

10. *Jański B.* Pod sztandarem Zmartwychwstałego Zbawiciela. – Rzym, 1978. – S. 2.
11. *Kajsiewicz H.* Pisma. – T. 1. – S. 2, 40, 166. Цит. за кн.: *Krukiewicz M.* Kajsiewicz a Mickiewicz. – Lwów, 1914. – S. 30.
12. *Kolbuszewski.* Kajsiewicz jako rywal Mickiewicza // *Ruch literacki.* – Kraków, 1933. – S. 8.
13. *Mickiewicz W.* Żywot Adama Mickiewicza. – Poznań, 1892. – T. 2. – S. 411.
14. *Smolikowski P.* Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego. – T. 2. – Kraków, 1892. – S. 89.
15. *Smolikowski P.* Ks. P.Semenenko jako filozof, teolog, asceta i mystyk. – Chicago, 1921.
16. *Struve, G.P.* Mickiewicz in Russian translations and criticism // *Adam Mickiewicz in world literature.* – Berkley; Los Angeles, 1956.
17. *Wielogłowski W.* Emigracja polska wobec Boga i narodu. – Wrocław, 1848. – S. 37-38.
18. *Weintraub W.* Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza. – Warszawa, 1982. – S. 6-7.
19. Из спеціальних досліджень: *Szmydtowa Z.* Gogol o “Panu Tadeuszu”. – Lublin, 1973; *German F.* Gogol i Mickiewicz // *Dziś i Jutro.* – №13. – S. 7; *Васильківський Г.* Творча дружба (До питання про взаємини Гоголя і Міцкевича) // *Рад.* літературознавство. – 1960. – №1. – С. 33-37; *Brückner A.* Historia literatury rosyjskiej. T. 2 [1825-1914]. – Lwów; Warszawa; Kraków. – S. 32-33, 44. Цілу низку цікавих зауваг містить стаття Василя Гришка. Див.: *Hrysko W.L.* Nikolai Gogol and Mykola Hohol. – Paris, 1837 // *Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences.* – Vol. XII. – 1969-72. – Nos. 1-2 [33-34]. – S. 113-142.



Павло Рудяков

ФЕНОМЕН МОВЧАННЯ ГЕРОЯ У ТВОРЧОСТІ ІВО АНДРИЧА

У статті досліджується феномен мовчання героя у творчості Іво Андрича. На матеріалі кількох оповідань і роману “Проклятий двір” розглянуто специфіку мовчання як особливого стану свідомості персонажа, окреслено місце героя, який мовчить, у структурі оповіді, його взаємозв'язок із героєм-оповідачем, героєм-переповідачем та героєм-слухачем.

Ключові слова: мовчання, персонаж, оповідач, переказувач, слухач, стан свідомості.

Pavlo Rudiakov. The phenomenon of the character's silence in the literary oeuvre of Ivo Andrić

This article deals with the phenomenon of silence in the works by Ivo Andrić. The author of this essay analyses some of Andrić's short stories as well as his novel “The Damned Yard” in order to define the specific character of silence as a special state of character's consciousness. He also outlines the place of the “silent” characters within the narrative structure of the text and the way such a character correlates with the narrator, the reteller and the listener of the story.

Key words: silence, character, narrator, reteller, listener, state of consciousness.

Видатний сербський югославський письменник Іво Андрич належить до того кола митців слов'янського світу ХХ ст., у творчості яких реалістичне начало органічно поєднується з модерним, а точніше з елементами модерного. Грунтуючись на індивідуально своєрідному світобаченні й на послідовній відмові від суто причинно-наслідкової мотивації на користь мотивації ускладненого – непрямолинійно-планетарного – типу, воно не руйнує реалістичної моделі, не призводить до еклектики, натомість посилюючи вишукану природність андричівської манери.

“Модерність” Іво Андрича полягає насамперед у тому, що він зосереджує увагу на одній із центральних проблем сучасної доби – на пошуку мотиву і змісту буття в умовах загальної кризи цінностей. Його герої – це уособлення модерної людини в зіткненні з конфліктами й суперечностями нетрадиційного типу [див.: 3]. Замість запропонованої Ф.Ніцше “волі до влади” як універсального мотиву життя та діяльності людини письменник пропонує зовсім протилежне – налаштованість на сприйняття краси [8].

Іво Андрича зазвичай зараховують до представників реалізму [1; 6; 14], але не канонічного, а “уявного” [7, 5-19] чи “магічного” [15]. Як стверджує Б.Михайлович, 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 взяв із собою чимало з їхніх амбіцій, вмонтувавши їх до... свого уявного реалізму” [7, 8].

В основу оповідної манери Іво Андрича покладено реалістичний принцип відображення дійсності. Однак варто зазначити, що, надаючи перевагу реалістичним елементам, автор водночас послуговується художніми засобами, які виходять за межі, окреслені канонами методу. Це дає йому можливість змальовувати навіть ті сторони життя, які для прихильників реалізму звичайного недоступні. Скажімо, у “Проклятому дворі” він обґрунтовує існування “іншої”, нематеріальної, реальності та переміщення до неї героя, не виходячи за межі можливого з погляду матеріалістичних уявлень [12].

Модернізуючи свій метод, Іво Андрич уводить в оповідь героя, позбавленого мовної характеристики. Героя, який мовчить. Персонажі цього типу, як і феномени мовчання та тиші у творчості письменника, привертати увагу дослідників [див.: 5, 10, 15]. П.Джаджич вважав це мовчання “архімедівською точкою опори для мудрих”, полюсом художнього світу, протилежним “неусвідомленому мовленню” [15, 33]. Для Р.Константиновича, автора типології “значень мовчання” у “Травницькій хроніці” [5, 296], андричівська “людина, яка мовчить, це – людина, яка змогла піднятися над собою і своїм болем...”

Приюм мовчання дає змогу письменникові 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 із найважливіших модерністських топосів” [4, 204]. Мета мовчання героя полягає у прагненні бодай означити “інший” бік буття, який вислизає від доторку до нього за допомогою слова. Під цим кутом зору творчість Андрича не просто близька до модерної літератури, а майже ідентична з нею. Письменник прагне вияскравити те, що, за визначенням Ж.-Ф.Ліотара, “можна зрозуміти, але не можна передати” ані вербальними, ані іншими засобами, наявними в арсеналі реалізму.

Образ героя, який мовчить, у структурі оповіді творів Іво Андрича існує не ізольовано, а як один з елементів цілісної парадигми, що до неї належать також образ героя-оповідача (варіант – образ героя-переповідача) та образ героя-слухача. У більшості випадків ця структура має усталений вигляд (експерименти в цій сфері Андричу невластиві), зокрема у ній присутні образи героя, який розповідає (герой-оповідач); героя, про якого розповідається, героя, який слухає та переповідає іншим (герой-переповідач), і героя, який слухає (герой-слухач). Оповідач в Іво Андрича зазвичай один. Переповідачів і слухачів може бути по кілька.

Завдяки такому структуруванню відбувається діалогізація оповідного дискурсу, розповідь із монологу перетворюється на діалог. Завдяки цьому долається обмеженість прикметного для реалізму монологічного малюнка й утворюється те, що М.Бахтін називав семантичним простором слів “я” та “інший” [9, 137-139].

Визначальною категорією оповідної манери Іво Андрича слушно вважають “розповідь” [див.: 12]. Саме тому на рівні системи образів основну роль відіграє образ героя, який “розповідь” розповідає, тобто образ героя-оповідача. Він бере на себе основний “тягар” формування того середовища, в якому реалізується ідейно-образний зміст. Принципово важливе значення у створенні цього змісту та його відповідному оформленні має образ героя, який розповідь слухає, тобто героя-слухача. Він в автора “Мосту на Дрині” не просто формально присутній, а й добре артикульований. За Іво Андричем, несприйнята іншим “розповідь” – це все одно, що “розповідь”, якої ніхто й не починав. Доти, доки “розповідь” ніхто не почув, її не існує. “Розповідь”, не адаптована свідомістю іншої, крім оповідача, особи, неповноцінна. Остаточне оформленою вона може стати лише внаслідок комунікації за участі щонайменше двох суб’єктів: того, хто розповідає, і того, хто його розповідь слухає [див.: 12].

Двочленна оповідна конструкція “оповідач-слухач” у деяких прозових творах Іво Андрича, єдиного сербського Нобелівського лауреата, доповнюється ще одним

елементом — образом героя, який мовчить. Його функція різниться від тих, що їх виконують герой-оповідач і герой-слухач. Герой, який мовчить, безпосередньо не бере участі у структуруванні оповідного простору, але привносить у цей процес певні додаткові моменти. Без нього можна було б у багатьох випадках обійтися, хоча це призвело б до спотворення загальної картини, до спрощення авторського задуму і збіднення ідейно-образного змісту твору. Залучення матеріалу, що його дозволяє осмислити феномен мовчання і, зокрема, образ героя, який мовчить, дає змогу сягнути нових глибин в осмисленні життя, його законів і закономірностей, відкрити доступ до обріїв буття, які поза цим матеріалом недосяжні.

Мотив мовчання присутній уже в ранній збірці Іво Андрича “Ех Ронто”. Ефективно використовує він цей прийом і для створення образу головного героя в оповіданні “Шлях Алі Джерзелеза”.

Щодо “Ех Ронто”, то мотив мовчання вперше з’являється тут у зв’язку зі зверненням ліричного героя до Бога, “який вічно мовчить”. Мовчання Бога протиставляється стану свідомості героя, який у “чорні хвилини” розбитої молодості “розмовляє сам із собою”, “ставить усе голосніші запитання Богу”. Згодом мовчання Бога доповнюється мовчанням героя, який “мовчить про своє щастя, як і про чуже”. Водночас стан мовчання не осмислюється як болісний. Він, навпаки, набуває позитивних конотацій завдяки введенню в контекст “тиші як захисту”: “можливо, у... мовчанні лежать поховані слова, які несуть неспокої та нещастя”. Зрештою, мовчання стає для героя “щитом від людей, утіхою в усіх подіях і зціленням душі”, в якийсь момент поєднуючись із тишею й утворюючи стан “тиші мовчання”. У такій тиші, стверджує ліричний герой, “усе моє: віра моя.., моя самотня радість і надія страдника”. Він зізнається, що встиг полюбити мовчання як “останній вираз усіх думок і найпростішу форму всіх прагнень”, сприйнявши його як “добру матір”, котра захищає, заспокоює, дає наснагу.

Для “Ех Ронто” прикметні нерозривно пов’язані між собою “дуалістичні принципи”, про які Р.Вучкович говорить як про важливу особливість перших андричівських творів югославського періоду історії сербської літератури [див.: 16]. Це, зокрема, такі парні категорії, як “біль-надія”, “тіло-душа”, “світло-темрява”, “жінка-кохання”, “краса світу-краса свободи” тощо [див.: 11]. Опозицією мовчанню як “доброї матері” виступає “сумна розповідь”, від якої не варто очікувати нічого доброго.

В оповіданні “Шлях Алі Джерзелеза” Іво Андрич уперше у своїй прозовій творчості застосовує мовчання з метою вираження емоційного стану не лише окремої особистості, а групи персонажів. Коли головний герой твору — легендарний богатир, овіяний “славою численних перемог”, — уперше зустрічається з постояльцями заїжджого двору, його зустрічає “мовчання, проиняте здивуванням і повагою”. Коли ж він знову вирушає в дорогу, то залишає за собою “заїжджий двір... у переляканому мовчанні”. Як бачимо, мовчання на початку й наприкінці розділу наповнене різним змістом. Згодом цей художній прийом стане для автора “Проклятого двору” одним з улюблених. Іво Андрич послуговується ним, зокрема, у романі “Травницька хроніка” (“носіями” мовчання у пролозі та епілозі твору виступають травницькі беги) та в деяких інших.

Мовчання в оповіданні “Шлях Алі Джерзелеза” служить одним із засобів створення образу головного героя. Джерзелез не лише мовчить, демонструючи тимчасовий внутрішній спокій (“усе в ньому спокійне, біль вгамувався, і злість охолола, лише йому ще важко на душі”), а й розмовляє, сміється, співає, лається, стогне. Цей образ навряд чи можна кваліфікувати як такий, що мовчить, бо мовчання тут виявляється реакцією на ситуативний збіг певних обставин. Коли обставини змінюються, зазнає змін і характер реагування героя на все те, що відбувається навколо. Для оповідної манери Іво Андрича поєднання станів мовчання й говоріння (а також звучання взагалі) прикметніше, ніж сконцентрованість винятково на мовчанні героя.

Природа мовчання у прозі письменника неоднорідна. Мовчання може виступати складником процесу говоріння, бути свідомою чи підсвідомою, спонтанною паузою або інтонаційно-змістовою зупинкою перед його початком, посеред нього чи після

його завершення. Мовчання може бути присутнім у процесі слухання, завдяки йому стає можливо почути те, що говорить хтось із персонажів. Зрештою, мовчання може становити собою і специфічний стан свідомості, безпосередньо не пов'язаний ані з говорінням, ані зі слуханням. Яскравий приклад саме такого мовчання — герой оповідання “Міст на Жепі” великий візир Юсуф. За своєю домінантною ознакою цей образ належить до кола тих “сильних і великих” характерів, які, за визначенням Іво Андрича, “мовчки й непомітно, але швидко, вмирають у собі”. У межах оповіді Юсуф не промовляє жодного слова. Він мовчить, бо осягнув, що “будь-який людський вчинок і будь-яке слово можуть принести зло”. Отже, мовчання візира — вияв специфічної життєвої мудрості, заснованої на відчутті небезпеки, яка чатує кожної миті й на кожному кроці. Автор називає цей стан персонажа жахом перед життям, від якого немає й не може бути порятунку.

Мудрість мовчання осмислюється Іво Андричем як явище вище, від усіх можливих знань про життя, що їх можна передати мовними засобами. Ця мудрість у межах оповіді поширюється не лише на слово мовлене, а й на слово записане. Додатковим її елементом стає відмова візира від пам'ятного напису на споруді, що постала завдяки йому. Юсуф відмовляється розмовляти не лише зі своїми сучасниками, а й із наступними поколіннями, не погоджуючись навіть на пропозицію вирізбити на мосту девіз “У мовчанні — безпека”, який повністю відповідає його уявленням про життя після перебування у в'язниці й щасливого звільнення з неї. Причину такого рішення автор твору не розкриває, проте існують усі підстави припустити, що воно викликане обережністю героя.

Челебі-Хафіз, герой оповідання “Тулуб”, теж не промовляє жодного слова, але його мовчання зумовлене іншою, ніж у Юсуфа, причиною. Хафіз втратив усе, що мав. Йому немає про що й для чого розповідати. Колись грізний воїн, який підкорив Сирію, “дракон, який ріже й душить і який не може заснути, поки небо над ним не червоніє пожежею”, перетворився на “живий пам'ятник біди”, інваліда без рук і без ніг, з обличчям обличчям. Оповідач архетипізує долю Вогняного Хафіза, розказує про нього як про людину високого польоту, яка, однак, через власну помилку зазнала цілковитої поразки й опинилася на дні життя.

На певному відрізку життєвого шляху Хафіз, як і Юсуф, був на вершині могутності і слави: “Усе йому вдавалося, і ніхто з ним нічого не міг вдіяти, — ні Божий закон, ні царська рука...” Проте ситуація несподівано змінилася, і самого Хафіза спіткало те, що він заподівав іншим: жінка, чию родину Хафіз знищив колись у Сирії, а її самою наблизив до себе, як не наближав ніколи й нікого, через багато років таки помстився, перетворивши легендарного воїна на тулуб, який мало чим нагадує людину. Для нього девіз “У мовчанні — безпека” набуває особливого значення. Тієї ночі, коли Хафіза катували, звукове тло створювало “жахливе завивання натовпу”. Тепер герой твору оточений тишею й мовчанням. Ця відсутність слів і звуків означає, що все нормально й він перебуває в безпеці.

І Юсуф, і Хафіз приходять до мовчання як стану свідомості і способу життя після важких випробувань. Для обох це стає реакцією на зовнішні обставини. Алідеде, головний герой оповідання “Смерть у Синановій текі”, також проходить шлях від героя, який розповідає, до героя, який мовчить. Перехід від розповіді до стану мовчання відбувається безпосередньо в межах оповіді, а не поза нею, як у випадку з Юсуфом і Хафізом. На противагу Юсуфу і Хафізу, Алідеде замовкає лише на певний час, перериваючи процес власної оповіді, адресованої його шанувальникам і послідовникам. Цей образ, отже, не стільки образ героя, який мовчить, скільки героя, що замовкає.

Алідеде — “славна людина”, яку цінують і шанують за “освіченість і святість”. Його, за словами Іво Андрича, вирізняють не лише “знання... й погляд на речі, ширший, ніж в інших людей”, а ще й “ідеальна гармонія між духом і тілом”, завдяки якій він вважається “недосяжним прикладом досконалості...” Алідеде не просто герой-переможець, як Юсуф, а переможець абсолютний, герой-легенда, овіяний славою духовної досконалості, яка в його середовищі цінувалася значно вище й досягалася незрівнянно більшими зусиллями. Усі “...бажали почути слово

Алідеде”. Таким персонаж оповідання постає на початку оповіді. Наприкінці ж ситуація змінюється, і легендарність Алідеде викликає серйозні сумніви.

У створенні образу Алідеде прийом мовчання важливий як ніколи. Вирішальна зміна в душі героя мотивується спогадами про два епізоди з його життя. В обох із них фігурує жінка (або жіноче тіло) та її специфічне сприйняття персонажем. В обох реакція героя на появу жінки виявляється в акцентованому мовчанні як формі втечі від реальності та приховування своїх справжніх думок. Коли Алідеде замовкає в останньому епізоді оповіді, це сприймається як своєрідне продовження тих двох станів мовчання, які мали місце в минулому. Зміст останньої молитви героя дає підстави стверджувати, що це не лише продовження, а й сумний підсумок.

Стан свідомості персонажа на останньому етапі його еволюції практично той самий, що в Юсуфа та в Челебі-Хафіза. Усі вони відчувають внутрішню дисгармонію, розчарування, жаль від того, що життя прожите, і прожите “не так”. Зовні такий стан виявляється в мовчанні. Мовчання як підсумок еволюції свідомості об’єднує героїв трьох різних типів: героя-переможця Юсуфа, героя-жертву власної помилки Хафіза, героя-легенду і зразок духовної досконалості Алідеде. Іво Андрич підводить до загального песимістичного висновку, який згодом і, можливо, не без його впливу сформулює в епіграфі до роману “Дервіш і смерть” М.Селімович: “...Людина завжди у програші”.

В оповідній структурі оповідання “Тулуб” присутні і герой, який розповідає (йому відведено технічну роль), і герой, який цю розповідь вислуховує. Останній згодом перетворюється на героя, який переповідає почуту розповідь іншим. Челебі-Хафіз присутній тут саме як герой, який мовчить і про якого йдеться в основній розповіді твору. В оповіданні “Міст на Жепі” відсутні і герой, який розповідає, і герой, який слухає. Натомість героїв, які мовчать, в оповіданні двоє. Окрім великого візиря Юсуфа, про якого вже згадувалося, це ще італійський архітектор, якому візир доручає будувати міст. І перший, і другий у межах оповіді мають можливість висловитися, але не використовують її. До того ж мовчання як відсутність говоріння доповнюється в обох випадках оприями думок і переживань персонажів за допомогою інших засобів. Приміром, замість говоріння Іво Андрич використовує “мову вчинку”, жестикуляцію як мову тіла й міміку як специфічний різновид мови тіла — мову рис обличчя.

Для Чаміла, героя роману “Проклятий двір”, мовчання стає, з одного боку, свідомим розривом комунікації з довколишнім світом та з його представниками (у межах оповіді такий розрив спостерігається двічі), з другого — виконує роль надійного укриття і для нього самого, і для думок-фантазій, занадто сміливих і небанальних для його сучасників. Перетворення Чаміла на героя, який мовчить, відбувається внаслідок зміни і його свідомості, і зовнішніх обставин. Стан мовчання виявляється одним з епізодів у загальній “мовленевій історії” персонажа, хоча й має вирішальний вплив як на його подальшу долю, так і на формування образу.

З’явившись у просторі “проклятого двору”, Чаміл одразу природно й напрочуд легко долучається до розмови із фра Петаром. Ця розмова, щоправда, має дещо специфічний характер, зумовлений, власне, тим, що відбувається вона у в’язниці. Говорячи про щось загальне й необов’язкове, кожен із співрозмовників уважно стежить за тим, щоб не сказати зайвого. Жоден із них, скажімо, “...про себе і про те, що їх сюди (до стамбульської в’язниці. — П.Р.) привело...” навіть не згадує.

У прозі Іво Андрича, крім специфічного стану мовчання як такого, присутнє ще мовчання як заміна говоріння і присутнє говоріння, яким суб’єкт прагне замінити мовчання з метою приховування своїх справжніх думок, емоцій, суджень. Чамілу властиве саме “говоріння-замість-мовчання”.

Мовчання одного з учасників розмови мало б у відповідь породжувати мовчання іншого. Саме таку ситуацію спостерігаємо в романі “Омер-паша Латас” під час зустрічі Латаса з гатацьким сільським старостою: мовчання Зимоніча зрештою змушує замовкнути й Омер-пашу. У спілкуванні Чаміла та фра Петара цього не

відбувається. Хоча перший з них і мінімізує час од часу свою участь у розмові, другий продовжує говорити, роблячи це фактично за них обох.

Ще одну специфічну ознаку початкового етапу цього спілкування визначає особливий характер участі в ньому Чаміла. Він поводить себе “стримано”, “лише погоджується”, “жодну думку не доводить до кінця”, “зупиняється на середині речення”, тобто бере участь у розмові, але робить це формально, поверхово. При цьому говорить не для того, щоб сказати щось для нього важливе, а навпаки, щоб приховати свої справжні думки, а водночас і все те, на чому зосереджена його свідомість. Як співрозмовник Чаміл поводить себе за тією ж самою схемою, за якою розділяє з новим знайомим спільну трапезу. “...Молодий турок і фра Петар вечеряли разом, — пише Іво Андрич. — Вечеряв фра Петар, бо молодий чоловік нічого не їв, пережовуючи довго й неухважно один і той самий шматок”.

Образ Чаміла належить до особливого типу. Автор вибудовує його так, щоб мати змогу перетворити на знак. Незвичайність героя виявляється в усьому. Неважко завважити її й у ставленні до їжі, і в мовленні, і в багато чому іншому. Справжня природа цього явища відкриється згодом, коли з’ясується й завдяки співучасті фра Петара легалізується факт самоідентифікації Чаміла із 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 того складного внутрішнього процесу, який призвів до зміни ідентичності, а лише свідчить про завершення цього процесу. Порівняно з тим, що мало б прозвучати з його вуст від імені Джема, усе те, що Чаміл говорить, сприймається як мовчання.

Другий етап розмови головних героїв “Проклятого двору” стає прямим продовженням і розвитком того, що було лише означено на початку. Як і будь-яке явище, статична манера Чаміла підтримувати розмову з часом зазнає змін. Тепер навіть оте “так, так”, яким він позначав свою присутність, чути все рідше. Чаміл уперше в межах романного простору опиняється на межі, за якою починається мовчання. Інколи він навіть перетинає цю межу і вдається задля збереження контакту з партнером до міміки. Вербальні та невербальні компоненти участі у процесі комунікації з боку Чаміла при цьому виступають як конгруентні, тобто збігаються, узгоджуються між собою. Опускаючи й підводячи важкі повіки, він “підтверджував усе, не беручи участі по-справжньому ні в чому”.

Завершальний акорд другого етапу спілкування — спроба Чаміла повідомити “щось урочисте й уперше зрозуміле”. Інтерпретувати її можна як прагнення почати розмову з фра Петаром уже не від власної особи, а від імені Джема. Однак замість спілкування на новому рівні довіри й у новому форматі наступає мовчання, зумовлене фізичним переміщенням героїв у різні частини “проклятого двору”. Спільне мовчання Чаміла та фра Петара відтепер не напружене й “недовірливе”, як це було спочатку, а навпаки — воно зближує: “Навіть без слів вони розійшлися як добрі старі знайомі”. Таке розуміння ситуації зумовлене попереднім спілкуванням, коли персонажі не так обмінювалися певною інформацією, як прагнули пересвідчитись у близькості розуміння життя, у подібності емоційного стану, закладаючи завдяки цьому фундамент для переходу до ще тіснішого контакту. Після нетривалої перерви Чаміл і фра Петар зустрінуться вже як двоє людей, яких об’єднала “незвичайна приязнь”. Розмова, якою обидва персонажі, хоча й кожен по-своєму, перед тим щиро захопилися, відновиться. Вона ще нестиме на собі виразний відбиток попереднього етапу — про своє життя ніхто з них не згадуватиме, знову більше говоритиме фра Петар, а основною 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 у раз переходити на шепіт, і цей перехід буде знаковий. Так герой готуватиметься до вирішального кроку — до початку справжньої розмови з фра Петаром, розмови-розповіді про Джема-султана й від його імені.

До цього моменту, з огляду на специфіку здійснення функції говоріння-мовчання, Чамілу була властива роздвоєність. Він сам, хоча й пасивно, але брав участь у спілкуванні із співрозмовником, тоді як його альтер-его — Чаміл-Джем — був позбавлений такої можливості, перебуваючи у стані мовчання. Тепер ситуація змінюється. Спочатку Чаміл розповідає історію Джема, до того ж у манері іншій, ніж та, що була властива йому в перші дні спілкування з фра Петаром. Згодом до розмови долучається й сам Джем-султан. Мовний малюнок розповіді помітно модифікується.

Після того, як Чаміл закінчує розповідь про Джема, він знову замовкає. Як бачимо, герой спочатку перериває мовчання, прикметне для нього до зустрічі з фра Петаром, а згодом повертається до стану мовчання, перетворюючись на героя, який мовчить у буквальному значенні. Причиною виходу героя зі стану мовчання стає бажання розповісти історію Джема вдячному слухачеві в особі фра Петара. Невдовзі, уже за інших обставин, на героя, який мовчить, перетворюється Джем. Це відбувається під час допиту Чаміла, коли мовчання стає чи не основною характеристикою образу. Мотивом, що зумовлює саме таку поведінку героя на допиті, виявляється невідповідність мовних дискурсів — з одного боку, його власного, з другого — слідчих. Чамілу здається, що він говорить, пояснюючи власну поведінку, яка не має нічого спільного з тим, що думають султанові чиновники. Проте насправді він мовчить, усвідомлюючи, що будь-які пояснення в тому, іншому — поліцейському — дискурсі будуть перекручені, інтерпретовані хибно й упереджено, використані не на його користь, а проти нього. Мовчання Чаміла тут — реакція на нав'язані йому стиль і зміст розмови. Це — сигнал, який має означати комунікаційний розрив.

На допиті Чаміл перериває мовчання відомою реплікою “Це — я”, ототожнюючи себе із султаном Джемом уже не лише для фра Петара, а й для всього світу в особі султанових слідчих [див.: 13]. У цьому самоототожненні, на думку вчених, міститься ключ до міфологічного розуміння образу [13, 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”, за допомогою відповідного архетипу, архемотиву, 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 міфу з реальністю. Подібний ефект спостерігаємо і в історії Чаміла з тією лише 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 — героєм легенди.

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

Важливо наголосити на тому, що підготовка до перетворення Чаміла на Джема й саме перетворення відбуваються під час розповіді героя про султана Джема та його історію саме у формі мовленнєвої діяльності і як безпосередній її підсумок. Ситуативне мовчання тут відіграє важливу роль, позначаючи передачу права голосу або від Чаміла до Джема, або ж навпаки. Останнім у романі промовляє Чаміл. Уже після свого фізичного зникнення з романного простору він з'являється у вигляді своєрідної фата-моргани — чи то в маренні, чи у спогадах фра Петара про нього.

В якийсь із моментів їхньої 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 промовляє багато в чому визначальну сентенцію: “...я і не хворий зовсім, я

— такий, який є, а від себе самого не можна одужати”. Завдяки цьому розвіюється хибне припущення щодо хвороби героя, натомість утверджується думка про втрату ним власної ідентичності, свідому самоідентифікацію з Джем-султаном, а також про прагнення не зрадити себе, залишитися самим собою.

Чаміл у жодному разі не хоче зректися власного “я”. Зіткнувшись з обставинами, які спонукають його до цього, він не здається, а лише замовкає. Отже, мовчання перетворюється ще й на метафору, ознаку позитивності або на “знак якості”. У ньому до того ж з’являються етичні конотації. Той, хто мовчить “по-чамілівськи”, 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 оповідача з оповідання Іво Андрича “Олена, жінка, якої немає”. Оповідь тут має форму звичної для письменника “розповіді”. Її насичено й навіть перенасичено мовними засобами, значення яких пов’язане з поняттями “тиша”, “звучання”, “мовчання”, “мовлення” в їх найрізноманітніших виявах і найвитонченіших нюансах.

Стан мовчання природний для героя з огляду на специфіку ситуації, в якій він перебуває. Цією ситуацією зумовлений і стан його свідомості. Оповідач занурений у світ ілюзії, світ уявного спілкування з жінкою-“привидом”. Він усвідомлює цю ілюзію й цю жінку як “найреальнішу дійсність”, а свій стан — як стан “польоту”, стверджуючи, що почуває себе як “найщасливіший чоловік з найгарнішою жінкою”. Ілюзорний світ уміщено в особливий, віртуальний за своєю природою простір на межі реальності, яку прийнято вважати об’єктивною. Це — той простір “поміж дійсністю та сном”, який привертає увагу багатьох сербських митців і художнє осмислення якого можна вважати однією з основних тем усієї сербської літератури ХХ ст. Водночас 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 в романі “Проклятий двір”.

На противагу іншим творам Іво Андрича, де герой, який мовчить, оточений персонажами, які говорять і слухають, в оповіданні “Олена, жінка, якої немає” практично ніхто нічого не говорить. Поодинокі репліки, що містяться в тексті, належать епізодичним персонажам. Олена взагалі характеризується як “німа” й “нечутна” за своєю природою. Адже вона — “привид” й існує лише в уяві героя, перетворюючись на щось зовсім інше в межах світу, в якому є місце для звуків і слів.

Образ Олени постає в уяві героя-оповідача переважно як візуальний, зоровий. При цьому такий характер її сприйняття доповнюється емоційним: її поява пов’язана зі “світлістю”, що поєднує в собі як власне освітленість простору, так і відповідний внутрішній стан героя. Утім і звукові параметри відіграють у структурі образу важливу роль. Це, зокрема, стосується співвідношення звучання й тиші, говоріння й мовчання. Визначальними для жінки, “якої немає”, виступають “нульові” варіанти: тиша й мовчання. Водночас її супроводжують ті чи ті звуки, з якими асоціюється й сам 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. Іво Андрич нібито ілюструє тезу, сформульовану в “Ex Ponto”, про “мовчання як про щастя” й позитивну альтернативу говорінню. Жаж ліричного героя “Ex Ponto” перед вимовленим словом як перед чимось, що може зруйнувати внутрішню рівновагу суб’єкта, викликати біль, передається “у спадок” героєві оповідання “Олена, жінка, якої немає”.

Оповідь у творі побудовано у формі внутрішнього монологу героя-оповідача або його “розповіді” невідомим слухачам, образи яких при цьому відсутні. Іво Андрич переносить основне семантичне навантаження з вербального рівня на невербальний, з говоріння на мовчання. Це відбувається згідно з логікою, за якою в межах постмодерністської “метафізики відсутності” той, кого немає, набуває більшої значущості, ніж той, хто присутній [див.: 16].

Мотиви тиші — звучання, мовчання — говоріння в оповіданні основні. Кожен із трьох структурних фрагментів не випадково починається з характеристики звукової атмосфери. У першому випадку її визначає “тиша”, супроводжувана окремими поодинокими звуками. У другому — колективна розмова, на тлі якої оповідач виголошує свій “невимовлений монолог”. У третьому — спроба Олени щось “вигукнути” або когось “голосно привітати”, згодом доповнена її спробою “мовити щось” героєві-оповідачу. Однак попри всі зусилля збагнути, що саме Олена прагне повідомити, герой зізнається: “не розумію”. Вирватися зі світу мовчання йому не під силу.

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

ЛІТЕРАТУРА

1. Вучковић Р. Велика синтеза. О Иви Андрићу. – Сарајево, 1974.
2. *Иво Андрић*: Зборник Института за теорију књижевности и уметности. – Београд, 1962.
3. Зборник радова о Иви Андрићу. – Београд, 1979.
4. Јерков А. Поговор. Поезија Иве Андрића // Иво Андрић. Поезија. – Сремски Карловци, 1998.
5. Константиновић Р. Стилска функција тишине у *Травничкој хронизи* // Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе. – Београд, 1981.
6. Леовац С. Приповедач Иво Андрић. – Нови Сад, 1979.
7. Михајловић Б. Читајући “Проклету авлију” // *Андрић И.* Проклета авлија. – Београд, 1968.
8. *Постмодернизам*: Енциклопедија. – Минск, 2001.
9. *Палавестра П.* Књига о Андрићу. – Београд, 1992
10. Петровић М. Ћутање које говори // Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе. – Београд, 1981. – С. 259-269.
11. Рудяков П. Идея краси-гармоніі й образ жінки у творах Іво Андрича. – К., 2006.
12. Рудяков П. Між вічністю і часом: життя і творчість Іво Андрича. – К., 2000.
13. *Гартаља И.* Језгро приповедачеве естетике // Зборник радова о Иви Андрићу. – Београд, 1979 – С. 235-297.
14. *Гартаља И.* Приповедачева естетика. – Београд, 1979.
15. *Цақић П.* Иво Андрић: човек, дело. – Ниш – 1993.
16. *Vuckovic R.* Predgovor // *Andric I.* Ex Ponto. – Sarajevo, 1975.



LXXV



Ім'я Вікторії Захаржевської добре відоме науковій і творчій громадськості. Науковець, літератор, педагог, вона зробила дуже багато для того, щоб українська славістика здобула високу репутацію у світі.

В.О.Захаржевська відома насамперед як болгаристка, автор чотирьох монографій: “Болгарська революційна поезія 30-х – поч. 40-х рр. ХХ ст.” (1971), “Димитр Димов (літературно-критичний образ)” (1978), “Людмил Стоянов (літературний портрет)” (1982), “Україно-болгарські літературні взаємини ХХ ст. в динаміці літературного процесу” (1989). Крім того, з її іменем незмінно ось уже впродовж майже половини століття пов'язана участь України в міжнародних конгресах славістів, організація численних, менших за масштабом наукових форумів, підготовка наукових видань, розробка перспективних наукових планів.