

ЧАСОПРОСТІР ПРОЗИ Е. АНДІЄВСЬКОЇ ЯК РІВЕНЬ ПРОЯВЛЕННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ (НА МАТЕРІАЛІ «РОМАНУ ПРО ДОБРУ ЛЮДИНУ»)

У статті аналізуються загальні принципи організації часу й простору в прозі Емми Андієвської на матеріалі «Роману про добру людину». Констатується сюрреалістичність часопростору твору письменниці, зумовлена необхідністю розмикання звичних рамок сприйняття дійсності. Заявлена проблема передусім осмислюється в сенсі формування в художньому романному часопросторі структур національної ідентичності на рівні зсувів часопросторових шарів. Часопростір роману проаналізовано як триєдиний, оскільки тільки поєднання всіх площин розгортання сприймання породжує можливість розв'язання буття героїв твору.

Ключові слова: художній час і простір, символ, візії, сюрреалізм.

В статье анализируются основные принципы организации времени и пространства в прозе Эммы Андиевской на материале «Романа о добром человеке». Констатируется сюрреалистичность хронотопа в произведении писательницы, обусловленная необходимостью размыкания привычных рамок восприятия действительности. Заявленная проблема прежде всего осмысливается в плане формирования в художественном романном хронотопе структур национальной идентичности на уровне сдвигов пространственно-временных слоев. Хронотоп романа проанализирован как триединый, поскольку только сочетание всех плоскостей развертывания восприятия порождает возможность разрешения бытия героев произведения.

Ключевые слова: художественное время и пространство, символ, визииз, сюрреализм.

In the proposed article the detailed and purposeful analysis of the categories of space and time in Emma Andievs'ka's prose (A Novel About a Good Human Being) is fulfilled. The surrealism of chronotopos in the works of the writer is defined as a condition necessary for the breaking of usual scopes of the perception of the reality.

Key words: artistic time and space, symbol, dreams, surrealism.

У сучасних європейських літературах спостерігається посилений інтерес до проблеми культурної національної ідентичності. У світлі глобалізації ця проблема виходить на перший план і стає найважливішим предметом наукового і художнього аналізу в напрямку пошуку об'єднувальних та розрізнювальних чинників, переосмислення категорій «свого» і «чужого» тощо. У царині художньої літератури подібні пошуки є тим більш актуальними, реалізуючись на всіх рівнях художнього цілого, зокрема на рівні хронотопу. Особливо ж актуальним зазначений напрямок дослідження феномену ідентичності є стосовно вивчення творів митців української діаспори.

Творчий феномен Емми Андієвської, зокрема своєрідна художня умовність структури її текстів,

зумовлює те особне місце, яке посідає авторка в українському літературному процесі. Прозові та поетичні твори мисткині вимагають від читача здатності до інтерпретації й дешифрування надскладного авторського мислення, проявленого на всіх рівнях побудову художнього цілого. Відповідно, подібна внутрішня складність породжує на першому етапі опанування потребу тлумачення й роз'яснення й надалі цілісного прочитання й ґрунтового осмислення. Натомість романістику Е. Андієвської переважно досліджувано або загально-описово, або частково, в окремих теоретичних аспектах. Автори, зокрема, констатували експериментальний характер (П. Сорока), міфолоцентричну природу її романів (Н. Зборовська, М. Кіяновська), визначали психологізм прози (І. Зимомря), здійс-

новали спробу ідейно-тематичого аналізу (Ю. Шевельов (Ю. Шерех), Ю. Клиновий, О. Кавуненко, Г. Гордасевич, Л. Микита). Проза Е. Андіївської також досліджувалася як вияв постмодерного творчого методу (С. Водолазька, А. Лазар). Окремо були проаналізовані художньо-філософські шукання в романістиці Емми Андіївської (О. Смерек).

Попередні напрацювання роблять актуальними поглиблені системні дослідження прози Е. Андіївської у певному проблемному аспекті. У стадії становлення й розвитку перебуває літературознавча рецепція творчості Е. Андіївської та інших українських митців (О. Зуєвського, Б.-І. Антонича та М. Воробйова) як таких, що працювали в руслі сюрреалізму. У цьому сенсі Анна Біла зазначає: «Практично кожен дослідник, звернувшись до творчості Е. Андіївської, бодай частково зосереджує увагу на паростках сюрреалістичної візійності в українській літературі ХХ ст. в ліриці Б.-І. Антонича. У такий спосіб проголошується якщо не «тяглість традиції», то принаймні регулярна повторюваність стильових принципів, таких як дисформація, спонтанність, що впливають на характер образотворення, а також язичницько-пантеїстичне забарвлення національної версії сюрреалізму» [див.: 1].

Проблема сюрреалістичної образності у творах окремих українських авторів розкривалася в працях А. Макарова («Г'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво»), М. Моклиці («Модернізм у творчості письменників ХХ ст.»), «Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика»), Анни Білої («Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки»).

Сюрреалізм більшість з дослідників вважає стильовим стрижнем поезій Е. Андіївської, проте ще й досі дискутується питання щодо визначення стильових доміант «Роману про добру людину», співвіднесення елементів сюрреалізму та реалізму, «що проступає за вигадливим метафоричним, міфологічним плетивом художнього світу» [див.: 5]. С. Водолазька стверджує, що у великій прозі письменниці «найчастіше застосовує ті стилі, які органічно вписуються у сформульовану у 80-90-х рр. доктрину постмодернізму» [див.: 3]. Йдеться, насамперед про бароко, рококо та сюрреалізм. Таким чином, дослідниками констатувалася своєрідність творчого методу Е. Андіївської, неоднозначність художньої форми її романів, однак далеко не всі актуальні питання були поставлені й, відповідно, розв'язані, що й зумовлює напрямки подальших теоретичних пошуків.

У статті визначено загальні принципи побудови художнього простору й часу в прозі Емми Андіївської на матеріалі «Роману про добру людину». Зокрема, проаналізовано процес реалізації категорій хронотопу як способу вираження ідейно-естетичних принципів автора, а також у зв'язку з вихідними естетичними принципами сюрреалізму, реалізованими у прозі Емми Андіївської.

Паралельне розгортання двох рівнів художньої реальності, сюрреалістична візійність, смислові повтори та інші елементи сюрреалістичного письма виконують у «Романі про добру людину» важливі композиційні та змістотворчі функції. Їх вивчення дозволяє осмислити всю складність хронотопної структури романної прози авторки.

Передусім привертає увагу те, що події в «Романі про добру людину» розгортаються винятково в українському таборі для переміщених осіб у Міттенвальді. Табір – це простір, обмежений огорожею з дроту, вхід через яку вартує Тимко. У контексті твору простір табору сприймається як мікропростір. Навколо ж нього розвивається, пульсує життям інший простір – макропростір: той, в якому народилися, сформувалися як особистості, жили, працювали, одружувалися, народжували дітей, переживали радість і потрясіння теперішні мешканці табору. Це той світ, який зробив цих людей вигнанцями: на батьківщині вони були чужими, оскільки не сповідували панівної більшовицької ідеології, але й на чужині залишалися позасоціальними елементами, оскільки жодна з держав, на території яких вони опинилися, не могла взяти на себе зобов'язань щодо влаштування їх життя. Причини цього, зокрема, окреслила Е. Андіївська на початку роману: *«Безмежна доброта – рідке явище. Доброті природа відпустила місця – лише як виняток з її правил. Добру людину нищать, затоптують, коли ж нема сили знищити – глузують, знуцаються, і вона завжди гине»* [2, с. 3]. Історія ХХ ст. є яскравим прикладом того, як управління державним механізмом переходить до рук людей, далеких від ідеалу добра. Хоча й існують історичні факти, що пояснюють появу переміщених осіб та зон для їх тимчасового перебування (згідно з офіційними даними, загальна чисельність переміщених осіб та біженців у Західній Європі становила на 1944 р. 10 млн 366 тис. осіб [див.: 6]). З метою самозбереження українські емігранти почали створювати допомогові комітети, аж поки 1945 р. не отримали дозвіл американського військового командування на організацію українських таборів), справжні причини цього явища лежать саме в площині окресленої письменницею у творі морально-етичної проблеми.

Мікро- і макроплощини не є окремими вимірами простору, оскільки можуть взаємонакладатися, розмикатися й взаємообумовлюватися. Так, чужий географічно й культурно простір розташування табору для переміщених осіб може опановуватися шляхом «прищеплення» йому рідних просторових вимірів: *«Кожного вечора баба Грициха брала Омелька за руку й вела за табір до Ізару. І хоч усі знали, ніхто ніколи не наважувався підглядіти, як баба Грициха підходила до води, вправним рухом розтинала посередині мілководну річку й прищеплювала на Ізар Дніпро, який одразу ж набрякав океанськими хвилями і, вицаючи й потужнішаючи, перелітав через Карвендель, розсуваючи на боки міттенвальдські гори, як*

сірники, які щезали в його утробному, шаленому, аж повільному вирі. І тоді вмить відкривалася рівнина на весь світ, крізь яку несамовитіший від вселенського потоку летів Дніпро» [2, с. 5].

Крім зазначених вище мікро- та макроплощин, слід говорити також про кілька рівнів внутрішньотабірного простору, причому кожен з цих рівнів має свій окремих вхід/вихід. Перший з рівнів, в якому перебіг подій відбувається в реальному часі, охороняє один із персонажів твору Тимко.

Наступний рівень уособлює міфологічне мислення: він створений уявою мешканців табору на основі прадавніх вірувань та безграничної віри в диво. Адже жорстока, мінлива та непередбачувана реальність сприймається легше, якщо людина може знайти просте й доступне пояснення незрозумілим подіям.

«Охоронницею» цього просторового рівня є баба Грициха, безмежне прагнення творити добро якої було відомо всім мешканцям табору. Адже вона *«зневажала тільки злих, нікчемних і саме тому нелюдське лютих, які відписали свою боягузливу душу злу, нахваляючись, що тільки по боці зла людина спроможна вижити на цьому світі, страхаючись добра, як вибухівки, хоч і за них молила Бога, щоб уділив їм бодай крихту доброти, просвітивши їх ниці помисли, а головне – аби вони не мали сили затоптувати добрих людей» [2, с. 5].*

Дорога в цей простір відкривається через символічний образ соняшника, який сприймається мешканцями табору як символ Батьківщини-України. Про це пише О. Смерек *«Найістотнішою є сама потреба в міфологізації образу соняшника: для таборян він символізує покинуту Батьківщину» [див.: 5].* І. Зимомря вказує на те, що для українця символ соняшника втілює архетип сонця, і в романі стає *«центром багатьох міфологічних картин, сенсом яких також виступає Україна» [4, с. 110].*

О. Смерек наголошує також на міфологічній маркованості образу соняшника в індивідуальному психологічному вимірі персонажів та її прив'язаність до уявлень мешканців табору про рай по смерті [див.: 5].

Отже, образ соняшника є багатоплановим і поліфункціональним символом, розгортання якого відбувається за такою схемою: соняшник – сонце – Україна – коло – рай – порятунок. Причому елементи цієї схеми не пов'язані лінійним зв'язком, їх реалізація у часопросторовій структурі підпорядкована внутрішній логіці розгортання подій у романі: *«Бож соняшник містив у собі рай, і тому ніхто не спромігся його знищити, хоч скільки в таборі вешталася бейкетників і волоцюг. Ні в кого не піднялася рука стягти соняшника, навіть тоді, коли люди, перелякані й злі, очікували кінця світу, ладні з розпачу чинити всяке зло» [2, с. 6].*

Міфологізація образу соняшника на рівні уявлення про рай відбувається через його круглу форму й підтримується додатковим образом кола – магічно-ритуальним обходом навколо: *«баба Гри-*

циха сто разів обвела соняшник чарівним колом, якого ніхто злий не мав сили перекрочити, а тільки такі праведники, як Хома Федорович, якого баба в його останню годину взяла в соняшник-рай, і тому він помер такою легкою смертю» [2, с. 6]. Як зазначає О. Смерек, *«часопросторову художню умовність у романістиці Е. Андіївської, виражену моделлю «круглого часу», витворено на основі міфологеми кола («Роман про добру людину», «Роман про людське призначення») ...Актуальність фігури «круглого часу» в романах впливає з постійного звернення до ретроспективного ракурсу зображення життя того чи того персонажа. Загалом міфологізована візія часу з переосмисленою моделлю часових циклів активізує особисту пам'ять героїв і відтак слугує для розгортання історіософської проблематики» [5, с. 10].*

Коло символізує безкінечність часопростору, що в уяві мешканців табору асоціюється, в першу чергу, зі сталістю, міцною основою в умовах мінливого навколишнього світу. Адже соняшник – це єдина рослина в таборі, вирощена завдяки невтомній праці баби Грицихи, *«бо ніхто нічого не садив і не плевав, вичікуючи своєї долі з таборової картотеки, як Страшного Суду, і всі дивувалися, звідки перед вікнами баби Грицихи красується такий дебелий і гарячий соняшник, що аж очі бере, і коли її пощастило його посадити» [2, с. 6–7].* Таборяни відчують нестабільність свого стану-вища, а тому переживають реальність як щось тимчасове. Вони не прикрашають свої помешкання, не висаджують сади й городи, як робили би це, перебуваючи на рідній землі. Кожна мить їх існування нічого не варта, бо заповнена лише страхом. Цей страх обірвав узвичаєний ланцюжок зв'язку поколінь: минуле – теперішнє – майбутнє. Треба забути про минуле, жити теперішнім і не думати про майбутнє, оскільки його взагалі може не бути. Подібне позбавлення майбутнього своє-рідно замикає художній час роману, оскільки час перестає бути вектором із постійним спрямуванням у майбутнє, час зупиняється й рухається по колу побутових дрібниць. І тільки через образ *соняшника – кола – часу* розмикається завдяки від-родженню сподівань і мрій.

Вибудовуючи образ соняшника, відтворюючи поетапно шлях його міфологізації в уяві мешканців табору, письменниця відтворює глибинні психологічні процеси, що відбуваються у свідомості людей, наражених на щомиттєву небезпеку, охоплених первісними почуттями страху, розгубленості перед загрозою стихійного лиха – репатріації. Архетипне мислення допомагає мешканцям табору розімкнути відому їм реальність у сферу вічного й возвеличити свою долю до вселюдської. Це один із способів маніпулювання фактами дійсності, завдяки якому в серцях таборян пробуджується віра в майбутнє та зникає страх перед таборовим буттям. Таким чином виникає історія про те, що соняшник баби Грицихи насправді посадив сам Господь,

«який того вечора, коли всі тремтіли й ховалися від репатріаційної комісії, яка приїхала хапати й висилати всіх без розбору до Сибіру – на каторгу, на смерть і знущання, – проходив спорожнілим табором і на згадку про себе залишив цей кусник світла, аби люди не втрачали надії, що колись настануть і кращі часи» [2, с. 7]. Звідси ж надання соняшнику гіперболізованої міцності, незнищенності, бо такою ж міцною та незнищеною є віра й надія людей у порятунк, навіть якщо він знаходиться поза межами реального світу й очікується як винагорода за страждання й пекельні муки у реальній дійсності. Підтвердженням цього є розповідь про спроби Грецька Нетеси розтрощити соняшник після того, як його сина вбили у таборовій сварці: «клени Бога й людей, цілу ніч рубав соняшника і тільки себе покалічив, ані трохи не влунувши рослини, хоч він пізніше відпекувався від свого вчинку» [2, с. 7].

Баба Грициха є не тільки охоронницею входу до іншого часопросторового виміру, за бажанням вона може відвідувати ніби згорнутий у соняшнику рай та повідомляти його мешканців про те, що відбувається в таборі та навколо нього. Цей мотив подорожей кількома світами, відвідання померлих доволі поширений у світовій літературі, проте в романі Емми Андівської він оригінально трактується й набуває символічного значення. Адже надреальність, що відкривається через соняшник-вхід – ідеальне уявлення таборян про покинуту Батьківщину. Це не та Україна, в землі якої були поховані їх матері та батьки, це не та земля, яку вони роками засівали, сподіваючись мати добрий урожай, і, нарешті, це не та Україна, де зараз відбувалося творення нового радянського суспільства. Це та далека й недосяжна ідеальна, внутрішньо вибудувана у свідомості «віртуальна», країна, заради якої сотнями років проливалася кров. Ідеальна держава, що навесні рясніє білим запашним вишневим цвітвом, а влітку прикрашується величезними жовтоголовими соняшниками, в якій панує добро, справедливість. Це той вимірний український рай, про який не раз співали поети, і про який на відстані безмежності мріяли тисячі українців у таборах для переміщених осіб.

Третій рівень табірної простору також, як і попередній, є позачасовим, і розвиток події в ньому відбуваються не в хронологічному порядку, а в порядку, визначеному вищою, надреальною логікою. Тільки обрані знають цей порядок і можуть повідомити про нього людям в одкровеннях. Цей просторовий рівень – антипод раю, але в романі він також пов'язаний із загадковою по-статтю баби Грицихи. Саме на її плахті, на думку мешканців табору, містилися одкровення, що пояснювали плин подій краще за єгипетські піраміди або відомого пророка француза Нострадамуса.

Автором міфу про пророцтва на плахті баби Грицихи був табірний дивак дід Охрим. У зв'язку з цим образом слід звернути увагу на таку особливість міфотворення у романі, як обраність провіс-

ників таборових тасмниць. Як правило, ними були люди, в житті яких відбулася знаменна подія, що стала підтвердженням їх обраності. Наприклад, дід Охрим щасливо врятувався після того, як спалили заживо всіх мешканців його села, «а він, що віджив своє життя, чудом уцілів, забривши у вибалок загаяти загублене теля» [2, с. 8].

Проте між просторовим рівнем раю та пекла існувала значуща відмінність: вхід до раю міг ініціюватися добрими людьми, причому навіть за їхнім бажанням, а вхід у пекло розкривався поза свідомістю людини, тільки тоді, коли концентрація негативної енергії досягала найвищого рівня. Саме тому вхід до пекла посеред табору з'явився тоді, коли пані докторова Лилик, посварившись із панною Синелько, побачила плахту баби Грицихи: «А що від сварки в пані докторової Лилик ще спалилися іскри з очей, то коли вона глянула на вологу плахту, їй привиділося, ніби плахта міниться на сонці такими водограями, аж усі бараки зливаються в одну світлову пляму, яка просто відбирає зір, а цього вже й пані докторовій здалося багатом» [2, с. 8].

Оригінальність підходу до опису пекла Емма Андівська проявила в тому, що першими його «гостями» зробила несвідомих дітей, які ще знаходяться «по той бік добра і зла»: «Юрчик і Оленка побігли в саме пекло. А що діти ще по той бік добра і зла, то, потрапивши до пекла, вони його не помітили та й ніщо нове їх тут не вразило. Пекельних чортів вони порухували за пащекуватих і недоречних дорослих, яких повно на світі виключно на те, аби вічно заважати, забороняючи то потримати пальця в роті, то проїхатися на таборовому цуцикові Вовкові, то це щось справжнє; казани з вогненною смолою – за невеликий різновид таборової кухні, і вирішивши, що пекло – це продовження табору, тільки ще нудніше, бо скільки вони йшли, ніди не подибали жодної дитини, щоб разом бодай у піжмурки погратися, а самих тільки дорослих, які скрізь повчали один одного, – виїшли нагору, здивившись, бо внизу їм це й не сподобалося повітря, – воно пахло не тільки часником і цибулею, до яких вони звикли, а й ще чимось, від чого доводилося надто часто чхати» [2, с. 10].

У такий спосіб письменниця актуалізує функцію пекла у сюжетній схемі роману. Воно стає вихідним пунктом розвитку подій твору: діти, що не встигли ще пізнати добра і зла, сприйняли похід до пекла як звичайнісіньку забавку, проте для дорослих пекло стає справжнім випробуванням. Їх свідомість, обтяжена гірким життєвим досвідом, конструювала страшні візії пекельних мук. Першим це відчув на собі табірний п'яничка Стецько Ступалка, який вирішив навідатися до потойбіччя з цілком прагматичною метою: ввечері за чаркою горілки розповісти своїм друзям, як там воно у пеклі.

Антисвіт, в якому опинився Стецько, – це особлива реальність, в якій події є відображенням

подій реального світу, ніби пропущених крізь призму магічного. Тому в цьому світі добро і зло гіперболізуються, набувають надзвичайної сили. Стецько витримує страшне випробування: енкаведисти примушують його обливати нечистотами пам'ятники великим українцям, таким чином, простір пекла накладається на простір Києва як міста, що може уособлювати одночасно два протилежні виміри – пекла й раю, залежно від того, яка сила його осмислює й ним опановує.

З Києва-пекла Стецько рятується тільки завдяки силі своєї доброї думки, яка магічно вириває його звідти: *«І тієї ж миті Стецько відчув, як його несе до виходу з такою силою, аж його мучителям мало не відірвало рук»* [2, с. 14].

Важливу роль в організації часопростору роману відіграють не тільки переходи на рівень раю та пекла, але й бурхливе переживання емоцій та візії-галюцинації героїв твору. Цей рівень часопросторової структури умовно можна назвати рівнем самопізнання.

Опинившись в складній незвичній життєвій ситуації, герой намагається знайти вихід із неї шляхом співвіднесення нових обставин із подіями свого життя. Така діяльність людського духу надає можливість переосмислити життєвий досвід, а точніше певні значущі в розвитку особистості події, по-новому, з урахуванням нових обставин. Так, наприклад, Стецько після подорожі до пекла, усвідомлює, що не зміг реалізувати в житті всіх своїх здібностей, запиваючи горілкою невдачі. На щастя, він зустрічається з професором Кавою. Саме під час цієї зустрічі Стецько переживає надзвичайні емоції, які знаменують наступний етап розвитку його особистості. Коли професор заспівав, Стецькові груди надуло від болю *«і його само-го, згрібши в жменю разом зі шкірою зовнішню подобу, рвонуло всередину й, сплющивши, при-тисло до власного хребта, не лишивши й щілини на віддих»* [2, с. 21]. Табірний п'яниця відчув, що на душі в нього дедалі ставало «лагідніше». Та й здатність сприймати світ навколо стає в нього багатого масштабнішою, що теж відображається в здатності до містичних подорожей-видінь, зокрема уявної подорожі до Самарканду: *«Самарканд – це, властиво, Київ, тобто не Київ, а майже Київ, тільки трохи інакший і в іншій країні, і туди вони разом із професором Кавою мають зараз іти»* [2, с. 28]. Уявний простір квітучого міста спричиняє можливість узагальнень типу: *« – А чи це бува не рай? – пронизав Стецька раптовий здогад. – Правда, рай нібито не лежить на воді, а, зрештою, за цей час могло й децю змінитися, надто вже світлим і аж наче паскою пахне звідти? ... – Рай, Київ, Самарканд. Самарканд, Київ, рай, – ніби виголошуючи трамвайні зупинки, почав щось пояснювати професор Кава, та Стецькові не вдалося зосередитися: до них наблизився човен, у який вони сіли й попливли до брами, де крізь отвір Стецько побачив ніби з суцільної маси викраєне*

чотирикутне місто на воді з баштами й дахами під черепицею із слонової кости, і кожна така черепиця-дощечка мала кольоровий напис із кулястих незнайомих літер» [2, с. 28–29]. Київ у подальших візіях Стецька стає протилежним простором – раєм – тільки тому, що свідомість його після подорожі до Києва-пекла очистилася, а думки сповнилися усвідомлення добра як мірила сенсу: *« – Я тобі розповім про Самарканд! – вловив раптом думку Стецько.... – Це майже рай і майже Київ, а разом і не одне, і не друге, зрештою, цього я тобі не годен пояснити, це країна, куди мене водив професор Кава, а там так хороше, що я волів би, аби й тобі передалося все те гарне, сповнивши радістю й світлом»* [2, с. 34].

Візії-галюцинації й надалі в тексті постають способом актуалізації стану свідомості того чи іншого персонажа, ілюстрацією до чого є такий епізод: Стецько та Геврик зустрічаються на колодах для розмови. Водночас з ними поблизу колод опиняються ще два герої – Андрійко П'ятак, який збирається втопитися через нещасне кохання, та Дмитрик, який разом із хлопцями вкрав корову, а зараз веде її в порожній барак, щоб зарізати. Обидва герої занурені у свої думки, а тому починають сприймати реальність, тільки угледівши Стецька та Геврика. В уяві Андрійка замість цих давно знайомих йому людей з'явився чорт, який звертається до Андрійка з запрошенням якомога швидше вирушити у далеку путь. На захист юнака виступає юродивий. Після цієї фантастичної візії Андрійко відчув, що *«... ай голова... аж лускалася від щойно почутого, і він уперше замислився над своїм життям, – стан настільки для нього новий і незвичний, що він не зауважив, ні як ноги під ним хутко помчали назад до барака»* [2, с. 37].

Подібне до Андрійкового очищення відчув і Дмитрик, за яким у таборі закріпилося «звання» злодія. Саме в ту мить, коли Андрійко вперше замислився над своїм життям, Дмитрик обміркував, як йому з друзями провести викрадену корову повз Стецька та юродивого. Вирішення проблеми він знайшов швидко, проте, збираючись вже виголосити розпорядження, помітив, що замість Стецька та юродивого на колоді сидить його дядько Степан й готує до запуску ракети. А сам Дмитрик у цей час стрибає навколо дядька, радіючи, що сьогодні, у день народження, він має змогу опинитися на ярмарку.

Епізод на колодках демонструє зсув, зміщення кількох часових та просторових площин, реалізований через візії героїв. Емоції, пережиті персонажами, стають ключовими в їх особистісному розвитку та допомагають перейти на інший рівень самоусвідомлення: Андрійко відмовляється від самогубства, а Дмитрик рятує від самогубства божевільного винахідника Копиленка. Кожен з них приходиться до усвідомлення своєї ролі в укріпленні позицій добра у світі.

Протистояння в людині сил добра і зла, таким чином, актуалізується через протиставлення просторів раю та пекла, що відкриваються в замкнутому просторі табору, розмикаючи його у безмежність, додаючи формі кола сферичності, завершеності. Відкриття простору раю чи пекла в кожен конкретний момент залежить від здатності людини відкритися добру чи залишитися на боці зла, тобто пережити певну межову ситуацію й викристалізуватися як носій екзистенції: «вони завжди з'являються тільки в смертельній небезпеці, – де людина ангажується не одним пальцем, а вся, зі сліпучою чіткістю відмежовується добро від зла і зникають тіньові переходи «доброзла», що панують у ситому, вільному від страху перед безпосередньою загибеллю суспільстві..., і люди, які за сприяливіших умов померли б шанованими, чесними й добрими, оскільки їм ніколи не довелося проявити ні справжньої чесноти, ні доброти, в

суспільстві, що живе під Дамокловим мечем, виявляються нікчемними тварюками, підлими й боягузливими. Тому й стається, що блаженські добрячки за межових обставин, затуливши невинні зіниці, ніколи не бачать, як у їхній присутності катують і вбивають іншу людську істоту, бож треба рятувати, насамперед, власну шкуру, своя сорочка ближча, а крім того, пощо зайво побиватися, коли завжди є виправдання: хіба я винний?» [2, с. 58–59].

Сюрреалістичність часопростору твору Емми Андієвської «Роман про добру людину» зумовлюється, таким чином, необхідністю розмикання звичних рамок сприйняття дійсності, намаганням знайти вихід з абсурдної дійсності реального світу. Часопростір роману триєдиний, оскільки тільки поєднання всіх площин розгортання сприймання породжує можливість розв'язання буття героїв твору.

ЛІТЕРАТУРА

- Біла А. Сюрреалізм як серійність [Електронний ресурс] / Анна Біла // Дикое поле. – 2004. – № 6. – Режим доступу : http://www.dikoeполе.org/numbers_content.php?id=6.
1. Андієвська Е. Роман про добру людину / Емма Андієвська. – К. : Орій, 1993. – 269 с.
 2. Водозазька С. А. Постмодерністські акценти у творчості Емми Андієвської : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01 / С. А. Водозазька ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2003. – 16 с.
 3. Зимомря І. Символіка прози Емми Андієвської (на матеріалі «Роману про добру людину») / І. Зимомря // Наукові записки. – Випуск 50. – Серія : Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград : РВГ ІЦ КДПУ імені В. Винниченка, 2003. – 410 с.
 4. Смерек О. С. Художньо-філософські шукання в романістиці Емми Андієвської : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.01 / О. С. Смерек ; Львів. нац. ун-т ім. І.Франка. – Л., 2004. – 20 с.
 5. Стрільчук Л. Примусова репатріація радянських громадян та створення таборів для переміщених осіб у перші повоснні роки / Л. Стрільчук // Зб. навч.-метод. матеріалів і наук. статей іст. ф-ту Волинського держ. ун-ту. – Вип. 3. – Луцьк, 1998. – С. 129–130.
 6. Тарнашинська Л. Гіпертекст Емми Андієвської як індивідуалізований світовияв [Електронний ресурс] / Л. Тарнашинська // Всесвіт. – 2006. – № 5–6. – Режим доступу : http://www.vsesvitjournal.com/index.php?option=com_content&task=view&id=163&Itemid=41.

© Журавська О. В., Росінська О. А., 2011

Стаття надійшла до редколегії 27.05.11