

МОВЧАННЯ ЯК ЕЛЕМЕНТ ЖАНРОВО-ОПОВІДНОЇ ГРИ В ПРОЗІ ЙОРДАНА РАДИЧКОВА

Остап Сливинський

Анотация: В статията е направен опит да се проследи ролята и функцията на формите на текстовото мълчание в процеса на разклащане на разказвателните и жанровите конвенции, на косто се отдава в прозата си българският писател неомодернист Йордан Радичков, черпейки от една страна, от изворите на естетиката на абсурда, а от друга – от игровия, смеховия фолклор. Анализът се осъществява с оглед на поширокия контекст от естетически трансформации, които започват в българската проза на границата между 1950-те и 1960-те години.

Ключови думи: мълчание, конвенция, игра, повествование.

Ведучи мову про болгарську літературу другої половини минулого століття, неможливо оминати увагою потужний естетичний зсув, який відбувся на межі двох десятиліть – 1950-х та 1960-х. Естетична яловість та цілий комплекс стильових, тематичних, ідеологічних обмежень, які визначали болгарський літературний ландшафт 50-х років минулого століття, природним чином призвели до своєрідного «вибуху» – появи корпусу літератури, зосередженої на пошуку нового способу письма, запровадженні нової моделі комунікативності, на освоєнні (чи, радше, «переосвоєнні» в контексті нової естетики) тих аспектів реальності, які впродовж попереднього десятиліття вперто відсувалися на маргінес. При цьому важливо, що модерність повертається в болгарську літературу саме під личиною сільської тематики. Це водночас є несподіваним (адже суперечить традиційному пов'язуванню модерності з урбанізмом: в індустріалізованому тоталітарному суспільстві місто парадоксальним чином вичерпує свій потенціал носія модерності) і природним, адже село постає як сфера екзистенційної та суспільної тіні, яка водночас презентує собою реальний «зріз» буття і в цьому сенсі становить інтерес для літератури.

Очевидні тематичні зміни в болгарській прозі цього періоду природним чином поєднувалися зі зміною способу оповідування, переглядом жанрових преференцій та засад композиційності. Формулювання на кшталт «нова оповідна конструкція» чи «оповідні трансформації» вельми часто зустрічаються в критичних статтях та літературознавчих розвідках, присвячених болгарській прозі 1960-х років (Мутафов 1986; Русева 1989). Дуже важливо ствердити, що в основі цих змін великою мірою лежить тенденція до використання в

художньому письмі різних форм мовчання. Почасти це було зумовлене самою тематикою: заглушене, відсунуте у простір вимушеного мовчання село, яке роками перебувало в тіні великих соціалістичних будов та оптимістичних оповідей про них, природно висуває на авансцену мовчазного героя, самозаглибленого та яскраво індивідуалізованого, який своєю пунктирною рефлексійною оповіддю руйнує радісний і порожній «пролетарський» наратив соцреалізму (найяскравіший приклад – сільська проза Василя Попова). Мовчазний герой вносить із собою ту форму мовчання, яку можна назвати *тематизованою*, і яка є елементом представленого світу твору. З другого боку, сільська орієнтація прози 1960-х років великою мірою була наслідком пошуку автентичності в царині мови, образності та форм оповіді. І тут авторам стає в пригоді традиційна народна культура, особливо її дещо призабута ігрова складова – анекдот, небилиця, різноманітні форми сміхового «фольклорного абсурду», які виявляються чудовим інструментом деконструювання формальної та ідеологічної закам'янілості соціалістичної літератури. Тут різні вияви мовчання (як-от уривання сюжетної нитки чи оповідний еліпс, який є «відсутньою ланкою» сюжету тощо) є інструментом композиційної та стильової інноваційності, що працює на рівні структури тексту, – тому цю форму мовчання називатимемо *структурною* і далі зосередимо на ній свою увагу.

В центрі наративно-композиційних трансформацій болгарської прози 1960–80-х років перебуває творчість Йордана Радичкова – однієї з головних постатей в болгарському прозовому неомодернізмі, письменника, якого можна сміливо ставити в ряд найоригінальніших болгарських авторів XX століття.

Дозволимо собі дещо розлогіше зацитувати польську дослідницю Гражину Шват-Ґилибову, яка пише: *«Творячи в кліматі бунту проти монолітної, авторитарної мови соцреалістичного мистецтва та змісту, який воно несло, Радичков не обмежується актуальними літературними та позалітературними розрахунками. [...] Він демаскує, зокрема, ті елементи болгарської літературної традиції, які підготували ґрунт для доктрини соціалістичного реалізму, тобто примітивний утилітаризм, нав'язливу дидактику. [...] Антидот – як на цілком кодифіковану модель соцреалістичної літератури, так і на традиційний утилітаризм, – Радичков знаходить в ігрових моделях культури. Адже гра залишається поза дихотоміями «правда – неправда», «добро – зло», «мудрість – глупота». [...] Через гру словом, стилем, літературною конвенцією Радичков доводить близькість між мистецькою та ігровою моделями світу, що, безумовно, варто вважати виявом бунту проти аксіологічної прозорості й пафосу, заохочуваних офіційною*

літературною критикою» (Szwat-Gylybowa 1991: 13). Справді, новизна й несподіваність Йордана Радичкова в контексті болгарської літературної традиції виявляється насамперед у його карнавальності та грі з конвенціями, у позірній (лише позірній) легковажності й хаотичності наративу, який корелює з розвагою, дозвіллям, задоволенням від невимушеного оповідування й слухання. Оповідною моделлю, якою найчастіше послуговується цей автор, є народне казування («сказ», якщо вдатися до терміна, запропонованого представниками російської школи ОПОЯЗ), проте й тут він стоїть дещо особібно щодо інших авторів, які активно використовували «сказову» конструкцію – Н. Хайтова, М. Лескова, Д. Михайловича. Особливість Радичкова полягає в, так би мовити, композиційному «зловживанні» довільністю сказової побудови: якщо у згаданих авторів оповідь, хоч і позначена невимушеністю усного оповідування, все ж залишається організованою та інтенціоналізованою за принципами наративної поступальності та елементарної логіки викладу, то Радичков доводить хаотичність казування до, сказати б, її найповнішої реалізації, що межує з оповідним колапсом. У «сказовому» наративі Радичкова взагалі неможливою є конвенційна сюжетність: як слушно зауважує дослідник його творчості Енчо Мутафов, *«оповідач [у прозі Й. Радичкова. – О. С.] любить казувати, імпровізувати, змішувати сюжети, вставляти все нові й нові історії та дивувати своїх захоплених слухачів [...] Цілісний, завершений, прямолінійний сюжет почувався б тут незручно»* (Мутафов 1998: 71). Така цілком «гедоністична» нарація – керована насамперед *насолодою* від оповідування, – втім, створює *оманливе* враження абсолютної безвідповідальності та легковажності. Зовнішня стилістична розпругеність, яка заводила деяких дослідників (Л. Георгієва, С. Северняка) на хибний шлях трактування Радичкова як винятково розважального, ігрового автора, приховує доволі серйозні цілі: з одного боку, цілковито свідоме руйнування літературних конвенцій, пов'язаних із жанровістю й наративністю, а з іншого – вираження екзистенційного та комунікативного абсурду.

Саме вияви *структурного мовчання* є в Й. Радичкова одним із найважливіших чинників *розхитування жанрових та наративних конвенцій*, яке ми констатуємо як одну з головних авторських стратегій. Адже гра з літературними конвенціями є стратегією, що часто пов'язана з уведенням у структуру тексту форм мовчання; така гра, що ініціюється автором, але точиться в просторі співдії автора, читача, тексту і метатексту, відштовхується від засновку про обізнаність читача з літературною конвенцією як певним кодом, що використовується в процесі читання й інтерпретації. Відсутність певного елемента

коду як факт, що активізує діалектику сподівання, водночас актуалізуючи та «зраджуючи» жанрово-нарративні очікування, ускладнює механізми інтерпретації, а в окремих випадках зводить інтерпретацію до констатування факту «абсолютної» гри, коли авторові йдеться лише про те, аби спровокувати читача.

Безумовно, вже сама композиційна розхитаність та сюжетна «всєдність» прози Радичкова є базовим елементом гри з літературними конвенціями, в якій структурне мовчання можемо вважати лише одним із прийомів. Уривання нитки сюжету (оповідна апосіопеза) та відсутність елемента, необхідного для послідовного розгортання сюжету (оповідний еліпс) неодмінно супроводжують сюжетну дискретність, про що, вдаючись до дещо іншої термінології, пише Енчо Мутафов: *«Ідея [у Й. Радичкова – О. С.] не наростає паралельно з нарацією, з рухом до неминучої кульмінації й розв'язки. Утворення найвищої точки радичковського сюжету передбачає можливість його розпаду; щось пародійне усуває його й пропонує нову сюжетну інерцію. Сюжети, «сплутані» в нероздільній амальгамі, можуть завершитися в найнезрозумілішому місці. За допомогою своєї нової оповідної конструкції Радичков вельми часто жартує з читачем, утягуючи його в іронічні «хованки» у фіналі»* (Мутафов 1986: 57).

Найяскравішим прикладом такої стратегії є коротке оповідання «Колотнеча» (Суматоха). Оповідним кістяком тут є опис кількох одночасних ситуацій, у центрі яких – селяни, що поспішають устряти в «колотнечу». Гротескність та нарочита ірраціональність описуваних подій невинно зростають: у повітрі ширяє кожушок, із якого через надмірну швидкість бігу «вискочив» один із селян, інший мешканець села через тертя об повітря спалахує, наче метеорит, і зі шкварчанням падає в сніг; чоловік, що захоплено спостерігав за колотнечею, якимось чином потрапляє в комин і вмиє згоряє, а потім вилітає назад, вже у вигляді легкого димка. Що більше, оповідач намагається надати своїм свідченням достовірності, запевняючи, що всі викладені «факти» йому розповіли «очевидці й підтвердили інші очевидці, що були присутні під час колотнечі» (Радичков 1977: 164). Гротескність подій та детальність їхнього опису, доповнені цим квазідокументальним коментарем та несподіваним ретардаційним відступом про шкільного вчителя літератури, який навчав своїх учнів оповідати все «своїми словами», вкрай напружує цілком умотивоване читачьке очікування пояснень щодо причин «колотнечі», проте після всіх відступів читач мусить задовольнитися таким кінцевим пасажом: «виникає слушне запитання, що то за колотнеча і навіщо вона здалася? А хіба я знаю, навіщо вона здалася! Та я ж і сам про те

питаю!» (Радичков 1977: 165).

Ефект від оповідної апосіопези нагадує щось на зразок рецепційного колапсу, до якого автор свідомо підводить текст і його читача. Наративну конвенцію, яка припускає (і навіть передбачає) фінальне з'ясування передумов і причин подій, що є предметом оповідування, демонстративно зігноровано; після риторичного питання, яке додатково іронізує рецепційну ситуацію, западає мовчання. Чи спрацьовують тут якісь компенсаційні механізми, які дозволили б читачеві самому заповнити кінцеве умовчання? Очевидно, що ні, адже автор, змальовуючи виразно гротескну картину, свідомо і радикально відчужує (згідно зі стратегією *одивнення*, якщо вдатися до ще одного терміна російських формалістів) зображений світ, що не дозволяє його емпіричного присвоєння – компенсації замовчаного змісту через його зіставлення з моделями повсякденного досвіду. Таким чином, нарація виходить у мовчазний простір ситуаційного абсурду.

Ігаб Гасан, один з провідних постмодерністських критиків, «літературу мовчання» – таку, що імплікує мовчання й тяжіє до остаточного замовкання – окреслює як «літературу випадковості й імпровізації», котра, «відкидаючи лад, заперечує й будь-яку ціль [...] є, відтак, нетелеологічною, а її світ – це вічне зараз» (Hassan 1967: 13). З формальної точки зору таке означення можна було б із повним правом застосувати й щодо культивованого Йорданом Радичковим типу художнього письма, якби не один важливий нюанс, а саме – очевидна інтенційність та керованість будованого ним дискурсу, яка спонукає вести мову про ситуаційний абсурд не як про *ефект*, а радше як про *результат* свідомої наративно-композиційної стратегії. Така інтенціалізованість не відповідає Гасановій концепції «літератури випадковостей» (*random literature*), яка радше уявляється як дискурс самотворення і самонакопичення. Ще одним фактором, який виразно інтенціалізує наратив Радичкова, є *іронія*, що пронизує та мотивує гру з літературними конвенціями і водночас забезпечує авторові естетичну дистанцію, котра дозволяє вберегти позірно хаотичний дискурс від вичерпання та остаточного замовкання (яке І. Гасан, скажімо, вважає емблематичним для не меншою мірою позначеного абсурдом дискурсу С. Бекета), відновлюючи його «з будь-якого місця», до того ж без очевидних втрат.

Подекуди підкреслена нами іронія є лише ледь вловимою «тінню» тексту, в інших випадках вона виходить на поверхню і стає *spiritus movens* оповідування. Одним із прикладів такого вияву іронії є коротке вибухоподібне оповідання Радичкова «Собака позаду візка» (*Кучето зад каруцата*). Його початок нагадує розлогу оповідь у стилі радичковських

рефлексійно-метафізичних новел: возом їдуть селянин зі своєю дружиною та вівцею, позаду дріботить собака; все відбувається в умиротвореному краєвиді, який викликає у головного героя цілу низку спогадів. Проте вже в цей момент помічаємо певні стильові зміщення та надмірності: потік образів, які асоціативно виринають у свідомості селянина, взяті у виразні стильові лапки, прочитуються не інакше, як пародіювання псевдо-психологізму, властивого багатьом зразкам соцреалістичної, та й не лише соцреалістичної літератури. Стильова іронія далі стає ще виразнішою: вівця, «сповнена реалізму» (Радичков 2000: 58), дивиться на довколишню зелень. Проте ці іронічні знаки лише провіщують те, що відбувається у фіналі оповідання: собака раптово вискакує на воза і з'їдає вівцю. Коли ж селянин, відчувши, що «справи на возі набувають особливої глибини та змісту [! – О. С.]» (Радичков 2000: 59), обернувся, аби прогнати собаку, той «стрибнув і, все ще сповнений патосу й натхнення, з'їв власника цієї історії» (Радичков 2000: 59). Оповідь западає в мовчання ще несподіваніше, ніж у попередньому випадку: адже якщо в «Колотнечі» наратор просто «не має чого додати» до вже сказаного (його «необізнаність» зумовлює наративне умовчання), то тут оповідь самопоглинається; уже не просто немає чого оповідати, але навіть немає того, хто зміг би це зробити. Оповідна апосіопеза, яку тут спостерігаємо, має набагато складнішу природу, ніж у «Колотнечі». Вона є виявом текстуального мовчання, яке функціонує водночас на двох рівнях: наративно-композиційному (як гра з оповідними конвенціями, що ґрунтується на читацьких очікуваннях щодо розвитку сюжету, майстерно стимульованих розлогим епічним зачином оповідання) і, так би мовити, культурологічному (адже іронічно-пародійне наповнення оповіді викликає також і неминучий інтертекстуальний резонанс, який уможливорює трактувати оповідання як літературну пародію водночас на різні течії, школи та напрями – від соцреалізму та критичного реалізму, через психологічну та психоаналітичну прозу до самої літератури абсурду, яка теж є мішенню авторської іронії).

Як ми вже побіжно зазначали, в радичковському світі розхитаних жанрово-наративних конвенцій навіть такий оповідний колапс не обов'язково веде до остаточного замовкання оповіді: «гедоністична» нарація здатна до парадоксального самовідновлення, що перетворює оповідну апосіопезу на еліпс, звичайне переривання нитки оповіді, яка, всупереч усім наративним перипетіям, продовжується далі. Це доводить композиція оповідань із циклу «Гнівний настрій» (*Свирепо настроение*, 1965), які автор пов'язує у, назвімо це так, метасюжетний спосіб. В оповіданні «Холодно» (*Студено*) описано такі події: селянин на ім'я Гоца Герасков вирушає на полювання, але через необережність мисливця його сани, а за ними

й рушниця самі з'їжджають униз виковзаною дорогою в бік села. Селяни, побачивши, що сани повернулися з лісу без господаря, починають непокоїтися, і цей момент, згідно з усіма конвенціями композиції, мав би становити сюжетну зав'язку. Проте у наративному світі Радичкова читацьке очікування, ґрунтоване на композиційній конвенційності, негайно руйнується: рушниця, що прибуває невдовзі після порожніх саней, спершу провокує цілу низку блискавичних і незрозумілих подій (все чомусь починає примерзати до землі, включно з взуттям і собачими хвостами, що спричиняє неймовірну паніку), після чого та ж рушниця вдаряється об колодязь і «застрелює село Черказки разом з усіма його мешканцями» (Радичков 2000: 81). Оповідь несподіваним і парадоксальним чином уривається в мить, коли сюжет щойно починає розгортатися і втягувати читача до активної рецепційної участі. Такий хід – якщо спроектувати композицію оповідання на стихію народного сказування, у стилістиці якого, зрештою, витримано нарацію – нагадує ситуацію, коли оповідачеві з якихось причин набридає оповідати і він вдається до якогось невмотивованого чи й ірраціонального прийому, аби закінчити розповідь. Оповідна апосіопеза знову постає як саморуйнування оповіді, проте якщо у випадку «Собаки позаду візка» це було іронічно-пародійне руйнування самої наративної схеми «оповідач–слухач», самого, можна сказати, механізму оповіді, то тут стикаємося з явищем руйнування внутрішньої дійсності тексту – апокаліпсисом зображеного світу. З іншого боку, якщо у випадку руйнування наративного механізму оповідь унеможлиблюється взагалі, то розпад зображеного світу ще не означає неможливості оповідати далі: адже оповідь може продовжитися принаймні у площині рефлексії чи перейти у реґістр метанаративності. Проте для прози Радичкова подібний хід цілком невластивий. Наратор уриває оповідь, залишаючи читача в просторі невизначеності: в межах оповідання констатуємо апосіопезу, адже оповідь, щойно набувши певної композиційної структурованості, самозгортається і западає в мовчання, мовчання абсурду. Але тут-таки в межах циклу відбувається щось на зразок метасюжетного переходу: автор, замість того, аби вийти на рівень рефлексії чи метанаративності, в наступному оповіданні циклу («Париж сьогодні вихідний», *Париж има почивен ден*) (Радичков 2000: 82–85) просто відновлює оповідь, дещо повертаючись назад у наративному часі. Колапс зображеного світу, що відбувся в попередньому оповіданні, постає лише короткочасною затримкою оповіді, переходячи зі статусу апосіопези у статус оповідного еліпсу (в цьому випадку еліпс є єдиним виходом зі сліпого відгалуження оповіді, яке неможливо продовжити). Так, в оповіданні «Париж сьогодні вихідний» зустрічаємо «воскреслих» мешканців села Черказки за тими

самими діями і в тих самих обставинах, які передували «фатальному» пострілові рушниці; прочитуване в контексті циклу (а лише так воно набуває повноти своєї наративної реалізації), це оповідання постає як таке, що вміщує в собі – *умовчує* – попереднє абсурдне наративне відгалуження, уможливлуючи таким чином тривання «сказової» оповіді.

Втім, імовірний вихід оповіді на рівні рефлексії чи метанаративності, хоч і більше відповідав би жанрово-оповідним конвенціям, усе ж компенсовував би наративну апосіопезу лише формально, через відсторонений коментар, насправді не усуваючи мовчання, введеного в текст самим уриванням сюжетної нитки. В цьому переконуємося на прикладі дуже своєрідного оповідання Радичкова «Кикрінський заїзд після спіймання болгарського апостола» (*Къкринското ханче подир залавянето на българския апостол*). Автор без будь-яких вступних коментарів описує ситуацію, що мала місце одразу після арешту Василя Левського, «болгарського апостола», одного з лідерів антитурецького руху в Болгарії 1870-х років: біля невеличкого заїзду, де приблизно кільканадцятьма годинами раніше В. Левський був поранений і заарештований, починають з'являтися люди, яких привела туди чутка про велику кількість срібних монет, що їх він буцімто розкидав по снігу, аби ті не потрапили у ворожі руки. Різноманітні особи, що там з'являються, перешукують сніг, порпаючись у ньому, набирають його в різні посудини, розтоплюють над вогнем тощо. Усе це діється в майже цілковитому мовчанні: оповідання «Кикрінський заїзд...» є одним із тих текстів, які найактивніше в сучасній болгарській прозі репрезентують мовчання також і в плані тематизації, до того ж це мовчання практично позадіалогічне, констатоване наратором-спостерігачем. Мовчання, в якому розгортаються події, вводить крайню невизначеність: «Ніхто нікому не казав, чи він, розтоплюючи сніг, знаходить щось на дні, чи працює як божевільний чи сновида, чи просто легковажно марнує час. Уся ця робота чинилася в повній мовчанці» (Радичков 2001: 89). Що більше, «мовчать» навіть птахи, що пролітають над місцем описуваних подій (Радичков 2001: 86). У поєднанні з моторошно-емблематичним закривавленим відбитком на снігу, яке залишив поранений Левський, та молитовною процесією мандрівників, які приходять, щоб віддати шану «болгарському апостолові», така мовчазна співприсутність викликає виразний метафізичний обертон. Проте сюжетно ця ситуація не розв'язується в жоден спосіб: вона настільки невизначена, що оповідач просто «перестає» про неї розповідати, неспроможний нічого пояснити, а насамперед відповісти на головне питання про те, чи шукачі монет і справді щось знаходять.

Після графічного відступу автор вдається до коментаря. Як він зізнається,

вся змалювана картина «є неправдою, вона постала виключно в моїй бідній уяві. [...] Виглядає, що в моїх нотатках про Кикрінський заїзд, народжених у моїй бідній голові, правдивим є лише ворон, [...] шарпаний холодним вітром» (Радичков 2001: 92–93). Отже, маємо справу з, так би мовити, потрійним виявом мовчання: 1) мовчання в площині зображеного світу, надмір якого спричинює такий рівень невизначеності, що тривання оповіді практично неможливе; 2) структурне мовчання у вигляді оповідної апосіопези: оповідач, який займає становище стороннього спостерігача, за умов цілковитої мовчанки довкола уриває оповідь – він «не знає», що відбувається; 3) мовчання як наслідок «автодемістифікації»: автор зізнається в тому, що описана ситуація не має нічого спільного з реальними історичними подіями, як могло здатися на початку, а відтак усе розвінчується як порожня гра «бідної уяви», як безглузда «балаканина», рівноцінна мовчанню, така, від якої порятунком є лише остаточне замовкання і каяття. Оповідь і справді замовкає остаточно: все завершується описом сумного «краєвиду свідомості» – засипаного снігом, ялового і мовчазного (Радичков 2001: 96).

Енчо Мутафов помічає ще один пов'язаний зі структурним мовчанням цікавий неконвенційний оповідний хід, характерний для прози Радичкова, – це *крах кульмінації*. Так відбувається, скажімо, в оповіданні «Слід від блохи» (*Белег от бълха*). Його сюжет нагадує пародійну антиутопію: мисливці відстріляли безпритульних собак, та виявилось, що всі вони мали бліх. Врешті-решт тепер уже «безпритульні» блохи накидаються на село і починають тероризувати його мешканців. У розпал лиха раптово «западає тиша», і поки селяни щойно починають усвідомлювати, що відбулося (лунає версія про те, що блохи напали на «звірів», які саме й кусали селян), наратор несподівано починає оповідь про гамаші одного з мешканців, які вкрали під час переполоху. На цьому оповідання завершується. Недоречний підсюжет виконує функцію оповідного еліпсу: в момент кульмінації, коли наративні очікування спрямовані на з'ясування природи дивних подій, оповідач вдається до порожніх теревенів. Іронічне «ухиляння від пояснень», якому тотожний цей оповідний хід, виявляє наративне замовчування – свідоме та обдумане приховування причин і наслідків описуваних подій, результатом якого є фрагментоване бачення, а глибинним резонансом – відчуття оповідного та ситуаційного абсурду.

Схожою стратегією кероване й радичковське пародіювання детективного жанру. Творів, де використаний такий прийом, у Радичкова є два – це повість «Усі й ніхто» (*Всички и никой*, 1976) та новела «Єрусалимчики» (*Ерусалимчета*, 1977). Варто зазначити,

що в соціалістичній Болгарії детективний жанр був своєрідним цензурним коридором, що більше, приблизно на зламі 1960-х та 1970-х років у колах літературного офіціозу почалися розмови про необхідність культивувати так звану «пригодницьку літературу», під якою насамперед малося на увазі жанр детективу (болг. *криминале*). Цю ініціативу вмить підхопили такі автори, як Б. Райнов, К. Калчев, А. Гуляшкі, запропонувавши велику кількість детективних повістей і романів, далеко не завжди вартісних із художньої точки зору. Для Радичкова все це становило зрозумілу спокусу пародії.

Так, повість «Усі й ніхто» розпочинається (якщо не враховувати двох пародійних листів до автора, доданих замість передмови) звичайною детективною зав'язкою: селяни знаходять у глухій місцині труп убитого односельця, за розслідування цієї справи беруться сільський міліціонер та його помічник. Проте далі традиційна для детективного жанру композиція розпадається: замість того, аби послідовно вести читача ниткою розплутуваного злочину, автор уводить розлогі й барвисті оповіді про циганський табір, польові роботи, сільський монастир, скарбошукачів, про епідемію ящуру серед худоби тощо. Детективний сюжет, який мав би стимулювати динаміку читацького очікування, настільки губиться серед усієї цієї «строкатої процесії життя» (Радичков 1976: 111), що у фіналі, коли вбивцю таки знайдено (ним виявляється помічник міліціонера), не до кінця зрозуміло, коли і як міліціонер натрапив на слід і в який момент переконався у винності свого помічника. Кульмінацію знову замовчано, так само, як і багато поточних подробиць слідства. Читач, якому за конвенціями детективного жанру мали б пропонуватися важливі деталі, нюанси, на підставі яких він вибудовував би свої гіпотези, тут виведений у широкий простір «гедоністичної» оповіді з властивою їй мовно-стилістичною щедрістю та тематичною всеїдністю. Наративна ретардація, якою спершу видається вставка в оповідь усіх цих мікросюжетів, поступово виявляється самоціллю, власне-оповіддю, замкнутою несподіваною розв'язкою. Детективну конвенцію розхитано настільки, що до тексту взагалі важко застосувати критерії оцінювання творів цього жанру.

Ще радикальніше Радичков поводить з детективними жанровими конвенціями в новелі «Єрусалимчики». Сюжетною зав'язкою є загадкова смерть самотнього ченця Доситея, за неформальне розслідування якої беруться троє селян. Багато деталей (відхилене вікно в келії, монахове тіло, яке виказує сліди боротьби) наштавхують на думку про вбивство. Проте замість мотивів гаданого вбивства та підозр щодо осіб, причетних до можливого злочину, в тексті починають виринати якісь незрозумілі, майже містичні знаки й

символи (надріз на п'яті мерця, мертвий їжак-альбінос). Замість раціонального аналізу, який поступово прояснював би справу, бачимо, як усе огортає щораз гущіша імла невизначеності й таємничості. Зростає й обсяг тематизованого мовчання: селянам – імпровізованим детективам – ніхто майже нічого не може (або не хоче) розповісти, з'являються загадкові мовчазні постаті (як-от «чоловік у червоних черевиках»). Додаткового метафізичного звучання додає тло оповіді, яким є «лагідне пекло» – сюжет єрусалимської іконки, що зберігається в монастирі. До кінця новели ми так нічого й не дізнаємося про вбивство; у фіналі бачимо лише трьох чоловіків, які, остаточно заплутавшись у розслідуванні справі, сидять мовчки серед настільки ж мовчазного вечірнього краєвиду (Радичков 1980: 168–169).

Підсумовуючи, варто спробувати відповісти на питання, яке природно виникає в результаті дослідження: чи випадковим є те, що болгарські автори-неомодерністи, серед них і Йордан Радичков, шукаючи нових тем, образів і виражальних засобів і знаходячи їх поза індустріалізованим містом, у краєвиді традиційної сільської культури, різними способами приходять до тих чи інших форм мовчання? Очевидно, що ні; хоч функціонування цих форм на рівні тематичному та на рівні текстової структури – різне, як різними є й джерела мовчання на цих двох рівнях, спільним залишається одне: мовчання як явище, яке майже ніколи не піддається однозначній інтерпретації, може стати інструментом, який успішно підриває будь-який ідеологічний дискурс, як і, врешті-решт, будь-яку систему комунікативних чи інших конвенцій. Роль мовчання в трансформаціях болгарської літератури на зламі 1950-х і 1960-х років і в наступні десятиліття – тема, яка ще далеко не вичерпана і потребує подальших глибоких студій.

Література:

- Мутафов 1986:** Мутафов Е. Нова повествователна конструкция. – **В:** Литературна мисъл, 1986, 5, 54–65.
- Мутафов 1998:** Мутафов, Е. Бъди невероятен. Книга за Радичков. С., 1998.
- Радичков 1976:** Радичков, Й. Всички и никой. С., 1976.
- Радичков 1977:** Радичков, Й. Пороховий буквар. Новели: Пер. з болг. Київ, 1977.
- Радичков 1980:** Радичков, Й. Луда трева. Варна, 1980.
- Радичков 2000:** Радичков, Й. Свирепостта. С., 2000.
- Радичков 2001:** Радичков, Й. Избрани творби в 7 т. Т. 1. С., 2001.
- Русева 1989:** Русева В. Повествователни трансформации в българския разказ през 60-те години. – **В:** Литературна мисъл, 1989, 3, 144–150.
- Hassan 1967:** Hassan, I. The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett. New York,

1967.

Szwat-Gylybowa 1991: Szwat-Gylybowa G. W kręgu bułgarskiej groteski. O twórczości Jordana Radiczkowa. Warszawa, 1991.

Інформація про автора:

Остап Сливинський – Львівський національний університет імені Івана Франка, доцент кафедри польської філології.

E-mail: ostap_sl@hotmail.com