

літератури – поєднувати в одній особі хист ученого і поета. Ця традиція, увічнена іменами Г. Сковороди і І. Франка, П. Тичини і М. Рильського, М. Зерова і П. Филиповича, І. Світличного, В. Стуса, І. Дзюби, Г. Штоня, переконливо заперечує будь-які спроби трактувати наше письменництво як аматорське, хуторянське.

Відтак і в особі Анатолія Мойсієнка маємо не той приклад, коли одна з граней таланту яскравіша, а інша, як мовиться, слабша. І наукові праці поета – візуаліста, і мистецьки вартісна лірика позначені глибиною душі та розмахом філософських узагальнень. Науковець живе в поетові, а поет збурує вченого. Що на що тут впливає – сказати важко. Адже поети – немов сполучені судини: ніхто не живе окремо, в «ізоляції». І в літературній діяльності Мойсієнка різноманітні впливи традиції та нових віянь співіснують впродовж усього творчого шляху поезомитця. І тим він цікавий.

*Чи плід модерну, чи дитя традицій...
Все ні по чім – хоч в крик, хоч стомовчи...
Присядь отак з сумлінням наодинці,
Спочинь від свята й від суєт спочинь.*

*Хай гатить барабан, кларнить кларнет...
Пощо тобі той гам, як ти поет.*

Павло Рудяков

МОВЧАННЯ ГЕРОЯ У СЕРБСЬКІЙ ПРОЗІ (І.АНДРИЧ)

У статті розглядається феномен мовчання у світовій літературі й мовчання героя як одна з його складових має свою, тривалу й достатньо багату, історію. У ХХ столітті мовчання героя набуває нових рис, наповнюючись новим змістом і здобуваючи оновлене філософське обґрунтування. Феномен мовчання досліджується на матеріалі прози І.Андрича.

Мовчання є невід'ємною складовою і внутрішнього світу людини, і сфери її зовнішнього функціонування, зокрема, й її – сфери – комунікаційного сегменту. У своїй еволюції людство долає шлях від «технологічного» мовчання, зумовленого відсутністю навичок до

говоріння, до мовчання як свідомої відмови від використання існуючого й апробованого інструменту, спеціально налаштованого з метою порушення стану «неговоріння».

Ще одним мотивом до переходу в стан мовчання може бути усвідомлення вичерпаності процесу пізнання світу та його опису словом. Найбільша істина про світ, життя й їхні наріжні закони та закономірності – це зміна весни літом, літа – осінню, осені – зимою, а зими – наступною весною. Розуміння цього – мудрість, чергове озвучення цієї істини – банальність.

Людська природа, за І.Андричем, влаштована в такий спосіб, що людина позбавлена можливості не «розповідати розповідь», тобто не говорити (у цьому відношенні автор роману «Проклятий двір» близький до екзистенціалістів, зокрема, до К.Ясперса, на думку якого, не існує й не може існувати людської екзистенції поза комунікацією).

Проте ситуація, яка виникає внаслідок цієї особливості людської природи, парадоксальна. З одного боку, людина не може не говорити, бо виявляє себе у цьому говорінні. З іншого ж, людина у процесі говоріння, реалізуючи якусь частину свого ества та своєї сутності, втрачає іншу частину або, точніше, інші частини. При цьому втрата, як правило, виявляється помітно значнішою від здобутків, зумовлених самовиявленням.

Існує погляд, згідно з яким сучасний світ являє собою багатократно перекручену, повністю спотворену картину того світового устрою, який мав місце за часів початку світу. І.Андрич приєднався до нього, сформулювавши ідею про п'ять основних легенд людства, з допомогою яких можна описати всю історію людства й які безупинно повторюються, з кожним новим повтором втрачаючи подібність з оригіналом. С.Басара у

романі «Поголос про велосипедистів» буде оповідь на вихідній концептуальній тезі про неправдивість історії, яку ми знаємо й окрім якої нічого собі не уявляємо.

Якщо розглядати спотворення первісної істини як наслідок комунікації, як феномен, який з'являється саме в процесі комунікації й як безпосередній підсумок комунікації, то доведеться осмислювати комунікацію як інструмент спотворення, а говоріння – як як комунікативний стан, у якому для спотворення відкриваються особливо сприятливі можливості. Відповідно мовчання, розглянуте під таким кутом зору, протистоятиме говорінню як альтернатива спотворенню.

Феномен мовчання у світовій літературі й мовчання героя як одна з його складових має свою, тривалу й достатньо багату, історію. У ХХ столітті мовчання героя набуває нових рис, наповнюючись новим змістом і здобуваючи оновлене філософське обґрунтування. Одним з його чи не найяскравіших втілень міг би вважатися відомий «Чорний квадрат» К.Малевича – символічна «картинка» мовчання у живописі, співзвучна з мовчанням в літературі. З її допомогою митець прагне відобразити відчуття абсолютної вичерпаності «мови» ліній фарб та їх відтінків після багатовікової історії її – цієї «мови» або метамови – виникнення, становлення, розвитку. Картина Малевича – це мовчання після того, як усе вже мовлено і не один раз повторено, а відтак, спотворено, спустошено, повністю підготовлено до занурення до «чорного квадрату» абсолютного мовчання.

У художньому світі видатного сербського письменника, лауреата Нобелівської премії І.Андрича стан мовчання героя присутній переважно як більш-менш тривалий момент очікування переходу у стан говоріння та як підготовка до цього переходу.

Хоча безпосередні мотиви зміни стану мовчання станом говоріння у кожному конкретному випадку різні, загальний підсумок такої зміни єдиний: перехід героя до якісно нового стану свідомості.

«Модерність» методу І. Андрича виявляється, зокрема, й у тому, що він зосереджує увагу на одній з центральних проблем сучасної доби: пошуку змісту буття в умовах загальної кризи цінностей. Його герої постають як уособлення модерної людини у зіткненні з конфліктами і суперечностями нетрадиційного типу [3]. Замість запропонованої свого часу Ф. Ніцше «волі до влади» як універсального мотиву життя та діяльності людини Андрич пропонує щось зовсім протилежне: налаштованість на сприйняття краси [8].

Андрича прийнято зараховувати до представників реалізму [1, 6, 14], але не канонічного, а «уявного» [7] чи «магічного» [15]. Б. Михайлович каже, що він «пройшов поблажливо повз ексцентричність символізму, скептично – повз вербальні фантазмагорії сюрреалізму, обережно – повз «вивихнуті» параметри експресіонізму, спокійно – повз неспокої й умовності модерної літератури. А все-таки зібрав і узяв із собою чимало з їхніх амбіцій, вмонтувавши їх до... свого уявного реалізму» [7, с. 8].

«Зібравши» й плідно використавши «модерні» елементи, Андрич ще більшою мірою зміцнів у своєму традиціоналізмі. Обличчя його оповідної манери визначає реалістичний кістяк. В її основі лежать принцип відображення дійсності та зорієнтованість на виявлення типового (доповнена прагненням дошукатися до архетипів). Реалістичні елементи домінують у автора «Ех Ронто» на всіх рівнях, проте, не вичерпують ані його метод, ані стилістику, не обмежуючи митця у підборі життєвого матеріалу та художніх засобів для його втілення. Реалізм Андрича збагачений рисами, які виходять за рамки, окреслені канонами методу.

Саме така «необмеженість» дає змогу митцю змалювати навіть ті сторони життя, які для реалізму звичайного, «обмеженого», недоступні. Так, у «Проклятому дворі» він обґрунтовує існування «іншої», нематеріальної, реальності та переміщення до неї героя, не виходячи за межі можливого з погляду матеріалістичних уявлень [12].

Одним з інструментів, з допомогою яких митець модернізує свій метод, виступає образ героя, позбавленого мовної характеристики. Героя, який мовчить. Персонажі цього типу, як і феномени мовчання та тиші у творчості Андрича, привертали увагу дослідників [5, 10, 15]. П.Джаджич вважав це мовчання «архімедівською точкою опори для мудрих», називав одним з полюсів художнього світу, протилежним «неусвідомленому мовленню» [15, с.33]. Для Р.Константиновича, автора типології «значень мовчання» у «Травницькій хроніці» [5, с.296], андричівська «людина, яка мовчить, це – людина, яка змогла піднятися над собою і своїм болем...».

Прийом мовчання дозволяє Андричу долати обмеженість реалізму, збагачуючи можливості відображення дійсності, сягаючи нових глибин у висвітленні таємниць людської душі. Він забезпечує появу феномену, який за аналогією з відомою категорією Р.Барта можна було б назвати «нульовим ступенем мовлення». А.Єрков називає його «фігурою невимовності», яку вважає «одним з найважливіших модерністських топосів» [4, с.204]. Мета мовчання героя полягає у прагненні бодай позначити «інший» бік буття, який вислизає від доторку до нього з допомогою слова. У цьому відношенні Андрич не просто близький модерній літературі, а майже ідентичний з нею. Так само, як ця література, він намагається зробити помітним те, що, за визначенням Ж.-Ф.Ліотара, «можна зрозуміти, але не можна представити» ані вербальними, ані іншими засобами, наявними в арсеналі реалізму.

Образ героя, який мовчить, у структурі оповіді творів Андрича існує не ізольовано, а як один з елементів цілісної парадигми, до складу якої, окрім нього, входять ще й такі елементи, як образ героя-оповідача (варіант – образ героя-переповідача) та образ героя-слухача. Ця структура у більшості випадків має усталений вигляд (експерименти у цій сфері для Андрича нехарактерні), включаючи образи: героя, який розповідає (герой-оповідач) – героя, про якого розповідається, – героя, який слухає і переповідає іншим (герой-переповідач), – героя, який слухає (герой-слухач). Оповідач у Андрича, як правило, один. Переповідачів і слухачів може бути декілька.

Завдяки такому структуруванню відбувається діалогізація оповідного дискурсу. Розповідь перестає бути монологом, перетворюючись на діалог, на спільну діяльність оповідача і слухача. У такий спосіб долається обмеженість характерного для реалізму монологічного малюнку й утворюється те, що М.Бахтін називав семантичним простором слова «я» та «інший» [9, с.137-139].

Ключовою категорією оповідної манери Андрича слушно вважається «розповідь» [12] На рівні системи образів з огляду на це провідне місце відводиться образу героя, який «розповідь» розповідає, – герою-оповідачу. Саме оповідач бере на себе основний «тягар» формування того середовища, у якому реалізується ідейно-образний зміст. Принципово важливою є участь у створенні цього змісту та його відповідному оформленні образу героя, який розповідь слухає, – героя-слухача. Він у автора «Мосту на Дрині» не просто фомально присутній, а добре артикульований. За Андричем, несприйнята іншим «розповідь» це все одно, що «розповідь», нерозпочата. Доти, доки «розповідь» ніхто не почув, її не існує. «Розповідь», не адаптована свідомістю іншої, крім оповідача,

особи, неповноцінна. Остаточне оформленою вона може стати лише як результат комунікації за участі щонайменше двох суб'єктів: того, хто розповідає «розповідь», й того, хто її слухає [12].

Двочленна оповідна конструкція – «оповідач-слухач» – у ряді прозових творів єдиного сербського Нобелівського лауреата доповнюється ще одним елементом – образом героя, який мовчить. Він також має свою роль і свою вагу, хоча його функція інша, ніж ті, що їх виконують герой-оповідач і герой-слухач. Герой, який мовчить, безпосередньо не бере участі у структуруванні оповідного простору. Він привносить у цей процес певні додаткові моменти. Без нього можна було б у багатьох випадках обійтися, хоча це призвело б до спотворення загальної картини, спрощення авторського задуму, збіднення ідейно-образного змісту твору. Залучення того матеріалу, що його дозволяє осмислити феномен мовчання і, зокрема, образ героя, який мовчить, дозволяє сягнути нових глибин в осмисленні життя, його законів і закономірностей, відкрити доступ до обривів буття, які поза цим матеріалом недосяжні.

Природа мовчання у прозі Андрича неоднорідна. Мовчання може виступати як складова процесу говоріння, свідомо чи підсвідомо, спонтанна пауза або інтонаційно-змістова зупинка перед його початком, всередині нього чи після завершення. Воно може бути складовою процесу слухання, відігравати роль передумови, без якої неможливо почути те, що говорить хтось з персонажів. Мовчання може являти собою специфічний стан свідомості, безпосередньо непов'язаний ані з говорінням, ані зі слуханням. Герой має здатність мовчати замість власного говоріння та поза потребою налаштуватися на сприйняття того, що кажуть інші. Як явище вищого порядку, ніж усі можливі знання про життя, що їх можна

висловити з допомогою мовних засобів, осмислюється Андричем мудрість мовчання.

На особливу увагу з огляду на співвідношення мовчання та говоріння заслуговує образ Чаміла з роману «Проклятий двір». Його мовчання стає, з одного боку, свідомим розривом комунікації з оточуючим світом та його представниками (у межах оповіді герой іде на такий розрив двічі), з іншого, виконує роль надійного укриття і для нього самого, і для його думок-фантазій, занадто сміливих і небанальних для його сучасників. Перетворення Чаміла на героя, який мовчить, відбувається внаслідок складної еволюції і стану його свідомості, і зовнішніх обставин. Стан мовчання виявляється одним з епізодів у загальній «мовленевій історії» персонажа, хоча й здійснює вирішальний вплив як на його подальшу долю, так і на формування образу.

Коли Чаміл з'являється у просторі «проклятого двору», він без жодної затримки, цілком природно і напрочуд легко включається у розмову з фра Петром. Ця розмова, щоправда, має дещо специфічний характер, зумовлений, власне, тим місцем, де вона відбувається. Вона – «тюремна». Говорячи про щось загальне й необов'язкове, кожен із співрозмовників уважно стежить за тим, щоб не сказати зайве. Жоден з них, скажімо, «...про себе і про те, що їх сюди (до стамбульської в'язниці – П.Р.) привело...» навіть не згадує.

У прозі Андрича, крім специфічного стану мовчання як такого, є ще мовчання як заміна говоріння і є говоріння, яким суб'єкт прагне замінити мовчання з метою приховування своїх справжніх думок, емоцій, суджень. Саме «говорінням-замість-мовчання» й займається Чаміл у цьому випадку.

Мовчання одного з учасників розмови мало б породжувати мовчання у відповідь з боку іншого. Саме так відбувається в романі «Омер-паша

Латас» у ході зустрічі Латаса з гатацьким сільським старостою: мовчання Зимоніча зрештою змушує замовчати й Омер-пашу. У спілкуванні Чаміла та фра Петра цього не стається. Хоча перший з них і мінімізує час від часу свою участь у розмові, другий продовжує говорити, роблячи це фактично за них обох.

Ще одну специфічну рису початкового етапу спілкування Чаміла та фра Петра визначає особливий характер участі у цьому спілкуванні Чаміла. Він поводить себе «стримано», «лише погоджується», «жодну думку не доводить до кінця», «зупиняється на середині речення». Герой бере участь у розмові, але робить це формально, поверхово. Він говорить не для того, щоб сказати щось, що для нього важливе, а, навпаки, щоб приховати свої справжні думки, а разом з ними усе те, на чому зосереджена його свідомість. Чаміл як спірозмовник поводить себе за тією ж самою схемою, за якою розділяє з новим знайомим спільну трапезу. «...Молодий турок і фра Петар вечеряли разом, – пише Андрич. – Вечеряв фра Петар, бо молодий чоловік нічого не їв, пережовуючи довго й неуважно один і той самий шматок».

Образ Чаміла незвичайний. Він належить до особливого типу. Згідно із задумом автора, йому відведено специфічну роль. Цей образ вибудований у такий спосіб, щоб мати здатність бути перетворений на знак. Незвичайність героя виявляється в усьому. Неважко помітити її й у ставленні до їжі, й у здійсненні мовленевої діяльності, й у багатьох інших сферах. Дійсна природа цього явища відкриється згодом, коли з'ясується і завдяки співучасті фра Петра легалізується факт самоідентифікації Чаміла з Джемом і зумовленого нею внутрішнього конфлікту в його свідомості. У цей конкретний момент оповіді читач має можливість чути Чаміла, проте не чує й не може почути Джема. Усе те, що вимовляє вголос Чаміл не

відбиває той складний внутрішній процес, який призвів до зміни ідентичності, а лише свідчить про завершення цього процесу. В порівнянні з тим, що мало б пролунати з його вуст від імені Джема, все те, що говорить Чаміл, виявляється – мовчанням.

Другий етап розмови головних героїв «Проклятого двору» стає прямим продовженням і розвитком того, що було намічено спочатку. Будь-яке явище містить у собі зародок динаміки, рано чи пізно реалізуючи його. Усе у світі розвивається. Не залишається статичною й манера Чаміла підтримувати розмову. Говорити продовжує лише фра Петар. Що ж до співрозмовника, то навіть неухайне «да, да», яким позначав свою присутність, він починає вставляти у все триваліші монологи ченця з меншою регулярністю. У цей час Чаміл уперше в межах романного простору опиняється на межі стану мовчання, інколи навіть перетинаючи цю межу й вдаючись задля збереження контакту з партнером до міміки. Вербальні та невербальні компоненти участі у процесі комунікації з боку Чаміла при цьому виступають як конгруентні, тобто співпадають, узгоджуються між собою. Опускаючи і підводячи важкі повіки, він «підтверджував усе, не беручи участі по-справжньому ні в чому».

Заключний акорд другого етапу спілкування – спроба Чаміла повідомити «щось урочисте й уперше зрозуміле», яку можна інтерпретувати як прагнення розпочати розмову з фра Петром уже не від власної особи, а від імені Джема. Спроба виявляється невдалою. Замість спілкування на новому рівні довіри й у новому форматі настає мовчання, зумовлене фізичним переміщенням героїв у різні частини «проклятого двору». Спільне мовчання Чаміла та фра Петра відтепер не напружене й «недовірливе», як це було спочатку, а таке, яке зближує: «Навіть без слів вони розійшлися як добрі, старі знайомі». Таке розуміння ситуації було

визначено в ході попереднього спілкування, коли персонажі не так обмінювалися певною інформацією, як визначали й уточнювали характер, формат спілкування, пересвідчуючись у близькості розуміння життя, у подібності емоційного стану й закладаючи тим самим фундамент для наступного переходу до ще тіснішого контакту.

Коли Чаміл після нетривалої перерви повернеться до спілкування з фра Петром, вони зустрінуться вже як двоє людей, яких об'єднала «незвичайна приязнь». Розпочата перед тим розмова, якою обидва персонажі – хоча й кожен по-своєму – щиро захопилися, відновиться й продовжиться. Вона ще нестиме на собі виразний відбиток попереднього етапу – про себе ніхто з них не згадуватиме, знову більше говоритиме фра Петар, а головною темою буде «переказування того, що кожен з них колись бачив або прочитав», – проте в ній уже відчуватиметься інший зміст. Участь Чаміла у спілкуванні набуде нових ознак. Його репліки ставатимуть триваліші й упевненіші. Згодом він почне раз по раз переходити на - шепіт, і цей перехід буде знаковий. У такий спосіб герой готуватиметься до вирішального кроку: до початку справжньої розмови з фра Петром, розмови-розповіді про Джем-султана і від його імені.

До цього моменту з огляду на специфіку здійснення функції говоріння-мовчання для Чаміла була характерна роздвоєність. Він сам, хоча й пасивно, але брав участь у спілкуванні із співрозмовником, у той час як його альтер-его – Чаміл-Джем – був позбавлений такої можливості, перебуваючи у стані мовчання. Відтепер ситуація змінюється. Спочатку Чаміл розповідає історію Джема, причому у манері іншій, ніж та, яка була характерна для нього у перші дні контакту з фра Петром. Згодом до слова запрошується і сам Джем-султан. Мовний малюнок розповіді при цьому помітно модифікується.

Після того, як Чаміл закінчує розповідь, присвячену Джему, він знову замовкає. Герой, таким чином, спочатку перериває мовчання, характерне для нього до зустрічі з фра Петром, а згодом повертається до стану мовчання, перетворюючись на героя, який мовчить, у буквальному розумінні. Мотивом виходу героя з початкового стану мовчання виявляється бажання розповісти історію Джема щасливо знайденому слухачеві в особі фра Петра. Невдовзі, вже за інших обставин черга замовкнути, перетворившись на героя, який мовчить, доходить і до Джема. Це відбувається у сцені допиту Чаміла, в якій мовчання стає чи не основною характеристикою образу. Мотивом саме такої поведінки героя на допиті виявляється неспівпадіння мовних дискурсів, з одного боку, його власного, з іншого, – слідчих. Чамілу здається, що він говорить, пояснюючи власну поведінку, яка не має нічого спільного з тим, що думають султанові чиновники. Проте насправді він мовчить, відчуваючи, що будь-які пояснення з його боку в тому, іншому – поліцейському, – дискурсі буде перекручено, інтерпретовано хибно й упереджено, використано не на його користь, а проти нього. Його мовчання це – реакція на стиль і зміст розмови, нав'язані йому співрозмовниками. Це - сигнал, це - знак, який має означати комунікаційний розрив.

Чаміл на допиті перериває мовчання відомою реплікою: «Це – я», ототожнюючи себе із султаном Джемом уже не лише для фра Петра, а й для усього світу в особі султанових слідчих [13]. Учені вже звертали увагу, що у цьому самоототожненні міститься ключ до міфологічного розуміння образу [13, с.238-239]. До того ж воно розкриває важливу особливість ідеї зв'язку часів у її андричівській інтепретації: певне теперішнє та певне минуле кореспондують між собою не безпосередньо, а через посередництво «вічного», з допомогою відповідного архетипу,

арехмотиву, археситуації [12]. « – Кого ви шукаєте?», – запитує Христос солдатів, які прийшли заарештувати його, і, почувши у відповідь: «Ісуса з Назарету», – каже: «Це – я». Відбувається акт формальної ідентифікації фізичної особи з героєм міфу. Це, по суті, момент зустрічі міфа з реальністю, переходу одного з них – в інше. Подібний ефект спостерігаємо і в історії Чаміла, з тією різницею, що він ідентифікує себе не із самим собою «легендарним», як Ісус (тобто себе фізичного із собою ж, але метафізичним), а себе з іншою особою, яка є героєм легенди.

Допит триває. Для Чаміла те, що відбувається, втрачає смисл. Слідчі (точніше, один з них), навпаки, активізуються. Вони, нарешті, одержали те, чого прагнули. Перед ними постав не дивакуватий, відсторонений від життя, заглиблений у себе, Чаміл, а підозрілий, небезпечний Джем, якого тепер можна примусити зізнатися у найстрашніших, найнесподіваніших злочинах.

Важливо наголосити на тому, що підготовка до перетворення Чаміла на Джема і саме перетворення відбуваються у ході розповіді героя про султана Джема та його історію саме у формі мовленевої діяльності як безпосередній підсумок цієї діяльності. Ситуативне мовчання тут відіграє важливу роль, виступає як невід'ємна складова. Воно, між іншим, позначає передачу права голоса або від Чаміла до Джема, або ж у зворотньому напрямку. Останнім у романі промовляє Чаміл, причому вже після свого фізичного зникнення з романного простору, за змінених обставин. Чаміл з'являється у вигляді свого роду фата-моргани: чи то у маренні, чи у спогадах фра Петра про нього.

В якійсь з моментів їх попередньої розмови фра Петар, спостерігаючи за тим, як і що говорить його співрозмовник, сигніфікує його поведінку як «хворобу» подумавши, що, мабуть, має справу з

«хворою людиною». Цього разу ченець знову повторює свій висновок про хворобу, звертаючись до уявного Чаміла зі словами: «Дасть Бог, одужаєш ти від тієї своєї хвороби...». У відповідь Чаміл-Джем вимовляє багато в чому ключову сентенцію: «...я і не хворий зовсім, я – такий, який є, а від себе самого не можна одужати». У такий спосіб знімається хибне припущення щодо стану героя як хвороби, натомість утверджується інший висновок: про втрату Чамілом його власної ідентичності, свідому самоідентифікацію з Джем-султаном, а також міцну налаштованість на те, щоб не зрадити себе, залишитися тим, ким він є.

Чаміл ні в якому випадку не хоче зректися самого себе. Зіткнувшись з обставинами, які спонукають його до цього, він не здається, але - замовкає. Мовчання героя, таким чином, перетворюється ще й на метафору, стаючи свого роду ознакою позитивності або «знаком якості». У ньому, до того ж, з'являються етичні конотації. Той, хто мовчить «по-чамилівськи», належить до тих особистостей, котрі не зрадили собі. Так само, як той, хто мовчить «по-андричівськи», за словами Р.Константиновича, «...наближається до бога, який мовчить...», перетворюється на світ, який не є людиною...».

Яскравий приклад героя, який мовчить, – образ героя-оповідача з оповідання «Олена, жінка, якої немає». Оповідь тут має форму звичної для Андрича «розповіді». Її насичено й навіть перенасичено мовними засобами, значення яких пов'язане з поняттями «тиша», «звучання», «мовчання», «мовлення» в їхніх найрізноманітніших проявах і найвитонченіших нюансах.

Стан мовчання природний для героя з огляду на специфіку ситуації, в якій він перебуває, і зумовлений цією ситуацією стан його свідомості. Герой занурений у світ ілюзії, світ уявного спілкування з жінкою-

»привидом». Він осмислює цю ілюзію й цю жінку як «найреальнішу дійсність», а свій стан – як стан «польоту», стверджуючи, що відчуває себе як «найщасливіший чоловік з найгарнішою жінкою». Ілюзорний світ вміщено в особливий, віртуальний за своєю природою, простір на межі реальності, яку прийнято вважати об'єктивною. Це – той простір «поміж дійсністю та сном», який хвилював багатьох сербських митців і художнє осмислення якого можна вважати однією з головних тем усієї сербської літератури ХХ ст. При цьому герой оповідання «Олена, жінка, якої немає», не знаходить для себе місця «ні там, ні там». Тут маємо справу з парафразом на улюблену андричівську тему «двох світів», глибоко розроблену письменником у романі «Проклятий двір».

На відміну від інших творів Андрича, де герой, який мовчить, оточений персонажами, які говорять і слухають, в оповіданні «Олена, жінка, якої немає» практично ніхто нічого говорить. Поодинокі репліки, наявні в тексті, належать епізодичним персонажам. Олена взагалі характеризується як «німа» й «нечутна» за визначенням, за своєю природою. Адже вона – «привід» й існує лише в уяві героя, перетворюючись на щось зовсім інше у межах світу, який протистоїть цій уяві й у якому є місце для звуків і слів.

Образ Олени переважно візуальний, зоровий. При цьому візуальний характер її сприйняття героєм-оповідачем доповнюється емоційним: її поява пов'язана зі «світлістю», яка поєднує в собі як власне освітленість простору, так і відповідний внутрішній стан героя. Втім, і звукові параметри відіграють у структурі образу помітну роль. Це, зокрема, стосується співвідношення звучання й тиші, говоріння й мовчання. Жінку, «якої немає», характеризують «нульові» варіанти: тиша й мовчання. Разом

з тим, її супроводжують ті чи інші звуки, з якими асоціюється й самий факт її існування.

Саме стан мовчання створює умови для спілкування героя й Олени, стає спільним алгоритмом їхнього існування. Коли героєві не вдається втриматися від спокуси й він вирішує лише на мить порушити спільний з Оленою, «якої немає», стан «тривалого мовчання», - його уявна партнерка одразу зникає з простору. Андрич нібито ілюструє тезу, сформульовану в «Ех Ронто», про «мовчання як про щастя» й позитивну альтернативу говорінню. Жах ліричного героя «Ех Ронто» від вимовленого слова як від чогось, що може зруйнувати внутрішню рівновагу суб'єкта, спричинити біль, передається «у спадок» героєві оповідання «Олена, жінка, якої немає».

Оповідь у творі побудовано у формі внутрішнього монологу героя-оповідача або «розповіді», яку він розповідає невідомим слухачам. Образи героїв-слухачів при цьому відсутні. Андрич переносить основне семантичне навантаження з вербального рівня на невербальний, з говоріння на - мовчання. Це відбувається на підставі тієї ж логіки, за якою у рамках постмодерністської «метафізики відсутності» той, кого немає, набуває більшої ваги і значущості, ніж той, хто присутній [16].

Мотиви тиші – звучання, мовчання – говоріння в оповіданні ключові. Кожен з трьох структурних фрагментів твору не випадково починається з характеристики звукової атмосфери. У першому випадку її визначає «тиша», супроводжувана окремими поодинокими звуками. У другому – колективна розмова, на фоні якої оповідач виголошує свій «невимовлений монолог». У третьому – спроба Олени щось «вигукнути» або когось «голосно привітати», згодом доповнена її намаганням «мовити щось» героєві-оповідачу. Ця спроба виявиться невдалою. Попри всі

зусилля збагнути, що Олена хоче повідомити, герой зізнається: «не розумію». Вирватися зі світу мовчання йому не дано.

У балканоцентричному світі Андрича з його екзистенційним трагізмом долі людини (у зіткненні з собою і світом, злом і смертю), дистанціюванням від історії й часу, комплексом міжпросторовості і міжцивілізаційності одним з адекватних *modus vivendi* для «героя етичного» виявляється мовчання як «без-надії-сподівальна» спроба врятувати те, що ще можна врятувати.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вучковић Р. Велика синтеза. О Иви Андрићу. – Сарајево, 1974. – 325 с.
2. Иво Андрић: Зборник Института за теорију књижевности и уметности. – Београд, 1962. – 482 с.
3. Зборник радова о Иви Андрићу. – Београд, 1979. – 764 с.
4. Јерков А. Поговор. Поезија Иве Андрића // Иво Андрић. Поезија. - Сремски Карловци, 1998. – 253 с.
5. Константиновић Р. Стилска функција тишине у *Травничкој хронизи*// Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе. – Београд, 1981. – С. 293-298.
6. Леовац С. Приповедач Иво Андрић. – Нови Сад, 1979. – 280 с.
7. Михајловић Б. Читајући «Проклету авлију» // Андрић И. Проклета авлија. – Београд, 1968. – С. 5-19.
8. Постмодернизм: Енциклопедија. – Минск, 2001. – 1038 с.
9. Палавестра П. Књига о Андрићу. – Београд, 1992. – 351 с.
10. Петровић М. Ћутање које говори// Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности... - С.259-269.

11. Рудяков П. Ідея краси-гармонії й образ жінки у творах Іво Андрича. – Київ, 2006. – 35 с.
12. Рудяков П. Між вічністю і часом: життя і творчість Іво Андрича. – Київ, 2000. – 141 с.
13. Тартаља И. Језгро приповедачеве естетике// Зборник радова о Иви Андрићу. – Београд, 1979. – С.235-297.
14. Тартаља И. Приповедачева естетика. – Београд, 1979 – 290 с.
15. Цацић П. Иво Андрић: човек, дело. – Ниш, 1993. – 137 с.
16. Vuckovic R. Predgovor// Andric I. Ex Ponto. – Sarajevo, 1975. – S.5-14.

Анатолій Ткаченко

СЛОВО ЯК ОНТИЧНЕ Й ЕМОЦІЙНО-МИСЛИТЕЛЬНЕ ЯДРО

У статті розглядаються новітні підходи до прочитання художнього тексту – психолінгвістичний, психоаналітичний, архетипний, міфопоетичний, феноменологічний, рецептивний, семіологічний, джендерний¹, структуральний і постструктуральний, деконструктивістський тощо. Автор статті наголошує на потребі адекватного осмислення й інтерпретації тексту, що передбачає дослідження його поетики та стилю автора.

Воно засіяне на спільному полі мовознавців і літературознавців. Обидві філологічні дисципліни нині інтенсивно збагачуються різноманітними підходами до художнього тексту, зокрема літературознавство – психолінгвістичним, психоаналітичним, архетипним, міфопоетичним, феноменологічним, рецептивним, семіологічним, джендерним², структуральним і постструктуральним, деконструктивістським тощо. Навряд чи треба цілком відмовлятися й від

¹ Культивуючи термін «гендер», знічев'я вбиваємо двох зайців: по-перше, фонетично спотворюємо американців (саме в них джендер означає, крім роду, ще й стать), по друге, стаємо більшими греками, ніж греки (гама {γ} в Стародавній Греції звучало ближче до нашого г, ніж до γ, а γενος, звідки ген, генетика і т.д., означало тільки рід).

² Культивуючи термін «гендер», знічев'я вбиваємо двох зайців: по-перше, фонетично спотворюємо американців (саме в них джендер означає, крім роду, ще й стать), по друге, стаємо більшими греками, ніж греки (гама {γ} в Стародавній Греції звучало ближче до нашого г, ніж до γ, а γενος, звідки ген, генетика і т.д., означало тільки рід).