

ПОЛІСЕМАНТИКА МОВЧАННЯ В ПОВІСТІ ЯРОСЛАВА ІВАШКЕВИЧА “БЕРЕЗНЯК”

“Березняк” Я.Івашкевича видається мені напрочуд світлим — і це попри доволі густі й темні кольори, певний смуток і тишу, якими сповнений текст. У ньому світ стає неіраз дуже мовчазним, а проте це мовчанка, парадоксально відкрита до читача; мовчання тут не ображене чи сердите, а якесь дуже проникливе та спокійне. Хоча замало означити його лишень цими епітетами: воно напрочуд різне, й тому говорити про нього можна і треба посутніше.

В одній із найвдаліших повістей Івашкевича тональність твору задає тип нарації, а відтак голос, що звучить щоразу інакше — сміливо, бадьоро, виснажено, щасливо, роздратовано, а також голос внутрішніх монологів, — особливо правдивий, бо ж певний того, що його ніхто не може почути. Вони звучать почергово, і кожен виявляє якусь нову грань особистості мовця, а коли ж замовкають, то тиша не стає нестерпною чи в'язкою, в ній триває особлива розмова. Власне, в цьому оповідна специфіка “Березняка”. Сюжетно автор зводить двох братів, яких поза кровним зв'язком мало що єднає; існують якісь спільні спогади, досвід із минулого, відчуття болю, але в кожного він свій, як і осібне його переживання. Врешті, Станіслав і Болеслав по-різному сприймають світ і себе в ньому, не мають, здається, потреби ділитися чимось особистісним один із одним, не почувають також і необхідності правдивого діалогу, отже, й розмови ведуть такі, що вповні могли б відбуватися поміж сусідами, знайомими, а то й випадковими зустрічними. Прикметно, що Івашкевич дуже обережно, не раничи нікого з персонажів (цього він досягає завдяки внутрішній фокалізації; голос автора звучить ненав'язливо й навіть лагідно), виписує їхні характери та обставини життя, розкриває внутрішній світ, обравши, як зазначає Г.Вервес, “по-жіночому делікатний спосіб змалювання інтимного світу героїв”¹. До речі, “мовчазність” тексту також може бути поцінована як орієнтація на своєрідну “жіночість” письма. Яцек Юліуш Ядацькі, досліджуючи феномен мовчання, звертає увагу на те, що воно “до глибини пройняте... жіночим первнем”² і, на підтвердження цієї тези, цитує Валентина Єгиптянина (II століття н.е.), який “праотцем” усього називав “Глибину, а “праматір'ю” — думку того “праотця”, або власне *Мовчання*”³.

Але спочатку у творі Івашкевича йдеться про, так би мовити, чоловіче мовчання, що западає поміж начебто близькими людьми, які, однак, не мають про що говорити. Відтак в одному зі своїх проявів воно виступає як своєрідне уникання розмов і — ширше — будь-яких контактів. Це цілковите зосередження на собі, занурення у трагізм буття-для-себе, а чи буття-в-собі; опозиціонування себе та світу, своєрідне заперечення “радість його буття”: “Wolał unikać sam na sam z bratem <...> Nie mógł znieść tej zamyślanej radości życia, jaka była wszędzie w Stasiu: w ruchu, słowie, uśmiechu”⁴. Проте це не мовчання, самодостатнє та повне змісту саме по собі: воно виникає передовсім як опозиція до мовлення, що пов'язане з рухом, дією; це радше *немовлення*, заперечення мови, яким Болеслав утверджує статику буденності, перебування наодинці з собою та звикання до такого стану, прийняття його за норму. Це не таке собі спокійне мовчання голосу, коли він, затихаючи для інших, звучить усередині мовчазної особи, а німування-для-себе-самого, коли розмови з іншими ще тривають, але вже нічого не повідомляють, бо ж і не можна вже нічого *сказати*. Тому-то розмова з хворим братом зводиться до обміну незначними репліками на кшталт: яка дорога, погода, відстань від дому Болеслава до

¹ Вервес Г. Польська література і Україна: Літературно-критичний нарис. — К., 1985. — С. 335.

² Jadacki J. J. O pojęciu milczenia // Semantyka milczenia. — Warszawa, 1999. — S. 17.

³ Ibid.

⁴ Iwaszkiewicz J. Brzezina // Iwaszkiewicz J. Opowiadania. — Warszawa, 1995. — S. 84. Далі, покликаючись на це видання, сторінку зазначаємо в тексті.

пункту N тощо. Знаковим видається при цьому ім'я *Болеслав*: його мовчання теж по-своєму "славить біль", точніше, замикається на ньому, підлаштовує під нього світ; замикає його на своєму стражданні, зупиняє ним час. Безсумнівно, йдеться про дуже трагічне мовчання, що чимраз дужче заглиблюється саме в себе; але воно водночас доволі егоцентричне, заповнене тільки самим собою й нітрохи не прагне вийти за межі себе. Воно забуває про діалог, що може бути поза ним, більше того — бути ним самим (маю на увазі мовчання, котре промовляє вже тим, що мовчить; у ньому закладено особливий меседж — він виявляється тоді, коли мовчання почуто), бо ж хтось "саме тим, що не говорить, може сказати багато"⁵. У Болеслава ж це таке собі мовчання-відсутність-для інших, що, попри позірну незацікавленість усім, що діється у світі, намагається нав'язати себе іншим. Воно дратується, якщо його відторгають або заміщують іншим мовчанням; воно авторитарне й вимагає, аби його не порушували інші. Воно показне й, доходимо висновку, все-таки також прагне бути почутим, бо ж своєю демонстративністю теж "говорить багато".

Навряд чи з такого мовчання може вирости розмова; мовлене видається сказаним недолуго чи ж невміло, не сприймається адресатом, а отже, мова, ніби "вичавлена" зі сфери мовчазного, не виконує фатичної функції: "nie mógł się powstrzymać od jakichś gorzkich słów, ale Stanisław nic z tego nie rozumiał" (85).

На противагу мовчанню Болеслава у творі виписано мовчазний текст Стася, місткий та полісемантичний. Однозначне в ньому тільки те, що це так зване "мовчання-що-говорить", не занурене саме в себе, а відкрите до світу. Воно, власне, й виростає з радості життя, рефлексій над якимись часом зовсім дрібними, а проте дуже присутніми для конкретної особи речами, що наповнюють його й надають змісту кожному прожитому дню, навіть якщо він наближає людину до останньої межі (випадок Станіслава — це радше проєкція на життя кожної людини, яка раніше чи пізніше згадує про свою смертність).

Дивно, але перший прояв мовчазного стосовно Стася, на перший погляд, доволі голосний. Йдеться про музику, в якій — поміж усіх звуків — є місце і, головне, спромога доторкнутися до внутрішньої тиші, зануритися в неї. Музика — це одна мова, котра розкривається всередині людини й часто не може бути адекватно передана словами. "Музика не охоплює значень, — завважував Б. де Шльоцер, — бо сама є значенням"⁶, а отже, її й не варто намагатися пояснити словами, вона-бо вже говорить сама собою. Граючи на фортепіано, Станіслав не просто марнує час або ж задовольняє свої естетичні смаки; він наповнює самого себе цією мовою, сам, здається, стає нею. Переживає кожен її звук — музика, отже, часто замінює мову, виявляючися наділеною повнотою сказання, надаючися до активнішої рецепції. Говорити, вести діалог — це не тільки промовляти, а також, а то й передовсім, слухати⁷. Тому в музиці звершується особлива розмова: спочатку Стась мовчазно вслухається в музику всередині себе самого, тоді виконує її на фортепіано — музика, отже, стає і його голосом (хоча позірною він у цей час німує). Музикою говорить про те невідворотне, що наближається до нього, воліючи проживати останні тижні не в жалобі, свідомому передчасному замовкнанні-завмиранні, а використовувати кожен мить життя як самоцінну та неповторну.

Р. Матушевський у статті "Про прозу Ярослава Івашкевича" наголошує на тому, що зміст екзистенції Станіслава зводиться до рецептивної функції⁸, проте доходимо висновку, що навряд чи можна беззастережно згодитися з цим твердженням. Готовність прийняти — це не просто рецепція, це співдія зі світом, бо натомість особа, що *бере радісно*, теж віддає щось світові — воно на позір непомітне, бо ж належить сфері внутрішнього, а проте по-своєму збагачує його (нехай навіть тільки інтенцією добра). Врешті, варто

⁵ Хайдеггер М. Путь к языку // Время и бытие: Статьи и выступления. — М., 1993. — С. 265.

⁶ Цит. за: Demska-Trębacz M. Ciska i rytm w muzyce // Semantyka milczenia. — Warszawa, 1999. — S. 66.

⁷ Про це докладно в працях Хайдеггер М. Бытие и время. — М., 1997; Хайдеггер М. Путь к языку // Время и бытие: Статьи и выступления. — М., 1993. — С. 259-273.

⁸ Див.: Matuszewski R. O prozie Jarosława Iwaszkiewicza // Twórczość. — 1954. — № 5. — S. 93-118.

зазначити також, що готовність “взяти” — не егоїстичний намір “використати свій останній шанс”, насправді це інтеракція, на яку зважається не кожен, бо не відчуває в ній потреби, як, скажімо, Болеслав, якому від життя нічого не потрібно, йому достатньо буття-в-собі. Це перший момент, а другий — не менш важливий — полягає в тому, що брати — це не селекційно вибирати тільки те, що подобається (в розвідках, присвячених Івашкевичу, натрапляємо на думки про “переможний інстинкт життя” та потяги, що їх він у собі несе, а отже, тільки їх і потребує), передовсім — це мовчазна згода на біль і страждання, які настають раніше. Лише переосмисливши їх, можна завважити в начебто банальних речах щось світле, прозоре, просте, а тому й радісне.

Властиво, з музикою пов’язано тему смерті. Болеслава дратує музика, яка перешкоджає йому “берегти” свою жалобу — вже доволі несправжню, а радше по-мазохістськи переживану (чоловік живе минулим, усім демонструючи свої страждання, тоді як у сьогоденні є речі та люди, які потребують його уваги й любові — хоча би власна дитина). Для Стася ж не конче необхідно говорити про смерть: пам’ятати про неї — не значить жити в її чеканні. Власне, й сама смерть видається станом, що існує поміж мовленням та мовчанням, говорінням і замовканням. Це дуже вдало демонструє Івашкевич, прописуючи існування поміж двома смертями: дружини Болеслава та його брата, між різними досвідами переходу до тиші — болісним та спокійним, бо ж Стась “ze spokojem mierzył ten czas, ani nie myślał o sobie i o swojej śmierci. To tylko świat miał umrzeć” (107).

Як слушно зазначає М. Демська-Трембач, “між двома тишами, попередньою та наступною, живе музика”, “перебуваючи у вічному, тепер переживаємо особливий досвід — очікування й спогадування”⁹. Цим можна бодай частково пояснити роль музики в тексті, її звучання поміж т.зв. “двома тишами”: спочатку тишею березняка, доки Станіслава ще не було в селі, та згодом, коли його тут уже немає. Хоча ці стани доволі умовні: з’ява Стася в будинку брата — не перший його візит до села, ці місця йому не чужі; відходячи ж в інший світ, Стась полишає тут тіло, а тому брат не має відчуття остаточної його відсутності поруч. Йдеться справді радше не про неї, а про тишу як наслідок неприсутності. Музика ж так чи інакше промовляє, до того ж до кожного, незалежно від інтенцій слухача приймати чи ні звернене до нього музичне слово. Для Стася очікування в музиці очевидне; він вчиться говорити нею, ніби “приміряє” до себе нове слово, бо знає, що невдовзі потребуватиме іншої, неземної мови. Поки що ж може вчитися тільки музики. Він також спогадує події давніші, про які у творі не мовиться, але які відчуваємо за дещо ностальгійним настроєм Станіславової гри. Проте ні очікування, ні спогадування не стають самоціллю музики; центральним залишається момент “перебування у вічному”. Натомість Болеслав, як уже зазначалося, й музику переживає доволі болісно, розривається поміж станами чекання та пригадування — і невідомо, який із них тривожніший — обох смертей, що, хоча й звернені до вічності, проте осмислюються за земними критеріями. Принаймні інакше Болеслав не може думати про смерть. Вона ж, як зазначає Л. Морева, виступає граничним випробуванням нашої присутності¹⁰, тому важливо, чи ми про смерть говоримо (і як говоримо), а чи мовчимо про неї, як про щось табуйоване. Якщо про смерть не говорять, то очевидно, що її бояться, говорити про неї в трагічних тонах — нікому не потрібне демонстрування власної минулості, а ще незрілості, бо ж за такою розмовою неодмінно приховується прагнення, а то й вимога почути співчуття від інших, таких само смертних людей... Отже, один із виважених способів говорити про смерть — це шлях, обраний Стасем: перехід до іншого світу він переживає внутрішньо, знайшовши адекватну мову, якою можна передати конечність людської природи без надмірного трагізму. Сам же ж момент помирання — це також замовкання, до того ж таке, що його навряд чи варто (та й чи під силу?) інтерпретувати.

⁹ Demska-Trembacz M. Ciska i rytm w muzyce... — S. 61, 66.

¹⁰ Див.: Морева Л. (Не?)возможенный опыт работы с текстом: слово и молчание в пространстве любви и смерти // Silentium. — СПб., 1996. — С. 21.

Наслідком причетності братів до різних досвідів буття стала відмінність у ставленні не лише до мови музики, а й до будь-якого мовлення. Станіслав те, що говорить, неначе дарує, це якесь “щедре говоріння”, тоді як Болеслав слова ніби скупо відмірює, а коли говорить багато, то переважно свариться, мова його тоді різка й сердита, більше крик, аніж розмова. “Dotykał brata brutalnymi słowami – a brat już, właściwie mówiąc, nie żył” (97). Стась, за словами автора, “найгірше вже пережив”, і тепер наділений особливим знанням про світ, у котрому перебуває. Знає, що в ньому цінне, а що зовсім неважливе; розрізняє “правдиву” мову та “симуляцію” мови, як ось у Болеслава. І якщо більшість людей сприймають таке мовлення щонайменше з прикрістю, то Станіслав просто не зважає на нього; залишає поза увагою, як вуличний шум, фальшиві звуки в музиці – не чує мови, яка мовчить, а то й німує, бо ж нічого вартісного не несе. В ній немає гармонії, яку шукає Стась, отож, чи варто на неї зважати?.. Шум, отже, із тла стає нормою: “Тло міняється ролями з фігурою. Мовкне автентична розмова і на перший план виступає тиша”¹¹, котра й привертає увагу.

Тут вкрай важливо ще раз зафіксувати стан мови та мовчання, що не конче опозиціонують між собою, але мають здатність перетікати одне в одне. М.Бубер у праці “Промовлене слово” вирізняє три види мови – наявну, потенційну та актуально здійснену. Власне, те мовчання, про яке ми говоримо як про мовляче, містить інтенцію комунікації, а отже, несе в собі мову як потенційну ознаку. Тому певні стани мовчання можна актуалізувати за аналогією до того, як трактуємо слово сказане, промовлене, адже ж “внутрішнє буття постійно прагне стати мовою, думка – мовленням, мовою розуміння”¹².

Про важливі для себе речі Станіслав не говорить, зате про них багато пише автор. Не подає внутрішніх монологів – імовірно, тому що вони мусили би бути щораз іншими, несхожими один на одний, як музичні твори, виконуючи які, хворий оживає. Авторські ремарки ненав’язливо існують на межі опису роздумів Станіслава та дискурсивного мовлення, яке могло би йому належати. Врешті, він усе переживає в мовчанні, але не демонстративному, як Болеслав (у нього воно ніби кричить: дивіться на мої страждання!), а в розважному й мудрому.

У цьому контексті може бентежити ще одне питання. Говорити – отже, стверджувати власну присутність. Станіслав же стверджує її слуханням, розгляданням речей і себе, завваженням деталей – і все це робить особливо ретельно: “Słuchał swojego oddechu. śledził życie swojego ciała, pulsowanie w skroniach, <...> patrzył na siebie w lustro, jakby szukając potwierdzenia swojego istnienia” (104). Присутність виявляється радше через рух, жест, а не слово. Стась навіть Маліну під час першого її приходу до лісу зустрічає без слів; лишень бере за руку, обнімає, притуляється до грудей – усе мовчазно. Це те мовчання, що говорить само за себе: я тут, я тебе потребує.

Автор розгортає тут іще одну тему, що вповні природно вписується в дискурс мовчазного мовчання любові, що містить безліч інших мовчань – дотику, розуміння, співчуття, співбуття. Це мовчання, яке нічого не вимагає, а навпаки: пропонує поділити будь-який тягар – самотності, болю, непевності, бо ж любов завжди – “виклик людського Я до відкритості”¹³. Проте не все настільки однозначно. Івашкевич будує текст на опозиціях і контрастах: мовчання любові, що наче будує Стася, руйнує Болеслава – адже ж і його мовчання та пам’ять укорінені в мовчанці, що проросла з кохання до вже втраченої дружини (важливо й те, що не знаємо, яким чоловік був за її життя). Отже, деструкція та креативний струмінь мовчазного не протистоять, а зрівнюються, що, проте, пояснюється природою мовчання обох братів (ми вже звертали увагу на “голос”, демонстративне мовчання одного й ненав’язливе та спокійне – другого). Хоча, знов-таки, оскільки їх можна звести до “спільного знаменника” – тиші, що єднає в собі всіляке замовкання, то остаточно їх не розводимо, а розглядаємо радше як різні досвіди буття. Отже, мовчання

¹¹ Mizińska J. Milczenie jako początek i koniec dialogu // Uśmiech Hioba. Filozoficzne troski współczesności – Lublin, 1998. – S. 295.

¹² Бубер М. Изреченное слово // Философия языка и семиотика. – Иваново, 1995. – С. 206.

¹³ Морева А. Цит. праця. – С. 20.

як пуста та мовчання як повнота всього, що може бути сказане, — це тільки окремі теми, які можна, врешті, звести до однієї. Неможливість остаточних висновків, певну настанову на загадку, що залишається поміж рядками доволі легко написаного тексту (тип нарації не змушує читача “продиратися” поміж смислами, енігматичність тут радше внутрішня, глибинно-філософська), Г. Вервес метафорично означив так: “Усі події сприймаються героями ніби крізь темні окуляри. Це один із художніх прийомів...”¹⁴.

Особливий також і тягар мовчання. Йдеться про екзистенційне переживання стану мовчання, полишеність, а часом і своєрідну “закинутість” у нього. Мовчання стає досвідом, що його, як народження чи смерть, маєш переживати сам, бо ж є моменти, якими ні з ким не можеш поділитися (традиційно згадувані миті народження та смерті — радикальні полюси мовчання; поміж ними ж розташовано цілий спектр його проявів). Себто навіть те мовчання, що має свого “слухача” — коли добре про щось мовчати разом, — у якусь мить виявляє лакуни, що їх не може, ба більше — не повинен “прочитати” хтось, окрім тебе. Стає нібито стійко переносить своє поступове згасання, але про це легко говорити *нам*. Про це *нам* навіть легко мовчати, якщо не заглиблюватися в переживання, що стоять за цим дуже сильним (морально) мовчанням, ненаріканням. Роздумуючи над цим, завважуємо, що це особливе *усміхнене трагічне мовчання*, яке, хоча й може бути (і є) розділене, проте тільки до певної межі, за якою — тиша (метафорично сказати б — тиша березняка). Це навіть не небажання, а *усвідомлена неможливість* мовити, бо не про все варто говорити. Деякі нюанси, здається, випадають із дискурсу говоріння, й від того нічого не втрачається. А окремі теми, навпаки, потребують виходу зі сфери мовчазного, тобто проговорення.

Скажімо, стосунки Станіслава з Мальвіною, що починаються з мовчазного потиску рук, згодом лякають саме своєю внутрішньою, іманентною мовчазністю: “Męczyło go ogromnie milczenie tej dziewczyny. Myślał, że czai się poza nim jakaś zasadzka czy łajemnica, której, oczywiście nie będzie mógł zdobyć <...> Postanowił nie pytać o nic tej dziewczyny i nic jej nie mówić” (118). Це ще один різновид мовчання: що мовчить і гнітиться саме собою, що хотіло би стати словом, але доки не дочекається слова зустрічного, яке належить Іншому, не може бути явлене. Властиво, це мовчання нагадує німування, зумовлене неможливістю діалогу, але потреба говорити в ньому нікуди не зникає, а постійно нагадує про себе. Отже, мовчання, що позірно таким видається, що відкидає будь-яку можливість розмови, виявляється дуже від неї залежним. Чим більше роздумуємо про мовчання, тим чіткіше починаємо усвідомлювати, що навіть Болеслава заглибленість у себе зумовлена відсутністю правдивого діалогу, для якого він не може знайти потрібного йому співрозмовника. Тому можна б розглядати окремі ситуації мовчання як тло, на якому можна (й треба) виявити повноту Слова. Врешті, саме мовчання пізнаємо у зв’язку з мовою: щоби засвідчити момент німування, тиші, маємо співвіднести його з досвідом мовлення, може, навіть виокремити в опозицію до того, “що не є “промовлянням для нас”¹⁵. Тоді вкотре уважливлюється роль Іншого в нашому мовчазному досвіді; до нього може бути мовлене слово, тож, щоби стати причетним до говоріння, необхідно “заручитися” присутністю того, хто його потребує й може відповісти словом на слово.

Важливо й те, що Івашкевич послідовно вказує на пошуки цього “ідеального” Іншого в особі протилежної статі. Доволі ідилічний погляд, а проте він органічно вписується в гармонійну концепцію світу, як її уявляв собі письменник. Але жінка так чи так у тексті не говорить; Інший — мовчазний, але чи ідеальний?.. Дружина Болеслава — *вже* мовчить, а Мальвіна — *ще*; лише відповідає “ні” на всі запитання, говорить неправду. Це ще один різновид *мовлення-що-мовчить*, адже всі слова, сказані неправдиво, навіть якщо це тільки односкладові відповіді, нічого співрозмовникові не розкривають, не відповідають

¹⁴ Вервес Г. Ярослав Івашкевич. — М., 1985. — С. 85.

¹⁵ Сливинський О. Мовчання як іншість. Літературно-антропологічна перспектива // Слово і Час. — 2002. — №8. — С. 57.

на його щирість щирістю, заперечують відкритість любові. Кохання, врешті, не може бути зовсім мовчазним: мусить мати повноту й мовчання, і говоріння. Про мовчання Маліни говорити складно; якщо про стани Станіслава ми знаємо з авторських ремарко-описів його переживань і почуттів, врешті, чуємо і його розмови з братом, то про дівчину маємо дуже лаконічні, скупі відомості. Можемо тільки припускати, що відсутність слова компенсується наявністю дії; здається, вона внутрішньо мала зважитись прийти, згодитись на уривчасті, ніби крадені любощі, й заплатити за них неможливістю мовити. Любов до двох навряд чи потребує інтерпретацій у даному контексті; це просто дві різні любові, кожна з яких по-своєму цінна, тому про почуття дівчина говорить неохоче. У мовчанні береже те правдиве, чого не хоче віддавати іншим. Неправду ж говорити теж нелегко, тому витискає її з себе такими маленькими "порціями": на все відповідаючи "ні".

Врешті, оберігає почуття від інших не тільки вона. Не говорять про інтимні переживання і Стась із Болеславом, отже, дискурс приватного природно виявляє інтенцію немовлення про стосунки з окремими людьми. Тримати любов у таємниці від інших, мовчати, оберігаючи її від сторонніх, — це одна грань мовчання у сфері інтимності; друга ж — не говорити поміж собою про певні речі, що можуть негативно вплинути на стосунки й навіть призвести до розриву. Слово може стати "обмеженням мрії"¹⁶, а тому певних тем Стась уникає як у розмові з Маліною, так і з Болеславом.

Коли ж урешті між братами виникає сварка через дівчину, себто голос начебто порушує табу і проговорює заборонене, завершення її стає фатальним, і знову ж таки пов'язаним із (не)можливістю мовлення: кров летиться з горла Стася, її годі зупинити носовою хустинкою. Відтепер настає не мовчання, а радше німування як кара за переступ заборони. Прикметно й те, що голос сам нібито "відбирає" себе, лякається повороту розмови. З цього моменту майже зовсім зникають усі присутні слова; часом ще трапляються незначні розмови, але вже важливою стає дія: вона рухається чимдуж стрімкіше до фіналу.

У Станіслава відбирають фортепіано — це другий крок до замовкання; вже немає ні любові, ні музики, тому залишається хіба констатувати "ważniejszy brak, brak tego, co tu wiązało dotychczas wszystko, co widział i co czuł, w jakąś organiczną całość" (137). Тепер мовчання — це вже не стан спокою; в ньому радше зосереджується весь можливий страх; відбувається занурення в прийдешню тишу, якої не знаєш, а тому боїшся, а може, навпаки, починаєш врешті пізнавати, і *тому* боїшся: "przychodziła cisza, która pełna była strachu. Nagle, gdy milkł, kulisy domu, lasu, werandy napelniały się wymownym milczeniem. Szelest igieł sosnowych był jedynym tłem dla tych cierpień i strachu" (138). Ця позакомунікаційна тиша руйнує всі соціальні зв'язки й занурює людину у стан, в якому вона з'являється на світ: невідомість того, що буде далі, проте й відсутність особливої інтуїції, з якою треба приймати життяву даність, — це, врешті, теж знання, але позначене нерациональним первнем. Стась усе частіше усміхається — стає простішим і вже зовсім невибагливим; здається, навіть уже не чує світу й усього, що в ньому, а лише прозирає (зрештою, протягом усього твору Івашкевич наголошує на деталях, на котрі звертає увагу Станіслав).

Ще один важливий момент, пов'язаний із мовчанням, — це прощання, яке приходиться у голосі Маліни, в її пісні, призначеній — Стась це знає — тільки йому. Нарешті він дівчину по-справжньому чує і не просто прислухається до слів пісні, а начебто торкається до них, бо "słowa jej pieśni były prawie dotykalne" (142); цього разу він відповідає на них мовчанням (це таки справді відповідь, бо "народжуючись, слово не залишається у мовця. Воно тягнеться до того, хто слухає, затягує його й перетворює на мовлячого — нехай і беззвучно"¹⁷), а тоді криком-шепотом "Malino, Malino!". Діалог нарешті звершується і тепер уже можна спокійно відійти. Справді спокійно, бо, коли Маліна змовкла, "uczul znowu pokój" (143).

¹⁶ Див.: Суходуб Т. "Щоденник спокусника" в контексті життєвих ситуацій та літературних тем ХХ століття // Українська К'єркегоріана. — Ль., 1998. — С. 125.

¹⁷ Бубер М. Цит. праця. — С. 205.

Я. Івашкевич розкриває змісти, закладені в кожній концептуальній для тексту деталі, дуже поступово, а тому виникає враження пізнання персонажів, начебто особистого знайомства з ними (адже ж, знайомлячись із людиною, ми не одразу дізнаємося про особливості її характеру, свідомості), “поступового розглядання героїв” та “інкрустованих вкраплень”¹⁸ в оповідь відомостей про них. Життя, отже, минає поміж розмовою та замовканням, а модуляції голосу слугують для увиразнення якихось акцентів у ньому, віднайдення та розкриття чогось правдивого. Тому важливо до них прислухатися, аби “пізнати світ, а в ньому себе”¹⁹, що, за Івашкевичем, чи не найпосутніше, що може в житті зробити людина.

Текст мовчання в “Березнякові” дає змогу чітко простежити дві лінії його розвитку, що їх можемо означити як мовчання-відсутність та мовчання-присутність. Тобто стан Болеслава інтерпретуємо як своєрідне німування, тоді як мовчання Станіслава – радше діалог зі світом. Перше оточене атмосферою трагізму, народжується з болю самотності, ситуації нелюбові, а друге закорінене в зосередженому спогляданні буття, потребі внутрішньо пережити радість життя, у згоді без нарікань прийняти його випробування. Автор дещо радикалізує обидві позиції, розводячи полюси мовчазного в одному тексті, можливо, навіть дещо штучно, проте у фіналі твору мовчання як таке розчиняється в тиші, що зрівнює та поєднує в собі всі прояви мовчазного.

¹⁸ Див.: *Вербес Г.* Цит. праця. – С. 91.

¹⁹ *Iwaszkiewicz J.* – Warszawa, 1984. – S. 7.

Строра

Хтось оголеним нервом назвав
Поетичну вразливу натуру,
Бо не раз і не два заливав
Час поетові сала за шкуру!

Нерви вмерли. Так сталося тепер
У наш вік історично-космічний,
Що поет – не оголений нерв,
А оголений дріт електричний!
“Зміна категорій”

Минулого року кийське ВЦ “ВУС” видало першу сатиричну книжку “Перший зуб” молодого автора Олександра Стусенка, переможця трьох Всеукраїнських літературних конкурсів, літературно-музичного конкурсу молодих КНУ ім. Тараса Шевченка (2004), члена НСПУ з 2001 р. Вона складається з віршів двох жанрів-“химеродій” (“За межею житла”) (авторове визначення) й пародій (“Поетична рахуба”), часом дуже вдалих, із тонким відчуттям стилю, зокрема на Ю. Андруховича – “Квазіре – креація”, П. Мовчана: “Я завжди так без мови й форми жив; / Я мав лиш береги і напрям руху” – “Клоака”, Д. Кременя, Б. Олійника, Віру Балдинюк та ін.

Його вірш “Катастрофа”, який уже набув широкого розголосу серед студентської молоді на рівні своєрідного “апокрифа”, починається словами: “Об мене зупинялась іномарка. / Я зупинився лобом об шосе”, після чого щось у “бачку” героя, аж ніяк не ліричного, перевернулось, і він почав розрізняти добро і зло, жаліти безпритульних псів... “Мене усі вважають скоморохом, / Бо я серйозні речі говорю...” – із саркастичним надриком каже герой, завершуючи монолог так: “Та я рвонусь крізь вуличну запарку – / І знову на шосе проллється кров; / Я зупиню об себе іномарку, / Бо хочеться нормальним стати знов”. Ну як? Так отожд!.. Варто погодитись із автором передмови О. Яровим під промовистою назвою “Кошмарний феномен Стусенка”: “...планида в нього така – робити все навпаки, “вивернуто”, у цьому вивернутому без лалок світі”.

Поет, що не боїться сказати про себе так: “Народ, звичайно, вірші прочитас, / Ура, поете, слово зажило!.. / Та потім – зирк – а їх уже немає... / А це Життя у хаті підмело” (“Статус”) або: “Де ж він тепер? В яку сховався буду? / Котру – із найслизькіших – вибрав путь? / Життя – театр! (певно, що абсурду). / І він там – зав. кулісами (мабуть)” (“Смішило”) – не втратить свого читача...

В.Л.