

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК – 821.161.2

І.В. КРОПИВКО,

кандидат філологічних наук, доцент

*кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету
імені Олеся Гончара*

ЗБІРКА ВИБРАНИХ ТВОРІВ МАЛОЇ ПРОЗИ Е. АНДІЄВСЬКОЇ «ДЖАЛАПІТА»: ЖАНРОВИЙ НАРАТИВ ТА СТИЛЬОВА СВОЄРІДНІСТЬ

У статті розглядаються питання мікро- і макропоетики малої прози Емми Андієвської на матеріалі збірки вибраних творів «Джалапіта», що в основних рисах репрезентує різночасові за появою твори.

Ключові слова: поетика, смисл, наратив, прийоми, жанр, художня реальність.

Про творчість Емми Андієвської в українському літературознавстві заговорили не так давно. Тільки на початку 90-х років в Україні опубліковано її твори, що з'явилися ще в п'ятдесятих – на початку шістдесятих років. На той час, період перебудови, літературний сюрреалізм був відомий пересічному реципієнту недостатньо. З поняттям сюрреалізму в нього асоціювалося переважно ім'я французького живописця Сальвадора Далі, репродукції картин якого можна було побачити в багатьох журналах.

Видання творів Емми Андієвської 90-х рр. і початку 2000-х давно вже стали раритетними, так само як і збірник вибраних творів «Джалапіта» (2006), куди увійшли кращі новели та казки зі збірників «Подорож» (1955), «Тигри» (1962), «Джалапіта» (1962), «Проблема голови» (2000), «Казки» (2000). Останнім часом завдяки масованій публікації поетичних збірок письменниці та їхньому авторському художньому оформленню вона радше сприймається як поетеса й художниця, що має унікальний і неповторний стиль письма, який наслідувати майже неможливо, та власний погляд на філософсько-мистецьке осмислення світу. Однак це досить вузький погляд на її творчість, бо значне місце в її доробку посідають прозові жанри, серед яких, крім уже названих, є три романи: «Герострати» (1971), «Роман про добру людину» (1973, 2-ге видання 1993), «Роман про людське призначення» (1982, 2-ге видання 1992).

На сьогодні про творчість Емми Андієвської сказано вже чимало. Свою думку про природу її письма висловили в монографіях Іван Зимомря «Психологізм прози Емми Андієвської», Петро Сорока «Емма Андієвська. Літературний портрет», у статтях Юрій Шерех, Ніла Зборовська, Світлана Водолазька й Ольга Шаф. Увагу дослідників переважно привертала поезія мисткині або окремі аспекти поетики прозових творів. У цій статті ми спробуємо здійснити цілісний аналіз мікро- й макропоетики збірки вибраних творів малої прози Емми Андієвської «Джалапіта», що в основних рисах репрезентує різночасові за появою твори.

Мала проза письменниці є справжньою перлиною її творчості. Як і сама авторка, проза яскрава, приваблива, проста й водночас загадкова, таємнича. Смісл творів зашифрований. Шифр – на поверхні, смисл прихований за одним-двома основними наративними прийомами, що розгортаються через весь твір, однак інтерпретація вимагає від читача загли-

блення в культурні смисли різних релігій, літератур давнини й сучасності, вміння побачити складне за простим і не сприймати все буквально, адже параболічна образність і тонкий гумор становлять особливу рису її авторської манери.

Хтось може сказати, що твори Е. Андіївської однотипні за вираженим смислом і побудовою. Але це не так. Дійсно, усі вони позначені морально-філософською домінантою, бо письменниця зосереджена на питаннях сенсу буття, людського життя, справжності моральних настанов, релігійних принципів. Тому суттєвими відголосками у філософському осмисленні й моделюванні буття є християнські істини та дзен-буддистський спосіб осягнення світу. Головне – що всередині людини, що робить її людиною, її духовна сутність, яка наближає до Бога. Це та істина, що лежить в основі всіх творів. На такий ракурс у трактуванні художньої дійсності творів Е. Андіївської наштовхують назви її романів. Натомість у назви творів малих жанрів винесений, як правило, предмет, що є об'єктом зображення й навколо якого будується параболічний сюжет, проте сам предмет має опосередковане значення для розуміння сенсу твору, він ніби пунт у новелі, що позначає поворотний момент у сюжеті, та цей пунт і є самим сюжетом (наприклад, «Баштан», «Простори», «Тигри», «Пристрасть», «Пригода в поїзді»).

Характеризуючи новелістику Андіївської, насамперед хочеться говорити не про нарративні особливості творів, а спробувати інтерпретувати їхній смисл, бо саме він становить родзинку творів, є загадкою, яку читач прагне розгадати. Загадка не була б такою «смачною», якби не форма, у яку закладений зміст. Найчастіше це нескладний сюжет, що є розгортанням метафори чи реалізацією певної моральної або релігійної сентенції, іноді розглядом від зворотнього. Мовлення героя (а частіше розповідь ведеться у формі Я-нарації або від третьої особи, коли оповідач не персоніфікований, проте сприймається як такий) наближене до розмовного стилю, без намагання повернути до себе увагу якимись особливими прийомами. Розповідач без надмірних емоцій часто дає мінімальну самохарактеристику, щоб читач міг змалювати об'єктивно достовірну картину. Наприклад, новела «Зміна помешкання» має такий початок: *«Я часто міняю помешкання не тому, що сварюся з господинею, чи тому, що в мене запальна вдача (за своє життя я ще ні разу ні з ким не сварився, і моя тітка запевняє, що я занадто лагідний, але на те вона й моя тітка, щоб про мене добре думати), а просто я люблю, щоб там, де я живу, не було зайвих речей, а вони якось назбираються, наче їх привіває крізь шпарки»* [1, с. 41]. У цьому уривку прочитуємо певну гіперболізацію якостей героя, що переростає фактично в літоту – применшення ступені виявлення якості героя. Важко уявити собі людину (дорослу), яка ніколи б ні з ким не посварилася. Розповідач, наче фольклорний герой, використовує прийом заперечного тернарного паралелізму: двічі заперечує, щоб потім назвати суттєву власну властивість. Щоб створити враження, що він пересічна особистість з усіма проблемами, властивими звичайним людям, згадує свою тітку (виконує роль третьої особи, чия думка має звучати авторитетно). Тітка й далі сюжетно фігурує, але вже як герой-антагоніст, проте має ще одну функцію. Образ тітки героя зустрічається й у інших новелах (наприклад, «Леви»), що створює ефект циклізації творів і прочитання їх як одного тексту, як окремих елементів пазлу, з якого складається картинка світобудови. Разом із тим уже в цьому, першому реченні міститься експозиція твору – герой повідомляє, що його проблема – в надлишку речей. Твір реалізований як монолог героя, де є і мінімізовані описи, і внутрішня діалогізація, і ретроспектива. Проте оповідної об'ємності твору надають не ці прийоми, а побіжні згадки в характеристичних репліках про інші проблемні моменти. Так, розповідач, говорячи про ставлення до нього тітки, зазначає: *«Я знаю, що вона хоче мені добра, і тому навіть не пробував ображатися, коли вона намагалася мене ловити, щоб силою примусити мене жити в одному помешканні»* [1, с. 42]. Одним реченням висловлено одразу декілька проблем, що можуть бути передані фразами: благими намірами встелена дорога до пекла, полюби ближнього як самого себе, світ ловив мене та не зловив. Герої начебто живуть за християнськими законами, люблять один одного, переймаються проблемами, але в кожного своя правда. Саме з цією метою, щоб переконати читача в необхідності не просто любові до ближнього, а й толерантності до нього, усвідомлення права іншого на відмінний погляд на світ, нарешті до звичайних людських слабкостей, і введений образ тітки.

Протистояння племінника й тітки – світоглядне. Герой відчуває над собою владу речей і тікає від них. Для тітки, навпаки, речі необхідні, як повітря. Щоб оживити, виділити цю стандартну фразу, надати їй свіжого звучання, авторка збільшує її до гротескного образу: *«Що я вдію, коли для неї повітря – це просто брак меблів, і вона щиро дивується, коли я кажу, що повітрям дихають. Вона робить великі очі й доводить, що скоріше можна дихати шафою, ніж порожнім місцем»* [1, с. 42]. Читач безпосередньо сприймає й усвідомлює абсурдність змалюваної ситуації, однак абсурдність уводиться в коло якостей, що визначають звичайну людську повсякденність: *«...я розумію, що вона старша, її неможливо переконати, і ніякі нарікання тут не допоможуть»* [1, с. 42], *«...я не можу змінити своєї вдачі»* [1, с. 42], *«...тітка моя така вперта...»* [1, с. 42], *«кожен має свою долю»* [1, с. 42], – або суто на стилістичному рівні: *«Чуло ж моє серце, від людини, що не має устаткованого помешкання, можна й не такого сподіватись!»* [1, с. 42].

Ознакою абсурдності іноді позначена й логіка роздумів розповідача: *«Тільки я скоро відкрив, що завдяки тому, що я завжди живу в свіжому повітрі без меблів, які з часом переходять до людини в кровообіг (я давно помітив, що всі люди з важкою фізичною будовою мешкають у заставлених кімнатах), моя будова така легка й в'юнка, що на бажання я можу пройти крізь найгустіші сіті без жодних ушкоджень»* [1, с. 42]. Але якщо зробити вірогідною ситуацію, коли можливо дихати меблями, то логіка героя стає закономірною, а не дивною, ще й підкреслює його «нормальність». Абсурд виступає в цьому випадку не в гносеологічно-світоглядному ракурсі, а суто як оповідний прийом одивнення зображення, що дозволяє відійти від традиційної лінійності й параболізувати сюжет, вивести його з реалістично-вірогідного ракурсу в інакомовний. Такий прийом як жанрово визначальний використовується переважно в дитячій літературі в нісенітницях.

Згідно з логікою новели як жанрового нарративу сюжетний пуант винесений на завершення твору. На відміну від творів, написаних у традиційній реалістичній манері, пуантом виступає не конкретна подія, а її повторюваність, що вже відома читачу, проте розповідач конкретизує, що його втеча від речей (побутовізму) має сенс: *«...я так блискавично міняю помешкання, що фургоном з меблями не встигають нагнати мене, і ті блаженні кілька хвилин, які я проводжу в порожньому помешканні, переводячи дух, заки зачую гуркіт коліс, що везуть за мною хатній інвентар, винагороджують усі мої митарства»* [1, с. 42].

Як бачимо, Е. Андіївська досить вільно поводить з традиційними стильовими й жанровими канонами, що взагалі є однією з визначних ознак постмодерного письма. Новела «Зміна помешкання» за обсягом тяжіє до мініатюри, але за типом викладу є суто логічною, позбавленою будь-яких ліричних елементів. Форма монологу розповідача не переходить на емоційно-почуттєвий рівень осягнення дійсності. Метафоричність не стає ознакою ліризації нарративу, навпаки – виступає суто епічним прийомом розгортання параболічного сюжету. Сюжет має струнку структуру без зайвих описів чи коментарів, що є характерним для новели, однак дія відбувається у свідомості героя, бо становить етапи осмислення ним своєї життєвої позиції в протиставленні до життєвих принципів іншого – його тітки, а отже, власне фабула як перебіг подій (що сюжетно реалізується в структурній послідовності частин: зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка) відсутня. Маємо зображення часу розповіді героя, де центральною виступає не подія, подана двопланово, а самі роздуми розповідача мають двопланову структуру: логічний аналіз життєвих ситуацій, пов'язаних між собою суто логікою думки героя, та психологічна лінія, що майже не має розвитку, проте є основою психологічного фінального пуанту, – особистісне переконання героя у власній правоті.

Твори збірки дібрані за двома ознаками: суттєвості життєвої позиції, принципу, істини, що подана як смислова домінанта, та оригінальності її розгортання в наративі. Авторка ніби перевіряє відомі релігійні, наукові та побутові настанови й відкриття на істинність. Так, у новелі «Простори» в стилі дзен-буддистських притч перевіряється принцип відносності. На цей раз він стосується системи цінностей. Найвищою цінністю людина має те, що не цінує, бо не помічає його важливості, навіть втрачаючи, не завжди усвідомлює це («Что имеем, не храним. Потерявши – плачем»). Природним для неї є можливість жити, дихати, бути здоровою, спілкуватися з іншими, з Богом. Натомість людина завжди не задоволена тим, що має. Герой такою неусвідомленою іншими цінністю вважає простір: *«...Все почало-*

ся з того, що одного дня я просто не витримав, дивлячись на сліпучий простір, який відкривався кожного разу, як мій колега ... починав сплескувати руками, нарікаючи на світ і на людей. Переконавшись, що нікого поблизу нема, я запропонував йому за мою місячну платню відступити мені той простір, який відкривався кожного разу, як він розводив руками» [1, с. 20]. Для колеги, до якого герой звернувся з пропозицією, це було щось на зразок ситуації в «Мертвих душах» М. Гоголя, коли Чічіков пропонував продати йому те, чого не існує. Авторка переконує читача поглянути на своє життя по-іншому, зрозуміти, що є справжньою цінністю, а що фальшивою. Тому герой теж зображений недосконалим, він ще на шляху. Він одержимий ідеєю збагачення, набуття значної кількості того, чого прагне. Але головне все-таки не кількість, а якість, тому й незліченні багатства героя не приносять йому очікуваної насолоди: «Я мусив би бути задоволений, але я не можу сказати, що я щасливий, бо мій сусід, старенький рентнер, що живе наді мною, має невеликий шматочок простору, який він не продає, шматочок простору, не більший за мій капелюх, але цей маленький клаптик простору межує з Богом, і це те, що зводить усі мої багатства нанівець» [1, с. 21]. Ця заключна фраза перевертає всю попередню оповідь, побудовану за принципом емоційної градації, з ніг на голову, адже виявляється, що все, чого прагнув герой і такі досяг, не зовсім те у фінальному розумінні справжньої цінності, бо навіть ті простори, які він колекціонував, важливі лише як сходинка в усвідомленні божественного у світі. Однак такий фінал має ще одну можливість (цілком прозаїчного) прочитання, що героєм незадоволений через заздрість, що не має всього, бо найсолодший саме заборонений плід, те, що недосяжне. У будь-якому випадку читач вирішує для себе певну моральну ситуацію та доходить дидактичного висновку, що властиве для притчового жанрового нарративу. Але якщо в притчі алегорія завжди чітко простежується й абстрактне поняття, приховане за наочною образністю, легко вгадується з контексту ситуації, то у випадку з аналізованим твором за алегорією кожен читач знайде власну цінність, що допоможе йому ще раз ревізувати власні світоглядні засади.

Простеження світоглядних засад письменниці проводить не лише на матеріалі побутовому («Ріка»), але іноді виходить на рівень розуміння відповідальності людини за власні вчинки через реалізацію політичних метафор. Наприклад, у новелі «Віддалі» реалізується на сюжетному рівні приказка «сам собі цар». Герой – тиран, що є збірним історико-політичним образом, адже згадуються у його монолозі реалії, що визначають правління легендарних правителів різних часів та різних континентів: «... Велю насаджувати по всій країні помпезні сади, рити канали, яких уже сама назва викликає жах і подив, і споруджувати найпотворніші будівлі, які я велю називати вавилонськими баштами...» [1, с. 26]. Специфіка тоталітарного правління подається знову ж таки через монолог героя, який усвідомлює ступінь своєї влади. Читач перебуває в постійному напруженому очікуванні невідомого, карколомного повороту сюжету, до чого готує його письменниця окремими зауваженнями, що підкреслюють відносність того, про що йдеться, і того, за допомогою яких засобів воно репрезентується. Адже перша ознака тиранічного правління – запах: «...сусідні держави, де панує інший устрій, розрізняють, де починається моя держава, виключно за запахом...» [1, с. 26]. У тексті не конкретизується, який саме, але з подальшого контексту стає зрозумілим, що запах страху, який добровільно відчують піддані тирана. Вони настільки залякані, що навіть не намагаються звільнитися. Власне, твір і починається з фрази, з якої читач розуміє, що він потрапив не на початок діалогу, а на середину монологу одного з його учасників, де виявляються одразу два протиріччя: «Це я кажу не тому, що я їх володар і що мої піддані визнають лише тоталітарну владу, хоч їм ніщо не заважає перейти до сусідів, оскільки кордони моєї держави не позначені навіть дорожніми камнями...» [1, с. 26]. Перше – тоталітаризм є насиллям, а люди віддають йому перевагу, друге – держава не може не мати кордонів, тим більше тоталітарна. Нам добре відомий тип радянського тоталітарного правління із «залізною завісою», а отже, маємо «доказ від зворотнього». Завдяки такому прийому оголюються справжні причини й сутнісні моменти тоталітаризму, адже параболічна структура дозволяє приховувати за вигаданими образами справжнє та як конкретне подати абстрактні реалії, що в реальності знаходяться поза межами безпосереднього споглядання. Так і тут письменниця прямо говорить про ідеологічну специфіку тоталітаризму: «...Я, як кожний тоталітарний володар, знаю, що моя влада не-

тривка...» [1, с. 26], «...щоб цими будовами подразнювати людську уяву й утримувати в моїх підданих ілюзію, що вони живуть у найліпшій країні світу» [1, с. 26], «... і це настільки діє на людей, що навіть мешканці сусідньої країни, де всього вдосталь і де нема тоталітарного господаря, спокушаються тими садами, які в дійсності ніколи не виростають і які далеко мізерніші, ніж найзanedбаніші у них на батьківщині, і переходять у моє володіння, яке складається з піску, каменю, підданих і моєї волі» [1, с. 26]. Читач, який пережив радянський період, одразу вгадає, про які реалії тоталітарного правління йдеться у творі. Однак письменниця не зупиняється на градації негативних аспектів, вони – лише фундамент, окреслений загальними, неконкретизованими фразами, завдяки яким у уяві в читача виникає чіткий образ його минулого. Подальший виклад уможлиблює розвиток смислових алюзій у двох напрямках. По-перше, якщо піти за «наживкою» й прийняти за реальне зізнання розповідача, що «ніхто, крім мене, не знає, що моя держава уздовж і вшир має усього кілька метрів, хоч віддалі, які існують в моїх володіннях для людей із сусідніх держав через надмір уявних віддалів у головах моїх підданих, віддалі, які я їм сугерую, робляться неосажними, і про мою державу ходять легенди...» [1, с. 26 – 27], то можна уявити, що розповідач – пацієнт лікарні для психічно хворих. З іншого боку, це може бути метафорична алюзія на проповідників, які володіють часто здатністю здійснювати масовий вплив на людей. А ще один варіант прочитання – той, з якого розпочато аналіз новели, – кожен сам собі цар, мати царя в голові, тобто йдеться про володарювання людини над власним життям, чи вона живе у злагоді з собою і світом, чи змушена постійно й тотально контролювати себе, через що від неї чутно специфічний запах, адже вона не вільна у своїх вчинках і винна в цьому сама: «Справа в тому, що я люблю справжні віддалі й інколи я потребую страшного самоопанування, щоб не піддатися спокусі зупинитися й поглянути на ті великі віддалі, які дано бачити лише мені, тільки після цих віддалів уже нема повороту, і якби я на них хоч раз глянув, то після того навіть і місця не можна було б відшукати, де колись стояла моя держава» [1, с. 27]. Такий фінал є справжнім пуантом, адже корінним чином переводить попередню логіку формування читацького очікування в інше річище: читач змушений вирішувати для себе, де завершується образ, у якому моделюється реальність, а де – сюрреальність, і що з них є чим. Власне новела побудована за принципами дзен-буддистських притч, де дидактизм відсутній як такий, а кожен має сам зробити власний висновок відповідно до свого світорозуміння й світовідчуття.

У новелах Емми Андієвської поєднано майже несумісні в поетикальному плані риси – серйозність ставлення осмислення до буттєвих проблем, навколо яких будується сюжет, та прихована сатира на недолугість людини з її слабкостями та недоліки суспільства в цілому. Зокрема однолінійність мислення та однозначне сприйняття дійсності протиставляються усвідомленню багатовимірності навколишнього світу й неможливості запхнути його у вузькі рамки обивательського світогляду. Я-герой новели «Ріка» не намагається осмислити власну специфіку світорозуміння чи мислення, також відсутнє й протиставлення себе світу чи соціуму. Герой – у гармонії зі світом, який спостерігає переважно внутрішнім зором, намагаючись поглянути в суть речей. Герою протистоїть господиня помешкання, що його винаймає герой. Її мислення односпрямоване, вузьке. Конфлікт світоглядів виявляється у ставленні до вазона з водою. Фабула не передбачає активного розвитку дії, ситуація розгортається не стільки в зовнішній події, скільки в розкритті логіки мислення Я-наратора. Основною подією є спогад про звинувачення господинею помешкання квартиранта (стать не актуалізована, захована за Я-нарацією) у зберіганні застійної води на підвіконні. Господиня бачить у ній лише воду, що має вже неприємний запах. Для Я-наратора це не просто вода, а зерна чарівної ріки, привезені ним з пустелі: «...З моєї останньої подорожі я привіз кілька зернят води, яку мені раз довелося бачити в пустелі...» [1, с. 24]. Наратор наголошує на тому, що багатовимірність сприйняття набувається людиною: «Тоді я ще думаю, що то тільки пустеля, яка наводить на подорожніх, що їх засипає піском, вологі сади, де кожне дерево є краплею води в пустелі...» [1, с. 24]. Виділеними словами підкреслюється спорідненість колишнього світогляду наратора та теперішньої його господині. Саме цим, з одного боку, зумовлена толерантність ставлення героя до неї, а з іншого – усвідомлення своєї вищості, що базується на здатності до виходу за межі повсякденності в незримі обшири внутрішнього світу й уяви: «І тоді я втішатимусь своєю рікою, бо

цією рікою, яку господиня виключно, щоб драгувати мене, називає паршивим вмістилищем непротічної рідини, вважаючи, що титул вода, а тим паче – ріка не може прикладати до того, що вже починає мигтати в моєму вазоні, я завжди можтиму відплисти в простори, в які не може донести мене жодний океан» [1, с. 25]. Разом із тим новела приховує в собі іншу реальність. Якщо в безпосередньому зображенні домінує сюрреальність уяви героя, у яку він тікає від одноманітного й нецікавого йому повсякдення у безмежні світи внутрішнього «Я», то другим планом, що формується навколо образу господині, постає об'єктивована реальність. З погляду господині, можна припустити, її квартирант (-ка) є психічно хворою людиною, яка робить дивні речі (вищує воду) та неадекватно сприймає реальність, зважити хоча б на логіку Я-наратора в характеристиці господині: «Я вищуую у вазоні на вікні невеличку ріку, хоч моя господиня, яка прибирає в мене кімнату, кожного разу запевняє, що це в найліпшому випадку блюде з водою, але я не надаю цьому значення, бо вона хворіє на базедову хворобу, у неї круглі очі, і тому вона бачить усі речі круглими, а що я це знаю, то не варто витрачати на неї уваги» [1, с. 24]. І залежно від того, який тип світогляду ближчий реципієнту, він стане на одну з двох запропонованих позицій, логічно зрозуміє структуру сюжету, проте залишиться незадоволеним (позиція господині) або отримає справжнє задоволення (позиція Я-наратора) не лише від витонченої образності, а й від того гумору, з яким алогічно описана цілком можлива в реальності ситуація.

Доброчинливим гумором позначена й новела «Тигри», що базується на наративному розгортанні (обігруванні) вислову «сонячні зайчики», що трансформовані в тигрів, та прямому, необразному прочитанні метафори «їздити на тигрі», де під тигром розуміється марка машини. Такий «філологічний» підтекст націлений на виконання однієї функції літературного твору – принести реципієнту естетичне задоволення від тексту твору, поетикальної майстерності та дотепності автора. Прочитання новели створює сонячний, світлий настрій. Основним героєм через це виступає навіть не стільки розповідач, скільки імпліцитний автор, який текстово не представлений, проте актуалізований через естетичну домінанту. Ігрове начало заявлене вже в експозиції новели: «Перша підозра, що це тигри, з'явилася в мене колись ополудні, коли в кімнаті було повно сонця. Дивлячись на плями й смуги, що рухалися навколо, я не міг позбутися відчуття, що під соняшними плямами щонайменше з десяток тигрів і всі вони гасають через стільці й тапчани, нехтуючи пристойним поводженням» [1, с. 22]. На ньому побудований і фінал твору, який водночас становить новелістичний пунт: «...я вигріб із пам'яті спогад, як мене в дитинстві водили в цирк, і тоді мені спало на думку, що тигрів також можна приборкувати. Я, щоправда, не знав, як це робиться, але відомо, що не святі горшки ліплять. Що після цього сталося, я вже не в змозі передати словами. Я можу зрадити тільки одне: я їжджу на тигрі» [1, с. 23]. Фінал неоднозначний, як, врешті, і в більшості творів Е. Андіївської. Він сприяє тому, що новелу можна сприймати як вигадану з метою розважити публіку бувальщину або просто як неімовірну історію у стилі Остапа Вишні, а вірити чи ні – справа читача.

У тому ж стилі написана й новела «Жонатий чоловік». Її фабула – анекдотична: чоловік поза власною волею стає головою великої родини, настільки великої, що лише сусіди здатні розібратися, хто ким йому доводиться. Герой сприймає таку ситуацію з гумором і підкоряється їй, не намагаючись щось змінити, завдяки чому конфлікт залишається гумористичним і не переростає в драматичний. Конфліктні сторони намічені, проте конфлікту як такого немає, є лише комічна ситуація, розгортання якої і становить «родзинку» твору: «...я потрапив у такі хащі тіток, племінників, родичів, які раптом почали заявляти на мене претенсії, що я поспішив кинути будь-які розшуки чи уточнення. <...> ...коли я вже не можу витримати без інформацій, які мені конче треба здобути про мою родину, я йду до сусідів і питаюся» [1, с. 33]. «Серйозні» проблеми через те, що залишені поза наративом, не отримують належного й очікуваного реципієнтом сюжетного розгортання й емоційного підґрунтя. Тому читач має змогу домалювати власний сюжет, завдяки чому новела-анекдот отримує поліфонічності в реалізації проблематики, що насправді ледь намічена.

«Совати носа не у свої справи» – важлива проблема для всіх, хто має сусідів. Новела «Рослини» продовжує тематику стосунків із сусідами. Однак розкриття ведеться не в жартівливо-гумористичному дусі усмішок Остапа Вишні. Це вже справжня сатира з визначенням конфліктуючих сторін. Драматичним загостренням стосунків починається цей твір:

«Все це я знаю, але це нітрохи не міняє мого наставлення, хоч мені останнього часу навіть почали надходити анонімні листи, що моє заняття однаково марне і щоб я кинув нарешті вирощувати рослини, якщо не хочу наклікати на свою голову халепу» [1, с. 28]. Сатиричне спрямування твору визначене тим, що в ньому ставиться не одна проблема – непорозуміння з сусідами, а декілька, зумовлені світоглядними й ціннісними пріоритетами людини, що визначають її особистісні якості, такі як заздрість, небажання розуміти іншого, страх перед новим, ворожо-агресивне ставлення до інакших, стереотипність поведінки, нав'язування власного способу життя іншим тощо. Рослини у творі символізують абстрактне явище нового, ще не звіданого в житті. Емоційний стан розповідача можна схарактеризувати як межовий, герой на грані відчаю. Оповідь про війну з сусідами переростає в спробу осмислення причин і наслідків войовничої поведінки сусідів: «Я знаю, що вони бояться моїх рослин, які я насаджую в повітрі, навіть не виходячи з свого помешкання. Вони бояться, що я можу засадити ними все повітря і що тоді для них не лишиться місця. Вони так панічно бояться їх вдихнути, що навіть в найміцнішу спеку вони не наважуються перейти двір, не пов'язавши собі навколо рота й носа шалю, не знаючи, що мої рослини можна вдихнути лише очима» [1, с. 28], «Я знаю, що лякає моїх сусідів. Вони бачать, що мої рослини не зв'язані місцем і можуть пересуватися від одного поруху моєї думки, і вони приписують їм силу, яка спроможна руйнувати будинки, витискати думки й уподобання» [1, с. 29], «Наскільки їх затишність до мене зростає, я помічаю з того, як вони від коліски вчать своїх дітей слідкувати за мною, класти мені на дорогу перепони, щоб я починав швидше дихати, спостерігши, що я своїм неправильним диханням завдаю більше шкоди своїм рослинам, ніж вони гаками...» [1, с. 29]. Звісно, ці роздуми можна сприймати «за чисту монету» й проектувати лише на сусідів, а можна, продовжуючи розширювати абстрактну символіку авторки, перейти на рівень стосунків талановитої вільномислячої людини, якій намагаються допомогти зрости, та консервативного суспільства.

Іноді авторка відмовляється від іронії, переходячи на лірично-драматичні інтонації. Власне таку специфіку має новела «В ресторані». Фразу-зачин твору («Якщо ти не повернешся, я умру») можна сприймати як алюзію на рядок «Ты уйдешь, я умру» з поезії Анни Ахматової «Сжала руки под темной вуалью...». Обидва твори об'єднують підсилений драматизм і експресивність деталей. Щирість героїні Андіївської не знаходить відповіді в душі її обранця, що і вбиває їхню любов, а символічно – й життя героїні, бо так втрачається віра в людей. Зачин водночас є зав'язкою і ключовою фразою, переданою як репліка з діалогу дівчини й хлопця. Авторський коментар відтворює життєву ситуацію, що не все таке, яким ми його емпірично сприймаємо: «...сказала дівчина, сміючися і поїдаючи з бокала морозиво із суніць» [1, с. 46]. Свідчення цьому – фінал, що підтверджує справжність і відповідність намірів і вчинків дівчини та побудований на реалізації фразеологізму «розчинитися в повітрі»: «Вона була гарна й молода, і, власне, було шкода, що коли вона переходила вулицю, то крізь неї вже проїжджали авта» [1, с. 46]. «В ресторані» – новела-діалог, новела-замальовка. Діалогічна форма з мінімумом описовості й авторського втручання надає твору драматичної насиченості, дієвості (при тому, що подієвість обмежена: дівчина з хлопцем сидять за столиком, ведуть невимушену розмову, дівчина встає і йде з ресторану), символічності деталям (лірична специфіка). Такими деталями виступають бутерброди з холодним індіком та морозиво із суніць, що у своєму протиставленні підкреслюють облудність ставлення до себе й оточення меркантильних людей, з одного боку, та романтично піднесене і чисте сприйняття і вразливість тих, хто прагне досконалості. У такий спосіб ставиться питання віри: в кого ми віримо і кому ми віримо, а через це – на що перетворюємо власне життя, заради чого живемо.

Однак вершиною збірки – поетичною і філософською – є цикл «Джалапіта». Він справляє дивне враження на читача. Зачаровують і дивують поетика твору і вибір героя. За жанром твори нагадують дзен-буддистські притчі. Їхня сюрреалістичність сприймається як умовно-іронічна, а не переконливо-навіювальна, як в оригінальних творах цього жанру. Авторка прагне не стільки передати чи переконати читача в справжності своєї філософської системи чи, скоріше, погляду на світ, а заповнити читача новою художньою реальністю, інакшим світорозумінням, що базуються не на звичній логіці чи емпіризмі, а на відчуттєвій достовірності, що впливає з можливості сприймати світ і його сутність цілісно й неподіль-

но, розуміти його багатомірність і потенційну багатозначність. Авторка унеможливує однозначне прочитання твору, змушуючи читача поринати в чарівну фантазмагорію реальної абсурдності, яка часто створюється на сюжетному розгортанні стилістичних засобів, зокрема метафори, іронії, порівняння. Наприклад, метафора «фейєрверк емоцій» набула такого образного втілення: *«Джалапіта пішов на концерт. А йому музикою рознесло все тіло на порошини, і він мусив цілий рік збирати себе по атому з космосу»* [1, с. 10]. Або оригінальне втілення іронії не як стилістичного, а власне сюжетотвірного прийому: *«Чому люди курять? – здивувався Джалапіта і тут же догадався. – Люди курять з розпачу, що їм ніхто не курить тиміям, тому вони кадять самі собі»* [1, с. 13]. Іноді історія, оповіда-на Андіївською, перетворюється на філологічний жарт: *«Джалапіта почував ногу об хвилю і став грати з вітром у шахи. «Шах мат», – сказав вітер, і Джалапіта довго обдумував наступний хід. «Матчіш», – сказав нарешті Джалапіта і виграв партію»* [1, с. 15].

Провокативність й інтрига твору – в утриманні читача в постійній напрузі, підживленні його прагнення відгадати загадку, що потенційно не має розв'язання, – хто такий Джалапіта. Разом із тим кожна частина циклу розповідає про нього, його окрему рису, подію, пов'язану з ним, його спосіб мислення, самоусвідомлення тощо, а в одній навіть безпосередньо зазначено можливе потракування імені, іронічно подане як пародія на наукові розвідки вчених: *«...оголосили, що Джалапіта взагалі не Джалапіта, що походження його дуже підозріле, і не виключено, що він постав з простого перекирчення двох санскритських слів jali pitar, що означає батько води, і jali cara, – той, що живе у воді»* [1, с. 14].

Основний прийом створення художньої реальності – алогізм, заснований на перекирчуванні реалій, хибних висновках, що не випливають із тез. Зважаючи на те, що предметом опису є світоглядні засади, то такий оповідний прийом дозволяє прямо говорити про проблему або називати проблеми, над якими читач розмірковує самостійно і наново відкриває старі прописні істини у той час, як у творі ця проблема винесена за межі сюжетного розгортання. У такий спосіб головна дія відбувається не в художньому світі твору, а в свідомості читача. Образність, створена Андіївською, – яскрава, легка для запам'ятовування, бо базується на парадоксі. Наприклад, така частина циклу: *«Джалапіта вірив слову. А слово взяло поламало Джалапіті всі кісточки, всю душу, вкинуло в кадовб і змішало Джалапіту з цементом і брудом. Бідний Джалапіта лежить, подертий на шматочки, а невірне слово ходить, приспівуючи: «Джалапіта нерозважний, хіба можна вірити слову»* [1, с. 8]. У цьому випадку художньо розгортається сентенція: словом можна вбити, – це своєрідний художній парафраз на рівні текстової цілісності, що поєднує в собі ідею сили слова і підтекстового зіставлення людської толерантності і здатності до зради.

Сила і слабкість слова як варіант прочитання вічного протистояння Добра і Зла – один з провідних мотивів. Слово постає як спосіб осягнення світу, світоустрою, саме тому людина намагається дати ім'я всьому суццюму. Джалапіта – це все, він універсальний, всеохопний. Він – природа. Він – людська здатність творити добро, здатність чуттєво й мислиннево сприймати світ: *«Джалапіта живиться хмарами, і лапи у нього хмари, і руки у нього хмари, тому кожного разу у нього інше ім'я»* [1, с. 7], *«Коли дві тисячі років тому пробували писати життєпис Джалапіти, то покинули, бо Джалапіта не вмів стався в слово»* [1, с. 7], *«Джалапіта ходив по березі й думав про плінні речі, коли до нього підійшла дівчина й накинута на нього зі слова вуздечку. І Джалапіта став чахнути, бо слово випікало з нього всі думки. ... Джалапіту можна вбити однією необережною думкою»* [1, с. 9], і одночасно – *«вистачає лише подумати про Джалапіту, як він уже виймає руки й ноги з повітря»* [1, с. 18]. Смерть у Андіївської – явище відносне, бо її спричиняє негативна думка (*«Мене вже тінь ножа вбиває, – сказав Джалапіта, а ти з ножем хочеш на мене кинутись»* [1, с. 7]); її можна спробувати як подію в житті (*«Добре було б умерти хоча б на день...»* [1, с. 8]), а в разі чого – Джалапіта, наче казковий чарівник, поверне до життя (*«Джалапіта, побачивши таку біду, повиймав з них ножі й виделки й поклав на буфет, потім поплював їм на рани, щоб гості зажили, й пішов до фонтану, де купалися горобці, пити воду»* [1, с. 12]). Більшість людських проблем – надумані, саме тому справжнє життя – у горобців, які не замислюються над смислом існування та його моральністю чи доцільністю.

Частини циклу – наче невеличкі анекдоти чи притчі, за стислістю іноді нагадують поширений фразеологізм, настільки лаконічно й яскраво висвітлена думка й створено оригінальний образ. Разом із тим письменниця винаходить оригінальні смисли через використання добре відомих образів, відсилаючи читача як не до християнської символіки, так до дзен-буддистських притч чи інших відомих легенд або ж літературних творів. Наприклад, у частині, де йдеться про те, як Джалапіта судив чоловіка і таргана, використано легенду про суд Соломона та ідею перетворення із дзен-буддистської притчі про ченця і метелика, адже, щоб вирішити питання, Джалапіта поміняв тілами чоловіка і таргана, за деякий час ситуація знайшла своє вирішення без додаткового стороннього втручання: «...коли Джалапіта знову поміняв їх тіла, то тарган пішов в один бік, а чоловік – у другий, і вони ще довго оглядалися один на одного» [1, с. 11]. Соломонове рішення Джалапіта приймає ще в одному випадку. Але тепер акцентується не стільки інтертекстуальний компонент, скільки звернення до щойно згаданої історії, адже мораль є продовженням її думки, що рішення може бути іншим і від того не менш правильним. Судячи худих і товстих, які не могли ужитися в одній річці, Джалапіта «створив для них двоповерхову воду. Воду, в якій могли плавати лише худі, і воду, в якій могли плавати лише товсті» [1, с. 14]. Отже, щоб позбутися конфліктів, варто не пересікатися в одному просторі, а для цього розійтися в різні боки, або ж обрати різні площини буття. Авторка ніби наголошує, що непорозуміння між людьми виникають не тільки через їхнє небажання почути іншого, а через те, що вони різні, різні за світосприйняттям і світорозумінням.

Обмеженість людської свідомості викривається за допомогою образної реалізації цитати з «Барона Мюнхгаузена» Р. Распе: «Джалапіту спитали, що він вважає за найбільшу мету техніки. «Щоб люди самі себе могли підняти за волосся вгору», – відповів Джалапіта, але репортери не записали цієї відповіді, вважаючи, що це межує з метафізикою» [1, с. 13–14]. Відповідь героя передає не його дитяче бажання дива в житті, а прагнення, щоб люди були здатні творити дива, але їхня логоцентрична, детермінаційна й однолінійна спрямованість мислення не дає вийти за межі звичного й буденного. Крім того, Андіївська звертає увагу (іронічно) на «тактовність» «суддів» («а судьи кто?») стосовно називання якостей того, хто вважається соціально вищим, адже журналісти не заявили, що поважна особа, на їхню думку, верзе нісенітницю, а подали цю ідею завуальовано, через апелювання до високих, філософських матерій, які майже не дотичні до реальності.

Обмеженими й не здатними на справжні вчинки людей робить страх і логічне світосприйняття, що унеможлиблює романтику, а відтак і справжнє відкриття, – переконується читач при сприйнятті притчі про те, як Джалапіта побудував з води міст через океан, але його наважилися перейти «тільки три п'яниці, яким було море по коліна» [1, с. 11]. Маємо реалізований на сюжетному рівні афоризм, завдяки якому відчуваємо жаль за нездійсненою можливістю власних потенцій через обмеження свого світогляду раціоналістичним сприйняттям дійсності.

Іноді авторка застосовує схожий наративний прийом – гротескне завершення поетичної думки. Наприклад, фраза «Остановись, мгновенье, ты – прекрасно!» отримує таке продовження: «Джалапіта винайшов клей, яким можна було розтягувати на цілі роки приємні хвилини, а неприємні, цілі століття, ери, – звужувати в одну мить або в один міліметр» [1, с. 10]. Гротесковість може бути доведена до максимуму, і тоді зображення в прямому сенсі перевертає все з ніг на голову: «Джалапіта пішов на виставку образотворчого мистецтва, і всі шедеври, засоромившись, тихенько вийшли з залі, притримуючи рами, щоб не грюкати» [1, с. 16]. Зустрічаємо і дослівну реалізацію: «Джалапіта такий добрий, що на ньому хоч млинці смаж. На масницю так і робили» [1, с. 16].

Усі історії – складники циклу важко віднести до одного жанрового типу, проте вони мають певні спільні властивості. Найбільше впадають в око чітка й продумана композиція, нерозвинений сюжет, максимальний лаконізм висловлювань, іронічні інтонації, націленість на світоглядні засади людського існування, вибір одного наративного прийому, завдяки якому підкреслюється авторська інтенція, орієнтація на створення яскравого образу, побудованого на майже дитячій гіперболічності чи фольклорно-казковій гротесковості, абсурдності не лише в сенсі зображального, а й у сенсі відсутності безпосередньої відповідності посилення висновку («Чому людина має тінь?» – спитали Джалапіту. «Тому що в

ній погано працює освітлення зсередини», – відповідь Джалапіта» [1, с. 16]). Тому й можна частину історій віднести до притч, інші – до анекдотів, а деякі являють собою власне короткі легенди, новели чи оповідання з дотриманням основних жанрових вимог або ж навіть за лаконізмом наближаються до фразеологізмів («Джалапіта має тільки одну сталу прикмету: доброту, решта все плинне» [1, с. 16]). Про «Джалапіту» можна говорити й далі, бо кожна його частина є окремим твором, що перегукується з багатьма іншими, а разом становлять дивне поєднання, що потенційно не має завершення, адже про те, що безмежне, неосяжне, всюдишче й сутнісне, можна говорити без кінця, а саме таким образом і є вигаданий Андієвською Джалапіта.

Отже, можемо резюмувати, що мала проза Емми Андієвської так само неоднозначна й не вписується в якісь усталені норми, як і її поезії та картини, бо відбиває складну поетичну натуру й особливості світовідчуття мисткині, що по-різному проявилися в різних мистецьких сферах.

Список використаної літератури

1. Андієвська Е. Джалапіта: Вибрані твори / Е. Андієвська. – Львів: Піраміда [на замовлення приватного підприємця Говди І.В.], 2006. – 160 с.

Рассматриваются вопросы микро- и макропоэтики малой прозы Эммы Андиевской на материале сборника избранных произведений «Джалапита», который в основных чертах представляет разные по времени создания произведения.

Ключевые слова: поэтика, смысл, нарратив, приемы, жанр, художественная реальность.

The article considers questions of micro- and macropoetics of small prose of Emma Andiyevskaya on the basis of the collection of selected works «Jalapita» which mainly represents works different in time of appearing.

Key words: poetics, meaning, narrative, devices, genre, artistic reality.

Надійшло до редакції 12.07.2011.