

XX століття

Ігор Астапенко

УДК 821.161.2-193.3.09 Е.Андієвська

СОНЕТ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ: ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКА МОДИФІКАЦІЯ ЖАНРУ

LXXXV

У статті проаналізовано художню своєрідність сонетарію Емми Андієвської XXI ст., специфіку індивідуально-авторської модифікації жанру, його еволюцію в контексті світової літератури. Розглянуто рецептивні аспекти творчості мисткині.

Ключові слова: сонет, автор, модифікація жанру, канон, рима, версифікація.

Ihor Astapenko. Sonnet by Emma Andievska as author's modification of the genre

The paper analyzes artistic originality of the sonnets by Emma Andievska written in the 21st century, with accent on her individual modification of the genre and its evolution in the context of the world literature. Receptive aspects of the artist's creative writing have been considered.

Key words: sonnet, author, modification of the genre, canon, rhyme, versification.

Серед небагатьох імен сучасників, які гідно презентують українську культуру в світі, – ім'я видатної письменниці й художниці Емми Андієвської. Народилася 19 березня 1931 року в м. Сталіно (нині – м. Донецьк), а згодом жила в Києві. Дванадцятилітньою дівчинкою потрапила у вир 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. У п'ятдесятих роках деякий час жила в Парижі та Нью-Йорку, але на початку шістдесятих повернулася в Західну Німеччину й назавжди поселилася у Мюнхені, де проживає й нині.



Незважаючи на вимушену відірваність від рідної землі, неможливість упродовж тривалого часу відвідувати Україну, Емма Андієвська все життя зберігає віддану, трепетну любов до мови, культури, історії рідного народу, покладає всі сили і здоров'я на саможертвоне служіння їм вірою і правдою. Завдяки її творчості Україну знають та поважають в усьому світі, картини художниці зберігаються у провідних музеях на всіх континентах. 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. Вона автор понад сорока поетичних збірок, трьох романів, кількох збірок оповідань та казок. До свого ювілею мисткиня підійшла з новою збіркою сонетів під промовистою назвою "Маратонський біг". Як пояснює сама, все її життя – це біг наввипередки зі смертю. Незважаючи на негаразди зі здоров'ям,

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 українській землі, яка назавжди залишиться для неї найріднішою. Письменницю називають громадянкою Всесвіту, та, як влучно зауважив один із критиків, “всесвіт цей, без сумніву, український”.

Емма Андієвська – надзвичайно оригінальне, яскраве явище в українській культурі, тож не дивно, що її творчість не вписується в жодні канони. Ще в ранньому віці збунтувалася проти всього того, що заганяє людину в певні рамки чи стандарти. Її поетичний дебют – збірка “Поезії” (1951) був настільки блискучим, що Володимир Державин порівнював його з дебютом Павла Тичини та Артюра Рембо, критики визнали її першим українським сюрреалістом. Проте говорити про сюрреалізм Емми Андієвської можна з великою долею умовностей. На це, як і на будь-яке інше явище, в неї свій погляд. І він завжди настільки точний, що розвіює будь-які сумніви: “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” [10, 189].

За слушним спостереженням Богдана Бойчука, “Андієвська не є ані авангардистом, ні експериментатором. Її, радше, полонить вивершування всіх аспектів поетики <...>, а її інструментарієм є мова, на якому вона грає з феноменальною віртуозністю” [8, 11]. Цю особливість застеріг і відомий учений Іван Фізер, який наголосив: “поезію Андієвської творить її мова” [23, 117].

Найбільшою пристрастю письменниці в літературній творчості виступає сонет, яких у неї вже кільканадцять книжок. Вишукана сонічна інструментація, унікальна метафорика, парадоксальна сполучуваність протилежностей витворюють настільки самобутнє, неповторне явище, що сьогодні варто говорити про особливий різновид цього жанру “сонет Андієвської”, за її власним визначенням. Зокрема, починаючи з 2000 року, в її творчому доробку з’явилося п’ятнадцять збірок сонетів, які ще не стали предметом спеціального розгляду. Це такі збірки, як: “Віллі 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).

Якщо звернутися до історії цього жанру, то з’ясувати точну дату походження майже не можливо через його надзвичайно активну міграцію. 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 Аліґ’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.)” [15, 634]. На думку Ігоря Качуровського, “походження своє сонет завдячує сіцилійській школі поетів, що існувала при дворі Фрідріха II (1215–1250)” [14, 149]. За іншою теорією, сонет був перенесений до Сіцилії з Провансу трубадурами, урятованими після альбігойської війни. Через низку причин установити достовірні корені такого жанру сьогодні не можна, проте точно можна стверджувати, що в своїх первинних виявах сонет у суворих і карбованих формах висловив філософію

гуманізму, що поєднала античний антропоцентризм (“людина – міра всіх речей”) і середньовічну ідею рівності (“усі люди рівні перед Богом”).

У своєму розвитку сонет поступово став прикметною формою європейської романтичної лірики – одним із жанрів, який вимагав 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 теорії 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)” [15, 635].

Більшість науковців, досліджуючи канон жанру сонета, акцентують увагу на вимогах щодо об’єму, строфічної структури, кількості рим, видів римування тощо. За спостереженням О. Абрамової, 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 – *cdc dcd* (або *cde cde*); у французькому – *abba abba cc deed* (або *ccd ede*); в англійському – *abab cdcd efef gg* [1, 3-4]. Також існує вимога щодо віршового розміру – п’ятистопний або шестистопний ямб.

Отже, канонічність такого жанру обмежує поета, адже “на мінімальній площі концентрується найбільша поетична сила” [7, 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.

Строга канонічність 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 [7] та К. Герасимов [9], 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 Ігор Качуровський та Захарій Плавскін вважають, що сонет має право на варіації та викривлення, адже “істинний поет – не раб сонетного канону, а його володар і підкорювач” [17, 5].

Окрім дискусії навколо питання відповідності канону сонета, в літературознавстві з’явилася ще одна проблема: чи є сонет жанром? У своїй 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 [14, 166]. Науковець також згадує аргентинську “Теорію літератури”, у якій сонет досліджено і в розділі строф, і в розділі жанрів. Для того, щоб уникнути двоякості, І. Качуровський пропонує поділяти сонет на “клясицистичний” та “неклясицистичний”. При цьому перший “належить до літературних жанрів, а

са́ме, до так званих жанрів з формальними ознаками” [14,167], а другий “є лише позбавленою жанрових ознак чотирнадцятивіршовою строфою” [14,167].

Повертаючись до теми канону сонета, треба сказати, що уникнути його таки вдалось. У згаданій вище праці І. 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.

На початку ХХ ст. з приходом модернізму експерименти з сонетною формою набувають нового значення. Поети своїми творами роблять виклик традиції, усіяло інтерпретуючи ті чи ті жанри. Строгість сонетного канону ніби “спокушає” автора, викликаючи бажання вийти за межі правил, привнести щось своє, стати новатором. Згадаймо 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 П. Тичина, Ін. Анненський, М. Чернявський, М. Філянський, Г. Голохвастов, Л. Мосендз, В. Бобинський, А. Ведміцький тощо.

Не втрачає своєї актуальності сонет і в наступну епоху – постмодернізму, коли літературні орієнтири 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 – нового переосмислення традиції. У самому сонеті також відбуваються зміни: хтось продовжує грати з формою, хтось наповнює його новим змістом. Згадаймо хоча б “патріарха” Бу-Ба-Бу Юрія Андруховича з його циклом “Кримінальні сонети” (1991), в якому по-новому переосмислено “Тюремні сонети” Івана Франка. Дотримуючись канонічної сонетної форми, автор розміщує своїх персонажів не у фізичну тюрму, а в моральну, де підлота, лицемірство, вбивство – цілком природні та нормальні речі. Створюючи постмодерний текст, письменник уводить притчовий елемент із сюжетним началом, вживає побутовізви, вульгаризми; грається зі словами. Важливий інтертекстуальний пласт циклу – алюзії на Лесю Українку (“Роберт Брюс, король Шотландський”), Проспера Меріме (“Кармеліта”), Павола-Орсага Гвездослава (“Криваві сонети”). До жанру сонета вдається 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 цьому жанрі, а й показали його як умілого експериментатора в межах традиції. Автор зберіг проблемність тематики, канонічну форму, модернізувавши стиль висловлювання й адаптувавши текст до розмовного. У сонетах поет розробляє прозаїчні теми та образи (фізіологічні, психічні процеси і стани людини, суспільна ситуація), не прийнятні для традиційної лірики, тим більше для високої літератури.

Як стверджує Тамара 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” [12, 24], а отже, будь-які заборони зникають, свобода стає домінантою творчості. Так, скажімо, постмодерний поет Юрко

Поэтик демонструє свій “Обірваний жіночий сонет про кохання”, в якому кількість слів у заголовку майже відповідає однорядковому змістові, інші тринадцять рядків можемо лише додумувати. Сонетом тепер можна назвати будь-який твір. За схожим принципом створено й “Незакінчений сонет” Віктора Терена, в якому бракує п’ять рядків.

Нові епохи диктують нові правила. Зародившись у 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. Сонет Емми Андієвської у цьому контексті постає як індивідуально-авторська модифікація жанру, оскільки “лишаючись вірною сонетній ідеї, поетеса мало турбується про загальноприйнятий канон (точне римування тощо), бо <...> неканонічна сама природа поетичного творення Емми Андієвської” [16, 40]. Приблизно такої ж думки дотримується й дослідниця Людмила Таран, стверджуючи, 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!)” [20, 13].

Доречно звернутися й до роздумів самої письменниці, яка на прикладі збірки “Мутанти” 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 належиться стояти. А там, де належиться стояти – там дисонанси, бо це зовсім не консонанси, це дослівно з музикального походить. 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” [10, 193]. Поширюючи свої спостереження, вона зацентувала 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. Оскільки я від народження вмирала, й мама мене постійно рятувала, то я ще змалку прищепила собі цю дисципліну” [6].

Перше, на чому варто зосередити увагу, – форма, яка чи не найголовніша для канону. Строфіка сонетів Емми Андієвської часто варіюється: наприклад, у збірці “Міста-валети” (2012) на одному з розворотів поряд розміщено сонет французько-італійського типу з двома катренами та двома терцетами та сонет із кодою (хвостатий сонет) [3, 114-115]. У збірці “Рожеві казани” (2007) у сонеті “З нуля” [4, 184] бракує двох завершальних рядків, натомість у сонеті “Веселий порт” до канонічних чотирнадцяти додано ще два рядки [4, 33]. Така ж форма, наприклад, і в сонета “Ануж!” [2, 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 часті у творчості поетеси. Розширюючи або звужуючи строфічну структуру, вона не просто експериментує, а й вказує на те, що чотирнадцятирядковий вірш не завжди дозволяє повністю реалізувати думку або ж навпаки – занадто розлогий для втілення ідейного задуму. Відхилення від канонічної строфіки простежується в інших сонетах: наприклад, у збірці “Хід конем” (2004) в однойменному сонеті спостерігаємо форму 4-4-3-2-1, коли замість кінцевого терцета бачимо двовірш та коду. Така ж форма і в сонета “Зрада” цієї ж збірки. Попри абсолютну перевагу строфічної форми італійського та французького сонета, Емма Андієвська знаходить простір для експериментаторства, розширюючи уявлення про жанр.

Іншим формальним складником виступає 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” [16, 40]. Домінування консонансних рим – рідкісне явище для цього жанру. Авторка уникає точних рим, ускладнюючи собі версифікаційні завдання, долаючи опір матеріалу. Точна рима “не в її мистецькій стихії, – незалежно від того, мовиться про сонет чи баладу” [5, 41]. Консонансні співзвуччя – не просто цікаве явище для жанру сонета, а й ефективний засіб розкриття потенціалу мови, тим більше української.

Відсутність точних рим ускладнює й саму систему римування. Як і в аспекті строфіки, тут Андієвська працює з усіма можливими варіаціями – кільцеве, перехресне, суміжне. 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 заховаю у середині, як непотріб” [6].

Проаналізувавши сонетарій Емми Андієвської, доцільно виокремити сім випадків уживання внутрішньої рими із дев’яти (за Качуровським): 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 творчості Емми Андієвської.

Ще один важливий складник її творчості, пов’язаний з попереднім аспектом, – лексика. Олександр Гриценко в статті “Сни про базар” говорить про те, що “творчість Емми Андієвської 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) та її специфічний словник” [11, 23]. Неповторність лексики поетичного деміурга-Андієвської – в “очудненні” українських слів і поверненні прапервісної семантики мови. Із ресурсів своєї пам’яті, підсвідомого поетеса явила стільки невідомих сучасним українцям слів, що доводиться дошукувати етимологічні сутності або вбачати “чисті ідеї” згаданих речей. Напевно, тому поезія Емми Андієвської не підлягає наслідуванню, для якого потрібно мислити настільки ж неординарно, мати такі ж глибокі знання. Слово для поетеси – багатифункціональний код, який у структурі вірша – самостійно та в сполучі з іншими кодами, зумовлює його поліфонічність і полісемічність. Важлива “багатовимірність слова, спромога слова організувати синкретичний, поліфункціональний контекст” [16, 43]. Така лексична полівимірність безпосередньо породжує потужну розгорнуту метафору, яка “подана крізь призму сюрреалістичного бачення” [22, 44].

Мова Андієвської народжується зсередини, адже для неї слово – це “засіб, що впливає із глибини людської природи, <...> тільки за допомогою його відбувається й розклад думки” [18, 25]. Сюр-несюрреалістичне письмо поетеси, яке пов’язане з потоком свідомості, вимагає відповідного потоку мови. Кожне наступне слово несподіване, бо витікає зі сфери ірраціонального, емотивного, що своєрідно комп’ютероване розумом, оскільки, за її твердженням, “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” [6]. Як стверджує Людмила Тарнашинська, “Емма Андієвська завше пропонує читачеві прийняти правила її поетичної гри, спробувати вийти за рамки стандартизованої буденщини, перевтілитися, подивитися довкола себе за своєрідними “законами” її світобачення, яке, синтезуючи українську фольклорну магію й західний модернізм, робить прорив в інші виміри, які нам видаються фантастичними” [21, 333]. Реципієнтові надається можливість широкої надінтерпретації, його завдання – навіть не зрозуміти, а відчутти “карколомність мислення, політ фантазії<...>, взаємоперетікання площин часопростору, прориви у “четвертий вимір”” [19, 11], котрі – “диво, яке не підлягає повному осмисленню” [19, 12].

Мовно-образна несподіваність сонетарію поетеси досягається подекуди “оксиморонним” синтезом лексичних пластів, які в неї існують рівноцінно. “В арсеналі її лексики, – як зауважив А. Мойсієнко, – 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 перебрано по намистині у робітні сучасного поета” [16, 45]. Стереотипно-шаблонне уявлення про непоєднуваність високого й низького розвінчується в сонетарії паралельним уживанням патетично-вишуканих форм із дисфемізмами, архаїзмів із неологізмами тощо.

У площині мови своєрідно виявляється ще один важливий аспект сонетарію Емми Андієвської – синтаксична структура. Українська мова, яка має надширокі синтаксичні можливості, дає змогу багатовекторного варіювання. Неважко помітити, читаючи сонети письменниці, залюбленість у форму неповного еліптичного речення – “речення без одного або кількох формально відсутніх членів, які потрібні для смислової закінченості речення, підказуються його граматичною будовою та смислом і зрозумілі з сусідніх речень, з обставин розмови або з внутрішніх лексико-граматичних засобів” [13, 145]. Особливість еліпсу в сонетах мисткині становить відсутність саме предикативного центру, себто здебільшого його присудкової частини. Отже, йдеться про упущення елементу дії, однак лише в синтаксичному, а не в смисловому плані. Уникнення дієслівних форм компенсується вживанням тире, яке “є покажчиком еліптичної фрази” [21, 18]. Так поетеса розширює горизонт сприйняття реципієнта, коли над кожним із тире можна надбудувати свою, викликану уявою чи асоціативністю дієслівну структуру. Нехтування предикацією (або предикативною основою) як синтаксичним зразком, що має свою формальну організацію та своє мовне значення, створює у свідомості читача простір для творчості, для “додумування” тих сенсів, які потенційно закладені в задумі автора.

Проте недоцільним було б стверджувати, що знаком тире компенсується лише так звана “дієва” (чи акційна) частина тексту. За таким самим принципом свідомістю читача можуть бути надбудовані й інші граматичні структури – спосіб дії, атрибутивні ознаки, локативні та часопросторові маркери, які втілені в тих чи тих морфологічних формах. Для прикладу можемо взяти будь-який рядок із сонета Емми Андієвської (“Колос Родоський, що з краплин – росте”, збірка “Ламані коани”):

Очиська – ходять – по траві – цибаті [2, 158].

Якщо над кожним із тире поставити запитання, то цей перший рядок сонета матиме приблизно такий вигляд: “Очиська (які?) ходять (як?) по траві (якій?) цибаті”. Можливість інтерпретації в такому випадку необмежена.

Отже, попри вірність традиційній формі, поетеса 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 альянзи між щоденними речами та світоглядними поняттями. У цілому сприйняття творчості Емми Андіївської вимагає від читача, глядача 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.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Абрамова Е.* Основные литературоведческие концепции жанра сонета // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. – Сер.: Літературознавство. – 2012. – Вип. 1(2).
2. *Андіївська Е.* Ламані коани: білі вірші та сонети. – К.: Всесвіт, 2011. – 256 с.
3. *Андіївська Е.* Міста-валети: сонети й білі вірші / Е. Андіївська. – К.: Всесвіт, 2012. – 256 с.
4. *Андіївська Е.* Рожеві казани: сонети. – К.: Всесвіт, 2007. – 220 с.
5. *Астапенко І.* Специфіка внутрішньої рими в поезії Емми Андіївської // *Віршознавчий семінар.* Ігор Васильович Качуровський (1918 – 3013). In мемогіам: зб. наук. праць та спогадів / Упор.: Н.В. Костенко, О.Г. Бросаліна, Н.І. Гаврилюк. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. – С. 54–58.
6. *Астапенко І.* Телефонна розмова з Еммою Андіївською. – 10; 17; 24; 31 травня 2015р.
7. *Бехер І.* Философия сонета, или Маленькое наставление по сонету // *Вопросы литературы.* – 1965. – №10 – С. 190 – 208.
8. *Бойчук Б.* Фантасмагоричний портрет Емми Андіївської // *Слово і Час.* – 2000. – №1. – С. 87–89.
9. *Герасимов К.* Диалектика канонов сонета // *Гармония противоположностей: Аспекты теории и истории сонета.* – Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1985.
10. *Гнатюк М.* Спасове яблуко Емми Андіївської. AD FONTES! Из виступу Емми Андіївської перед студентами Інституту філології 19 квітня 2010 р. // *Сві-й-танок.* – Вип. 6. – К., 2011. – С. 186 – 203.
11. *Гриценко О.* Сні про базар // *Жінка як текст.* – К.: “Факт”, 2002. – С. 22 – 25.
12. *Гундорова Т.* Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. – К.: Критика, 2005 – 264 с.
13. *Дудик П.* Неповні речення в сучасній українській літературній мові // *Дослідження з синтаксису української мови.* – К.: Наук. думка, 1958. – С. 129 – 260.
14. *Качуровський І.* Строфіка: підручник. – Мюнхен, 1967. – 357 с.
15. *Літературознавчий словник-довідник за редакцією Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка.* – К.: ВЦ “Академія”, 2007.
16. *Мойсієнко А.* Напруга, що сприймається як стиль або Архітектурні ансамблі Емми Андіївської // *Жінка як текст.* – К.: “Факт”, 2002. – С. 40 – 49.
17. *Плавский З.* 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.
18. *Потебня О.* Думка й мова. – Х., 1892. – 234 с.
19. *Струк Д.* Як читати поезії Емми Андіївської // *Українське слово.* Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття: У трьох книгах. – К., 1994. – Кн. 3. – С.216 – 223.
20. *Таран Л.* Еммма Андіївська // *Жінка як текст.* – К.: “Факт”, 2002. – С. 11 – 13.
21. *Тарнашинська Л.* Гіпертекст Емми Андіївської як індивідуалізований світовий // *Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології.* – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – С. 333 – 342.
22. *Тарнашинська Л.* Закон піраміди. – К.: Пульсари, 2001. – С. 133 – 138.
23. *Фізер І.* Емма Андіївська (1931) // *Поza традиції: Антологія української модерної поезії в діаспорі.* – Київ, Торонто, Едмонтон, Оттава, 1993. – С. 170 – 172.
24. *Шаф О.* Образи геометричних фігур у сонетах Емми Андіївської останнього десятиріччя (збірки “Півкулі і конуси”, “Рожеві казани”) // *Слово і Час.* – 2010. – №10. – С. 71 – 76. – Бібліогр.: С. 76.

Отримано 30 грудня 2015 р.

м. Київ