

Умовчання в художньому мовленні

Художній твір є складною ієрархічною системою, але передусім він є набором реплік, фраз, висловлювань, виступаючи водночас і мета-висловлюванням, і фактором, що об'єднує усі фрази в єдине ціле. Це процес мовлення; водночас це його опис і результат: ми маємо справу з дискурсом — але не „дискурсом дискурсів”, а дискурсом, пронизаним іншими дискурсами, щодо яких твір не виступає одиницею вищого рівня, а є лише умовною межею, що визначає ареал твору.

Що ж таке дискурс? Ми послуговуємося в даній роботі передусім семіологічним визначенням, що його дали А.Ж.Греймас та Ж.Курте¹: дискурс — це семіотичний процес (що ототожнює його з текстом), і, водночас, результат, переведення семіотико-наративної компетенції (яка передує акту висловлювання) в дискурсивну, котра „діє, починаючи з моменту акта висловлювання, регулює й моделює дискурсивні форми висловлювань-результатів”². Дискурс, таким чином, є „понадфразовим монологом”, і водночас „дає прирост семантично значимих членів (членувань)”³. У відповідності до цієї концепції, дискурс є синонімом „вторинної моделюючої системи” у працях радянських авторів (мається на увазі передусім Ю.Лотман). Коннотативні визначення дискурсу (наприклад, літературний дискурс визначається через свою приналежність до літератури, літературністю) дають початок коннотативному поділу його на жанри, однак це свідчить передусім про те, що, „оскільки всі можливі змісти можуть бути «фактами літератури» (litteraires), то специфіка літературного дискурсу може бути обґрунтована тільки синтаксичними формами, котрі він використовує”⁴. Це свідчить про те, що статистичний аналіз літературного твору навряд чи є достатнім, адже потенційно ми маємо справу з безкінечною кількістю можливих форм. Це викликає потребу у тому, щоби описувати семантичний простір (топіку) дискурсу

окремо від його синтаксичної типології. Семантична топика дискурсу постає з глибинних організацій змісту, що піддаються формулюванню у вигляді систем цінностей чи епістем (тобо як ієрархії на принципах комбінаторики) — і ці аксіології здатні маніфестуватися в найрізноманітніших дискурсах⁵.

Більш вузьке тлумачення дискурсу, яке, однак, не суперечить поданому вище і може сприйматися як робоче, найбільш наближене до аналітичної практики, подає літературознавчий словник–довідник „Nota Bene”: дискурс передусім постає як „сукупність висловлювань, що стосуються певної проблематики, розглядаються у взаємних зв'язках з цією проблематикою а також у взаємних зв'язках між собою”⁶.

Таким чином, художній твір може виступати дискурсом, однак дискурсом потенційно неоднорідним, таким, до складу якого входять (завжди частково) інші дискурси, такі, приміром як політичний, правничий, філософський⁷ тощо. Всі ці дискурси можуть варіюватися в тексті (ознакою якого, за Бартом, є принципова процесуальність⁸), однак у творі відбувається їх фіксація у синтагмі наративу.

Ця синтагма репрезентує Літературу у формах того чи іншого соціолекту і є обмеженою з двох сторін: з однієї сторони її обмежено мовою, і іншої – стилем: „мова – це не стільки запас матеріалу, скільки горизонт, тобто одночасно територія і її кордони, одним словом, простір мовної вотчини, де можна відчувати себе впевнено. Письменник в буквальному сенсі нічого не бере від мови; скоріше, мова для нього подібна до межі, перехід через яку відкриє, можливо, надприродні властивості <...> отже, мова розташовується ніби по цей бік Літератури. Стель же знаходиться ледве не по той її бік: спецефічна образність, виразна манера, словник певного письменника – все це обумовлено життям його тіла і його минулим, перетворюючись мало-помалу в

автоматичні прийоми його майстерності. Так, під іменем «стиль» виникає автономне слово, заглиблене виключно в особисту, інтимну міфологію автора, в сферу його мовленнєвого організму, де народжується першопочатковий союз слів і речей, де одного разу й назавжди укладаються основні вербальні теми його існування”⁹.

Синтагма твору, це матеріалізоване й зафіксоване висловлювання Літератури, виступає як трирівнева знакова система: денотат висловлювання, його потенційний екстенціонал та конотація: ми маємо план вираження E, план змісту C та відношення між ними R¹⁰, котрі на рівні денотації можна представити як ERC, і які на конотативному рівні мають вигляд (ER₁C₁)R₂C₂: денотативне висловлювання відсилає до іншого, неприналежного матеріальній фіксації змісту. Специфікою літературного твору є також його принципова міжконтекстуальність: якщо планом змісту для практичного мовлення виступатимуть речі і зв’язки, що називаються, то художнє висловлювання покликається на власне практичне мовлення, наслідуючи існуючі мовленнєві зразки¹¹.

Якщо стиль і мовлення є цариною письменника, то конотація – це вотчина читача. Саме конотативні зв’язки визначають зв’язок культурних контекстів, „бібліотек” письменника і його реципієнта¹².

Наражаючи читача на вступ до дискурсії, виступаючи перед ним, письменник послуговується риторикою, як “системою вторинних означників, мистецтвом організації *конотацій* мови”¹³.

У аналітиків конотація викликає сумнів (недаремно один із перших розділів “S/Z” Ролана Барта називається „*Конотація – проти*”) через її принципову незафіксованість, приналежність до сфери суб’єкта, однак, як вже зазначалося вище, саме вона слугує каналом зв’язку між твором і читачем, а отже, неодмінно враховується авторами.

Найбільш яскраво цей зв’язок простежується (і виявляється) на рівні між крайнім суб’єктивізмом (цю розвідку можна розглядати як спецефічне

висловлювання її автором своїх інтимних проблем) та „конотативними стандартами” („говоримо *партія* – маємо на увазі *Ленін*”) знаходяться так звані „загальні місця” – фрагменти неіснуючого загальновизнаного недоказового дискурсу, котрі визначають аксіоматику читання. В умовах, коли „елемент будь-якого висловлювання включено в дві множини зв'язків: а) з іншими контекстами, де використовується той самий елемент; б) з іншими елементами, котрі можуть замінити його в даному контексті. Кожен елемент, до якого можна перейти за зв'язком б), веде до поля зв'язків типу а); кожен вузол в цьому полі включено, в свою чергу, до власної структури подвійних зв'язків, котра має місце для кожного з його елементів, і так до безкінечності. Структуру, що утворюється при цьому, можна розглядати як складне переплетення контекстів”¹⁴, риторика, будучи тим самим мовленнєвим тілом письменника, послуговується певними фігурами, найпродуктивнішою з яких в заданих нами умовах є фігура умовчання, інтерес до якої залишався стабільним протягом двох останніх століть, і зростає разом з інтересом до маргіальної (себто потенційно умовчуваної) тематики й проблематики в дослідженнях і художніх творах з середини ХХ століття.

Риторичні фігури покликані розв'язати проблему читання/розуміння, перетворити її в упізнавання і означають собою перехід від насолоди до задоволення¹⁵.

Таким чином, сама процедура художнього висловлювання змушує мовця, художника, не тільки говорити, а й мовчати. Найбільш виразних форм приховування в Новому часі (паралельно з поширенням і розвитком ідей християнства) зазнає тілесність і тісно пов'язана з нею сексуальність. Мішель Фуко так описує цей процес: “Кажуть, ще на початку сімнадцятого століття в ужитку була певна відвертість¹. Практикам не потрібно було критися; слова вимовлялися без надмірного умовчання, а речі – без особливого маскування; з недозволенним поводитися з фамільярною терплячістю. Кодекси грубого, аморального і непристойного не були такими вже й

¹ XV століття оперувало інакшого роду відвертістю. Зворотньому боку титанічності присвячено не одну роботу, і можна добре додати, що мова епохи значно відрізнялась від нашої, особливо при розгляді табуованих тем.

жорсткими у порівнянні з кодексами дев'ятнадцятого століття. <...> На зміну цьому дню прийшли нібито швидкі присмерки, а потому й одноманітні ночі вікторіанської буржуазії. Сексуальність нині ретельно приховується. Вона змінює місце проживання. Вона конфіскується на користь скріпленої шлюбом сім'ї. І повністю поглинається серйозністю функції відтворення. Секс оточують мовчанням. <...> Як ніби для того, аби оволодіти ним в реальності, треба було б спочатку звести його до мовного рівня, спромогтися контролювати його вільне побутування всередині дискурсу, вигонити його зі сказаних речей, пригасити слова, що роблять надто відчутною його присутність”¹⁶.

Здавалося, це мало б призвести до замовкання еротичного слова, редукування й зникнення дискурсу подібного роду. Натомість відбулося інакше: “з приводу і навколо сексу – справжній дискурсивний вибух”¹⁷. Ідеться навіть не про маргінальні дискурси, що нібито спрямовували себе на руйнування влади, а про процес засвоєння, кодифікування і асиміляції. Влада, і з нею соціолект прагнуть позбавитися будь-якої невизначеності у цьому питанні. Виробляються певні правила, правила уживання сексу в мовленні, що прагнуть приховати, уникнути його називання, але “його аспекти, його кореляти, його ефекти мають бути відстежені аж до найдрібніших відгалужень”¹⁸.

Ми маємо еволюцію умовчання: від приховування сексуального до сексуальності приховуваного. Але ця сексуальність, ця м'яка спокусливість влади¹⁹ так само проявляється в усіх публічних сферах. Так, в іншому своєму творі – „Наглядати й карати: Народження в'язниці”²⁰ Фуко так само змальовує перехід пенітенціарної системи від публічних покарань, страт, масового каяття і катарсису (передусім як ментальної зміни) до прихованих страт сьогодення, які так само контролюються на мовному рівні, до якого їх і редуковано.

Розглядаючи умовчання з такої точки зору, можна спробувати пояснити його як відсутність, як натяк, як інакші слова про щось інше, з-поза меж дискурсування. Воно виникає як форма класичного слова, в період становлення влади і нового виникнення людської душі, що прив'язана до влади й існує всередині неї, і за рахунок прихованих слів перед нами постає неприхована ідеологія, що хоче приборкати нас і підкорити собі. Складається цілий кодекс промовистого мовчання, котре

має бути зрозумілим без слів. Умовчання не має батьківщини, родової території як меж, поза якими воно не могло б поширюватися, охоплюючи нові території, проникаючи скрізь, куди може сягнути слово, сказане чи приховане, таке, котре виголошує читач, а не скриптор. Умовчання пролягає в мові, знаходиться в соціолекті, що його письменник обирає і водночас воно перебуває у стилі. Однак умовчання не є одноманітним. Будучи потенційним васалом ідеології, воно має тисячі облич і знарядь, які придатні на кожний випадок зустрічі з потенційним споживачем і жертвою його суверена. “Саме мовчання, речі, про котрі відмовляються говорити або які заборонено називати, стриманість, яка вимагається від тих, що говорять,— все це є не стільки абсолютною межею дискурсу, іншою стороною, від якої він нібито відділений кордоном, скільки елементами, що функціонують разом зі сказаними речами, разом з ними і відносно до них в рамках узгоджених стратегій. Але не варто проводити тут бінарного поділу на те, про що говорять і те, про що не говорять; слід було б спробувати визначити різноманітні способи не говорити про це, встановити, як розподіляються ті, хто може і хто не може про це говорити, який тип дискурсу є дозволеним чи то яка форма стриманості вимагається для одних і для інших. Має місце не одне, але множина різних мовчань, і вони є складниками стратегій, що стягують і перетинають дискурс”²¹.

Інше, позбавлене менш ідеологізоване умовчання відбувається на рівні описуваних подій. Ховаючись в нетрях твору, фігура умовчання завжди знаходить себе там, де ми можемо помітити її і проговорити (як і кожна фігура, вона потребує виголошення), проводячи таким чином своєрідний обряд легітимації. Проте нас цікавить не так економічний аспект, що особливо помітний у процесі обміну “благами” між фігурою і читачем, як топос, своєрідна дискурсивна агора де відбувається угода і процес виголошування. Ми можемо спробувати шукати такого місця серед подій, позаяк “дії (або ж проайретизми) утворюють основний каркас тексту-читання”²²? Читаючи, ми занурюємося в хронотоп з його законами, і яким

би фантастичним щодо оточуючих реалій він не був, оцінюємо потенційне умовчання за принципом “чи мало б воно місце бути”, відбуватися, бути виголошеним, прихованим і розкритим. Коли погодитись із цим, ми зможемо описати умовчання наступним чином: існує певна кількість подій, котрі становлять собою єдність, “каркас” твору. Одна чи кілька подій серед інших не можуть бути названі й описані в звичайному порядку, для них існує особливий закон, що виголошує особливу цінність на втаємниченість (свого роду додаткові послуги). Читач, який погоджується на таку ціну, отримує задоволення, “благо” перебування в царині вгадуваного “цього”. Подія виступає товаром, а маніпуляції, що оточують перетворення і викриття умовчання, набувають статус послуг, котрі надаються читачеві в обмін на таку солодку ідеологічну пігулку. Це угода, уникнути, якої неможливо, оскільки ідеологія прагне максимально задовольнити економічно зацікавлений дискурс, і водночас стоїть на сторожі інтересів читача, котрий неодмінно повинен отримати задоволення, що воно виступає запорукою затрачених зусиль. Інакше для чого б ми читали?

Уявляючи собі процес творення і читання тексту як процес комунікативний, ми приймаємо, згідно до вищевказаного, що “передача певного факту дійсності є первинною комунікативною функцією висловлювання”²³. Яка доля у повідомленні належить дії/події? Класична точка зору синтаксичної теорії базується на тому, що “повідомлення, втілене у вигляді висловлювання (речення) здебільшого відображає певний предикований стан ділянки дійсності, тобто подію”²⁴. Подібне тлумачення подієвості потребує, на думку Т.М.Ніколаєвої, суттєвої корекції: “насправді синтаксичне мислення дослідників майже завжди було словосполучним – висловлювання зводилося до впорядкованої ієрархії словосполучень, а відношення до дійсності описувалося через предикацію: *Сонце світить; Тато працює тощо.*

Однак під подією варто розуміти *повний* опис певного явища, в усій сукупності актуалізуючих його темпоральних і спціальних локалізаторів”²⁵.

З нею полемізує В.Руднєв, звертаючись до специфіки художнього висловлювання на противагу побутовому мовленню. Подія, за Руднєвим, стає своєрідним рушієм розповіді: “фабульне мислення передбачає, що існує порядок подій, подібний до натурального ряду чисел: 1, 2, 3, 4, ..., - починаючи з народження людини і закінчуючи її смертю”²⁶. Рух, котрий можна розуміти як зміну локалізаторів, чи й самого предиката, здійснюється таким чином, що ми можемо спостерігати кожен його конкретний момент; події фіксують його, мов кадри на плівці; кожна з подій, отже, мусить бути втіленим рухом, зміною персонажа, його життя. Руднєв висуває до події такі три основні умови:

“(1) це відбувається з кимось, хто обов’язково наділений антропологічною свідомістю (коли подія відбувається з Каштанкою чи Холстоміром, вони наділяються здатністю до аналізу, оцінки та опису);

(2) аби те, що відбувається, могло стати подією, воно має стати для особистості-носія свідомості чимось надзвичайним, таким, що в більшій чи меншій мірі спричинить зміни в його поведінці в масштабі всього життя, чи то певної його частини. Подія завжди є модально забарвленою, тобто змінює стосунок свідомості до світу. Якщо подія торкається безпосередньо сфери цінностей, то поганий стан свідомості вона має перетворити в гарний чи навпаки. Подія змінює модальний оператор у висловлюванні, котре описувало події у світі до того, як вона відбулася. Подія викликає собою інші події, тому, коли модальний оператор спочатку змінився з негативного на позитивний, він може змінитися на негативний разом з наступною подією.

(3) Подія тільки тоді може стати подією, коли вона описана як подія. Якщо людину вбило молнією у лісі, а потім ліс згорів і цю людину ніхто не кинеться шукати, то ніякої події не відбулося. Власне кажучи, подія

значною мірою це те саме, що й розповідь про подію, котра не має нічого спільного з фізичною дією”²⁷.

Отже, ми бачимо найкоротшу відстань між точками 1 та n – народженням та смертю. Кожна подія, що змінює життєвий шлях, відхиляє від заданого напрямку і продовжує таким чином життя – не важливо, йдеться про героя чи дискурс в цілому. Кожна затримка в розгадуванні загадки, що спричинило б смерть дискурса, що читається, проголошується – є подією. Ця подія актуалізується самим читачем, бо в тексті вона видається чимось схожим на обхідну дорогу, що прагне пройти непоміченою повз певну подію, котра таким чином приховується – але той, хто іде нею, прагне заблукати і вийти врешті до приховуваного.

Ми бачимо умовчання як спосіб позбутися предиката, порушити комунікацію, відмовитися від локалізації і в такий спосіб очистити суб’єкт від усяких нашарувань. Тепер ми владні наділити його своїми домислами, й умовчання турбується лиш про те, аби висловлювання не мало денотативного, “чистого” звучання. Ми озвучуємо безгрішний суб’єкт нашою грішною мовою, і таким чином долучаємо його до нашої гри: “він такий самий, як і ми”. Ми відгадуємо, і в нашому говорінні, наповненому хаотичними смислами, голос ідеології здається нам власним; єдиним зрозумілим поясненням, яке ми можемо віднайти.

Таким чином, мова не йде про заборону предиката, чи певної групи слів, котрі б виражали щось *таке*, щось непристойне чи неприпустиме. Мова йде про безліч дрібниць, безліч дрібних слів і смислів, які оточують суб’єкт і які ведуть нас манівцями від однієї здогадки до іншої, називаючи або ж оминаючи те, що ми повинні чи ж не повинні побачити, почути і зрозуміти, усвідомити як *таке*, що було тут завжди, що чекало нас аби стати врешті нашою власністю.

Читач нової епохи *особливих* цінностей вважає умовчання іманентною категорією тексту, а не себе самого, і не може порозумітися зі своїм більш лояльним до сексуального предком. Однак пояснювати

умовчання приховуванням якогось факту дійсності було б безглуздо: умовчання належить розповіді, а “розповідь – це *субститут*, замітник, монета, золотий еквівалент, і уявлення про таку принципову еквівалентність дає не план, а <...> структура”²⁸; крім того, ми виходимо, таким чином, з позицій того, що література не спотворює фактів, як брехня у практичній мовленнєвій діяльності – у всякому разі вона оперує з неіснуючими фактами.

Формальні ознаки й побутування фігури у дискурсі можна пояснити, отже, виходячи з кількох позицій. З позицій висловлювання, це інтенціонали, що не мають екстенціонального вираження як вербалізації (текст, що виговорює себе) інтенціонали, що відповідають кільком (не завжди наявним) висловлюванням²⁹. З позицій руху смислу від тексту до читача, умовчання – це конотація, що носить наперед визначений характер, оскільки не виникає стихійно, а спрямована на її обов’язкове розпізнавання. Конотація як “зв’язок, співвіднесенність, анафора, помітка, здатна відсилати до інших – попередніх, наступних чи тих, що зовсім їй не належать – контекстів, до інших місць того ж самого (чи іншого) тексту”³⁰ відсилає читача в сакральний простір спокуси смислами, шлях до якого пролягає через умовчання. Звернувшись до формули конотації (ERC)RC, де E позначає вислів, C – його значення, а R – відношення між ними, слід зазначити, що превинний ряд означування (ERC) може бути редукованим або повністю відсутнім. З позицій розгортання дискурсу, подієвості і тривання умовчання є по суті випущеною ланкою акціонального ланцюгу (проайретичної послідовності), котра, однак, не розриває його (не перериває і зупиняє дію), оскільки за наявним позаакціональним контекстом, власне текстом твору відомо, що дія не переривається; залишається випущеним, неназваним чи завуальованим лише один сегмент синтагми. Умовчання – це лакуна, еліпсис, у якому невиразно окреслюється випущена з тексту сутність.

Матеріальними виразниками умовчання виступають різного роду евфемізми, розриви тексту (багатокрапки, також інші пунктуаційні та друкарські засоби) та оповіді (випущення фрагменту без усяких матеріальних показників,– умовчання встановлюється за контекстом) тощо. Така класифікація, звісно, не буде повною, проте парадигму вживання фігури кожен дискурс (тобто кожен твір як окремий дискурс) визначає наново, і ми не ставили перед собою мети відстежити усі можливі варіанти умовчань, навпаки – маючи перед собою уявлення про структуру умовчання, що є інваріантом, який дозволяє визначити і упізнати її щораз, коли ми читаємо – дізнатися, як вона втілює себе на обмеженому просторі твору.

Може видатися, що такий підхід дозволяє провадити статистичний аналіз твору, адже в межах твору умовчання є закритою системою, однак це буде невірно: ми можемо провадити матеріальну фіксацію умовчання тільки на певних, дуже обмежених ділянках синтагми твору і сама ця фіксація буде безумовно обмеженою, адже в постпостсучасний період (період що його визначає постнекласична філософія) умовчання перетворюється на слід – загальну форму ненаявності, „що виражається у співвіднесеності усього з усім, становить собою утримання іншого в сфері тотожного; він передує буд-якому твердженню про суще і є неловимим у просторі наявного буття”³¹.

Тим самим умовчання виявляється опірним тлумаченню, і виконує функцію дельозівської машини бажання, котра функціонує тільки ламаючись: до творів, цілком побудованих на умовчанні, психоаналіз непридатний: будь-який коментар належатиме шизоналітиці, трікстеру нової доби, письменнику-герою (Батай, Арто, Беккет).

Спробуємо розглянути кілька варіантів реалізації умовчання в художніх творах авторів „Самвидаву”³² – літературного прихистку молодих, незаангажованих пострадянською і постколоніальною

письменницькою культурою та комерціалізованою літературщиною митців – представників однієї із сучасних українських субкультур. Видання антології творів сайту дозволяє по-новому оцінити вплив електронної літератури на друковану.

Один із творів яскравого представника літератури сьогодення – *цитрусової*³³, складається лише з лакун та ланок, що їх поєднують:

... цитрина м... Т... В... з... в х... а... з... в... цитрини, в... с... і н... не в... г... її б... Відразу по н... у... цитрин в... до і... б... цитрин, де з... із м... к... с... – цитриністи в... о... риси х... та з..., що п... к... майбутній вихованці і... Таким чином, ще з в... н... о... цитринки мають змогу леліяти свої сх... Вони знають, ким с..., коли в..., мають перспективні п... на ж... в цілому, і, більш того, можуть професійно п... усіх н..., в..., ба, навіть у... і б... (звісно ж, кожна у власній ц...).

Людство повинне бути безмежно вдячним кожній цитрині. В... для прикладу хоча б в... цитрину М... Уже в віці п'ятнадцяти років вона знала, як належно п... м... п... у в... Т..., і ніколи не пускала г... під час п..., не кажучи навіть про те, що ніколи не дозволяла собі розмашувати в... з н... ш... по меблях. Або Т... – то була цитрина із нечуваним п... г..., але й вона не заплямувала своєї репутації якимось недоречним ж..., а коли все ж с..., то чемно прикривала р... с... зі с..., у крайньому випадку використовувала с... (Ви ж, мабуть, знаєте ту неприємну історію, коли в... щ... вельмишановної Т... випала просто до загального б... із з...?). П..., наша з Вами с... – то окраса будь-якої компанії! Уже багато років вона є п... кількох всесвітньовідомих о..., і ніколи не відмовляється з... на зававі! В..., п..., була трохи занедужала, та під час с... з... протягнула "ля", і акомпаніатора мусили в... до пана доктора, щоби вколос тому якась з... (не можу Вам, на жаль, сказати, чим то-то все скінчилося, бо музикант на люди з того часу не виходить).

Та що там г...! Усі цитрини є, безумовно, б... г... на с... Х... і п..., с... або м..., г... чи р... – усі вони нам потрібні! С... цитринами!!! С... і х...!!! І многая літа!!!³⁴

Як бачимо, умовчуваний текст не піддається реконструкції. Пародіюючи традиції типографської передачі неповної, ледве чутної розмови або нецензурної лексики, традиційно лаконічні студентські скорочення, авторка витворює своєрідне тіло без органів, до якого читач долучатиме свої машинки. Цей твір не претендує на новаторство в плані технології, тим самим дозволяючи читачеві гратися з собою всякому на свій манір. *Лакуна* – форма реалізації умовчання, що, як вже зазначалося вище, домінує в даному творі.

Інакше – в формі *розриву* – умовчання визначає формально-змістову єдність твору „Коньячна творчість”, автором якого є Лисий та Бубен³⁵:

Ех, творчість. Смс о третій ночі "V мене e ideya opovidannya!", екзальтоване обговорення по телефону. До самого ранку. Безсонні ночі за компютером, сварки, викидання цілих розділів, додавання нових сюжетних ходів, переписування, чергові сварки, перелопачування, викидання, сварки.

Добре. Не було смс і обговорень до ранку. Ми просто сиділи на кухні за другою пляшкою коньяку. "В мене є ідея оповідання!", сказав Бубен. Точніше він сказав: "Треба щось написати." Заперечень це не викликало. "Щось таке геніальне!", додав він. Це само собою. Почав розповідати. Ідея сподобалася відразу. Почали обговорювати, додавати, змінювати. Під кінець пляшки оповідання

було майже готове. Зранку почали писати, обмінюючись численними милами і повідомленнями в асьці.

Добре. Зранку ми не почали. І в асьці ми говорили про Барселону і як краще ловити карасів. Проте за тиждень народилася перша сторінка. Вона вийшла відверто вдалою. Прийшло натхнення. І полетіло, тільки аркуши шурхали у повітрі.

Згодні. Не народилася, не полетіло і нічого не шурхало. Не вистачало часу, на роботі почалися аврали, захворіла донька, потім по черзі перехворіли ми, далі безкінечним ланцюгом пішли дні народження. Ми втомилися і захотілося зникнути кудись з міста, що кожен з нас і зробив. За півроку ідея оповідання почала блякнути, врешті-решт, вона стала такою звичною і знайомою, ніби оповідання ми вже написали. Ми знов зустрінися за коньяком, щоб самонадихнутися і надихнути співавтора. Під лимон і сир ідея знов заграла, розрослася, почала відозмінюватися і покращуватися на очах.

За місяць було вже 16 сторінок.

– Персонажі не живі, – рішуче сказав Бубен, перечитавши написане.

Оживляти персонажів почали не відразу.

Менше з тим, вже наступною осені живі персонажі почали натурально діяти, ходити, говорити на сторінках майже готового оповідання.

– Нема динаміки, – констатував Лисий, перечитавши 10 сторінок, що на той час залишилися. – Фінал слабкий.

– Це ще не фінал, а набросок.

– І початок зовсім не годиться.

– Треба написати так, щоб читач не міг відірватися! – резонно зауважив Бубен.

Ми замовкли, думаючи, хто з нас візьметься додавати динаміку і як її додавати. Останні коричневі краплі були вилиті в рюмки. Ми подивилися на годинник. Ого, вже перша ночі. Завтра треба було на роботу.

– Завтра щось придумаємо, – вирішили ми. – Відкладемо до кращих часів

Кращі часи вперто не наставали.

Але все рано чи пізно відбувається.

Нарешті взялися за динаміку. Перечитавши твір прийшли до висновку, що все слабе, непереконаливе, хоча певні цікаві моменти, зрозуміло, є.

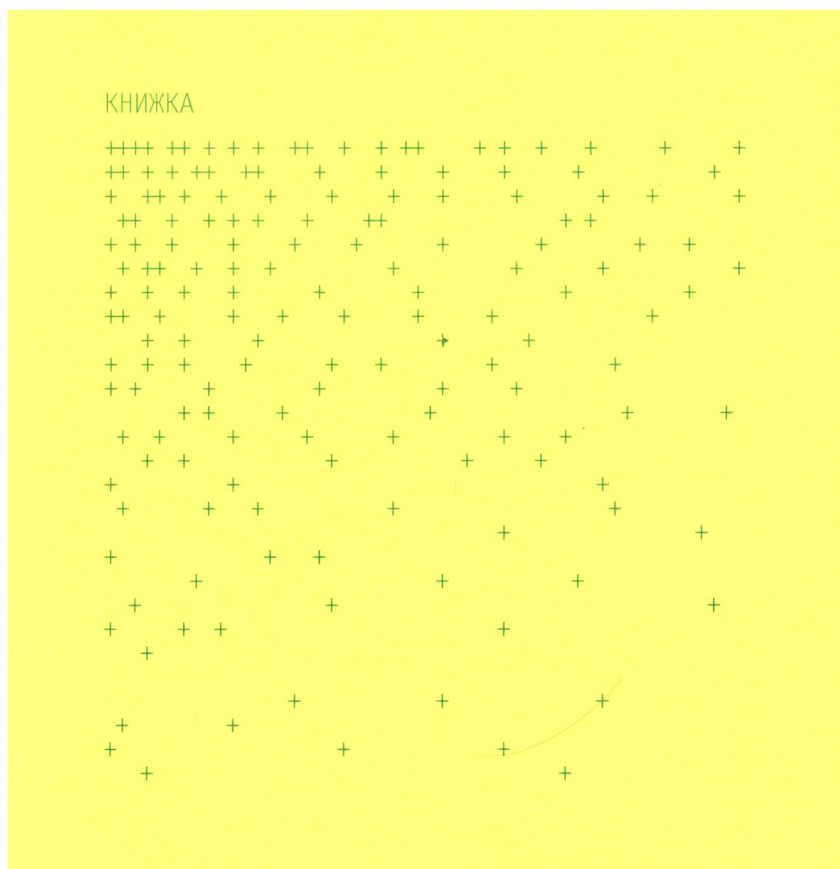
Минуло ще декілька місяців, пройшли відпустки, скарги на спеку, дощі і перший сніг.

Якось ми знов зібралися на кухні, заздалегідь озброївшись пляшкою коньяку. Ми обговорили події останніх років, вирішили, що годі побуту з'їдати наші життя. Треба щось робити. Ми намагалися згадати, про що саме хотіли писати, але чи то забули найголовніше, чи то новий досвід зробив сюжет, який колись здавався свіжим і оригінальним, абсолютною банальщиною. Але щось робити все одно хотілося. Ще по чарці, і народилася ідея.

Кожен абзац відділено паузою, котру тільки іноді локалізовано за допомогою темпоральної модальності: „минуло ще декілька місяців...”. Ці нібито розтягнуті в часі фрагменти зворотньої градації (зізнання у власній творчій безсилості) побудовані у формі діалогу, співрозмовниками якого виступають не Лисий і Бубен, а автори й (потенційний) читач (потенційного) твору. Тут також реалізовано принцип „фігура в фігурі” – в поле умовчання потрапляють риторичні запитання, відповідями на які частоково виступають оремі репліки наратора.

Доводиться визнати, що класична культура умовчання була більш стримано, і діяла інакше. Концентруючи подібні стилістичні засоби у невеликих творах, автори одночасно пародіюють і „прийом” і „оголення прийому”, залишаючись доступними для будь-якої критики.

Умовчання – але вже не як риторична фігура, а як ідея – доводиться до абсурду в книжці Віталія Мужа (одного з упорядників „Антології самвидаву”) «ASCIIтизм»³⁶: книжка, суперобкладинкою до якої слугує упаковка від 5-дюймової дискети (разом з паперовим конвертом) протестує проти книжкової культури й проти книги загалом. Кодування ASCII (назва текстового кодування для DOS) стало генератором досить популярних у світі течій „комп’ютерно-спрямованого” мистецтва: ASCII-арт (зображення, створювані за допомогою текстових символів; на сьогодні аматорами ASCII створюються текстові відеоролики, котрі можна побачити в Інтернет), і, як бачимо, ASCII-літературу. Останній твір книжки, котрий має назву „КНИЖКА”, є пароксизмом літературного умовчання. Власне, далі залишається тільки мовчати.



¹ Греймас А.Ж., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь// Семиотика/Под ред Ю.С.Степанова — М.: Радуга, 1983. — С.488–493.

² Там само, С.490.

- ³ Там само, С.491.
- ⁴ Там само, С.492.
- ⁵ Там само, С.498.
- ⁶ Літературознавчий словник-довідник/ Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. — К.: ВЦ „Академія”, 1997. — С.201.
- ⁷ Лиотар Ж.Ф. Состояние постмодерна/Пер, с фр. Н.А. Шматко — М.: Институт экспериментальной социологии, Спб.: Алетейя, 1998. — С. 79.
- ⁸ Опозиція «твір» — «текст» була запропонована Роланом Бартом [Барт Р. S/Z. /Пер. с фр. 2-е изд., испр. Под ред. Г. К. Косикова. — М.: Эдиториал УРСС, 2001, С.32] та корелює з поняттями фено-тексту та гено-тексту Ю.Крістєвої [Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм — Москва: Интрада, 1996., С.36–37; Постмодернизм. Энциклопедия.— Минск.: Интерпрессервис, Книжный Дом, 2001., С.154–155]
- ⁹ Барт Р. Нулевая степень письма// Семиотика. — М.: Радуга, 1983. — С. 309-310.
- ¹⁰ Барт Р. S/Z, С.34-36; див. також Барт Р. Основы семиологии// Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму/ Пер с фр. и вступ. ст. Г.К.Косикова. — М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. — С.297
- ¹¹ див. Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. — П. - М.: «Аграф», 2000.— 432с.: „художня проза бере в якості будівельного матеріалу побутову мовленнєву діяльність в тій самій мірі, у якій мова в якості будівельного матеріалу бере саму реальність” — С.53-54
- ¹² див. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів/ Пер. з англійської Мар'яни Гірняк. — Львів: Літопис, 2004, — 384с.
- ¹³ Зубрицька М. Термінологічний словник// Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів: Літопис, 1996., С.616
- ¹⁴ Галушко Т.Г. Контекст, текст и гипертекст в свете некоторых идей постструктурализма// Вестник АмГУ. — Лингвистика. Выпуск 10, 2000. — С.3.
- ¹⁵ див. Барт Р. Удовольствие от текста// Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, Универс, 1994. — С.462-518.
- ¹⁶ Фуко М. Воля к власти: По ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. — 447с., С.99-111
- ¹⁷ Там само. С.112.
- ¹⁸ Там само. С.114.
- ¹⁹ Бодрийяр Ж. Соблазн. — М.: Ad Marginem, 2000. — 318с.
- ²⁰ Фуко М. Наглядати й карати: народження в'язниці/ Пер. з фр. П.Тарашук. — К.: Основи, 1998. — 392с.
- ²¹ Фуко М. Воля к власти: По ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. — С.123–124.
- ²² Барт Р. S/Z. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — 232с., С.222
- ²³ Николаева Т.М. “Событие” как категория текста и его грамматические характеристики// Структура текста. — М.: Наука, 1980. — С.198-210., С.198
- ²⁴ Там само. — С.198.
- ²⁵ Там само. — С.198–199.
- ²⁶ Руднев В. Морфология реальности: исследования по “философии текста”.— М.: Гнозис, 1996. — 207 с., С.133
- ²⁷ Там само. — С.126.
- ²⁸ Барт Р. S/Z., С.100.
- ²⁹ див. Степанов Ю.С. В мире семиотики// Семиотика/ Под ред. Ю.С. Степанова. — М.: Радуга, 1983. — С. 3-34., С.21
- ³⁰ Барт Р. S/Z., С.35.
- ³¹ Куцепал С.В. Французька філософія другої половини ХХ століття: дискурс із префіксом „пост”: Монографія. — К.: Парапан, 2004. — С.290.
- ³² Літературний сайт, що знаходиться за адресою: <http://samvydav.net>
- ³³ див. Антологія українського самвидаву 2000 – 2004. — К.: Буква і цифра, 2005.
- ³⁴ „Цитрина”. Розташовано за адресою:
http://samvydav.net/index.php?lang=u&material_id=20038&page=material
- ³⁵ Оригінал оповідання знаходиться за адресою:
http://samvydav.net/index.php?lang=u&material_id=81963&page=material
- ³⁶ Муж В. АСПітизм/ Додаток до журналу „Робот”. — К.: арт іст, 2001.