

УДК 801.82:821.163.2-34.02:003.212

МОВЧАННЯ ЯК ІЄРОГЛІФ: ДО ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВО-НАРАТИВНОЇ ГРИ У ПРОЗІ БОЛГАРСЬКИХ НЕОМОДЕРНІСТІВ

Остап СЛИВИНСЬКИЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська, 1, Львів, 79000
Кафедра польської філології*

У статті окреслено й проаналізовано феномен квазіреферентного знака (знака-“ієрогліфа”) як смислової фігури, що трактується як особливий прийом текстуального умовчання в художній літературі. Такий знак є лексемою, яка у відповідним чином побудованому дискурсі розриває зв'язки зі своїм референтом і, зберігаючи свою звичайну формальну оболонку, починає означати “все й нічого”. На матеріалі творів болгарських прозаїків-неомодерністів Й.Радичкова та Б.Димитрової показано, як квазіреферентний знак є елементом гри з традиційними жанрово-оповідними зразками, чинником семіотичного розхитування і трансгресії художнього тексту.

Ключові слова: мовчання, квазіреферентний знак, “ієрогліф”, пресупозиція, жанр, оповідь, гра.

Сама природа художнього тексту як складного та особливим чином структурованого висловлювання, котре смислово розгортається одночасно в кількох площинах – рецепційній, онтологічній, інтертекстуальній – і при цьому зберігає константу міметичного відношення, в межах якого через напругу репрезентації реалізуються зв'язки з позатекстовою реальністю, дає підстави трактувати його як своєрідний експериментальний простір, зокрема для дослідження явищ та феноменів, що виходять далеко поза межі художньої літератури. Одним із таких феноменів є *мовчання*, яке, на нашу думку, саме в структурі художнього тексту досягає найширший спектр своїх проявів. Польський дослідник Б.Дронґ, розмірковуючи над проблемою проявів мовчання в художньому творі, відштовхується від твердження, що “практично на кожній із площин твору можна спостерігати діалектику сказаного та несказаного”¹. Якщо системно розширити цей засновок, то можна стверджувати, що художній текст *ab initio* в момент самого свого створення вступає в подібний діалектичний стосунок зі світом пара- та атекстовості: як і у випадку будь-якого висловлювання, умовою його виникнення є, так би мовити, фундаментальне умовчання всього того, що залишається поза сферою безпосередньо артикульованого текстом. Це аксіоматичне твердження (хоча й видається настільки ж очевидним, як і загальне твердження про те, що задля того, аби “щось сказати”, необхідно “щось умовчати”) дещо змінює аналітичну оптику, виводячи на передній

¹ Drag B. Miejsce i funkcja milczenia w strukturze dzieła literackiego // Ruch Literacki. 1991. Z.5. S.475.

план те, що залишається поза “безпосередньо означеним” як невичерпний інтерпретаційний ресурс або ж сфера текстуальної *пресупозиції*.

Пресупозицію як певну “точку співвіднесення” горизонтів читача та тексту можна трактувати, подібно до Дж.Каллера, винятково у просторі інтертекстуальності – як нерепрезентоване, умовчане знання, що співвідноситься з певним рівнем культурної компетенції. Згідно з Дж.Каллером, “поняття пресупозиції (...) уводить певну інтертекстуальність у висловлювання будь-якого тексту, що співвідноситься з іншим комплексом висловлювань, імплікованим у цьому тексті. Пресупонуючи певне висловлювання, твір трактує його як (...) частину традиції, у яку він вписує себе”². Втім, попри визнання необхідної і засадничої включеності тексту у простір “уже-написаного”, у масив культури, треба брати до уваги й досвід повсякдення, який так чи інакше актуалізується механізмами міметичного відношення тексту. Більше того, можна припустити, що текст певним чином може пресупонувати навіть *епіфанічний* досвід як такий, що хоч і формується здебільшого позавербальними переживаннями, проте здатний актуалізуватися саме вербальним чинником, знов-таки у процесі *відчитування* тексту. На нашу думку, глибина художнього тексту визначається саме співдією цих пресупозиційних рівнів та можливістю різнорівневих співвіднесень. Поліфонічність відчитування – котра, безумовно, залежить як від “культурної компетенції” читача, так і від його загальної “вжитості” у світ – унеможливує цілковите інтерпретаційне присвоєння тексту, зведення його до такого, що лише моделює вже пізнані культурні чи екзистенційні зразки.

Уся сфера пресупозиції, яка, зрозуміло, не є чимось, що *передує* текстові, а постає водночас із текстом внаслідок здійснюваного ним акту “фундаментального умовчання” (як “одночасного визнання і відкидання у мовчання” – за формулюванням Ю.Кристевої³), через властиву їй багаторівневість і “калейдоскопічність” розхитує однозначність стосунків між автором, текстом і читачем, створюючи спокусу їх “нормалізації”, внаслідок чого виникає мотивація до інтерпретації. Важливо те, що в цій калейдоскопічній грі пресупозицій та приписувань єдиною непорушною і “об’єктивною” даністю залишається саме *структура* тексту – як матриця, що водночас мотивує та *обмежує* інтерпретацію. Так, за влучним формулюванням У.Еко, література “певним окресленим чином” змальовує “неокреслений предмет”⁴. Іншими словами, художній текст, зберігаючи свій статус висловлювання, тобто визначену знакову структуру, композиційну організацію та комунікативний статус, досягає кореляції з ніколи остаточно не окресленим референтом. Звідси випливає, що ця особлива референційність, а отже, й складна модальна розташованість художнього тексту, досягаються саме певними структурними чинниками, які, відтак, можна ідентифікувати та функціонально проаналізувати.

Утім, на практиці це виявляється непростим завданням: адже відкритість тексту, як і сам механізм пресупонування, є феноменами, що проявляються на рецепційному порозі, у розхилі горизонтів, а тому можуть бути об’єктивно ствердженими лише почасти. *Недоокреслення* – як механізм структурної відкритості тексту до “зовнішніх” щодо нього смислів⁵ – насправді є ритмічним і значною мірою спонтанним пунктиром, який утворюється між авторською стратегією та горизонтом читача, тому воно здатне щоразу

² Culler J. Presupozycje i intertekstualność // Pamiętnik Literacki. 1980. Z.3. S.302.

³ Цит. за: Drag B. Miejsce i funkcja milczenia w strukturze dzieła literackiego. S.478.

⁴ Eco U. Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych. Warszawa, 1973. S.27.

⁵ Еволюцію трактування поняття “недоокреслення” в літературознавстві цікаво прослідкувати в напрузі між двома працями, віддаленими між собою в часі більше, ніж на 30 років: Ingarden R. O poznawaniu dzieła literackiego. Lwów, 1937; Iser W. Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa // Konstanzer Universitätsreden, 28. Constance, 1970.

по-різному розташовувати текст як культурно, так і “епістемологічно”. Все це сьогодні набуло вже майже аксіоматичного звучання, що, втім, аж ніяк не допомагає в процесі практичного аналізу: проблематика мовчання в художньому тексті досі нагадує айсберг, лише видима, надводна частина якого може бути піддана необхідній об’єктивації. У процесі такої об’єктивації наше вихідне окреслення художнього тексту як *висловлювання* є вкрай важливим: адже так наголошуємо на чинності щодо художнього тексту загальних засад, що визначають коректну комунікацію. Такий засновок потрібний для побудови теоретичного інваріанта: тексту, котрий сповна відповідає “наративно-композиційній граматиці”, літературній проекції структури коректного повідомлення. На його тлі та у відношенні до нього можемо з достатньою об’єктивністю фіксувати відхилення: розриви, спричинені відсутністю елемента, необхідного для послідовного розгортання оповіді (“наративний еліпс” чи “наративна апосіопеза”), або ж навпаки – *нааявністю* елемента, що руйнує цілість і логіку повідомлення, ускладнюючи його інтерпретацію. В обох випадках фіксуємо текстове *умовчання*, яке далеко не завжди уможливує його інтерпретаційне заповнення (“нормалізацію”, якщо скористатися терміном В.Ізера), але саме другий випадок цікавитиме нас як доволі рідкісний у літературі і особливо знаковий для поезики болгарської неомодерної прози 60–80-х років минулого століття.

“Ієрогліф з’явився несподівано, так ніби впав із неба або виріс із-під землі. Найактивніші відразу з’юрмилися довкола нього, щоб подивитися, що то за загадка, але зберігали шанобливу відстань”⁶. Так починається оповідання одного з найцікавіших болгарських письменників-неомодерністів Йордана Радичкова “Ієрогліф”. Далі, за сюжетом оповідання, “найактивніші” починають з’ясовувати, що за дивний об’єкт з’явився в їхньому світі: намагаються його підпалити, розпиляти, підірвати порохом. Нарешті, усвідомлюють, що перед ними *ієрогліф*, а отже, його потрібно *відчитати*. Майже рік зусиль, витрачених на його відчитування, втім, не дав ніякого результату – виявилося, що ієрогліф обернутий “догори ногами”. Але навіть поставлений “на ноги”, ієрогліф “залишався ієрогліфом” – розшифрувати його було неможливо. “Ієрогліф, – продовжує Й.Радичков, – так вривався в нашу [селян. – О. С.] свідомість, що куди і на що ми б не глянули, все здавалося нам ієрогліфом”⁷. Так, один із селян стверджує, що вночі він спить не з дружиною, а з ієрогліфом, інші селяни ставлять ієрогліфи замість коминів, щоб печі краще горіли, косять і жнуть ієрогліфи, одружуються з ієрогліфами та ієрогліфів народжують. “Так, проникаючи в таємниці ієрогліфа, ми перетворили на ієрогліфи все довкола”⁸.

Оповідання Й.Радичкова опинилося у фокусі нашої уваги не випадково. Засвідчуючи водночас виразну авторську стильову акцентованість і загальну характерну для покоління болгарських неомодерністів 1960–1980-х років тенденцію до іронічного розкитування усталених жанрово-оповідних взірців, воно разом із тим – як інструмент цього розкитування – уводить певну смислову фігуру, котру називатимемо далі *квазіреферентним знаком* або “*ієрогліфом*” – за назвою оповідання.

“Ієрогліф” або квазіреферентний знак насамперед трактуємо як знак, що порушує порядок мовної семіози. Його внутрішня семантична механіка руйнується відповідним чином побудованим дискурсом: такий знак, зберігаючи формальну оболонку, в тексті розриває зв’язки зі своїм звичайним референтом, починаючи означати водночас “все” й “нічого”. Подібна тоталізація робить його комунікативно нефункціональним; він стає

⁶ Радичков Й. Ієрогліф // Свирепо настроение. София, 2000. С.118.

⁷ Там само. С.119.

⁸ Там само.

знаком-заміщенням, знаком, що замовчує, утаємничує власне значення; знаком, що імплікує мовчання.

Ієрогліф Й.Радичкова можна тут вважати архетипним взірцем. Спосіб, яким він уведений у дискурс, ґрунтується на наративному задіюванні знака за умови паралельного згортання його значення: переконавшись у неможливості “відчитати” ієрогліф, селяни починають його “використовувати”. Фактично те саме діється й у площині оповідної структури: “замовчуючи” своє значення, ієрогліф залишається ключовим елементом оповіді. Функціонуючи за принципом “звичайного” мовного знака, він цілковито руйнує логіку і послідовність викладу, зводючи оповідь до накопичування абсурдного. Ієрогліф – це знак-еліпс, що є “повним власною порожнечою” або “порожнім власною повнотою”, якщо перефразувати Дж.Стейнера⁹. Квазіреферентний знак діє як умовчання, при цьому спроби “наповнити” його змістом виявляються даремними: ієрогліф розсіює будь-яку інтерпретацію. Єдино можливою пресупозицією, яка дає змогу хоч якось наблизитися до розуміння природи такого знака, є, так би мовити, пресупозиція *метафізична*, або пресупозиція “таємниці”, яку містить знак (це у тексті відкрито виражають селяни: “Нам уже в роті пересохло від відчитування [ієрогліфа. – О. С.], багато хто отримав сонячний удар, але ми не здавалися, знаючи, що в ньому приховано багато таємниць”¹⁰), або ж *нігілістична* – пресупозиція смислової порожнечі квазіреферентного знака, припущення, що він узагалі не має ніякого значення. Особливо цікаво, що радичковська притча (чи, радше, псевдопритча) робить можливими обидва трактування. І якщо в “метафізичній” перспективі селян можна потрактувати як громаду обраних, що отримали обіцянку якогось особливого знання про світ, то в перспективі “нігілістичній” дії селян оголюються як метафора “масового оглушення, масового дива та масового психозу”, як назвав це Е.Мутафов¹¹. Не випадково наприкінці оповідання з’являється фігура вождя китайської культурної революції, який забороняє селянам читати ієрогліф – мовляв, людина “що більше читає, то дурнішою стає”. Селяни, натхненні ідеями Великого Мао, ховають ієрогліф у полі, а на “могили” пишуть дещо перефразовані слова вождя: “Людина що більше читає ієрогліф, то дурнішою стає й сама перетворюється на ієрогліф”¹².

Довкола квазіреферентного знака побудоване й оповідання Й.Радичкова “Верблюди”: “У старих хроніках села Черказки записано, що верблюд живе всюди: в піску, у воді (є водні верблюди), на небі; якщо хтось гляне на сонце, то побачить в його оці верблюда (...) Ніхто не знає, коли й звідки з’явиться верблюд, адже він всюдисущий”¹³. Враження, що квазіреферентний знак набуває тут більшої формальної чіткості, виразнішої емпіричності, порівняно з “інваріантним” ієрогліфом із титульного оповідання, оманливе, зокрема, тому, що слово “верблюд”, вжите в оригіналі, не болгарське (болгарською мовою – “камила”), що саме собою створює ефект одивнення. Й.Радичков пише: “Російською це слово означає “верблюд”. Але тлумачення, яке йому дають окремі уривки його опису та спосіб його появи й зникнення, жодним чином не дозволяють пов’язати його зі згаданою горбатою твариною”¹⁴. Справді, “ніхто не знає, якої він форми, якого розміру, який у нього колір і запах”¹⁵ (що дуже нагадує таємничого “алькського дракона” з роману “Острів пінгвінів” А.Франса: мешканці острова Алька,

⁹ Steiner G. Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu. Kraków, 2000. S.406.

¹⁰ Радичков Й. Ієрогліф // Свирепе настроєние. Софія, 2000. С.118–119.

¹¹ Мутафов Е. Нова повествователна конструкция // Литературна мисль. 1986. №5. С.64.

¹² Радичков Й. Ієрогліф // Свирепе настроєние. Софія, 2000. С.120.

¹³ Радичков Й. Верблюди // Свирепе настроєние. Софія, 2000. С.39.

¹⁴ Там само. С.44.

¹⁵ Там само. С.45.

запевняючи, що на власні очі бачили дракона, водночас дають про нього найсуперечливіші свідчення). Подальші “дефініції” ще більше заплутують справу: “верблюд може бути деревом, собакою, надгробним словом, коридором або людиною, а ще яйціркою; він може стояти у вас за спиною, так що ви його не бачите, лише час від часу вчуваєте його дихання; іноді, коли сидите і відчуваєте, як повітря біля вас рухається (...) це верблюд; або коли ви вдома, з дружиною, і раптом зриваєтесь на рівні ноги, готові розшматувати себе зубами – знайте, що це робота верблюда, що він стоїть на колінах у кутку і дивиться на вас своїм невидним оком”¹⁶.

Як виявляється (так записано у старих “черказьких хроніках” – хроніках міфологізованого Радичковим села, такого собі болгарського Макондо), колись була епоха верблюда, і ті жахливі часи нагадували сновидіння – тоді все було можливим; відтак, верблюд мислиться як щось, що залишилося в минулому (кожен рік “віддаляє нас від верблюда”¹⁷, і саме тому люди, “вигадавши час”, так радо зустрічають кожен новий рік). Не дивно, що дослідники насамперед наголошують на міфологічності *верблюда*: так, Е.Мутафов означає його як “міфологему всеформу” чи “примітивістичну міфологему всеприсутності та всепричини”¹⁸. До схожого окреслення вдається й В.Русева¹⁹. Як міфологема, чи, точніше, як *міфоморфний* витвір, верблюд стає своєрідною альтерованою, зворотною версією міфу, який уже нічого не пояснює в бутті, а лише викликає збентеження і тривогу. Накопичення суперечливих, неподнваних і фантастичних атрибутів створює ефект “семантичної анігіляції”: *верблюд* уже перестає що-небудь означати – він залишається таємничою й екзотичною, ієрогліфічною знаковою оболонкою. Втім, якщо у випадку *ієрогліфа* з однойменного оповідання ми могли окреслити його модальність лише найзагальнішим чином – як відношення до таємниці, того, що перебуває поза сферою пізнаного, то *верблюд*, як видається, має дещо вужчий онтологічний корелят – це простір, так би мовити, онтологічного зла, всього, що лежить у темній півкулі буття. Так, він є носієм зла – як такого, що міститься у сферах позалюдського або в площині онтологічного переходу (верблюд співвідносний зі смертю – “кожен, хто помирав, бачив посмішку верблюда”, а також із часом – верблюд “усе перетворює на пісок”), так і такого, що належить до сфери етики (“якщо вас вдарять у спину, то це верблюд; якщо стукаєте у двері, і вам не відчиняють, знайте, що за дверима дримає око верблюда”²⁰).

Імплікація мовчання в ієрогліфічному знакові підсилюється й підкресленою інтерпретаційною замкненістю: спрацьовує механізм *idem per idem*, коли будь-які спроби інтерпретації такого знака неухильно замикаються у блудне коло тавтології – єдиним можливим тлумаченням *ієрогліфа* є він сам (це перегукується з трактуванням російським дослідником К.Богдановим *мовчання* як семантичної тавтології через неможливість хоча б більш-менш адекватного “перекладу” мовчання мовою, і ще раз доводить мовчазну природу ієрогліфічного знака²¹). В оповіданні “Верблюд” така інтерпретаційна замкненість проявляється метафорично: єдиним “документом”, на підставі якого можна будувати гіпотези про верблюда, є “черказькі хроніки”, але вони, у

¹⁶ Радичков Й. Верблюд. С.45.

¹⁷ Там само.

¹⁸ Мутафов Е. Бъди невероятен. Книга за Радичков. София, 1998. С.156.

¹⁹ Русева В. Повествователни трансформации в българския разказ през 60-те години // Литературна мисъл. 1989. №3. С.145.

²⁰ Радичков Й. Верблюд. С.46.

²¹ Див.: Богданов К. А. Очерки по антропологии молчания. Номо Тасенс. Санкт-Петербург, 1998. С.255.

свою чергу, й самі записані на “шкірі верблюда”. “І я не можу їм не вірити”, – іронічно завершує оповідання автор²².

З подібною інтерпретаційною замкненістю стикаємося й у випадку ще одного знака-ієрогліфа” у Й.Радичкова. Це *тенець* із однойменного оповідання. Оболонка цього ієрогліфічного знака не менш екзотична, ніж у випадку верблюда: якщо у першому випадку використане іншомовне слово, то у другому – рідко вживаний діалектизм, що функціонує в говірках Північно-Західної Болгарії. У цих говірках, за свідченнями дослідників, тенцем називають дух померлого, який може поєднувати в собі риси кровожерного упиря та домовика-оберега (“стопанин”)²³. Можна припустити, що саме ця амбівалентність демонологічного образу створила для Й.Радичкова спокусу його літературного “ієрогліфізування”: тут тенець постає неокресленим і невловимим духом-невидимкою, що виконує різну хатню роботу. Втім, попри таке “приземлення” демонологічного персонажа, його роль як квазіреферентного знака-ієрогліфа” стає очевидною завдяки несподіваному наративно-композиційному прийомові, до якого вдається Й.Радичков: наприкінці оповідання виявляється, що вся розповідь про тенця написана самим тенцем і “без будь-яких змін” запропонована читачеві. Щобільше, як наприкінці твору “дописує” автор, відтепер “тенець усе за мене пише, а я собі тим часом розкошую”²⁴. Таким чином, ієрогліфічний знак – у даному випадку через акт іронічної метанарації, зрештою, характерної для Й.Радичкова, “щедрого на розкриття власних механізмів (письма. – О.С.)”²⁵ – яскраво виявляє ще один аспект своєї природи: він функціонує як своєрідна “сліпа пляма” оповіді, котра парадоксальним чином рухає її уперед.

Знаки-ієрогліфи” розкидані майже по всьому корпусі оповідань Й.Радичкова. Так, в оповіданні “Дивно летючі” натрапляємо на незрозумілі об’єкти, що з’являються в селі Черказки: “щось”, що стрибає слідом за селянами; “автоматичні шпигуни”, що їх “вислали з інших світів і планет” для підслуховування і спостереження; врешті, самі “дивно летючі”, які нагадують то собак (вони сидять, прив’язані ланцюгами, й гарчать), то бліх (“за формою вони нагадували бліх і, як блохи, полетіли, коли їх спустили з ланцюгів”²⁶). Усі ці ієрогліфічні знаки (а така їх кількість у межах одного оповідання не дивує – адже оповідь ведеться під “чуйним поглядом” верблюда, про якого автор не випадково згадує на початку твору) так і залишаються цілковито незаповненими умовчаннями, щобільше, мішенню іронії є будь-які спроби їх опанування шляхом *ratio*: “Наступного дня ми [селяни] прочитали в газетах, що наші дивно летючі тіла з’явилися над океанами, місцями, над космодромами й нудистськими пляжами. Лєтовища висилали свої винищувачі, аби наздогнати тіла, але ті поверталися без успіху. Селяни дуже сміялися [sic! – О.С.], коли довідалися, що літаками намагалися їх наздогнати”²⁷. Селяни дуже добре розуміють, що “дивно летючі” не належать до порядку раціонального: намагання заволодіти

²² Цікавою паралеллю до оповідання Й.Радичкова є сюрреалістична новела “Джалапіта” української письменниці Емми Андіївської. Її титульний герой, як і радичковський “верблюд”, є гротескною “всеформою”, щоправда, від архетипного ієрогліфічного знака його різнить те, що тут маємо справу з цілком ідіолектичним називанням – власною назвою, яка, по суті, не має хоча б якогось усталеного референта: “Джалапіта універсальний. Він кожен з існуючих предметів і людей, але він не вони, він Джалапіта. Коли дві тисячі років тому пробували писати життєпис Джалапіти, то покинули, бо Джалапіта не вміщався в слово [sic! – О.С.]. Він виливався із слова, як тісто, і його кожного разу бігали шукати в небі і на землі. Джалапіту описати неможливо” (Андіївська Е. Джалапіта. Львів, 2006. С.7).

²³ Див.: Вакарелски Х. Етнографія на България. София, 1977. С.491.

²⁴ Радичков Й. Тенець // Пороховий буквар. Новели. К., 1977. С.173.

²⁵ Мутафов Е. Бъди невероятен. Книга за Радичков. С.157.

²⁶ Радичков Й. Странно летящи // Свирепо настроение. София, 2000. С.112.

²⁷ Там само.

значенням не може бути успішним в умовах, коли маємо справу з особливим знаком, який треба розглядати у площині онтологічної та екзистенційної кореляції, а не власне семіотичного відношення; зі знаком, що через умовчання відсилає до невимовного.

Подібно функціонує й “Січневе яйце” з однойменного оповідання, написаного того ж року, що й “Ієрогліф”. Сюжети обох оповідань дещо схожі: у “Січневому яйці” під час якогось феноменального порушення хронології, коли дні раптом починають йти в протилежний бік, селянин Патроклі знаходить велетенське яйце. Поки селяни міркували, який птах чи плазун міг його знести, з нього щось вилупилося, залишивши селянам для розгадування лише вервечку слідів, які губилися в лісі. Селяни висловлюють два припущення: яйце зніс “старий рік, а новий рік вилупився з нього й пішов по світі” (як тут знову не згадати верблюда?), або ж у яйці перебувала якась “велика ідея, і, щойно вилупившись, ідея великими кроками пішла в ліс”. Далі починається навіть якась пародійна внутрішня “дискусія” – оповідач (настільки ж “аргументовано”, як і його опоненти-селяни) відкидає обидві гіпотези: “Обидва припущення вкрай неприйнятні. Ані рік, вилупившись, не пішов би в ліс, ані ідея”. Цим “дискусія” вичерпується. Проте залишається одна особа, яка не може прийняти незбагненності природи яйця – це сам Патроклі, який “увесь час виманює *рік* або *ідею* і ходить довкола лісу з торбою вівса”. Насамкінець оповідач прозоро додає: “боюсь я, що ліс і Патроклі обертаються в різні боки (...) ані Патроклі не може проникнути в ліс, ані ліс не може ступити на його стежку”²⁸. Ієрогліфічний знак повинен залишатися в просторі мовчання, і будь-яке “замановання значення”, якщо перефразувати іронічну метафору Й.Радичкова, приречене безконечно кружляти по зовнішній межі невимовного.

Ієрогліфічність – як засіб розхитування жанрово-нарративних взірців – знаходимо і в романі болгарської письменниці-неомодерністки Б.Димитрової “Обличчя” (1981). Одразу ж після виходу в світ цей роман був жорстоко затаврований офіційною болгарською критикою як ворожий комуністичній ідеології. Річ у тім, що головною площиною оповіді є далеко не завжди “ідеологічно правильні” діалоги, що розгортаються між Борою, викладачкою діалектичного матеріалізму, та її вільнодумним і волелюбним студентом Кирилом. Єдиним стороннім слухачем цих діалогів є *фікус* – ієрогліфічна, незбагненна присутність, рослина-знак. Автор підкреслено виокремлює його на тлі зображеного в романі, зазначаючи в епіграфі: “Все у цій книзі – вигадка, лише фікус – правда”²⁹. Фонічна екзотика та конотаційна щедрість лексеми є чудовою передумовою для її “ієрогліфізування”. Виокремлений, заакцентований на тлі зображеного, *фікус* ab initio позиціонується як дещо, що виходить за порядок іманентного, а отже, виражального. Так, межа між світом Кирила й Бори та світом фікуса є виразною, і вона збігається з межею, що розділяє простір раціонального та все, що лежить поза ним. Один із фрагментів, присвячених фікусові, Б.Димитрова іронічно завершує словами: “Усе це авторка переповідає крадькома, за спиною своєї героїні, прямолінійної викладачки марксизму, яку обурили б такі ненаукові відхилення. Містифікусації”³⁰.

Стратегія міфоморфізації, властива Й.Радичкову, помітна й тут – фікус, як і *верблюд*, є міфологічно розташованим у часі, він має свою “еру”, свій час: “Настає його час. Час фікуса. Година-фік, протилежна до години-пик. Коли рух зупиниться, самовичерпавшись. Коли шуми заглушать один одного. І коли слова повернуться назад в уста”³¹. Так, “час фікуса” – це час мовчання. Як свідок діалогів Кирила і Бори – таких, що іноді

²⁸ Радичков Й. Януарско яйце // Свирепо настроение. София, 2000. С.126.

²⁹ Димитрова Б. Лице. София, 1981. С.7.

³⁰ Там само. С.157.

³¹ Там само. С.7.

перетворюються на запеклу суперечку, іноді сходять до пустослів'я – фікус становить альтернативу самодостатнього мовчання, мовчання причетності до трансцендентного смислу. Проте фікус сам є позбавленим смислової чіткості: як квазіреферентний знак, задіяний всупереч логіці традиційної оповіді, він віддаляється від первинної семантики, перетворюючись на чинник, покликаний оберігати лише саму наявність смислу, а не нести те чи інше конкретне значення. Слухаючи діалоги героїв, він обурюється семантичною порожнечою та необов'язковістю сказаного. Звідки це відомо? Річ у тому, що фікус – і це нетипово для ієрогліфічного знака – сам продукує певну знаковість: він щедро монологізує. Щоправда, робить він це у “час фікуса”, коли всі сплять, тож монолози розгортаються як внутрішні, ідіолектичні, а відтак, і досить герметичні. Він промовляє так звану “фіконською” мовою, мовою оракула і блазня водночас. Мовлення фікуса – це насамперед лексична гра з власним іменем (“фікexo-o”, “фікс-факт”, “фіку-феєрія”, “фіку-слово”, “блефікус” і так далі), еліптичні фрази, порушений синтаксис (“Фі-фі-фі... Ти, людино, вінець природи! Самовінець, самодзвінець, самозванець. Ти, людинко-холудинко, і я, стебельце-фікустебельце... Фіку-змиристь!”). Дискурс, що його продукує фікус – ієрогліфічний, смислово невизначений, проте його можна інтерпретувати, щобільше, поступово ці монолози починають дедалі більше відповідати комунікативним конвенціям та мовній нормативності. Авторка, як видається, вустами фікуса розкриває власну інтенцію, мотивуючи присутність квазіреферентного знака в тексті, водночас певною мірою його “деієрогліфізуючи”. Справді, фікус розкривається як носій трансцендентного мовчання і як знак, що чинить опір інерційному симулятивному мовленню; більше того, він розглядає послуговування конвенційною мовою – мовою словесних знаків – як перманентне насильство, в просторі якого немає місця благодаті мовчання. Один із завершальних монологів фікуса звучить так: “Бліді, нерозбірливо бурмотливі тіні! Язик, цей червоний листок у шкаралупі зубів – це ніж, яким ви безперестанку проколюєте одне одного. Язичники! Безжально. Безглуздо. Ви цілі в ранах від слів. Одна з них буде смертельною. Язик-екзема (...) Стережіться слів! Вони розділяють вас більше, ніж стіни й завіси. Залізна словесна завіса! Фікухолодна війна. Не грайтеся ножем мови! Замовкніть! (...) Дозвольте говорити двом листкам ваших рук. Ніжні доторки тіней. Десятиперста азбука. Всевимовність. Фікуслів'я”³².

Так, ієрогліфічний знак як елемент особливої оповідної і композиційної стратегії є чинником замовчування значення, яке водночас розкривається як уприсутнення мовчання іншого, трансцендентного рівня. Квазіреферентний знак – фактор семіотичного розхитування тексту – природним чином трансцендує його, розташовуючи в просторі невимовного, того, що є невидимим у світлі ratio.

SILENCE AS HIEROGLYPH: TOWARDS THE PROBLEM OF GENRE AND NARRATIVE PLAY IN THE PROSE OF BULGARIAN NEO-MODERNISTS

Ostap SLYVYNSKY

*L'viv Ivan Franko National University
1, Universytets'ka str., L'viv, 79000
The Chair of Polish Philology*

³² Димитрова Б. Лице. С.246.

The paper examines the phenomenon of quasi-referent sign (“hieroglyph sign”) which is defined as an element of special technique of textual reticence in literary fiction. Such sign breaks relations with its referent and, retaining its conventional formal shell, begins to mean “nothing and everything”. Analyzing the works by Bulgarian neo-modernists Y.Radichkov and B.Dimitrova the author shows the role of quasi-referent signs as a method of genre and narrative play, as a factor of semiotic shattering and transgressing of literary text.

Key words: silence, quasi-referent sign, “hieroglyph”, presupposition, genre, narration, play.

Стаття надійшла до редколегії 15.10.2007

Прийнята до друку 30.11.2007