## У ЛАБИРИНТАХ МЕТАФОРИ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ (50–80-І РОКИ)

У статті проаналізовано особливості метафоричного образотворення Е. Андіївської. Її доробку притаманне ірраціональне мислення, інтуїтивні осяяння, віддалена асоціативність. Доведено зв'язок її творів з українською культурою. Поетка уникає міметизму, експериментує над тропікою й версифікацією, послуговується архетипами, космогонічними мотивами.

*Ключові слова:* авангардизм, архетип, симфора, синестезія, сюрреалізм.

*Yuriy Kovaliv. In Emma Avdiyevska's labyrinths of metaphor (50-80s)*

The paper investigates the mechanisms of metaphor generation in E. Andiyevska's works. Her oeuvre is characterized by irrational way of thinking as well as by intuitive insights and distant associations. The author proves her inner relation to Ukrainian culture. While tending to avoid mimetism, the poetess experiments with tropes and versification, and makes active use of archetypes and cosmogonical motifs.

*Key words:* avant-gardism, archetype, symphor, synesthesia, surrealism.

Емма Андіївська полюбляє гетероморфну, внутрішньо розгалужену метафору, виповнену архетипами, що концентрують великий досвід народного світосприймання; вона одночасно перебуває немовби в різних віртуальних просторах, між якими немає межі. Тому форми досить легко змінюються, не втрачаючи смислової суті: “Ось, здається, міст. А дмухнеш – і міст уже море”. На перетині реальної та оніричної дійсності актуалізована естетика сюрреалізму, онтологія амбівалентності, синхронної присутності Бога і диявола: “я – ріка, де Бога й чорта – позов – / І човен”. Відсторонене зображення подій, усунення з тексту особистого Я було притаманним ліриці не тільки Е. Андіївської, а й інших представників Нью-Йоркської групи. Її дебютна збірка “Поезії” (Новий Ульм, 1951) складалася із сімнадцяти віршів, засвідчила оригінальність поетичного мислення, намагання поєднати символічний і сюрреалістичний стилі, увиразнювала межову ситуацію існування, прикметну для доробку багатьох письменників-емігрантів.

Поетка видобувала “несамовиті несподіванки в сполуках – і образних, і музичних”, демонструвала здатність інтуїтивно реорганізувати елементи оточення “в абсолютно неповторну органічність свого мистецького твору” [5, 118]. Привертав увагу ідіостиль із властивим йому ірраціональним мисленням, інтуїтивним осяянням, прагненням синтезувати явища, поляризувати улюблену

гіперболу через утвердження і заперечення (“відкид”), коли образ вражав би, наче “фасетні очі” (Б. Рубчак). Така лірика захоплює багатоплощинністю ущільнених метафор, химерної знакової системи, не розрахованої на рецепцію здорового глузду. Зв’язок між означником та означуваним настільки прихований, що образи здаються таємничими, викликають неочікувані асоціації навіть у найпростіших тропях. Наприклад, зірки й солов’ї існують незалежно, але в поетичному контексті Емми Андієвської “Заспівали з зірок солов’ї”. Вона застосовувала “субтильне метонімічне передавання властивостей одних предметів чи явищ іншим” [5, 118], що зумовлювало ефект одивнення, бачення звичних явищ як унікальних (“У ліжка всі кості нили на ранок”), давало можливість оречевлювати абстрактні поняття докладною, предметною конкретикою (“Тишу ножицями наріжу”), використовувати кубістичну техніку (“чотирикутний звук”, “мчить кондуктор на крижині”), випробовувати можливості синестезії (наприклад, овальний звук у вірші “Відтінок”), розширюючи семантичні властивості мовлення на основі тавтології: “стебло стелиться”. Зважаючи на це, критиці здавалося, що поетка ввійшла в літературу без учнівського періоду [5, 118].

Бездні демонізму, тобто творчих осяянь, за словами В.Державина, розкривала друга збірка “Народження ідола” (1958) Е. Андієвської, яка немовби документалізувала появу поетки “ні з чиєї ласки” [9, 265]. Проте навряд чи вона перебувала потойбіч добра і зла, навіть у буддійському розумінні, як здається критикові, радше – у метафізичному просторі, “абсолютно поза часом” [див.: 16]. Наївно-дитинні персоніфікації на кшталт “в птахів сідає сонце” розкривають одивнено-фантастичну семантику, позбавлену лиховісних інтенцій. Радше “драматична напруга і жага життя”, якими переповнена лірика Е. Андієвської, зливаються “із сприйняттям краси як добра” [13, 33]: “У мене келих – небеса, / Два сонця – черевики, / І трубами горить роса / В озонових повіках”. Часто вона змінює проєкції бачення, тому певний предмет з особливою символікою можна розглядати одночасно з перспективи даного тут-і-зараз кута зору й універсуму: “Яблуко прямо з галактик – в кров, / Яблуко п’яне кричить з-під ключа, / Мече бісер і мече ікру”. Традиційний символ любові, що втілює в собі і гріховність (Книга Буття), і розбрат (“Іліада” Гомера), і безсмертя (сад Гесперид), наразі сконцентрований на креативних можливостях еросу, дарма що при реалізації вони потрапляють в амбівалентне поле розуміння. Метафізика світоладу зумовлює феноменологічний пошук “чистих ейдосів”, які втаємничують народження Бога і Його вірогідні еманції: “Він лежав / У краплі вічності / В рожевій протоплазмі. / Часом / Тим, що його шукали, / Він з’являвся / Крізь злами всесвіту кори...”. Е. Андієвська прагне осягнути Його слухом, бачить у кожній стеблині і краплі вічності, усвідомлюючи, що Він у містичному світі поезії “виступає як “Цілком Інший” [7, 368] і дає кожній людині свій шлях до пізнання божественної сутності.

Поетеса ніколи не була прихильницею одного стилю, засвідчувала вміння поєднувати реалістичну пластику (“зоря молодим горошком сходить на городі”) з романтичною персоніфікацією (“Сідлає вітер коні – і за обрій”), необароковою стереоскопією (сонетоїд “Гроза”), кубістичною пластикою (“Дзюби у качки – сім гітар, / Як по линвах, в’їжджають в літо”), але домінуючим завжди лишався сюрреалізм, живлений оніричними видіннями, наділеними семантикою безмежжя конотативів, як у вірші, що дав назву збірці: “І звірям бракувало лап / Підвестися. І серед сну / На кониках побільшивсь німб”. Розкішна метафора часто переростає в загадкову симфору, унеможливаючи спроби декодування. Наприклад, химерний троп “з пальців скапують звірі” може нагадувати й гербові персні, і кігті тварин тощо, але, відповідаючи сюрреалістичній знаковій

системі, не вкладається в жодне значення. Така метафора присутня й у циклі “Краєвиди” (“Нічний ландшафт”, “Ляндшафт з червоними плямами”, “Рухомі ландшафти”, “Ріки” тощо), викликає асоціації з полотнами М. Шагала і С. Далі, тобто перебирає на себе інтерсеміотичну функцію в річищі модернізму й авангардизму як магістральних літературно-мистецьких напрямів ХХ ст. Тому вважати поетку представницею одного стилю [5, 120] було би великим спрощенням, що зазвичай потребує додаткових пояснень [див.: 4]. Сама ж поетка іронічно ставиться до різних “ізмів”, трактує власний ідіостиль як “часточку буття, як краплину, що є дуже важлива!”, називає його “андієнкіїзмом” [див.: 16], тобто сконцентрованою полістильністю, пропонуючи потенційному інтерпретаторові адекватне розуміння стильової специфіки.

Е. Андієвська апелює до обмеженого кола читачів, які могли б відчутти естетичну насолоду від її герметичної лірики, що виходить за межі міметичних уявлень аристотелівського змісту, тому класифіковану як самтожне артистичне явище [11, 13]. Переосмислюючи досвід Каллімаха, Л. де Гонґори-і-Арґоте, Дж.Маріно, С.Малларме, Р.Шара, особливо італійських поетів міжвоєнного двадцятиліття (Дж. Унґаретті, С. Квазімодо, Г.Е. Монтале, У. Саба та ін.), авторка запропонувала власний варіант герметичної лірики, розрахованої на втаємничених в езотерику поетичного мовлення, яке перетікає поза комунікативними функціями, стає сповіддю самоцінної особистості, здатної віднаходити себе у глибинах власної душі. Таким був її протест проти дегуманізації суспільства, так утверджувалося радикальне обстоювання вічних цінностей, яким постійно загрожує утилітарний соціум. Поетка переконана, що “бациля” духа може зрушити цілий всесвіт”. Очевидно, тому її лірику трактують “як одверте протиставлення темним затінкам нинішнього світу” [див.: 14], сприймають за автохтонно українську, заглиблену в шари національної стихії, спроможну відтворювати сутність колективної свідомості, що засвідчує образна система її лірики: “хмари плетені калачами”, “світло кладуть у горнятко – немов теля у солому”, “цвіркун на склянку райдугу повісив” тощо. І справді, на відміну від Ю. Тарнавського, Е. Андієвська не відривала себе від української культури, запевняла, що читач може побачити, як саме крізь її твори, “крізь мене віє така Україна, що перед нею всі заслужені нації ніщо. І я це роблю, не згадуючи ні слова про Україну. Я творю державу у слові” [див.: 16].

Поетка завжди вражала реципієнта поліфонічною манерою письма, пафосом непогамовного експериментування, нонсенсністю й алогічністю поетичного мовлення, поєднаними з елементами абсурдизації світу. Поетка вже на початку творчості надавала першорядне значення структуруванню одивненої дійсності, перейнятої спалахами підсвідомих імпульсів, схоплених герметичною моделлю сфокусованого сюжетотворення, яка дедалі ускладнювалася, увиразнювала “моментальне і непомильне вміння відкривати усі можливості слова одночасно”, що вказувало на визначальну рису її таланту [5, 120]. Така тенденція позначилася на римах, зазвичай неточних, формованих на асонансах (простір-пристань, грози-вгрузли, добу-подобу, слова-голову) і консонансах. Володіючи тонким чуттям магічного слова, поетка “вільно оперує ним на всіх рівнях: знаковому, семантичному, метафоричному, музичному”, дбаючи про його “поліфонічність і полісемічність” [1, 37]. Згодом вона використовуватиме це слово як автономний багатофункціональний код. Свіжий, “дитячий” погляд на світ, особливо в ранній період її творчості, інтуїтивне осягнення довколишньої та внутрішньої природи в метафізичних вимірах і формах, зумовлювало творення власного міфу (“дрізд із дзьоба видихнув зиму”), незмінним лишався етичний критерій зображення. Виникає враження, ніби візійна медитація перетікає за межами відчутного, у цілковитій порожнечі, з надр якої поетка видобуває

креативну енергію, що формує дивовижний, яскравий мікрокосмос, який складається з “колосальних галактик”, які “треба бачити – це кут зору” [див.: 16]. Взаємопереплетіння поезії, міфу й містики дозволяло через симультанне мовлення здійснити “вислів глибокого розуміння символіки всесвіту і таємниче єднання з ним” [10, 92].

Текстуальний простір лірики у збірці “Риба і розмір” (1961), у якій домінувала сюрреалістична техніка образотворення, заповнював шал карнавалізації, ненастанних перевтілень, активізувалася протейна здатність образів перетікати один в одного, демонструючи єдність космосу в його нескінченному розмаїтті, зафіксовану в опуклій яскравій необароковій метафорі: “Сокил осокою – “літо!”/ Тіло толоками – “калабаня”. Гра в дефініювання слів і звуків стає визначальною, сприяючи калейдоскопічному словотворенню засобами гнучкої інструментації, тавтограми, анаколупа, зумовлюючи несподівані, неможливі з погляду логіки зв’язки між образними ядрами:

У око окунь, як плавуча клуня,  
Торкається, і світ на скалки: сутінь.  
Лиш мокрого вогню семипудові сита  
Ідуть по обрїю, хоч їх на бісер клонить.

Авторка намагається збагнути спокуси звукопису, зокрема підхопленого потоками синестезії: “Всі доторки до звуку підійма, / і звук, як колба, на воді не тоне. / Не втомлює ні доторком, ні сном...” (“Вікно”). Поетика сюрреалізму тут цілком очевидна і продуктивна. Вона дає змогу розкриватися ні від чого не залежному образотворенню, забезпечує свободою практику поєднувати непоєднуване, “керуватися в упорядкуванні вартостей, явищ, предметів, ситуацій власною логікою, яка нічого не має з традиційним поняттям розумової логіки” [8, 666]. Густа герметична тропіка іноді занурена в семантику таємничої симфони (“О світ повік, розвішаних у лісі, світ привидів, обернених у листя”), частіше розсосередженої в місткій метафорі (“ходять рікою равлики-гори, світла рогалики, на спинах органи-покручі, тугішого світла ноші”), іноді наповнена тривожними інтонаціями, як у вірші “Втеча”, що містить алюзії на твори “Свічка”, “Terra incognita” Б.-І. Антонича, у змістовнює народну символіку: “Свічка на камені, ніч за пазухою, / На серці човен, на віях – пазурі. / Берег? / О, тільки б човен!” Поетичний світ Е. Андіївської, видобутий з ірраціональних глибин, емпірично опредметнений, поривається до містичних осяянь, коли лірична героїня переживає органічну єдність із довкіллям, стаючи на луках ідолищем рослин, на болоті богом бульок, спостерігаючи у щільниках “світів початок”. Розвиваючи можливості незаангажованого зовнішніми чинниками поетичного мовлення, авторка послідовно уникає міметично-ілюзійністського гладкопису, мовних кліше, образних топосів, поринає у стихію продуктивного експериментування над тропікою і версифікацією, уможливлючи розкуте поетичне мовлення, вільну асоціацію, ламання традиційної ритміки, застосування ритмічного переконструювання вірша, аби він якомога менше нагадував про довколишні реалії. Недарма Е. Андіївська зазначає, що поезія “не з цього світу” (“Подвійність поезії”).

Аналогічна тональність збережена й у збірці “Кути. Опостінь” (1962), у якій лірична героїня захоплюється кожним явищем, убачаючи в ньому диво, безцінне у феноменологічній і вітальній сутності. Тому актуалізовано намагання зрозуміти іншого, як себе: “Листку не спиться, / Листку мариться, / Що він окарина, / Що він лисиця”. Не менш цікава інтерпретація світу з погляду комах: “Роса розсохлася на найдрібніші вузлики, / Вздовж бобу мерехтять

комаші вусики, / Під лист, немов під стіл, покрокувавши пішки, / Мокриця принесла вахляркам ніжки..." Герменевтична настанова збіжності горизонтів розуміння наявна у віршах "Природа під іншим кутом зору", "Базар з порушеним виміром", "З ніші на світ" тощо, "в семантичному полі постійно відбувається універсалізація понять" [1, 49] задля уважнішого ставлення до онтологічної конкретики. У такому разі цілком виправдане використання гіперболи через літоту і навпаки: "моря умирають порічкою кожного літа", "калачиків апокаліпсис" тощо. Не менше виразна й філологічна пристрасть поетки, котра спонукала, як свого часу М. Йогансена, О. Стефановича або О. Лятуринську, до інтенсивного шукання пракоренів мови, до винайдення несподіваних смислових структур, які виявляють точність конкретного світобачення, навіть якщо й іронічно озвученого. Лірика Е. Андіївської вражає збереженням безпосереднім дитячим світосприйняттям, непонищеним педагогами та нормативами соціуму, тому така закономірна тенденція очистити слова "від нашарувань цивілізації, із правом повернення їм первісного значення" [13, 138].

Скажіть мені птахоокуня,  
Назвіть мені звіроягоду,  
Стрінтьте мене окодеревом  
Біля червоних полумисків.

Онїричні візії, які доти спорадично з'являлися в ліриці Е. Андіївської, заповнили простір філософічної збірки "Первні" (1964), помережаної гротескними образами сновидінь, марень, сповненими інтриги натяками, ілюзійними видивами, котрі вихлюпнулися з надр несвідомого. Створюється враження, ніби глибина сну, що в нього занурена лірична героїня, дозволяє їй долати будь-які хронотопні межі, одночасно перебувати в різних світах і епохах, "поза часом", як мовиться у вірші "Гість", аби сягнути "первнів без наймення" – первісної світотвірної протоплазми, з якої постав світ. "Усі ж бо нараз ясно видять" завдяки онїричній дійсності, котра дає змогу видобути речі з водної стихії як символу підсвідомого: "Крізь небуття перехопивши віддих, явити ротом канни, коней, рибу, хай істукани, всесвіту нероби, як рукавичку, вивертають воду" ("Погляд"). Вітальна енергія одуховнює довкілля, сприяючи розумінню рослини як живого організму, спорідненого з людським, коли "кожна стеблина / духа утроба", "серце – вузлик, / Стеблина – вулик", "В стеблину вхід – / Ріку вдихни, / А видихни місяць". Еротичні натяки лише унаочнюють життєлюбство поетки, яка вміє втілювати у пружному слові максимальне вираження почуттів, потаємні душевні порухи, несвідомі інтенції. За спостереженням Т. Антонюк, ліричні сновидіння поетки відповідають не фрейдівській, а юнґіанській концепції, яка пов'язує людину з духовним світом, із колективним несвідомим [1, 41].

Поетичне мислення Е. Андіївської рясно заповнене архетипами, серед яких часто з'являється символ коня, що став визначальним для поеми "Тема: Коні". Він викликає алузію на вогненних коней Геліоса: "Кавунний кінь замість сонця у царстві сонному". Солярний елемент визначальний при метафоризації постійно мінливого коня, зі "шпарок на спині" якого "сонця скочуються". Поруч нього "лоша, усі кінці в воду, зелене, мов ярина", своїм кольором символізує життя, взаємозв'язок народження і смерті, з'являючись і зникаючи, як у ведійському колесі сансари. Водночас спостерігаємо натяки на коня океану, на вітальну енергію ("замість вабити – кінь – вибух"), на його медіумні, магічні мандрівки, метаморфози й оновлення: "нехай новий кінь виника з сирої душі тайника!". Колізії з ним відбуваються в часопросторах реалій і сновидінь, між якими

відсутня межа, тому коні можуть лежати “набряклими баклажанами”, іржати “іржею на вітер”, але визначальною для них лишається креативна функція “на дні несвітнього відра”, яке, за самотлумаченням поетки, означає “наше суб’єктивне відчуття якоїсь речі, бо кожне відро може бути і бездонне”, зникаючи “десь у метафізиці” [див.: 16]. Оніричні видіння переповнюють також поему “Перетинки”, поглинають ліричну героїню безоднями, де “між слів женуть пласких лосів, схожих на довге волосся”. Поема “Лябіронт” указує на “снів кузню”, на ситуації, коли “дехто носить свій сон, мов іконоста”.

Збірка “Базар” (1964) має чимало ознак алогічного образотворення, як і в попередніх виданнях Е. Андіївської, коли сновидійна креація, занурена в ірреальний хронотоп, пов’язана з есхатологічними мотивами, із прагненням довести одивнення до межового стану, до погляду на світ під позалюдським кутом зору: “Струмують душі й з-під поли. / Завинувсь в кокон краєвид”. Щедрі сюрреалістичні візії переповнюють “Дійство з двома первнями”, нанизуючи метафори й симфори (“дівчина – в кожній руці горня. / В кожнім горнятї – вихор”, “на весь сон комаха-мінотавр”), прагнучи, аби “ліпше свідомість розвиднілась, скабами зменшують віддаль”. Поетка не просто поєднує найвіддаленіші асоціації, а пов’язує неможливі з погляду здорового глузду речі і явища. Задекларувавши “свій вибір на користь ярмаркової поетики”, узявши за взірць полотно “Літо” ренесансного маляра Дж. Арчимбольдо [3, 25], вона демонструє “уміння спіймати мить одкровення і осяння, а відтак – дотикнутися до таємниці духу, переступивши хистку і неприступну для звичної людини кореляцію трансцендентного” [13, 55]. Базар утрачає традиційну семантику, крізь нього прозирає “клітина яснovidь”, коли він “морське підводить вухо” або “занурив в серце палець і творить трепетне із пилу” (“Базар на межі сну”). Сюрреалістичне видіння десемінованого торговища спонукає створювати “зі сну споруд” “волове чудо”, спостерігати, як “небес осу ведуть на срібнім мотузку”, але в цілому апелювати до національних архетипів астрального змісту, до фабули світотворення: “базар крізь заграву чуття буття і небуття мірило” (“Базаре, де?”). Космогонічні мотиви притаманні й поемам “Базар – поруч і осторонь” (“одбігши вух і личаків, зорю везуть на слимаку”), “Крива з базарів страшного суду”, де з’являється визначальний для подальшої творчості Е. Андіївської “час круглий, все було майбутнім, минуле має ще відбутися!”. Очевидно, тут прихована ремінісценція кола як доведеного несвіту із трактату “Кільце” Г. Сковороди. Водночас у збірці “Базар” помітна тенденція, “всі явища узявши згрубша”, долати пласкості буття, оголювати шорсткі, позірні реалії, тому в багатьох віршах розставлені натуралістичні акценти, спостерігається вміння поетки завдяки панівній атональній інструментовці передати грубу фактуру буденщини.

Екзистенційна туга за проминальністю життя, намагання усунути з його шляху фатальні перепони спонукали Емму Андіївську у збірці “Пісні без тексту” відсунути “завісу потойбічного”, мандрувати “по той бік снів і зла” [13, 53]. Читача, добре обізнаного зі стильовою специфікою її лірики, можуть вразити несподівані мотиви оплакування мертвих (“стоять плакальниці в два ряди, над ними повітря з грозових голосівок”, крізь які “пливе труна, лишаючи смужку світла”). Очевидно, тому з неабиякою силою виявляється вітальна енергія земного, власне рослинного буяння, як, наприклад, у поемі “Земля”, що викликає асоціації з картинами Катерини Білокур або Марії Примаченко:

Гарбузові флейти, горіхові дзвіночки  
Один попереду другого до виднокола.  
Той – драбину до місяця, цей драбину до раю.  
А мені – аби до серця на приступці.

Неординарність стильової манери поетки поглиблена симбіозом певних чинників, що балансують на межі “української фольклорної магії, унікального злиття західного й українського сюрреалізму” [15, 132]. Е. Андіївська запевняє, що її ідіостиль виповнений розмаїттям, що меж для фантазійного мислення не існує, тому “квітчасті леви ходять по хмарині”, “У листок загортають двері, / Що літають по хаті”, “плаче гуска сльозами, довгими від конопель”, “розвісили дерева очі й вуха”, потрібне лише езотеричне знання природи, знак якої “існує в тайниках пересувних, що їх пильнують бабки над водою”.

Здається, поетка ставила завдання реабілітувати категорію потворного, визнавала за ним рівне право з категоріями прекрасного, величного, піднесеного, що стало лейтмотивом збірки “Вино і рана” (1970). Е. Андіївській, яка ніколи не приховувала свого мовотворчого пафосу, вдалося досягти мети, поставленої ще в середині 50-х років, – очистити українську мову від поетизмів, від різних фонетичних, морфологічних, семантичних кліше, удаючись, на відміну від Ю. Тарнавського, до ущільненої метафори, що іноді переходила в симфору. Тому вона не без гонору наголошувала: “Я не знаю когось, щоб так писав по-українськи передо мною, як я” [6, 34]. Її поезія, що викликає враження нестримної деформації докільця при виразно об’єктивованій ілюзії зображення, поступовому усуненні ліричного суб’єкта з художнього космосу, очевидно, виявляла ознаки дегуманізації, але не в розумінні Х. Ортеґи-і-Ґассета, а в інтерпретації Б. Рубчака, який укладав у це поняття позитивний зміст – очищення від софістики задля відновлення чистого погляду на світ [див.: 12].

Від початку своєї творчості Емма Андіївська виявила прихильність до лаконічного ліричного вірша, згодом доповненого поемою й експериментальним сонетом, радше сонетоїдом як із кодою, так і без неї. Зміна жанрових пріоритетів супроводжувалася змінами тональності поетичного мовлення – від стриманих натяків до розкутого говірного вірша й до раціоналізації віршових структур. Філософічна медитація супроводжується фрагментарністю вислову з ознаками сміливої спорадичної аналогії, смисловими еліпсами, паузами, тяжінням до сугестії. Визначальними стали пошуки етимологічних основ мови, “чистої ідеї”, яка концентрує в собі Слово-Логос. Водночас традиційна тверда строфічна форма зазнає радикального логізування у збірках “Каварня” (1983), “Спокуси святого Антонія” (1985), “Вігилії” (1987), “Архітектурні ансамблі” (1989) та ін., складається з добре продуманих автономних семантичних сегментів, часто відмежованих один від одного за допомогою розділових знаків, переповнена еліпсами, найчастіше фіксованими знаком тире, які виконують додаткову смислову функцію. Ліричний сюжет майже позбавлений руху, він радше складається з локальних епізодів, дає змогу розглядати їх як окремі картинки, у певній послідовності, аналогічно до малярських композицій Е. Андіївської. Статика зображення зумовлена нагромадженням іменників за відсутності дієслів, котрі з’являються деінде, поглиблена зумисною беземоційністю, безсторонністю зображення, що витворює ефект об’єктивного письма. Творча уява, попри намагання замкнути її в “певні контрольовані рамки, все ж видається невичерпною” [11, 16]. Однак було би помилковим убачати в поетесі прихильницю логоцентризму. Навпаки, вона заперечує його принципи з використанням елементів раціонального мислення, але залучає їх до тропічних структур задля того, аби вирватися, видобутися з “ніщо”, тому цілком очевидною стає “невідповідність її логіки логіці, до якої ми звикли” [2, 145].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антолюк Т. Сюрреалізм як художній напрям в українській поезії ХХ століття (Е. Андіївська, Б.-І. Антонич, М. Воробйов, О. Зуєвський): Дис. ... канд. філол. наук. – К., 2003.
2. Возняк Т. “Небуття Хамелеон” в поезії Емми Андіївської // *Сучасність*. – 1992. – Ч. 5.
3. Гриценко О. Сни про базар // *Жінка* як текст: Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти. – К., 2002.
4. Гусар-Струк Д. Як читати поезії Емми Андіївської // *Сучасність*. – 1981. – Ч. 12.
5. Емма Андіївська // *Куф'єр* Кривбасу. – 2004. – травень. – Ч. 174.
6. *Інтерв'ю* з членами Нью-Йоркської групи. Провів Іван Фізер // *Сучасність*. – 1986. – Ч. 10.
7. *Координати*: Антологія сучасної української поезії на заході: У 2 т. – В-во “Сучасність”, 1969. – Т. 2.
8. Косач Ю. Нотатки про сюрреалізм // *Українське слово*: Хрестоматія української літератури і літературної критики. – К., 1994. – Кн. 3.
9. Лаврінченко Ю. Зруб і парости: Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. – Мюнхен, 1971.
10. Митрович К. Поезія Емми Андіївської: міт і містика // *Куф'єр* Кривбасу. – 2004. – Травень. – Ч. 174.
11. Ревакович М. Елементи дегуманізації в поезії Емми Андіївської // *Світо-вид*. – 1992. – Ч. III (8).
12. Рубчак Б. Поезія звільненої особистості // *Українська літературна газета*. – 1959. – Ч. 1 (43).
13. Сорока П. Емма Андіївська: Літературний портрет. – Тернопіль, 1998.
14. Степовик Д. Вільна академія Емми Андіївської // *Українське слово*. – 1995. – 23 липня.
15. *Тарнашинська* Л. Закон піраміди. – К., 2001.
16. Lysenko T. The Phenomenon of Emma Andiewska // *Welkome to Ukraine*. – 2003. – 2 (25). – P. 15-20.

Отримано 19.05.2010 р.

м. Київ

## Галина Яструбецька

УДК 811.161.2–1.09

### КОНЦЕПЦІЯ ЗБІРКИ “ПАЛІМПСЕСТИ” В. СТУСА

У статті зроблено спробу розкрити ідейний задум В. Стуса у процесі формування корпусу “Палімпсестів”. Для аналізу взято київський варіант збірки як такий, що укладався у спокійнішій обстановці, а відтак виваженіший. Визначається природа екзистенційних трансформацій, об’єктивованих у книжці В. Стуса. Умотивовується спадкоємність експресіоністичної поетики “Палімпсестів” щодо текстів та інтенцій Святого Письма.

Ключові слова: концепція, інтенції, космологічно-теологічна ієрархія, християнство, віра, максималізм.

*Halyna Yastrubetska. The conception of Vasyl Stus' "The Palimpsests"*

The paper aims at unveiling the writer's message in V. Stus' "The Palimpsests". The author concentrates on the Kyiv version of this collection of poems, as it was compiled in quieter atmosphere and is therefore more well-balanced. She also defines the kind of existential transformations occurring in Stus' book, and substantiates the succession between the expressionist poetics of "The Palimpsests" and the Holy Scripture.

*Key words:* concept, intention, cosmological and theological hierarchy, Christianity, faith, maximalism.

Найзаповітніша мрія кожного дослідника – втрапити хоча б у тінь авторського сліду-задуму, адже тоді, як за помахом магічного жезла, почнуть відкриватися потаємні замки-сенси тексту. Це особливо значуще для книжок концептуальних.

У стусознавчій парадигмі вирізняються, як на мою думку, дві публікації: В. Івашка “Міф про Василя Стуса як дзеркало шістдесятників” і К. Москальця “Страсті по вітчизні”. У монографії Д. Стуса перевага надається фактологічному аспекту. Аксиологічний свідомо зводиться до мінімуму, адже він, як не уникай, а