

# Час тєперішній

Людмила Тарнашинська

УДК 82-1Андієвська

## ВЕРБАЛЬНО-ЗОРОВИЙ “ТЕАТР” ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ: ДО ПРОБЛЕМИ ПСИХОЛОГІЇ ТВОРЧОСТІ

У статті розкрито специфіку психології творчості Емми Андієвської, простежено візуальну “риторику” її індивідуальної репрезентації картини світу як синтезу/дифузії реального та ірреального, з’ясовано антропологічний вимір інобуття в її художньо-образній системі. Інтермедіальний інваріант антропології інобуттєвості мисткині проінтерпретовано в контексті сюрреалізму й визначено як надрозумовий асоціативний автоматизм духовної концентрації.

*Ключові слова:* художня свідомість, підсвідомість, уява, інтуїція, сюрреалізм, психічний автоматизм, ідеаторний автоматизм.

*Liudmyla Tamashynska. Verbal and Visual ‘Theater’ of Emma Andiyevska: towards Understanding Psychology of Creativity*

The paper discovers the specifics of the psychology of Emma Andiyevska’s works, traces the visual ‘rhetoric’ of the artist’s world view as a synthesis / diffusion of the real and unreal, and elucidates the anthropological dimension of alternative existence in her artistic figurative system. The interdimensional invariant of anthropology of the artist’s alternative existence is interpreted as an intentional associative automatism of spiritual concentration.

*Keywords:* artistic consciousness, subconscious, imagination, intuition, surrealism, psychic automatism, ideatoric automatism.

Проблеми, порушені в цій статті, засадничо належать психології творчості – тій лакуні літературознавства, яка, попри великі здобутки, усе ж залишає величезний простір для досліджень. Адже, за Ж.-П. Сартром, художник, створюючи картину, формує аналог власного психічного образу. Це твердження повністю стосується й вербальної творчості. У мистецтві людина може “подвоювати саму себе: теоретично – усвідомлюючи саму себе, і практично – породжуючи саму себе через зовнішні предмети, на які вона накладає відбиток свого внутрішнього життя, своєї особистості” [11, 5]. Однак досі немає студій про Емму Андієвську, де комплексно досліджувалась би специфіка психології творчості людини, котра так яскраво репрезентувала себе в інтермедіальному просторі. Сама вона, наголошуючи на зв’язку літературної творчості з малярською, намагається дистанціюватися від будь-яких стилів мистецтва, називає себе візіонером у творчості та у свої 86 років не перестає дивувати як надзвичайною працездатністю, так і манерою візуалізації тих образів, які являються її уяві. “Малярство мало дуже великий вплив на мою поезію... Для мене це завжди розгортання метафори”, – зізнається мисткиня [20, 136]. Вона ілюструвала практично всі свої поетичні збірки (які іноді ще й мають назви самих малюнків), запропонувавши власний інваріант активної міжмистецької інтеракції. Понад десять каталогів репрезентують різні періоди її творчості, статті про її художню творчість уміщені в низці західних мистецтвознавчих енциклопедій. Мовою цифр її творчий набуток налічує сьогодні 44 книжки поезії і прози та 17 тисяч картин. Мисткиня створила також власні зображення карт таро і знаків зодіаку, ілюстрації до опери “Чарівна

флейта” Моцарта тощо. Такий органічний мистецький симбіоз витворює, зрештою, цілком окремішній індивідуальний гіпертекст Е. Андіївської [19] з рівновеликими частинами її мистецького світу – словесної творчості і творчості малярської – зі своїми “кодовими замками”, віднайденими й невіднайденими “кодовими ключами”, внутрішніми зв’язками, змістовими “містками”, перегуками, внутрішніми візуальними “цитуваннями”, алюзіями тощо. Взаємодія “семіотичних кодів різних мистецтв у мультимедійному просторі культури” [7, 297] загалом не виняток. Ми знаємо творчість Галі Мазуренко, Віри Вовк, Станіслава Гординського та інших, однак саме Емма Андіївська вирізняється надзвичайною інтенсивністю творчості (можна навіть сказати – експансією в мистецький простір), специфічною антропологізацією буття, зокрема антропологією інобуттєвого, інспірованими особливою глибиною проникності уяви в підсвідомість. Така мультимедійна презентація буття створює ефект “надреальності”, яку не так просто дешифрувати у всіх її взаємозв’язках. Гранично індивідуалізована манера світобачення Е. Андіївської та специфічне відтворення її вражень у слові, лінії, фарбі дає широке поле для інтерпретації впливів на її художньо-образну систему різних жанрів візуального мистецтва, а також для дешифрування специфічних зорових аспектів. Однак в очікуванні на серйозні кросмедіальні студії (після окремих спроб І. Жодані, А. Білої, В. Просалової) саме час з’ясувати: її візуалізація буття (буттєвих форм як доміанти світосприйняття мисткині) є “диктатурою” уяви, свідомою/несвідомою провокацією чи, може, конструктивною пропозицією?

Тяжіння Е. Андіївської до граничного олюднення речей, що, на її думку, уможлиблює спілкування й порозуміння, надання переваги формі (формі речі/істоти) розгортає індивідуальний простір із домінуванням округлостей як вияву досконалості, матриархату. Це дає підстави говорити про своєрідну, майже тотальну антропологічну візуалізацію буття, цілком авторську антропологію інакшого (інобуттєвого), “замаскованого” під химерність, фантазмагоричність, сюрреальність тощо. Спроба легітимізації інакшого/позареального/інобуттєвого, розгорнутої на всіх рівнях візуалізації, асиметричність уявної тілесності, алогічність запропонованої картини світу витворюють індивідуально-суб’єктивний інваріант антропології інобуттєвого. Фактично він виступає центральним “персонажем” у словесно-візуальному “театрі” Е. Андіївської. Це створює певний психологічно-зоровий бар’єр між суб’єктивністю авторки і суб’єктивністю реципієнта, а тому в цьому просторі нестандартної комунікації актуалізується поняття культурно-естетичної толерантності. За класифікацією В. Лекторського, толерантність має чотири рівні розуміння: 1) толерантність як байдужість, 2) толерантність як неможливість взаєморозуміння і взаємодії, 3) як поблажливості (передбачає привілейованість власної моделі культури, тому всі інші оцінюються як “слабші”) і, нарешті, 4) вияв терпимості, можливість розширення власного досвіду, що передбачає як повагу до чужої позиції, так і можливість у процесі критичного діалогу змінювати позицію власну. При цьому (що важливо) толерантне прийняття інакшості не тотожне поблажливому ставленню до Іншого чи вимушеному примиренню з явищем, яке викликає внутрішнє несприйняття [8, 75–76].

Звісно, картини Е. Андіївської насамперед треба бачити, щоб сприйняти або не сприйняти їх. Вони запам’ятовуються, їх не можна сплутати з іншими, неможливо забути. Ідеться не тільки про особливу візуальну стилістику, а й про те, що ці дивовижні малюнки несуть потужну добротворчу енергетику. Зачудовуючи, а то й вражаючи, її дивні антропоморфні істоти-персонажі “з відбитком дитинства” (П. Сорока) все ж викликають дещо поблажливе трактування – подібно до того, як зчаста сприймається наївне народне мистецтво. Образно-метафорична система майстрині залишає простір між

нашим бажанням збагнути і нашою здатністю збагнути, і цей незаповнений простір не заповнений у кожного своєю мірою: він і зберігає ту таємницю, розкрити яку навряд чи й потрібно, бо тоді вона перестане бути таємницею.

Синтез мультимедійності у творчості Е. Андіївської виходить поза межі вербальної та зорової площин, адже до тринадцяти років вона вмiла вiльно вигадувати мелодiю, а оскiльки “не мала музичної освiти, то записувати не могла, i тодi це осягнення свiту вiдiшло. Зрештою, лiтература “поiла” в менi все...” [20, 136]. Вiдповiдно, уява зазнала експансiї вiзуального свiтосприйняття, що, однак, не перекреслило її звукового “доторку” до дiйсностi. Можливо, актуалiзований пiдсвiдомiстю ще й цей канал комунiкацiї спонукає поетесу по-своєму увиразнювати звукову систему, вдаватися до прийому звукових аналогiй, абсолютизувати звук-образ, звук-iдею. Iмовiрно, таке “прочитання” свiту (через звук) спонукає її вiдкидати строгу композицiю, риму, зухвало “скасовувати” дiєслiвнi форми, замiнюючи їх багатозначним тире, яке зазвичай “ховає” (усотує) змiстовi варiативнi коди тексту, пропонуючи/спонукаючи/провокуючи/запрошуючи читача до розгортання створеної уявою вiзуальної картини. Очеvidно, лексична специфiка її художньої творчостi визначається не тiльки словниковою начитанiстю, а й проникненням пiдсвiдомостi у глибини колективної прапам’ятi, якимось таємним механiзмом її активiзацiї.

“Iстотним напрямом трансценденцiї є людське пiзнання, яке завжди долає вiдстань вiд поцейбiчного свiту явищ до потойбiчного свiту абстракцiй, архетипiв, iдеальних сутностей, що символiзують “розрив з матерiєю”, – зазначає С. Кримський. I конкретизує свою думку: “На рiвнi абстракцiй, iдеалiзацiй, логiчних сутностей суб’єкт входить в *особливий, надлюдський свiт потенцiального буття*, перетинає життєву межу “осiлостi” i зазирає в безодню можливого” [13, 44; курсив мiй – Л. Т.], де безодня тлумачиться автором не метафорично, а як реальна “зона неосяжної глибини можливостей” [13, 44]. Намагаючись зазирнути “в безодню можливого” як потенцiйного “надлюдського буття”, Е. Андіївська виявила оригiнальне вiзуальне свiтобачення i своєрiдний художньо-образний iнструментарiй, що розгортають синергiю образотворчого й мовно-iнтонацiйного зображення. Фактично її творча уява сфокусовується в неможливному, де “переплутанi сон i яв, реальне й вигадане, об’єктивне й суб’єктивне”, що дає ефект змiщення, але не синтезу [18, 159]. На цiй лiнiї змiщення, вочевидь, i перебуває бар’єр нашого сприйняття/несприйняття. Попри те, що її творчiй манерi властивi елементи, спiвзвучнi з сюрреалiзмом, натуралiзмом, експресiонiзмом, герменевтизмом, стиль художницi часто називають симетричним вiзiонiзмом. Сама вона стверджує, що перше її сприймання свiту вiдбувається через око, щойно тодi з’являється слово; зiзнається, що бачить свої картини в уявi “намальованими” повнiстю, тож залишається тiльки перенести їх на папiр. Процес малювання описує як своєрiдний спiсб медитацiї й наголошує на великiй ролi пiдсвiдомостi в її творчостi.

Усе це цiлком уписується в парадигму наукового тлумачення цих механiзмiв у їх послiдовнiй процесуальностi: “те, що люди сприймають, вони повиннi спочатку уявити; i те, й iнше вони роблять у собi i через себе” [12, 88], цiлком виявляючи й реалiзовуючи свою iндивiдуальну психiку та механiзми її спiвдiї з свiдомiстю й особливо – пiдсвiдомiстю. У психiчнiй дiяльностi людини уява виконує надзвичайно важливу роль, адже специфiчне перемоделювання образiв реального свiту вiдбувається вже навіть на найпростiшому рiвнi вiдтворення. Вона ж i є способом “органiзацiї безпосередностi людської чуттєвостi” [9, 186]. Психологи визначають уяву як процес створення iндивiдом у процесi внутрiшньої активностi наочних образiв, що дає можливiсть випереджувального вiдображення дiйсностi. Фактично образ уяви по-своєму “фiксує” невідоме

майбутнє, тоді як мнемічний образ віддзеркалює минуле, перцептивний – теперішнє, мислительний образ – невідоме. “Шліфування” уяви в магічних діях, ритуалах, міфах упродовж онтогенезу усталює за нею функцію творчого механізму в житті людини, креативної сили, яка формує особистість, розширює можливості її життєдіяльності й самовираження. “Саме уява дозволяє не просто розглядати образ, але ввійти в нього, *бути всередині образу, й крізь цей образ*, а точніше – через сам цей образ *бачити такі виміри реальності, які є неможливими, немислимими з точки зору глуздової установки свідомості*” [9, 179; курсив мій – Л.Т.]. Від безплідної мрійливості й відстороненого мудрування уява відрізняється тим, що в ній не тільки предмет зведений “в образ”, а сам суб’єкт зводить себе “в образ”, але останній (суб’єкт) “усім своїм еством” присутній у цьому образі. Уява “насичена світом, уявлюване ж насичене суб’єктом” [9, 181]. Інакше кажучи, оскільки “уява є способом обґрунтування особистісного самобуття”, вона постає не окремою частиною людської істоти, а вираженням “самої її цілісності” [9, 201], інспіруючи/породжуючи таку цілісність і водночас виступаючи гарантом її збереження. Звісно, за умови розкріпаченої внутрішньої свободи – не тієї, котра, за твердженням філософів, ще має бути завойована, а тієї, що є питомою природою людини [9, 203]. Саме через внутрішню, іманентну свободу уява як “агент безконечності” (С. К’єркегор) “прокладає” митцеві шлях до трансцендентного, надає йому метафізичного виміру, “залучаючи” в потоки випромінення, освітленості, одкровення Абсолюту. Ці спостереження стосуються пошуку такої “цілісності” Е. Андієвської, яка видається нібито неіснуючою з огляду на перше сприйняття її художньої реальності як фрагментарного, вихопленого з хаосу окремими чарунками, аби той хаос упорядкувати по-своєму, відповідно до механізмів власної розгорнутої, нецензурованої уяви. Насправді за допомогою власного, на перший погляд, алогічного арсеналу художніх засобів авторка показує, “якою цілісністю, якою множинністю, якою дійсністю є проста цілісність особистості” [5, 61].

Отже, цілісність – через множинність, дійсність – через часткове й загальне, коли пошуки відповіді на запитання “якою” сфокусовуються у площині вглиблення в підсвідоме, адже твір, за К.-Г. Юнгом, “проростає” з несвідомих глибин... Ба більше. Трансцендентна функція діє не безцільно, а веде до одкровення сутнісного ядра людини, наголошував К.-Г. Юнг. При першому розгляді вона є чисто природним процесом, який за певних обставин відбувається без відома і співдії індивідуума й може навіть насильно реалізовувати себе всупереч його протидії: “Сенс і мета даного процесу – здійснення (першопочатково закладеної в ембріоні) особистості в усіх її аспектах. Це – відновлення і розгортання першопочаткової, потенціальної цілісності. Символи, які для цього застосовує несвідоме, – не що інше, як образи, які здавна використовувало людство для вираження цілості, повноти й досконалості...” [27, 115–116]. Усередині кожної особистості існує нібито первісна схема, своєрідне “креслення”, відповідно до якого й формується розум, що себе усвідомлює, і цей невидимий каркас із енергій несе в собі всі структурні риси характеру, з котрих упродовж якогось часу сформується цілісна психологічна істота. Розкрити всі її особливості й покликаний письменник, тому йому дано занурюватися у глибини підсвідомого, а міра цього занурення визначає специфіку й непересічність художнього твору. Підсвідоме, що включає й ці фольклорно-міфологічні структури, є своєрідним глибинним Усесвітом, який складається з невидимих енергій, сил, форм розуму, навіть окремих особистостей – і все це перебуває всередині нас. Більшість людей (та й письменник також) не можуть повною мірою уявити істинні обшири цього підглибинного царства, яке живе самостійним життям незалежно від повсякдення, “викидаючи” час від часу якісь несподівані “послання”, оригінальні

образи. Тож психіка Е. Андієвської, відображаючи “нові стосунки між речами”, окреслює “поле можливих дій” (П. Гальперин).

Цими міркуваннями намагаюся опонувати вузькому психоаналітичному погляду А. Білої та О. Цибулько щодо типу поетичного мислення Е. Андієвської, на “доведення” якого беззастережно накладається психоаналітична модель В. Руднева з його чільним концептом переважання в культурі ХХ ст. “типу аутиста-шизоїда” [4, 52] і з тезою про “іраціональний психотичний світ” [4, 53] Е. Андієвської. Така аргументація правомірна хіба до певної міри – у вузьких суб’єктивованих локаціях, оскільки сам підхід базується на постулатах Е. Блейлера столітньої давності щодо специфіки психотика-аутиста, які переглядають і значно коригують сучасні психологи та психоаналітики [див., зокрема: 24]. Моделі психологічної поведінки особистості в реальному світі тут тісно узалежнені з особливостями функціонування художньої свідомості, а методику дослідження поезії С. Плат перенесено на дослідження поезії Е. Андієвської на підставі фактично одного травматичного біографічного факту (смерті батька в дитячому віці обох поетес) і нібито “ексцентричної поведінки”. Щодо С. Плат, звісно ж, можу судити лише з лектури, а от постійне 25-річне спілкування з Е. Андієвською підстав для такої радикальної тези не дає: бачила її і на робочому місці на радіо “Свобода” в Мюнхені, де пані Емма працювала впродовж багатьох років, і в її мюнхенському помешканні, і в спілкуванні (надзвичайно зворушливому) з її нині покійним чоловіком Іваном Кошелівцем, і на численних виступах перед різними аудиторіями. Мисткиня завжди наголошує на важливій ролі в своєму житті дисципліни: “Я ніколи не була рабою, але я людина обов’язків, бо без обов’язків людина не є людиною. Але ці обов’язки я обирала сама. Вони були дуже обтяжливі, але вони були мої, тож і жодної претензії нема” [14]. Отже, основний постулат аутизму (як-то порушення соціальної інтеграції й небажання вступати в будь-який контакт із суспільством, зокрема з оточенням, а також домінування стереотипних інтересів та патернів поведінки [24, 189]) тут не переконує. Завжди витримана, коректна, делікатна у спілкуванні (жодних скандалів, пов’язаних із Е. Андієвською, ніхто, переконана, пригадати не зможе), вона любить людей, які їй завше цікаві, любить аудиторію і цікава їй. Якщо ж уважати “ексцентричною поведінкою” її яскравість (і зовнішню, як-то жестикуляція, виразна міміка, модуляції голосу, манера одягатися, і внутрішню, яка є синонімом неординарності особистості, що сукупно витворюють стиль людини) чи вибірковість в особистому спілкуванні, то це речі іншого порядку. Натомість ігнорування контексту, завважене дослідницями, можна тлумачити не як “випадок ексцентрики”, а як маніфестацію позиції/переконання. Тож зарахування Е. Андієвської до цього специфічного психічного типу на тій підставі, що вона відмежовується від “синхронного літературного процесу” та від Нью-Йоркської групи [4, 53], заявляючи про свою окремішність, так само непереконливі: насправді йдеться про іншу модель структуризації життя.

Сучасні фахівці зі спеціальної психології схиляються до думки, що аутистичні прояви – це не порушення функцій мозку, про які говорять клініцисти, а функція психічного “Я”, котра виникає внаслідок спеціальної організації нервової системи, через роботу якої і з’являються феномени, що сприяють особливому формату розвитку особистості. Інтегруючи зовнішні орієнтири, така особистість створює й організує своє життя на основі досконаліших і точніших внутрішніх орієнтирів [див., зокрема: 24]. Більше того: певною мірою аутичне мислення ситуативно властиве всім людям, особливо творчих професій. Однак, думаю, прояви аутистичного типу художнього мислення (якщо вони якоюсь мірою й віддзеркалені в художній свідомості Е. Андієвської), інспіруючи її специфічну художньо-образну систему, лежать не у площині досягнення задоволення

(метою якого вони є, за твердженням психіатра Е. Блейлера), а служать певним захисним методом, нішею, яка окреслює межі індивідуального простору. Звідси, можливо, виникає плутанина в класифікації: Е. Андієвська, нібито “замкнений психотик”, постає то як “дефензивний тип” аутиста з домінуючою захисною, а не агресивною (як, за свідченням згаданих дослідниць, у С. Плат) установкою [4, 57], то як “аутист-шизоїд авторитарного типу” [4, 59]. Тож уникаючи схематизму вузького психоаналітичного канону В. Руднева з його тяжінням до накладання певних “ярликів” на таку складну і строго індивідуалізовану модель психології творчості, я б радше воліла говорити про аутистичне мислення, за Е. Блейлером, як про “нормальний компонент мислення”, відмінний від раціонального мислення (що й провокує специфічне художнє мислення), а не про цілковиту належність мисткині до цього типу. Аутичний фокус світобачення – а саме так слід означити особливість структурування світу Е. Андієвською – варто трактувати і як кут зору стороннього спостерігача, близького до бачення режисера [24, 20]. І, можливо, її уява не “збирає” в ціле окремі фрагменти, складаючи власну загальну “картинку” з деталей, а, навпаки, розчленовує цілісність світу на фасети? Не ввійшовши в цей процес, ми можемо хіба вибудовувати досить далекі від реальності гіпотетичні умовиводи, наражаючи себе на схематизм і канонізацію насправді більш складних, розгалужених процесів.

Творчий акт постає, за К.-Г. Юнгом, автономним процесом: якщо “гору бере Творче, *то гору бере Несвідоме* як формуюча життя доленосна сила на противагу свідомій Волі, і Свідомість, часто безпомічно споглядаючи події, *підхоплюється навалом якогось підземного потоку*” [28, 105; курсив мій. – Л. Т.]. Е. Андієвська ніби коментує це твердження, конкретизуючи його апеляцією до народження мистецького задуму: “Тільки якщо тема, задаючи тон, опускається у підсвідомість, вона так само зрушує пласти свідомості, видобуваючи справді як з криниці цілком те, що *“диктує”* підсвідомість, лише якомсь дуже запрограмовано, на нелогічному рівні, але дуже точному і прецизному” [21, 119; курсив мій – Л. Т.]. Власне, це і є натиском підсвідомості на свідомість, що в її випадку можна назвати “диктатурою” уяви, яка під тиском підсвідомого “викидає” назовні незвичні візії у форматі видінь, прозрінь, снів. Однак треба розмежовувати різні “внутрішні стани” художньої свідомості, яка перебуває на межі двох вимірів. “Не ототожнюйте внутрішнє видіння художника з галюцинацією. Мені добре знайомі обидва стани, між ними – прірва, – писав Г. Флобер І. Тену. – Під час справжньої галюцинації ви переживаєте жах і відчуваєте, що ваше “я” втікає і що ви вмираєте. При цьому поетичному видінні, навпаки, присутня радість” [6, 179]. Словесно-візуальні “прориви” підсвідомого Е. Андієвської як “внутрішні видіння” й характеризує емоційний вияв радості, а її малярські роботи знімають із глядача емоційну напругу й викликають добру усмішку. Це один із-поміж тих психологічно-естетичних маркерів, які заперечують її належність до митців галюцинаторного типу. Так само неправомірно ґрунтувати уявлення про її сюрреалістичні візії на довільних припущеннях про їх “експериментально-психоделічну процесуальну природу” [3, 152]: психологія творчості цієї мисткині перебуває поза подібними цілеспрямованими експериментами зі свідомістю.

Саме продуктивна уява “дає нам можливість бачити предмет, звести його “в образ” й утримувати його у цьому образі” [9, 188], – ідеться фактично про *мислення в уяві*. Е. Андієвська проілюструвала це дуже чітко: “Взагалі у мене якесь *тотальне мислення*: коли я кажу, скажімо, “тroyнда”, то мені бачиться вся її історія, всі її, так би мовити, параметри. Тому я на слово дуже <...> чутлива” [20, 133; курсив мій – Л. Т.]. Ця свідомо авторська акцентція на тотальності мислення підводить до теми художнього напрямку творчості мисткині.

За А. Бретоном (“Другий маніфест сюрреалізму”), головним завданням сюрреалізму є звільнення “свідомості від рабства”, що означає досягнення “тотального розуміння” на шляхах подолання “абсурдної різниці між прекрасним і потворним, істинним і хибним, добрим і злим”, що й спонукає сюрреалізм стати “доктриною абсолютного бунту” [1, 106–107]. Водночас це не суперечить уявленню про мислення, яке “залучене образом істини й не відсторонене від потягу людини до буття, а буття – до людини, – мислення, занурене в купіль всеповноти буття” [9, 195–196], і яке здобувається шляхом медитації, особливого налаштування на імпульси інобуттєвого із прихованих глибин буття. Більше того: уява дає творцеві необмежені можливості, насамперед – нову й побільшену перспективу самопізнання. Однак це філософське потрактування ролі уяви. Якщо на рівні сприйняття й відтворення у свідомості реальність постає як “заміщення”, то в мистецькому світі йдеться про створення “нової реальності” (або надреальності), змодельованої на основі вже тієї “інакшої”, заміщеної у свідомості реальності. Інакша реальність передбачає домінують невідомого, незвіданого, загадкового, яким є для Е. Андієвської саме буття в перетині реального/ірреального – у тому його вимірі, який відкривається їй окремими чарунками. А вже з них, наче з дивовижної мозаїки форм буття, складається цілком оригінальне уявлення про Всесвіт і місце в ньому людини. На відміну од більшості з-поміж суших на цій землі, тих, що бояться хаосу й ховаються від нього у власноруч по-ремісничому “змайстровані” схеми, Е. Андієвська того хаосу засадничо не боїться, убачаючи в ньому якраз найвищий порядок, недосяжний буденному зорові, і намагається той хаос упорядкувати по-своєму. Звідси калейдоскопічність зорових/слухових вражень, а отже, асоціацій, алогічний монтаж ірраціональних зв’язків, віддалених аналогій, несподіваних, ба навіть позасмислових зіставлень, нібито незіставних порівнянь, що призводять до нагромадження метафор, отієї надметафоричності, яка й дає підстави розглядати творчість Е. Андієвської в контексті сюрреалізму [2; 3; 22 та ін.] з його особливою психологією творчості, яка засадничо більше тяжіє до техніки, ніж до медитації. Однак намагання мисткині узлагодити прекрасне/потворне (читай: істинне/хибне) все ж відсилає до сюрреалізму, хоча тут не можна й не зважати на її застереження: “Справа в тому, що найперше я візіонер. Тож не потребую того, про що писали Бретон і решта. Я не плакаю того песимізму, їхніх поз...” [14]

Сюрреаліст намагається зруйнувати звичний уклад життя, навколишній світ, унести в його сприйняття максимум суб’єктивності; до того ж у задумі “підірвати світ” намагається зруйнувати й саму суб’єктивність [18, 156]. Оскільки руйнування тотальності існувань, за Ж.-П. Сартром, насправді неможливе (це призвело б до “зміни реального стану тотальності”), сюрреаліст намагається розкласти на частини окремі об’єкти, руйнуючи в них “саму структуру об’єктивності”. Але суть реальних об’єктів не піддається деформаціям, тож доводиться “знищувати вигадані об’єкти”: їх “конструкція дозволяє об’єктивності відпасти самій” [18, 157]. Відсторонене позиціонування авторського “Я” має свою мету – ілюзію максимальної об’єктивності за граничної його суб’єктивності. Деперсоналізоване “Я” Е. Андієвської – це свідчення того, як через “символічне знищення “я” через сни й автоматичне письмо, символічне знищення об’єктів через створення об’єктивності, котра щезає, знищення мови через спотворення смислу, руйнування живопису через живопис, літератури через літературу сюрреалізм робить тільки цікаву спробу реалізувати щось через надто повне буття”. Через руйнування він “завжди творить, тобто додає картини до тих, що вже існують, книги до вже написаних книг” [18, 157–158]. Якщо відкинути цю логіку математики, котрою Ж.-П. Сартр виправдовує руйнівний потенціал сюрреалізму (який, проте, створює нове),

залишається спроба аліричного, почасти позбавленого емоційного підґрунтя й підживлення “Я” Е. Андіївської створювати об’єктивність, котра “щезає”, точніше – котра й провокує підсвідомість митця своєю невидимістю, змушуючи уяву “викидати” назовні ці невидимі речі, натомість нібито “приховувати” речі очевидні, знані і звичні. Це начебто її фантоми, а насправді – відбитки інобуттєвих форм, “побачені” внутрішнім зором митця. Візуальний діапазон від “амеб – до Вавилонських веж”, актуалізований поетичним словом на межі, коли “світ – все ще є, хоч вже його й нема”, витворює буттєву всеосяжність: так реалізується позиціювання сюрреаліста залишатися поза історією, його спроба перебувати одночасно “в миттєвому і вічному” [18, 166]. Своєї “надреальності” мисткиня досягає тією “якістю образу”, яка визначається швидкістю асоціацій у проміжку між першим враженням і остаточним його вираженням і, звичайно ж, мовно-стилістичними засобами, де поетеса відпрацювала свій стиль до автоматизму.

Уява “працює” в тісній співдії з інтуїцією як таємничою ірраціональною психічною силою, що коригує спонтанні почуття, відчуття, емоції, уявлення, фантазії, структуруючи їх у послідовності логічності. Тільки мистецька інтуїція (яка, за Е. Андіївською, завжди безпомильна) потверджує правильність творчого пошуку. Мисткиня абсолютно довіряє власній інтуїції, відводячи їй величезну роль у творчому процесі. Без інтуїції, цього феноменального й “екстраординарного чинника людського буття” [17, 171], неможливе ані виникнення первісного задуму мистецького твору (прообразу), ані моделювання художньої реальності в таких її формах і співмірностях уявного/реального, які створювали б ефект переконливої достовірності. Родом із самого дитинства мислення, “з надр первинного, живого, цілісного досвіду” [9, 192], інтуїція здатна видобувати “прозоріння” з “чужого буття” (за М. Лосським); звідси в Е. Андіївської антропология інобуттєвого, яка дивує, зачаровує, а то й відштовхує та водночас спонукає до пошуків порозуміння на рівні сприйняття (попри певну недовіру до уявного світу), що засвідчує факт великої кількості досліджень творчості цієї мисткині.

Стосунки Е. Андіївської з буттям розмаїті: вони то розважливо-серйозні, то грайливі, то забарвлені “чорним гумором”, то геть зухвалі... Але за всім тим – спонтанний інсайт-розмисел, “вийнятий” зі сховку підсвідомого; і слово “розмисел” тут – поза рамками алогічності, адже вжито його як тривання теми, її поетичне “дослідження”. І це зрозуміло, оскільки “буття – міняє зір”, пришивдується – “на ступінь – енну”, воно само міняє “форми і форпости”, пропонуючи “більш розгалужений – зразок буття”: “Буття, що, – віддаляючись, – щемить”. Це дійство називається “згортанням і розгортанням простору”, а сама дійсність постає “об’єктом ущільнення”. І тільки зашорена свідомість стоїть нам на заваді відчуття й розуміння цього. Тому й формулює письменниця свою світоглядну тезу як спробу перетворитися “на сполучну ланку, від якої залежить порядок світобудови” (“Повішений за одну ногу”). Можна погоджуватися чи ні з твердженням Ж.-П. Сартра, що всі сюрреалісти ретельно шукають абсолют і, оскільки у них “скрізь їхня відносність, вони абсолют прирівняли до неможливого” [18, 170], однак маємо шанс спробувати відчутти, що “дійсність – й поміж крайнощів – шпагат”, а “свідомість видовжена – лиш бар’єр, – // За ним – світи – початок свій – беруть”. Вдалиий образ, що характеризує її поезію як візуально-символічний “шпагат” між знаним/незнаним.

Оскільки свідомість, яку поетеса називає лише бар’єром, за М. Мерло-Понті, “розгортає або конститує час” [16, 275], можна резюмувати, що художня свідомість модифікує художні світи в лоні часу. Досвід Е. Андіївської доводить: тільки вивільняючи себе з полону, окресленого свідомістю як “тут-і-тепер”, людина може творити нові мистецькі світи, розгортати незвичні наративні



моделі, хронотоп яких долає межі ув'язненої уяви. Відкритися назустріч невідомому, впустити його в себе – це здатність побачити невидимі обриси світу і його предметність мовби новим зором, загостреним і поглибленим. Часто ще й позначеним астигматизмом, акомодациєю (іноді ж ця здатність домінує), що дає цікавий, часто несподіваний ракурс бачення явища/події/істоти. Вивільнена з “ув'язнення у нинішньому” свідомість, набуваючи нового досвіду, “висмикує” (чи “вилущує”) з потоків часопростору вияви й форми інобуттєвого. Звісно, кожний митець здатний (або не здатний) до цього своєю мірою. Коли ж ідеться про Е. Андієвську, немає сумніву в максимальній інобуттєвій активності її підсвідомості. “Мені викидаються візії, і підсвідомість це перетравлює”, – подібні зізнання часто зринають у її інтерв'ю.

Потужний сюрреальний складник розгортання “театрального дійства” цієї мисткині провокує на означення її творчої манери психічним автоматизмом, саме такі визначення зустрічаємо в різних публікаціях. У психології *автоматизм* (від грецьк. *automatus* – самодіючий) – дія, яка відбувається без безпосередньої участі свідомості; здійснення функцій окремих органів і систем поза видимим впливом збудливих імпульсів іззовні, саморушійно, автохтонно, без контролю волі. Стосовно ж мистецтва мова може йти про т. зв. вторинний (невроджений) автоматизм, коли встановлюється жорсткий однозначний зв'язок між певними властивостями ситуацій і серією послідовних операцій, що раніше потребували свідомої орієнтації. У цьому контексті вирізняється і його різновид – *автоматизм ідеаторний* (від грецьк. *idea* – уявлення, думка) – “насильницька”, інакше кажучи, свавільна, саморушійна поява думок, не зумовлених зовнішнім впливом, синонімом якого вважають автоматизм асоціативний. Практикуючи психічний автоматизм, митець намагається максимально відключити контроль свідомості, розуму і творити, услухаючись лише у свою художню інтуїцію, імпульси, що надходять безпосередньо зі сфери підсвідомого. Цей тип автоматизму вважали основою свого творчого методу сюрреалісти на чолі з А. Бретоном – при створенні як візуальних, так і літературних творів (згідно з теорією “автоматичного письма”, заснованою на фройдизмі, теорії несвідомого, концепції сновидінь і галюцинаторних процесів). Метод психічного автоматизму апробувало багато представників сучасних арт-практик, починаючи від авангардних і модерністських; теоретичне обґрунтування цей метод знайшов у постфройдистів і постмодерністів.

За моїми спостереженнями, Е. Андієвська практикує *автоматизм ідеаторний (асоціативний)*, що виявляє себе через “диктат” підсвідомості, яка актуалізує уяву, а вже уява “видобуває” образи й вибудовує ланцюги асоціацій; мистецька ж інтуїція “просіює” цю свавільну навалу образів і мислеформ. При цьому свідомість митця не усувається повністю з поля його інтелектуально-духовних надбань, і вони також уплітаються у тканину твору. “Я багато і дуже швидко читаю, тож маю великий багаж, – зізнається письменниця. – І коли про щось пишу, то перевіряю всі джерела інформації” [14]. Водночас для неї сама свідомість постає окремою притягальною для дослідження субстанцією, яку вона обдаровує несподіваними характеристиками-порівняннями, котрих не знайдеш в інших поетів, і яка є повноцінним “персонажем” її словесного театру. Цю дивовижну роботу свідомості зафіксовано в русі, плині, у несподіваних ракурсах і образотвореннях, у взаємозв'язку з підсвідомістю тощо.

Водночас, за К.-Г. Юнгом, те, що “з'являється у візії, є образом колективного підсвідомого, а саме своєрідної вродженої структури тієї психе, яка представляє матрицю та передумову свідомості”. Згідно з основним філогенетичним законом, психічна структура мусить нести на собі “відзнаки розвитку попередніх поколінь предків. Така ситуація є також із підсвідомим – у затьмареннях свідомості, наприклад, у сні...” [28, 101–102]. Активність

підсвідомого вві сні перемодельовує реальні світи у фантазмагорійні дійства. Саме через сон, на переконання Е. Андіївської, “вилітає” спресованим усе доти “стиснуте”, тобто “запаковане” в підсвідомості, даючи цікаві зразки сновидної творчості. Ідеться насправді про оніричну нав’язливість, тиск, ба навіть і диктатуру підсвідомого. Окремим прикладом сновидного віршомалярства є її видання “Мова сну = сегменти” – покладені на фарбу нецензуровані сновидні враження (сновидотексти), емоційно-кольорові “зліпки” вихлюпу підсвідомого, непідвладні звичайній логіці, із супровідними віршами, що асоціюються із зображеннями й утворюють одне візуальне інтерсеіотичне ціле. Фактично це яскрава ілюстрація до твердження К.-Г. Юнга, що Бог творить через сон і символ, а “більшість сновидінь мають компенсаторну природу <...>. Вони акцентують в кожному випадку протилежну сторону з метою збереження душевної рівноваги” [27, 109]. Однак треба пам’ятати, що “сновиддя переводить у символи не будь-що, а тільки певні елементи латентних думок сновиддя” [26, 147], підіймаючи із глибин підсвідомого праформи буття.

Означуючи сон “сеіотичним вікном”, “сеіотичним дзеркалом”, Ю. Лотман наголошував: “Сон сприймався як повідомлення від таємничого іншого, хоча насправді це інформаційно вільний “текст заради тексту” [15, 124]. Однак цей текст “надиктовується” підсвідомістю, включаючи механізм її мимовільного свавілля, її “диктатури” і смислових провокацій одночасно, що, зрештою, перетворюється на інваріант пропозицій спектра різноформ буття. Якщо сприймати сюрреалізм як творчий, переважно ірраціональний “вихлюп” зніченої свідомості в таємничому й непізнаному, а від того й не вельми затишному світі, де площини, межі, стосунки і зв’язки всього з усім розмиті, зміщені, а контури звичної логіки здебільшого прокреслено ламаною лінією, то авторка художнього віддзеркалення цих алогізмів і контурних розривів сприймається модератором-режисером. Він на рівні підсвідомості відчайдушно намагається згармонізувати дисонанси, заповнити “антракти” й паузи дискретності, виладнувати в одне ціле хисткі й розпливчасті, завше мінливі лінії, барви, тони й напівтони, зв’язати розірвані нитки речей і понять, аби відтворити якщо не цілісний світ, то бодай інваріант уявної моделі світобудови. Отже, автор і уява виступають тут тотожними величинами. Однак із цього погляду сюрреалістичне світовідчуття Е. Андіївської особливе: мало того, що в його природі є геном “українськості”, який забарвлює зазвичай деперсоналізовану фактуру поезії м’яким відсвітом романтизму; воно наділене ще й своєю логікою. І хоча, за її зізнанням, зловживання “ізмами” її дуже відштовхує, а би назвала сюрреалізм Е. Андіївської до певної міри ще й логічним сюрреалізмом, оскільки всі ті фантазмагорійні витівки зі словом підпорядковані чіткій мовній системі з неодмінними дієслівними пропусками (досить ефективні паузи інтерпретаційного розмислу), яка не тільки надає її слову багатоваріативності, а й дисциплінує, “виструнчує” художньо-образний світ. Чим і підводить читача до якоїсь внутрішньо-просторової логіки повноти пізнання, досягнути яку можна, сповна занурившись у стереоскопічний гіперсвіт мисткині й відшукавши всі явні та приховані просторово-часові й міжтекстові взаємозв’язки. “Мені йдеться про те, як, скажімо, оте складне явище якомога чіткіше втиснути в слово, – так тлумачить сама поетеса своє мистецьке завдання. – Для цього інколи потрібні алогізми, але вони мусять приходити не з розуму, а з нутра, тоді вони стоять наче в якійсь додатковій іншій площині і малесеньким ліхтариком освітлюють те, що ви зробили. І всі речі, які здавались освітлені так, раптом отримують додаткове освітлення <...>. Але <...> кожен творчий акт неповторний. Найкращим, що може бути на світі, є для мене оця змога реалізувати туманну матерію, розлиту навколо, яка ще не втілилася в думку, скажімо, реалізувати її (зокрема, це йдеться про поезію), де не конче

треба висловлюватися цілком граматично правильно <...>. Бо якщо, скажімо, я щось випускаю в своїй поезії, то це означає, що воно цілком непотрібне. Особливо часто це дієслово. І тоді, коли його немає, той, хто читає, мимоволі шукає, які дієслова тут можуть бути – три-чотири... І тоді всі значення тих, які можуть бути, але їх тут нема, мимоволі, як отой наліт на сливі, присутні. Це дає додатковий вимір сприймання якогось явища” [20, 133]. Таке дієслівне фрагментування світу (через віртуальну множинність дії) насправді його не фрагментує, а безмежно помножує, якщо брати до уваги всі варіативні спроби й підтексти авторки та інтерпретаційні різночитання.

Отже, насправді світ постає гіперсвітом, а не лінійно-уявним вузьким “світцем”, який кожен із нас бачить (чи уявляє) в міру свого кругозору. Адже уява (попри динамічність, рухливість і непередбачуваність) як своєрідний механізм комбінаторики має свою логіку саморуку. На це вказував, зокрема, Я. Голосовкер, яскраво зобразивши дійство “розумної сили” уяви: “Логіка уяви рухається в конкретному світі фактів досвіду, немовби всотуючи, подібно до бджоли, мед їхньої суті, поєднуючи й оформлюючи в ціле й водночас нанизуючи ці медові краплини на смислову нитку й оплотнюючи їх у єдність, – іноді навіть у необхідну єдність чарунків” [10, 127]. Фактично уява постає режисером у словесно-зоровому “театрі” Е. Андіївської. До того ж уява настільки пластична, що дозволяє митцеві вириватися зі звичних обмежень, своєю “дивовижною пластикою розплавляє закам’янілість, задубілість звичайних “твердих” уявлень” [9, 179]; вони в Е. Андіївської залишаються в межах буденного світу. Саме такі властивості, особливо якщо вони достатньо розвинені й підкріплені художньою інтуїцією, і визначають хист письменника, котрий намагається щоразу відкрити чи бодай “перевідкрити” нові площини буття, надавши їм статусу “нової” художньої реальності. З цього огляду уява Е. Андіївської можна назвати *дисциплінованою уявою*, ба більше – уявою “прирученою”, оскільки складається враження, що вона “загнана” в рамки певної матриці, яка продукує чітко окреслені художньо-образні й мовно-стилістичні форми; і цей процес справді, як на стороннє відчуття, доведений до автоматизму. Можливо, й через це сама вона не може цілком пояснити механізми своєї творчості (“Натомість моє підсвідоме слухається мене. Не знаю як, але це так. Напевне, тибетці знають <...> Ймовірно я дуже рано навчилася давати такі накази своїй підсвідомості <...> я ж знаю, що крізь мене ріка колосальна проходить, і я мушу її втілити. Як – я не знаю. Але моя підсвідомість якось слухається цього інтенсивного бажання встигнути втілити бодай хоч крихту” [14]), де метафора “колосальної ріки” перегукується з юнганською метафорою “підземного потоку”. Сама оця “ріка” й чинить тиск на художню свідомість, перетворюючись на диктатуру уяви та активізуючи мистецьку інтуїцію.

Тож “вільні асоціації” свідомості (а радше занурення поетичної уяви в підсвідомість і вивільнення у слові глибин колективного й індивідуального несвідомого) відбуваються як спонтанно, так і раціонально, проте підкоряючись чітким внутрішнім законам смислотворення. Можна навіть сказати, що Е. Андіївська має одну мегатему, тотожну надзавданню, на яке “працює” вся її художньо-образна система. Тому є підстави означувати її творчу манеру синтетичним терміном *надрозумовий асоціативний автоматизм духовної концентрації*. За механізмом він близький до психічного автоматизму, проте діє (і осмислюється) не біологічно (як “передача” через індивідуума біологічних енергій несвідомого), а духовно. Митець у процесі духовної концентрації, медитацій, особливого налаштування свідомості “скасовує” контроль свого розуму над творчим процесом і виступає як своєрідний провідник зовнішніх, вищих духовних сил/енергій (надлюдських, космічних,

божественних). Його творчість постає (і, відповідно, усвідомлюється) як вираження через нього певної, іншим способом не висловлюваної, вищої, ніж повсякденна свідомість, духовної реальності. При цьому активна, ланцюгова асоціативність є основним каталізатором творення текстів – як словесних, так і малярських. Зрештою, це і призводить до “сюрреалістичної серіальності” творів Е. Андіївської (особливість, завважена А. Білою), інспірованої серіальністю візій і видінь, що створюють ефект повторюваності, нагадування, тиску на свідомість читача/глядача, і тоді сила диктатури уяви авторки модифікується в потенціал провокації, а отже – і творчої пропозиції, що проектується на реципієнта.

“Поверхня дійсности, яка зашерхла” провокує Е. Андіївську на різні, здавалося б, незбагненні дії і вчинки – то податися “у звук – босоніж”, то зібрати до купи “тліну шепіт”, то зазирнути в “циклону око”, то побачити “галактику на грудях – як краватку”. Такі візуально-зорові “дивацтва”, визначаючи специфіку її художньо-образної системи, активізують і читацьку уяву, запрошуючи нас до співтворчості. Поетична “гра” з формою сонета (окрім того, в останніх своїх збірках вона позначає частину свого доробку “білими віршами”) виводить поетесу на новий рівень експериментування: як, не втрачаючи своєї особливості манери нелінійного зображення навколишнього, зберігаючи канонічну сонетну форму, наповнити ці старі жанрові “міхи” “новим вином” інтуїтивно-чуттєвого сприймання світу.

Розгортання метафори, що живиться переважно сферою підсвідомого, триває і в години, віддані малярству. “Річ у тім, – розповідає мисткиня, – що в мене око десь там на дні завжди розділялось на слово й барву, отже <...> я можу малювати розмовляючи...” [20, 136]. Інтертекстуальний перегук її картин із поезією розгортає зримо виразні вивершення підсвідомого, ірраціонального: “Я просто мушу малювати – в мене десь там, у підшлунку, зберігаються всі картини, які тільки треба “витягти” пензликом, і я це намагаюся робити” [20, 136]. Хай там як (адже насправді важко визначити внутрішні спонуки митця, і йдеться тут більше про закономірності психології творчості, а не свідому мотивацію), проте це саме той випадок, коли художник “заздалегідь не передбачає можливих форм зовнішнього виразу свого задуму, він дозволяє формі утворитися, залишає їй свободу для о-при-сут-нення, ви-явлення” [25, 103; курсив мій – Л. Т.].

Антропологія інакшості/інобуттєвості з її тілесною асиметрією у вербально-візуальному “театрі” Е. Андіївської має власні закони логіки і власні підвалини виникнення. “Насичена силою уяви думка” (І. Ільїн) зазвичай веде самотнього митця з розкріпаченою підсвідомістю лабіринтами досі незнаного. І все ж важко заперечити тезу, згідно з якою наша “уява, наша мислительна здатність невмолимо відкидають нас до самих себе, зачинаючи в межах нами ж створеної системи” [23, 25]. Очевидно, цим також можна пояснити серіальність візуальних образів Е. Андіївської, її незаперечну замкненість на витвореній нею ж моделі відображення світу, візуальну рефренність, що може сприйматися як певний “тиск” на свідомість читача/глядача. І тут криється відповідь на запитання, чи є її візуальний світ певною небезпідставною пропозицією буття, “убраною” в шати художньо-фантазмагорійних образів.

Тож у запропонованому тут віялі означень (як-то “диктатура” уяви, провокація чи пропозиція) можуть з’явитися й інші варіанти, включно з варіантом певної месійності, специфічного “завдання”, покладеного на мисткиню з метою розширення нашого сприйняття обширів і форм буття, однак останнє вже виходить поза межі психології творчості, хоча й значною мірою інспірує її. Зрештою, міксування цих складників, цілком можливо, і дає такий несподіваний візуальний результат, що розширює межі реального, видимого світу. Загалом

же творчість Е. Андіївської – це закодована художньо-естетична система світобачення з ускладненими асоціаціями, багатозначною метафористикою, своєрідною напрацьованою логікою, виразно інтелектуальна, не позбавлена гумору та іронії. Вона апелює й до нашого підсвідомого, “вмикаючи” незнані досі механізми сприйняття незвичного вербального й візуального тексту.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Андреев А.* Сюрреализм: История. Теория. Практика. – Москва: Гелеос, 2004. – 352 с.
2. *Антонюк Т.* Сюрреализм як художній напрям в українській поезії ХХ століття (Е. Андіївська, О. Зуєвський, Б.-І. Антонич, М. Воробіюв) / Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Київ, 2004. – 15 с.
3. *Біла А.* Сюрреализм. – Київ: Темпора, 2010. – 208 с.
4. *Біла А., Цибулько О.* Аутистичний тип поетичного мислення (на прикладі творчих доробків Е. Андіївської та С. Плат) // *Емма Андіївська Проблеми інтерпретації: Зб. наук. статей до ювілею письменниці.* – Донецьк: Нора-Прес, 2011. – С. 51–65.
5. *Бергсон А.* Вступ до метафізики // *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття.* – Львів: Літопис, 1996. – С. 56–64.
6. *Борев Ю.* Эстетика. – Москва: Изд-во полит. лит-ры, 1988. – 496 с.
7. *Будний В.* Порівняльне літературознавство / В. Будний, М. Ільницький. – Київ: ВД “Києво-Могилянська Академія”, 2008. – 430 с.
8. *Валитова Р.* Толерантность // *Новая философская энциклопедия: В 4 т.* – Москва: Мысль, 2001. – Т. 4. – С. 75–76.
9. *Возняк В., Лимонченко В.* Мислення та уява // *Філософська і соціологічна думка.* – 1995. – № 11–12. – С. 171–210.
10. *Голосовкер Я.* Логика мифа. – Москва: Наука 1987. – 224 с.
11. *Долгов К.* Парадоксы и антиномии современной эстетики и искусства // *Эстетическое творчество.* – Москва: Институт философии РАН, 1992. – 106 с.
12. *Зандкюлер Х.* Репрезентация, или Как реальность может быть понята философски // *Вопросы философии.* – 2002. – № 9. – С. 81–90.
13. *Кримський С.* Запити філософських смислів. – Київ: Парапан, 2003. – 239 с.
14. *Ксьондзик Н.* Емма Андіївська: “Кацапендія – це наша проблема” // *Режим доступу:* <http://litakcent.com/2009/04/22/emma-andijevska-kacarendija-%e2%80%93ce-nasha-problema/>
15. *Лотман Ю.* Сон – семиотическое окно // *Лотман Ю.* Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2004. – С. 123–126.
16. *Мерло-Понти М.* Феноменологія сприйняття. – Київ: Укр. центр духовної культури, 2001. – 552 с.
17. *Поліщук О.* Інтуїція. Природа, сутність, евристичний потенціал. – Київ: ПАРАПАН, 2010. – 228 с.
18. *Сафрл Ж.-П.* Что такое литература?. Слова. – Минск: Попури, 1999. – 446 с.
19. *Тарнашинська А.* Гіпертекст Емми Андіївської як індивідуалізований світовий // *Тарнашинська А.* Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – Київ: ВД “Києво-Могилянська академія”, 2008. – С. 333–342.
20. *Тарнашинська А.* “Емма Андіївська: “Все моє життя – це ходіння крізь стіни” // *Тарнашинська А.* Закон піраміди. Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї. – Київ: Пульсари, 2001. – С. 131–139.
21. *Тарнашинська А.* “Мистецький лад диктує свої закони, або Про стихію та інтелектуальну рутину” // *Тарнашинська А.* Закон піраміди. Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї. – Київ: Пульсари, 2001. – С. 217–225.
22. *Тарнашинська А.* Українська версія сюрреалізму: генеза, естетика, поетика (від Б.-І. Антонича до українських шістдесятників) // *Тарнашинська А.* Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – Київ: ВД “Києво-Могилянська академія”, 2008. – С. 116–133.
23. *Тулльчинский Г.* О природе свободы // *Вопросы философии.* – 2006. – № 4. – С. 17–31.
24. *Шульженко Д.* Аутизм – не вирок. – Львів: Кальварія, 2010. – 224 с.
25. *Фесенко В.* Література і живопис: інтермедіальний дискурс. – Київ: ВЦ КНЛУ, 2014. – 398 с.
26. *Фройд З.* Вступ до психоаналізу: Лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками. – Київ: Основи, 1998. – 709 с.
27. *Юнг К. Г.* Психология бессознательного. – Москва: ООО “Издательство АСТ”; “Канон+”, 2001. – 400 с.
28. *Юнг К. Г.* Психология та поезія // *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття.* – Львів: Літопис, 1996. – С. 93–108.

Отримано 16 липня 2017 р.

м. Куїв

