

Дмитро Дроздовський

## СОНЕТИ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ ЯК ВИЯВ КАТАХРЕТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ

У статті здійснено спробу визначити базові параметри художньої свідомості в сонетах Е. Андієвської на матеріалі збірки "Ідилії" (2009). Досліджено вияви катахретичної свідомості як когнітивної матриці авангардистської поезії авторки з використанням традиції фольклорного слова та міфологічного субстрату як центрального культурологічного генотексту.

*Ключові слова:* авангардна поезія, Е.Андієвська, катахреза, семіотичний простір поезії, "фольклорне слово".

*Dmytro Drozdovsky. Sonnets by Emma Andiyevska as a phenomenon of catachrestic consciousness*

The paper deals with the basic parameters of an artistic consciousness, as represented in the sonnets from E. Andiyevska's recent book "Idylls" (2009). The author investigates the formation of catachrestic consciousness as a cognitive matrix of the writer's avant-garde poetry which implements the tradition of the folkloric word and the mythological substrate treated as a central cultural genotext.

*Key words:* avant-garde poetry, E.Andiyevska, catachresis, semiotic plane of poetry, folkloric word.

*Мінус-простір Е. Андієвської.* Поезія Емми Андієвської не просто герметична, вона апріорно не піддається лінійному прочитанню. Секрет такої поетичної матерії – у незбагненності поетичного методу, з яким працює авторка, оприявнюючи *поетичний світ*. Можна завважити, що вже написано кілька ґрунтовних статей про специфіку її авторського стилю, деякі дослідники, здавалося б, досить близько підійшли до розкодування поетичної мови. І все ж поетичний вимір (художній світ) Емми Андієвської залишається неприступним bastionом для аналізу та інтерпретації; розуміння поетичної матерії та поетичних смислів постійно вислизає від аналітичних узагальнень, що формує хибну думку про те, що такий вид поезії, який пропонує Е. Андієвська, неможливий для дешифрування. Тому вкрай важливо спробувати визначити поетологічну традицію, в якій перебуває авторська інтенція, щоб у такий спосіб усвідомити сутність поетичних форм, парадигму творчості.

Здається, що класична форма сонета в Е. Андієвської перетворюється на загадковий простір знаків, які поєднують, на перший погляд, хіба що довгі тире (–).

Скидає – форм – і узвичаєнь – пута, –  
Маг, – вже на біс, – іще один копняк, –  
Замічно, – й сам – у чорній дірі – зник [1, 209].

Якщо спробувати подивитися на сонет Андієвської як на цілісний простір, що існує в межах сторінкового поля у просторі нашого сприйняття, то довгі тире перетворюються на знаки "мінус". Отже, поетичний простір Е. Андієвської

сприймається як *мінус-простір*, створений мінус-мовою (так ми позначимо своєрідний тип мови, який не відображає традиційної впорядкованості, з'єднуваності елементів мовного поля). У цьому разі можна зауважити, що поетична інтенція авторки позначена прагненням створити якісно *іншу* мову (не поетичне повідомлення з мови, яка існує, а саме навпаки). Це, своєю чергою, пов'язує ці сонети з авангардною поетикою, про що докладно написав літературознавець І. Смірнов. Його концепція й буде взята за основу в нашому дослідженні. Що ж до методологічних орієнтирів, то це переважно епістемологічний підхід, орієнтований на розуміння авангардної поетики. Також для усвідомлення генотексту в сонетах Е. Андіївської, природи художнього слова використано елементи ритуально-міфологічної критики та фольклорної поетики (праці С. Аверинцева, Б. Гаспарова, Є. Мелетинського, С. Росовецького, Л. Кисельової, П. Червинського та ін.).

Одне з перших питань, яке спонукає нас дошукуватися принципів організації художнього простору, – це питання про те, що все ж таки ховається за цими *мінус*-знаками. Чому авторка так шанує тире як смислотворчу й семіосферну графему, яка, проте, у текстах постає навіть стилістичною фігурою, що розгортається у внутрішньому вимірі, подаючи назовні лише довгу чорну лінію (слід від лінії, що в теорії де Соссюра сполучає *означуване* і *означник*). Тире позначає те, що неможливо омовити у просторі нової мови, яку пропонує поетичний простір сонетів; це знак поєднання і роз'єднання; знак, який скеровує читача до гри (адже гра можлива саме на перехресті двох площин за умов реальної чи позірної неспівмірності елементів гри). Для Емми Андіївської тире – це подвійна загадка, адже, зазвичай, тире приховує або пропуски, які можливо встановити в нашій свідомості, або дієслово-зв'язку. Саме так однією з фігур поезії постає *еліпсис* як спосіб скорочення відтворюваності повідомлення в його зовнішньому вимірі, але як спосіб розширення простору внутрішньої дійсності. Саме з такої взаємодії двох вимірів і постає художній простір Е. Андіївської. Подвійність, бінарність – центральні моделі, що відтворюють цю реальність у сутнісному вимірі. Але для поезії Е. Андіївської тире – не лише засіб знищення зв'язків між знаками в художньому полі, адже саме поле знаків не є сталим.

Здається, що сонети Андіївської неможливо читати – бракує звичайної логіки. Маємо лише набір слів та словосполучень, між якими – тире. Що б могла означати така дистрибуція? В якому напрямку працює авторське *inventio*?

Звернімося до сонетів із нещодавно опублікованої збірки “Ідилії” (Видавничий дім “Всесвіт”, 2009). Здавалося б, ця збірка сонетів уже самою своєю назвою має на меті звести опозиції, гармонізувати простір, адже ідилія – це гармонія співіснування гетерогенних елементів. Але у просторі сонетів звичної гармонії начебто не існує; лише розірваність і поєднання непоєднуваного. Така стилістична риторика в сонетах Е. Андіївської змушує задля їхнього розшифрування повернутися до виокремлення складових поетики авангарду.

*Теоретична модель авангардистського художнього простору. Катахреза як художньо-світоглядна матриця в текстах Е. Андіївської.* Як відомо, авангард виникає на межі двох культур, двох типів свідомості: старої і нової. Авангард означає вичерпаність художньої моделі попередньої епохи, однак він ще не пропонує нової готової моделі, лише вказує на потребу створення іншої мови. У ХХ столітті авангард засвідчив вичерпність мови як засобу художнього змалювання дійсності чи ніщоти, прагнучи створити в поезії нову мову, унеможлививлюючи створення поезії з уже готових мовних трафаретів, позаяк усе написане сприймалося як чийсь. Потреба в новому сприйнятті

художнього тексту спричинилася до творення якісно іншої моделі художнього простору – такого, що сам породжує нову мову.

Визначаючи сутність катахрези, І. Смірнов зауважує: “Митець, який акцентує у власній творчості трансформаційну вичерпаність панівної до цього часу літературної системи і прагне стати першовідкривачем (або провісником) іншої системи, обов’язково посідає виняткову позицію в обох – і у спростовувальній (негативне відчуження), і у стверджувальній (позитивне відчужування)” [9, 99]. Дослідник зазначає, що саме така ситуація притаманна добі авангарду, і саме тому авангард спричинився до потреби в такій фігурі, як катахреза, що виникає саме на цьому двосвітті, заперечуючи одну реальність та утверджуючи іншу. До того ж слід зауважити, що насправді катахреза як художній прийом неможлива без цієї внутрішньої “контрарності”, вона живиться з обох систем (негативного та позитивного відчуження). Катахреза, як пише І. Смірнов, складається з “інтенціоналів (даних)” та з “екстенціоналів (те, що потрібно знайти, тобто з пошукових одиниць)” [9, 99]. “Іншими словами, катахреза виникає завдяки зміні обсягу і комбінаторної знатності значень”, що, на думку дослідника, становлять (обсяг повідомлення, смисл і комбінаторна здатність значення) складові трикомпонентного смислового складу будь-якого висловлювання. “При цьому катахреза трансформує здатність частин поєднуватися з цілим та між собою. Постільки, проте, заміщуваний і заміщуючий елементи зберігають спільну диференційну ознаку (спільний зміст значення/смислу), отже, катахреза винаходить суперечності всередині цілого: виокремлює один із компонентів як винятковий, стверджує, що ціле не дорівнює сумі частин (компонентів), або ж демонструє, що воно складається з гетерогенних одиниць” [9, 100].

І. Смірнов зазначає, що “просторова катахреза, за визначенням, певним чином зберігає в зображуваному топосі його протяжність (=обсяг просторових значень) і зв’язність (= поєднувальна властивість просторових значень). Інакше кажучи, катахретичне світосприйняття шукає таке місце дії, яке тяжіє над собою, ізольоване від співмірних просторових фрагментів, у які неможливо проникнути в звичайний спосіб... Це місце може бути раєм (поема Маяковського “Людина”) або пеклом “Гра в пеклі” Хлебнікова і Кручених)” [9, 101]. Однак катахреза може мати і часовий характер. “Темпоральна катахреза – результат операцій над тривалістю і безперервністю окремого людського життя або історії” [9, 101]. Тобто йдеться про певний фрагмент художнього часопростору, що замкнутий на собі. Цей фрагмент не може бути відтворений ніде більше, він унікальний і недосяжний у своїй, на перший погляд, позірній конечності. У ході нашого аналізу ми спробуємо показати, що художній світ сонетів Е. Андіївської можна схарактеризувати саме як катахретичний, до того ж найчастіше ми маємо темпоральну катахрезу (простір, орієнтований на принципову неможливість його розшифрування у звичайний спосіб, який нібито пропонує безліч магістралей для дешифрування – лабіринти значень), проте насправді існує унікальне домінуюче поле, яке поєднує в собі безкінечність у одній точці простору (темпоральна катахреза). Отже, катахреза переходить із рівня художнього прийому, із рівня фігури на рівень способу осмислення дійсності та її відтворення в художньому просторі; катахреза набуває ознак фреймів мислення (когнітивної матриці), яка відповідно облаштовує світ. Це не тільки спосіб поетичного мислення, а й фігура мислення взагалі, що ґрунтується на контрарному розташуванні двох реальностей, двох онтологічних вимірів (смерті і життя, безсмертя і життя після смерті), кожен із яких неможливий без своєї половини. Між фрагментами двох типів реальності встановлюються особливі поєднувальні зв’язки, специфічний тип комбінаторики значень.

У цирку – маг в тюрбані – диво-трюки.  
Мечем – в прозорій скрині – кралою – штрика.  
А та, – щойно без голови, – нівроку –  
Жива – на кін, на грудях склавши руки, – [1, 209].

Говорячи про техніки авангардистської поетики, І. Смірнов слушно вказує на те, що “категорія *комунікативної діяльності* наводиться в смислового світі, що підкорений ідеї суперечності (контрарності), до такого вигляду, що наявними залишаються акти мовлення героїв за допомогою слова, передбаченого для використання в іншій мовленнєвій ситуації. Це – несумісне, недолуге, незрозуміле, заборонене, неправильно вжите, померле, цитатне і взагалі чуже слово” [9, 106]. Ця думка може бути магістральною для визначення авангардистських прийомів і технік у поезії Е. Андіївської, в якій слово постає як непридатне для комунікативного акту, слово чуже, незрозуміле, між словами відбувся сутнісний розрив у просторі зовнішньої комунікації. Однак, навпаки, зміцнення зв'язків у просторі комунікації внутрішньої; ущільнений часопростір, сфокусований навколо однієї точки, в якому відбувся розрив між протяжністю (тривалістю) та безкінечністю, – домінантна риса поетичної техніки Е. Андіївської.

Орнаментальність такої поезії і водночас сюрреальність вбирають у себе форми суміжних типів мистецтва, інша річ, що в основі поетичного конструювання реальності не лежить традиційна логіка та традиційний тип раціональності. Ідеться саме про витворення “трансраціональних мовних конструкцій”, що стало можливим завдяки білінгвізму текстів. Білінгвізм варто розуміти в широкому культурологічному, філософському значенні: як поєднання двох світів, двох текстів усередині одного. Проте білінгвізм постає і в безпосередньому значенні, адже дуже часто в поезіях Е. Андіївської маємо насиченість іншомовними словами (англіцизми тощо). У такому разі використання діалектизмів, оказіоналізмів також укладається в концепцію білінгвізму як мовного двосвіття, що реалізує згадану вище настанову авангардистської художньої свідомості. Останній момент, на який важливо звернути увагу, – це вже згадувана логіка розгортання смислів у художньому просторі сонетів Е. Андіївської. Як зазначає І. Смірнов, “семантичний розгляд катахретичних текстів потрібно доповнити відповідними синтаксичними і прагматичними значеннями.

У синтаксичному підході до художніх творів природно вважати, що існують різні типи зв'язності текстів” [9, 109]. Ця зв'язність може бути подана в лінійній або в не лінійній формах (існують певні “блоки (макросегменти) художнього повідомлення”) [9, 109]. Тексти авангарду, в основі яких використано прийом катахрети, постають із синтаксичного погляду як “конституювання” (або “деконституювання”) [9, 110] певних явищ. Синтаксичні блоки “містять у собі ідею зниклого і уявлюваного буття (і не-буття), оскільки сюжети тут ґрунтуються на “повторній появі” – на моментах регенерації світу після тимчасової смерті, “майже смерті”, уявної смерті тощо. Саме тому представники “історичного авангарду” успішно пересаджували на сучасний щодо них ґрунт євангельський сюжет...” [9, 111].

Варто звернути увагу на те, що періодичність появи збірок сонетів Е. Андіївської надзвичайно висока: чи не щороку ми маємо нову її поетичну книжку, написану саме у формі сонетів. До того ж збірки видаються досить близькими у своєму сутнісному вимірі: нібито йдеться про творення одного макро-тексту, який розпадається й розчленовується на менші фрагменти. Цей факт також знаходить своє пояснення, якщо звернутися до аналізу прийомів авангарду: “З'єднуваність виражальних елементів художнього твору через

прийом “повторної появи” спричиняється до активізації анафоричних засобів розгортання тексту, що може являти собою серію, що складається нібито з низки підходів до магістральної теми...” [9, 111].

Отже, можна підсумувати, що катахреза – “це конструкт, він ніколи не маніфестований у конкретних текстах і чистому вигляді; але навпаки, так чи так з’являється дослідникові, вже перебуваючи у стані перевпорядкованості” [9, 116]. “Передумовою виникнення “історичного авангарду” було сприйняття контрарності як універсально поширеної властивості світу – світу, відчуженого від себе” [9, 118]. Це формулювання може бути застосоване і для визначення смислових домінант художньої інтенції Е. Андіївської: її поетичний світ прагне перекодувати усталені значення, здійснивши розрив тривіальних смислових зв’язків, створивши простір для оновлення культурологічної матриці.

*Парадигмальність художнього слова в сонетах Е. Андіївської.* Сонети Е. Андіївської засвідчують: навіть якщо світ видається абсурдним, треба перевернути його *згори вниз*, і тоді все знову може стати на свої місця. Також для розуміння художньої інтенції авторки можна застосувати поняття “рефлексія бриколажу”. Цей літературознавчий термін може бути успішно використаний тоді, коли йдеться про опис досягнення поставленої мети в надприродний/неприродний спосіб.

Міфологізм вартує на одну з центральних позицій у сонетах. Міфологічна свідомість усталює власні зв’язки з часом, здавалося б, непеєднуваними зовні речами та фрагментами реальності. Але між словами, що є знаками речей, встановлюються нові зв’язки, засновані на міфологічному імаїннативному мисленні, що в художньому тексті виявляє себе через фігури оксиморону та катахрези.

Є ще одна важлива деталь у поезії Емми Андіївської. Ідеться про специфіку добору лексичних засобів. Досить часто в сонетах можна натрапити на діалектизми або лексику, яка свого часу була насильницьки вилучена з українського словника як така, що відображала специфіку української мови. Авторка часом навіть подає примітки до вжитих слів, щоби пояснити значення діалектизму або призабутого слова, яке існує в пам’яті української мови. Але часом виникають такі авторські новотвори (оказіональні вислови), що їх важко знайти навіть у словниках. Скоріше, їх почерпнуто зі стихії народної мови. Також до цього додається авторська фантазія, яка перетворює діалектне слово на діалектику художнього мислення. Читач і не повинен знати цього слова, але якщо він знає українську мову, то сама мова підкаже йому, як сприймати те чи те слово, яке його внутрішнє значення.

Видається, що, як і в давньому архаїчному чи середньовічному тексті, кожен сонет насправді – це лише одне слово, яке розпалося в тексті вірша на кілька інших слів. Оскільки більшість сонетів має назву, то ми маємо звернути увагу на особливості процесу означування/називання; ім’я розпадається і проростає в тексті кожного сонета у формі слів, подібного до ситуації “основного міфу” [4, 23]. Слова об’єднуються за принципом звукового співзвуччя та паронімічної атракції, за принципом метафоричного силогізму та катахрези. Зовнішня алогічність позначається внутрішньою логікою розвитку, що може бути подана через аналіз анаграмованих структур у поезії Е. Андіївської. Маємо в межах одного катрена відповідну кількість домінантних звуків (голосних і приголосних), що витворюють у свідомості реципієнта своєрідну звукову образність. Але природа метафоричної мови, як писав іще Ю. Лотман [7, 14], полягає в тому, що метафора тримається за два світи – вербальний і невербальний (звуковий, зоровий, тактильний тощо).

Поетка майстерно вибудовує звуковий ряд, послуговуючись принципами звукової градації, внутрішньої рими, що утворюється на стикові звукових сполучень. Слово в її поезії набуває парадигматичного розвитку. Одне ключове для кожного сонета поняття може бути репрезентоване безліччю інваріантів із різних сфер культурного, наукового життя. У цьому полягає фольклорний первень у поезії Емми Андіївської, коли поетичне слово постає як гіперсема, що складається із конотативних і денотативних значень слів, існуючих у межах одного сонета. Фольклорна традиція в її сонетах реалізується через поєднання звукових, зорових, імагінативних смислів, їхню щільну взаємодію всередині тексту; використання базових кодів рослинної, тваринної символіки (досить часто назва сонетів має зв'язок із рослинним/тваринним кодом (“Сади, сади, сади”; “Лавр”, “Комаха” тощо); максимальне розширення асоціативних полів, поєднання гетерогенних значень (знову-таки це може бути простежене як у самому тексті, так і в назвах: “Дух – павзу, – й хаос – лапу – з порошні”, “Минущість – яка вічністю – трива?”, “З басейну – оком – дійсність – коропи”, “Світ – як мале кружальце огірка?” тощо). Усе це вказує на те, що в поезії Е. Андіївської ми маємо риси семантичної мови фольклорної традиції [див.: 12; 13].

Варто звернути увагу на згадані вище назви сонетів зі збірки “Ідилії”. Назва сонета – як цілком комунікативне речення, з використанням поетичних фігур, тропів. Так, назву “Минущість – яка вічністю – трива?” можна було б переробити на: “Минущість, яка вічністю трива...”). Але, як можна помітити, звичайні навіть поетичні речення (інверсований порядок вказує на те, що саме по собі речення вже є відображенням поетичної інтенції) видаються неможливими в художньому світі Е. Андіївської. Зв'язки в тексті розриваються, отже, між словами утворюється вільний простір, графічно позначений тире, але за ним може стояти величезна кількість імпліцитних асоціативних зв'язків; до поетичного рядка, крім десимінації, розпорошення, уривання логічних зв'язків, входять знаки інших невербальних систем (знаки питання), що змінюють модус прочитання, переінакшуючи вже готову форму поетичного слова, руйнуючи усталені моделі висловлювання. Однак це засвідчує і те, що сонети Е. Андіївської постають як поєднання вербального та невербального компонентів (зокрема графічного). Отже, поезія стає синестезійною, вона витворена з поєднання імагінативних, зорових, звукових, тактильних смислів із додаванням елементів зовсім іншої природи, але в такий спосіб графеми (тире, знаки питання) семантизуються, здобуваючи відтінкове модусне значення.

Поезія Емми Андіївської постає як закодована семіотична система, яка потребує свого дешифрування. Ця поезія використовує засоби авангардної поетики; водночас висунемо припущення, що в ній можна натрапити і на процеси деконструкції, виражені засобами семантичної інновації, десимінації та семантичної експлікації. Що ж до принципів авангардної поетики, то в центрі цієї *семіосфери* Емми Андіївської натрапляємо на центральний прийом авангардної поетики, теоретично позначений у попередньому розділі, – *катахрезу* як засіб поєднання двох текстуальних площин, уламків двох величезних систем, кожна з яких оживлює одна одну. У тексті ми також маємо справу з прийомами паронімічної атракції, оксиморонними засобами поетичного конструювання художнього світу. Слова в сонетах поетеси пов'язуються між собою внутрішніми, ледь помітними зовні зв'язками, які відтворюють незвичайну логіку. Тобто визначити ідейно-тематичний бік сонетів неможливо апіорі.

Сонети чинять опір щодо буквального прочитання, натомість це підводить до думки, що вони постають текстами, які пропонують власні правила читання.

У такий спосіб логіка розгортання цих сонетів не звичайна. Швидше, можна припустити, що тут ми також маємо інтенцію на *імагінативну логіку*, а в такому разі сонети постають як міфологічний простір, принаймні апеляція до міфологічного субстрату як *генотексту* в цьому семіотичному просторі видається доволі адекватною. На це також вказує той факт, що кожен сонет містить назву (ім'я), яке може розгортатися в тексті. У такий спосіб реалізується синтаксичний зв'язок усередині тексту між самим текстом сонета та назвою, яка часом, якщо послуговуватися звичайною логікою, постає відірваною від тексту.

Можна звернути увагу на ще один компонент: тексти сонетів часто містять приклади т. зв. *транскрибованої лексики* – це призабуті діалектичні вислови, слова, що мають регіональне забарвлення, або ж забуті слова, які свого часу були в насильницький спосіб вилучені з української мови, але які насправді нікуди не зникли з магматичних глибин мови. Часто в тексті наявні кілька слів на позначення однієї реалії, причому стратегія використання цих слів (називання, *означування* предметів) також не містить, на перший погляд, стандартної логіки. Усе це вказує на те, що художній простір Е. Андіївської має потужний зв'язок із фольклорним словом, з міфом як генотекстом, адже назва вірша розгортається в тексті, як ім'я в міфі. Як і у фольклорному тексті, на позначення однієї реалії використано різні назви, у такий спосіб слово постає як парадигма (показник того, що ми маємо справу з фольклорним текстом), адже “фольклорне слово постає як універсум гіперсеми, денотата і конотата” [3, 48]. “Перераховані види сем у складі фольклорної семіми не ізольовані, їх важко, а іноді неможливо виявити в “чистому вигляді”, що спричиняється до дифузії семантики слова у фольклорному тексті, що, з одного боку, робить обсяг фольклорного слова насиченим, а з другого – спричиняється до невизначеності його значення” [2, 32]. “Специфіка семантики фольклорного слова зумовлює його багатоаспектність, що виявляється в певних властивостях: гранична узагальненість семантики, семантична дифузія, парадигматичність, ідіоматичність, локативність, ізофункціональність (“синонімічність” іншим знакам культури)” [8, 115]. “Смисл у фольклорному тексті постає не як значення слів, ускладнене, невизначене й багатопланове, а як відображення у слові вольового імпульсу, акту-дії, елемента моделі світу” [11, 118].

Як писав Ю. Лотман, текст не одновимірною знаковою системою; це художня модель, що постає як гетерогенна система, відповідно до того, як гетерогенними є наша свідомість та культура. Свідомість може бути розвинута тоді, коли вона натрапляє на іншу свідомість [див.: 6]. Культура не може існувати у вакуумі. Так само й текст подається як *текст у тексті*. У випадку поезії Е. Андіївської маємо таку гетерогенність на кількох рівнях: формально сонет – канонізована поетична форма, натомість у цьому разі сонет випадає з традиції, а отже, він постає як художня система, яка прагне вийти за межі традиції, вможлививши антиципацію з боку читача. Сонет сьогодні явно не належить до популярних жанрів. Він уже не приносить читачеві насолоди від нової форми, однак традиція сонетярства накладає свій відбиток. Сонети І. Франка, українських неокласиків, І. Світличного, Д. Павличка, О. Різниченка, Ю. Андруховича та інших в українській літературі ХХ століття спричинилися до оновлення змістового коду, але на рівні форми ці тексти залишаються в рамках сонетної традиції. Натомість сонети Е. Андіївської уже у формальному плані незвичайні. Маємо авангардну поетику як принцип побудови сонетної форми.

Водночас відбувається оновлення і на змістовому рівні. Розірваність художнього простору реалізує принцип катахрези – поєднання, на перший погляд, несумісних елементів двох систем. В основі метафор Е. Андіївської –

принцип синестезії (часто по обидва боки від тире маємо слова чи фраземи, що відтворюють різні регістри людського чуття, заторкаючи різні епістемологічні коди). Поєднання слів у метафоричній конструкції відбувається шляхом виникнення в читацькій уяві внутрішніх зв'язків на основі *паронімічної атракції*. Часто ми маємо семантичні інновації, а також десимінацію: розривання усталених зв'язків.

Також слід звернути увагу на те, що в Е. Андіївської не завше незрозумілі слова є діалектизмами, як прагне переконати авторка в інтерв'ю (часто вона зазначає, що для розуміння її текстів потрібно не боятися заглядати у словник української мови). Інколи це справді так, але часом ми маємо відверті авторські неологізми (як, скажімо, славнозвісна “Джалапіта”, що походить від слова “лапа”, як зізналася пані Емма на своєму творчому вечорі в Спілці письменників три роки тому). Але стратегія сонетів зорієнтована на те, щоб розширити семіотичний простір, увівши в нього незвичайні слова. У такий спосіб реалізується стратегія витворення деавтоматизованої поетичної мови (подібно до того, як в індійській чи античній грецькій поетологічній традиціях існує розрізнення між звичайною мовою та поетичною мовою, тобто мовою богів).

У сонетах Е. Андіївської поєднано і технічні поняття (наукові терміни), оказіоналізми, лексично марковану лексику тощо. Отже, може видатися, що ці сонети і справді “всеїдні”. Але тоді мова сонетів не видавалася б незвичайною. Незвичайність впливає з особливих форм взаємодії слів, з яких побудовано сонети. Взаємодія відбувається через актуалізацію прихованих значень, через взаємодію в контексті, коли одне слово може перебирати на себе значення іншого (дифузія); іншою є логіка розгортання слова (назви) в усьому тексті, якій і підпорядкована телеологія сонетів Е. Андіївської. Усе це вказує на те, що сонети не випадково написані, їхня мова – це не результат використання сюрреалістичних прийомів. Навпаки, сонети мають зв'язок із міфологічним субстратом, який експлікує себе, пропонуючи власну логіку читання.

Можна додати, що часто самі назви сонетних збірок Е. Андіївської складаються або з незрозумілого слова з непрозорою семантикою, або становлять складну метафору, що відображає міфологічний тип мислення. Значення денотата приховується за розмаїттям слів, поєднаних у збірках відповідно до принципу орнаменту.

Важливо звернути увагу і на роль звуку в сонетах Е. Андіївської. Оскільки усталених синтаксичних зв'язків між словами в сонетах не існує, то в такий спосіб потрібно усвідомити, як формується “сполучуваність” слів, їхня злука. Постійне використання тире вказує на *еліптичність* поезії, на редукцію в ній дієслівного первня, адже саме дієслово виконує центральну функцію в тексті, оприявлюючи дію, що з'єднує ім'я (ноумен) з дійсністю. Натомість такого зв'язку в цій поезії не існує. Маємо в 90% випадків використання тільки іменних частин мови, а всі маркери дії залишаються в неопредмеченій частині поезії. Сонет розпадається на два простори: те, що може комунікувати, і те, що залишається поза світом комунікації, але яке здатне *промовляти* на іншому рівні.

Звукова організація сонетів не випадкова; можна простежити зв'язок між звуками, що входять до сонета й формують звукосимволічну доміанту із назвою кожного сонета. Отже, відбувається розгортання назви (першого імені) у кожному сонеті. Також добір тих чи тих звуків указує на особливості психоемоційного сприйняття цієї поезії, адже звуки спричиняються до асоціативної роботи в реципієнта, до витворення певних образів та уявних фігур у свідомості читача. Якщо Р. Якобсон писав про те, що кожен вірш, насамперед через використання рим, розкриває певну “повторювану звукову

фігуру” [14, 479], то в поезії Е. Андіївської ця фігура знаходить відображення у звуковій сфері. Через звукове поле сонетів можна дійти до усвідомлення домінантного концепту.

Щодо організації сонетів у збірці “Ідилії”, то можна помітити, що між ними утворено специфічний тип об’єднувального зв’язку, який на перший погляд видається *мінус*-зв’язком. Цей зв’язок може бути простежений між сонетами на одній розгортці: “Світ малих речей” (1, 210) на лівій сторінці, на правій (1, 211) маємо “Чергове запалювання ґнотів”; або ж: “Видих?” (ліва частина розгортки) і “Виступ у цирку” (права частина). Зв’язком слугує семантична експлікація, наближення значень слів через поєднання їхнього звучання. У такий спосіб в авторській інтенції актуалізуються морфеми (суфікси і префікси), завдяки яким слова стають подібними, набувають спільних рис. Слова розширюють своє значення або ж, навпаки, до них повертаються архаїчні, вже призабуті смисли. Е. Андіївська часто вдається до паронімічної атракції (“Миска полуниць” – “Мотобол” (назви сонетів на одній розгортці)). Часом видається, що звук постає праматерією семіосфери в художньому світі. Звукова фігура розпадається у вірші на десятки слів, збирання яких воєдино уможлиблює прочитання сонета в його буквальному, алегоричному, тропологічному й аналогічному значеннях. Знак тире постає семіотворчим знаком, який не лише прискорює темпоритм, внутрішній рух художньої матерії та форми, а й приховує те, що неможливо висловити в системі мислення, яке вириває з класичної раціональності.

Так, спробуємо показати визначені прийоми, властиві поетичній техніці Е. Андіївської, на прикладі сонета “Видих?”. Цікаво, що сама назва як запитання, а не просто ім’я в називній формі. Отже, назва вірша – це не окреме слово, а номінативне речення, яке вирізняється тим, що містить усередині предикативні зв’язки. Але сама назва виглядає як згорнуте речення, в якому суб’єкт і предикат поєднані, у такий спосіб дія постає в еліптичному вигляді, вона має розгортатися далі в самому тексті сонета.

Гугнявий голос – пекло й рай – з касети.  
І тіло, й мозок – крізь музичне сито.  
Світи колишні – жорнами – у сутінь.  
Із миски – хлєпче – довгу воду – сєтер.

Виделкою – з тарілки – картопляник –  
Собі – у вухо – хлопець тороплений.  
Красуня – визирає – з-за колони,  
Й пряма буття – на кучерики – плину.

При каві – поруч – трюки – гість-гіпнолог,  
Що – сенс життя – на олівці – в пеналах.  
В повітрі – навсібіч – рожевий квачик, –

Й летять скіпки – з нутра, аорт і вічок.  
Не зір, – а сяйва – в сяйві – острівець. –  
Дійсність – чи видих, – ще в росі, – трави? [1, 208].

Прикметно, що навіть перший катрен має особливу ритмічну будову: ми підсилено вимовляємо другу частину кожного смислового фрагмента, нібито видихаючи: Гугнявий *голос* – пекло й *рай* – з *касєти* (марковано сильні частини, на які падає наголос під час читання).

Але для розуміння семіосфери віршів варто вдатися й до фонічного аналізу. І. Качуровський зазначає: “Звуки можуть віддавати всі нюанси людських настроїв – від безжурної прогулянки на санях зимою, через радість і щастя шлюбної подорожі, черва жах і тривоги аж до останньої мандрівки в небуття...” [5, 160], або: “Часом звукова організація символічної поезії допомагає ліпше розкрити її зміст і сама набуває певного символічного значення – хоч авдитивні й візуальні образи поезії, взяті окремо, не обов’язково мають бути символами” [5, 167]. У статті “Символіка й містика фонічних компонентів літературного твору” І. Качуровський порушує таке важливе питання: “Подібно до того, як на тому самому інструменті можна грати й сумну й веселу мелодію, так і з певних звуків мови – залежно від того, який зміст передають слова, до яких ті звуки належать, можна витворювати акомпаньямент різних (часто протилежних) настроїв. Вирішальним є не звук, а зміст” [5, 175]. “Звернімо увагу на одну деталь: коли кінські підкови крешуть по каменю – і поет відтворює це звуком “к” – це звичайне звуконаслідування. Але чому козак сумує на у, а ніжиться й милується на і? Очевидно – напрошується відповідь, лише тому, що ці звуки мають якесь позарозумове, символічне або й містичне значення” [5, 163]. Звук “у” для дослідника передовсім асоціюється зі смутком і тугою, як, скажімо, у поезії “Жаль” Б. Лепкого. Особливе символічне навантаження має й звук “л” у поетичних творах: “Палятальне “л” – це один із тих звуків, що їх найчастіше вживають поети у символічному значенні” [5, 169]. Натомість у тих віршах, де “л” співдіє, за висловом Качуровського, з “р”, символіка перетворюється на містику.

Перший катрен має певні звукові домінанти: [с], [т], [к], [з], [м]. Водночас дистрибуція фонем має певну логіку: перший і третій рядки наповнені шиплячими і свистячими, перше слово в сонеті “гугнявий”, що складається з довгих трьох складів, ніби відображаючи плинність, неквапливість. Визволяючи це слово, ми набираємо повітря в груди, щоби, вимовивши, зробити видих на другому слові. Так *видих* постає іменем, яке есплікується в тексті й на рівні ритму, і на рівні звукової організації. Цікаво, що останнє слово в кожному рядку обов’язково має шиплячі, глухі приголосні звуки. Натомість кожному слову передує слово, яке обов’язково містить дзвінки та сонорні: *рай, музичне, жорнами, воду*. Відбувається чергування звуків дзвінких, проривних, і звуків притлумлених, шиплячих, тягучих. Такий розподіл також відображає процес дихання: вдих і видих. Своєю чергою, така звукова дистрибуція та морфонологічна організація позначає і головний концепт поетичної збірки, винесений у назву, – “Ідилії”. Якщо вже звернутися до рівня смислів, закладених у вірші, то можемо натрапити на такі опозиції: *пекло й рай; і тіло, й мозок*. Крім таких прямих опозицій, наявні й імпліцитні: світи (світло) – сутінь (темрява).

Отже, цей сонет відображає особливе розташування звуків у межах кожного рядка, що аж ніяк не хаотичне; дистрибуція звуків позначена особливою логікою внутрішнього руху: градаційними та клімактичними хвилями. Скажімо, перша строфа сонета має ось таку схематичну дистрибуцію:

Гугнявий голос – пекло й рай – з касети.  
г-г-н’-в г-л-с // п-к-л-й-р-й // з-к-с-т

І тіло, й мозок – крізь музичне сито.  
т’-л-й-м-з-к // к-р’-з’-м-з-ч-н-с-т

Світи колишні – жорнами – у сутінь.  
с-в-т-к-л-ш-н’ // ж-р-н-м // с-т-н’

Із миски – хлєпче – довгу воду – сетер.  
з-м-с-к // х-л-п-ч // д-в-г-в-д // с-т-р

Наприкінці кожного рядка натрапляємо на такі звуки: [с], [т]. Можна помітити, як працює закон градаційного підвищення звучання шляхом плавного використання “сильніших” звуків (сонорних, дзвінких) у середині й глухих, свистячих та шиплячих на початку і в кінці рядка. Така фонетична дистрибуція має певну логіку, себто підкорена авторській інтенції. Отже, можна сказати, що сонети Е. Андіївської, котрі постають алогічними та незрозумілими, на перший погляд, містять у собі власні правила прочитання, якими реципієнт має оволодіти, знаходячи внутрішню логіку “Ідилій”.

Логіка поетичної семіосфери Е. Андіївської підкорена архаїчним уявленням про те, що слова, які мають подібні звучання, мають і подібну сутність. Ця настанова допомагає реалізувати принцип паронімічної атракції та десимінації:

*Виделкою – з ТаРілки – КаРТоПЛляНИк –  
Собі – у вуХо – Хлопець ТоРоПЛеНИЙ.  
КРасуНя – взирає – з-за КолоНИ...*

Використовуючи метод анаграмування, можна помітити, що слова, на перший погляд зовсім не пов'язані, але які стоять або поряд, або занадто близько в межах однієї строфи, мають внутрішню логіку сполучуваності. Водночас варто зауважити, що анаграматично в тексті сонета приховано і назву вірша “Видих?”, на що вказує превалювання кластера *ВИ* як першої складової слова “видих”. Сонет завершується рядком – *Дійсність – чи видих, – ще в росі, – трави?*, – у якому останнє слово випливає з назви (“Видих?”, збережено навіть питальність), обрамлюючи вірш, утворюючи циклічність, подібно до системи дихання, що також має циклічний характер. Отже, у вірші зашифровано процес дихання, яке має зв'язок із космологічними процесами витворення світу з ніщоти. Дихання, як і плетіння чи шиття, належить до деміургійних дій, до процесів конструювання реальності шляхом вдихання у світ Божого Слова. Проте в сонеті цей процес постає невербальним (маємо лише експлікацію оноματοпоетичного вигуку “ху”, що виражає дихання в безпосередній процесуальності).

Як відомо, Бог удихнув Слово в цей світ, зробивши його живим; саме Бог удихнув життя в людину, з дихання народжується дійсність (“Дійсність – чи видих, – ще в росі, – трави?”). Отже, сонет постає як імпліцитне розгортання космологічного міфу про створення світу через видихання його з Божественної сутності (до такого прочитання наближає й використання в сонеті слів “жорна”, “миска” тощо, які є маркерами космологічного процесу). Але останній рядок сонета вказує на те, що світ іще зовсім молодий, ранній (що засвідчує образ роси). Це світ весни, якому ще слід пізнати багато істин, щоб зрозуміти свою сутність та своє призначення. На мотив творення світу вказує і згадування в тексті “зір”, “саява”, “острівця”... Можна припустити, що в сонеті імпліцитно відображено мотив створення Всесвіту з не-буття, світла з темряви. Острівець і постає тим новим маленьким світом, навколо якого існує пекло й рай. Але образ “касети” вказує на те, що світ поступово відходить від першооснов, прагнучи знайти істину не в собі, не в глибинах буття, у технологічному розвитку. Цікаво, що і початок сонета (“Гугнявий голос – пекло й рай – з касети. / І тіло, й мозок – крізь музичне сито”), і останні рядки (“Не зір, – а саява – в саяві – острівець. – / Дійсність – чи видих, – ще в росі, – трави?”) мають зв'язок із міфологічними експлікаціями, з мотивом першотворення світу, зі світлом і сутінню, з раєм і пеклом; це космологічні сюжети. Натомість усередині маємо образи “земні”, реальні:

Виделкою – з тарілки – картопляник –  
Собі – у вухо – хлопець тороплений.  
Красуня – визирає – з-за колони,  
Й пряма буття – на кучерики – плину.

Так поєднано космічний універсум і людину, небесне і земне; людина має повернутися до буття; антроподицея перетворюється на теодицею і космодицею. Логіка сонета розгортається в такому напрямку: космічне – людське – космічне; позасвідоме, чуттєве – свідоме раціональне – позасвідоме, чуттєве. Лінією переходу може слугувати фрагмент: *Й пряма буття – на кучерики – плину*. Отже, вірш постає переплетінням міфу та ритуалу, сонетові властива своя особлива форма внутрішньої імагінативної логіки. Своєю чергою, сонет позначає принцип “ідилії”, домінуючий для всієї збірки. Від рівня звучань до рівня фігур і концептів маємо особливий вид ізоморфізму тексту, його глибинної впорядкованості (космос = порядок), попри зовнішню беззмістовність, попри неможливість лінійного прочитання. Чергування *дзвінких* та *глухих* приголосних звуків, поєднання непоєднаних елементів (принцип катахрези), семантична інновація, уподібнення слів за принципом паронімічної атракції – основні прийоми, що знаходять своє відображення в тексті сонета.

Назва, що постає питальним реченням, відображає онтологічне запитання, яке ставиться в поезії: видих за принципом атракції уподібнюється до “вижив” (вижити). Отже, процес дихання, аналогічний до процесу породження світу, тексту, життя, людини тощо, має онтологічне значення. Саме питання (як і в назві сонета, так і в останньому рядку, що закінчується питанням) набуває кільцевої форми, подібно до процесу дихання, що має циклічний характер, і лише смерть є виходом із цього кола. Так само і Всесвіт розвивається за спіральним принципом. Питання, яке постає центральним у сонеті, не потребує відповіді; це онтологічне запитання; сама можливість поставити його свідчить про життєздатність, адже впродовж життя відбувається пошук істини. Лише той, хто живе, має можливість постійно шукати, до того ж шукати не на горизонтальній, а на вертикальній площині.

Можна додати, що для розуміння семіосфери сонетів Е. Андіївської важливу роль відіграє *паратекстуальність*. Передовсім слід зауважити, що в збірці 231 сонет. Така кількість може бути не випадкова, якщо зіставити це число у формі поєднання трьох цифр (“2”, “3”, “1”) з малюнком на обкладинці – репродукцією з малярської роботи Е. Андіївської. По-перше, використана числова символіка має як фольклорне (мотив двійника у фольклорних текстах), так і християнсько-євангельське підґрунтя (символ Трійці (3), єдиного Бога (1), дуальності людини, земного і небесного, пекла та раю (2)). По-друге, між розташуванням цифр устанавлюється чіткий зв’язок: 2 (подвійність, незрозумілість, варіативність) перетворюється на 3 (символ Триєдиного Бога), що, зрештою, трансформується в 1 (знак моноістичний, який відображає зведення воєдино, в одну цілісність, що є безкінечністю множинного й водночас субстанціальною тотожністю). На обкладинці можна помітити використання також трьох базових геометричних фігур: кола, трикутника і квадрата, що співвідносяться із використаною числовою символікою. Малюнок на обкладинці відображає трансформований образ “Міста на воді” (це й назва одного із сонетів у цій збірці Е. Андіївської). До того ж малюнок на обкладинці (як елемент паратекстуальності) має принципову невизначеність: або це зображення надвечірнього міста, його хмарочосів на березі річки, або ж це зображення заводу з його териконами. Безперечно, важливо взяти до уваги й символіку кольорів, використану на обкладинці, а також образ

химерного птаха (що складається з геометричних фігур), який має такий самий колір, що й “екслібрис” у правому кутку обкладинки з криптонімом “Е.А”. Отже, маємо орієнтацію на внутрішнє поєднання образу поетеси й цього птаха, тобто авторка мислить себе як провісника двох світів, як істоту радше небесну, котра споглядає за тим, що твориться на землі. Така інтенція близька до модерністської концепції авторського самоусвідомлення.

*Деякі висновки.* Аналізуючи сонети Е. Андієвської, можна сказати, що експлікована на поверхні інтенція показати “розриви” в комунікації, у культурі, у свідомості, тексті (через використання тире (–), що приховують від нас дієслова-зв’язки, а отже, звичайна комунікація у світі речей не видається можливою; проте “–” постає також і семіосферним знаком, а не лише синтаксичним) може бути зіставлена з настановою на *ритуалізованість* текстів. Сонети можна розглядати як поетичну форму, орієнтовану на комунікативне розуміння, на діалог позицій, на з’єднання фрагментів різних комунікативних просторів. В Емми Андієвської усталена форма сонета зруйнована, хоча суто формально відбувається членування сонета на два катрени і два терцети (італійський сонет). Але найбільшій трансформації сонет зазнає на змістовому рівні: важко говорити про тезу–антитезу–синтез, такої опозиційної структурованості в сонетах немає. Натомість існує принципова стратегія на зведення внутрішньо контрарних елементів у межах того простору, що існує навколо тире. Отже, домінантою кожного сонета, крім імені (назви, що знаходить експлікацію в тексті вірша), домінантним локусом постає тире, що вказує на принцип авангардистської поетики: звичайна мова вже не працює на створення цього поетичного тексту як дійсності, орієнтованої на розуміння. Також тире пов’язано з експлікацією в сонетах принципу катахретичної свідомості. Так прокладається зв’язок поетичної, “божественної” мови сонетів Е. Андієвської з матрицею *Мови* як позаісторичного універсального континууму.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Андієвська Е.* Ідилії. – К., 2009.
2. *Бобунова М.* Фольклорная лексикография: становление, теоретические и практические результаты, перспективы. – Курск, 2004.
3. *Венгранович М.* Экстралингвистическая обусловленность лингвостилевой специфики фольклорного текста. – Петрозаводск, 2004.
4. *Елизафенкова Т., Топоров В.* Древнеиндийская поэтика и её индоевропейские истоки // *Литература и культура древней и средневековой Индии.* – М., 1995.
5. *Качуровський І.* Фоніка. – Мюнхен, 1984.
6. *Лотман Ю.* Двойственная природа текста // *Текст и культура: общие и частные проблемы.* – М., 1965.
7. *Лотман Ю.* Риторика // *Труды по знаковым системам.* – Вып. 12. – Тарту, 1981.
8. *Никитина С.* Устная народная культура и языковое сознание. – М., 1993.
9. *Смирнов И.* Мегаистория. – М., 2000.
10. *Смирнов И.* Психодиакронологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. – М., 1994.
11. *Топоров В.* Предыстория литературы у славян. Опыт реконструкции: Введение в курс истории славянских литератур. – М., 1998.
12. *Хроленко А.* Семантика фольклорного слова. – Воронеж, 1992.
13. *Червинский П.* Семантический язык фольклорной традиции. – [Ростов-на-Дону], 1989.
14. *Якобсон Р.* Лінгвістика і поетика // *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996.