

## МОВЧАННЯ ЯК МОТИВ ОПОРУ В ПОСТКОЛОНІАЛЬНОМУ ТЕКСТІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ А. РОЙ «БОГ ДРІБНИЦЬ» ТА М. МАТІОС «СОЛОДКА ДАРУСЯ»)

*У статті порівнюється специфіка використання мотиву мовчання у романі індійської письменниці А. Рой «Бог дрібниць» та української М. Матіос «Солодка Даруся». Причиною замовкання персонажів – Естаппена та Дарусі – стає травма, яку вони отримують у дитинстві. Причини травми мають глибоке історичне та соціальне підґрунтя. Відтак мовчання героїв сприймається у межах постколоніальних текстів як індивідуальний опір системі та як метафора мовчання цілого покоління за умов колонізації.*

**Ключові слова:** мовчання, травма, пам'ять, голос.

*В статье сравнивается специфика использования мотива молчания в романе индийской писательницы А. Рой «Бог мелочей» и украинской М. Матиос «Сладкая Даруся». Причиной молчания персонажей – Эстаппена и Даруси – становится травма, которую они получили в детстве. Причины травмы имеют глубокую историческую и социальную подоплеку. Следственно, молчание героев воспринимается в рамках постколониальных текстов как индивидуальное сопротивление системе и как метафора молчания целого поколения в условиях колонизации.*

**Ключевые слова:** молчание, травма, память, голос.

*The article deals with the peculiarity of a silence motif in the Indian female writer Arundhati Roy's novel *The God of Small Things* and the Ukrainian female writer Maria Matios' novel *Sweet Darusia*. Traumas obtained in the early childhood by the main characters, Esthappen and Darusia, have provoked the silence. Thus, their silence is treated as individual protests against postcolonial systems and as a metaphor of generation muteness in the colonized countries.*

**Key words:** silence, trauma, memory, voice.

Увага до феномену мовчання на межі ХХ та ХХІ століть є надзвичайно високою у філософії, культурі, мистецтві, літературі та критиці. Особливого розголосу проблеми мовчання / замовчування / замовкання / затихання / тиші набули в добу постколоніалізму. Одним із ключових текстів на цьому шляху вважаємо роботу Г. Ч. Співак «Чи може підпорядковане промовляти?», в якому на перший план висунуто проблему залежної жінки у сучасному суспільстві. Завданням постколоніального інтелектуала дослідниця, зокрема, називає «відучування» від фрейдівського трактування жінки як суб'єкта істерії, що є частиною проекту «артикуляції цієї ідеологічної формації через вимірювання мовчанок, якщо це потрібно, в об'єкт дослідження» [5, с. 716]. В українському літературознавстві 2006 року було захищено кандидатську дисертацію «Феномен мовчання в художньому тексті (на матеріалі болгарської прози 60 – 90-х рр. ХХ ст.) О. Сливинським [4], 2009 року в російському науково-критичному просторі побачила світ дисертація Т. Катюхіної «Філософсько-антропологічний аналіз феномену мовчання» [2], що свідчить

про значний теоретичний інтерес до цієї проблеми на теренах колишнього Радянського Союзу. Однак практичних компаративних розвідок, які б дали уявлення про специфіку використання мотиву мовчання у художніх постколоніальних текстах вітчизняних та закордонних авторів, бракує.

Отже, нами обрано порівняльно-типологічний метод відчитування паралелей та збігів у двох художніх текстах А. Рой «Бог дрібних речей» (1996) [7] та М. Матіос «Солодка Даруся» (2004) [3], кожен з яких став достатньо резонансною подією для національних письменств та здобув світову славу. Об'єкт дослідження – мовчання у постколоніальному тексті на тематичному та сюжетному рівнях. Предметом же дослідження стала специфіка мотиву мовчання в романах жінок-письменниць – індійської та української.

Аналізовані тексти характеризуються особливим психологізмом, який є знаковим для постколоніальної літератури. В обох романах на ідейно-тематичному рівні увага читача зосереджується на темах взаємодії особистісної та інституалізованої історії, розщепленої

свідомості, культурної та душевної порожнечі під час колонізаторської та післяколонізаторської епохи, комплексів меншовартості, пам'яті та травми. Хоча хронологічно події в романах розташовані в різних часових вимірах: у Рой більший акцент робиться на періодові постколоніального існування Індії, а у Матіос змальовано доколонізаторські часи та самий початок поневолення Буковини радянською владою. Разом із тим, обидві письменниці вдало використовують тематизацію мовчання як ефективний прийом додаткового підсилення смислів текстів. Це один із ключових збігів, що споріднює два тексти, між якими спостерігається й низка інших подібностей.

Герої, що мовчать – Естаппен та Даруся, – не є нікими. Замовкання відбувається внаслідок травми, що її переживають герої в дитинстві. В обох випадках причиною травми стає зрада з боку героїв близької людини. Так, Естаппен підтверджує причетність ні в чому невинного друга Велютти до смерті кузини. Він робить це з примусу рідних та поліціантів. Даруся зраджує батька в момент його зіткнення з представниками влади, які підступом примушують дитину сказати правду, а отже підтвердити факт підтримки Михайлом українських націоналістів-повстанців. Як бачимо, за кожною зрадою стоїть примус влади, що робить реакцію героїв певною мовчазною маніфестацією опору системі та історії. У тексті А. Рой читач стає свідком опозиції між Сходом та Заходом, англійськими колонізаторами та індіанцями, між кастами та релігіями. Закатований Велютта безпосередньо не причетний до смерті кузини Софі-моль, яка гине внаслідок недбалості Естаппена та його сестри-близнючки Рахелі у річці під час переправи на острів. Однак він порушує низку інших заборон: будучи з касты недоторканих, Велютта закохується в розлучену матір дітей Амму, яка належить до вищої касты; він також пропагує комуністичні ідеї тощо. Насправді Естаппен стає жертвою обставин, політичних махінацій поліціантів та політичних лідерів, німої згоди родини примиритися із таким вирішенням конфлікту. В його основі стикаються колонізаторське минуле і підпорядкована свідомість «звільнених» індіанців. В обох текстах історичні трагедії представлено крізь призму пам'яті маленької дитини, а правдивість та правомірність інституалізованої історії ставиться під великий сумнів.

Зради Естаппена та Дарусі провокують низку інших втрат, а отже, мають сюжетотвірну функцію: хлопчика розлучають із сестрою-близнючкою і відправляють назад до батька, його матір Амму виженуть з родинного маєтку, і незабаром вона помре у повній самотності; Дарусина мати Матронка повіситься. Відтак психологічний світ дітей зазнає деструкції та дестабілізації, а їхня свідомість при відсутності вибору та значному тиску обирає мовчання-відсторонення від навколишнього світу. За О. Сливинським маємо тут справу з героєм-аутсайдером, який «замикається в цілковитій комунікативній автаркції» [4, с. 12], тобто в абсолютній внутрішній самодостатності та незалежності від навколишнього світу речей та людей.

Разом із мовчанням приходять зміни у зовнішності, поведінці, тілесних практиках. Наприклад, Еста набуває здатності зливатися з оточуючим світом, ставати абсолютно непомітним для інших: «Estha had always been a quiet child, so no one could pinpoint with any degree of accuracy exactly when (the year, if not the month or day) he had stopped talking. Stopped talking altogether, that is. The fact is that there wasn't an "exactly when" / it had been a gradual winding down and closing stop. A barely noticeable quietening. As though he had simply run out of conversation and had nothing left to say. (...) over the time he had acquired the ability to blend into the background of wherever he was – into bookshelves, gardens, curtains, doorways, streets – to appear inanimate, almost invisible to the untrained eye. (...) Estha occupied very little space in the world» [7, с. 6]. Як бачимо, авторка редукує простір присутності героя. Аналогічно Даруся має чітко окреслений простір перебування – це її хата та подвір'я, виходячи за межі якого вона стає об'єктом уваги всієї громади. Єдина подорож до лікарні у сусідній район описана М. Матіос як подія екстраординарна.

Значну увагу приділено опису одягу та звичок героїв. Так, Естаппен витрачає багато часу на прасування своїх речей, тримає їх у цілковитому порядку, чим викликає здивування сторонніх; годинами він може блукати вулицями рідного містечка, незважаючи на погоду. Даруся притягує погляди односельців старими, але охайними вбраннями. На додачу її дивакувата поведінка – наприклад, любов до квітів, коріння яких вона загортала у теплу ковдру, немов немовлят, дерев, яких прикрашала стрічками, тварин, що скрізь її супроводжували – формує в громади думку про героїню як про Іншу, а інколи Чужу (особливо, коли Даруся перебуває в анти-просторі – на кладовищі). Розумова зрілість обох героїв ставиться під сумнів іншими членами суспільства, а отже, вони випадають із соціуму, зазнаючи остракізму.

Естаппен та Даруся перебувають також поза межами історичного часу, оскільки їхня свідомість продовжує перебувати в минулому, знову і знову переживаючи травму. Це підтверджено і структурою оповіді – ретроспективною у Матіос та циклічною у Рой. Стикаючись зі спогадами або згадками з минулого (як, наприклад, цукерки або військова форма для Дарусі, або ж поява в житті Ести сестри Рахелі через двадцять років після їх розлучення) і Еста, і Даруся переживають гострий фізичний біль. Однак нерідко причина їх замовкання залишається для них самих притлумленою та витісненою на маргінесі пам'яті.

Цікаво, що в обох текстах присутні натяки на майбутнє мовчання героїв. Так, Естаппен уперше випробовує тактику замовчування сексуальних домагань, які він переживає у кінотеатрі, не поділившись своїми переживаннями ні з матір'ю, ні з сестрою-близнючкою. Вдруге прийом замовчування використано ним під час підготовки до втечі на острів. Обидві події наблизили трагічну розв'язку із загибеллю кузини та смертю Велютти, пізнішим

розлученням із сестрою, які і стали видимими причинами мовчання Естаппена. У романі «Солодка Даруся» кілька разів наголошено на тому, що маленька Даруся може оніміти. Так, одразу після народження Дарусі жінки передрікали, що вона буде німа, оскільки її мати Матронка порушила старі традиції, яких повинні дотримуватися породіллі. Матронка також порушує обітницю щодо щирості з власним чоловіком, у сенсі того, що вона на десять років замовчує події, які сталися під час її зникнення 1940 року в сусідньому селі, де тоді вже панувала радянська влада. Коли Даруся розповідає військовим правду про нічні події в їхньому будинку, що Михайло власноруч відає запаси молока і масла повстанцям, Матронка нарікає на дитину: «Краще би була струїла в утробі таку нечисть чи родила німою...» [3, с. 159]. Відтак, в романах присутні маркери-передвісники, що сприяють формуванню певного горизонту сподівань щодо подій у текстах.

А. Рой не ставить питання про можливість повернення Ести до говоріння, не чує читач і його внутрішніх монологів, а лише спостерігає за його блуканнями та маніакальною пристрастю до впорядковування речей. Сама ж авторка стверджує, що його мовчання «was never awkward. Never intrusive. Never noisy. It wasn't an accusing, protesting silence as much as a sort of estivation, a dormancy, the psychological equivalent of what lungfish do to get themselves through the dry season» [7, с. 6], що, до певної міри, свідчить про примирення Ести з роллю Іншого, з одного боку, а з іншого, може розцінюватися у гуссерлівських категоріях звернення до первинного досвіду свідомості, яка розуміється як «трансцендентальне Я», шляхом споглядання світу і речей. Невипадково сам Еста сприймається як одна з речей у світі (див. попередню цитату).

Натомість, в романі М. Матіос яскраво прослідковується думка про протиставлення слова і мовчання: «Даруся все чує і все знає, лише ні з ким не говорить. Вони думають, що вона німа. А вона не німа. Даруся просто не хоче говорити. Слова можуть робити шкоду. Вона не знає, звідки це пам'ятає, але це правда. Ще трохи – і Даруся згадає, хто їй казав, що будь-яка бесіда може робити шкоду» [3, с. 20]. Мовчання Дарусі є більш комунікативно наповнене смислом, ніж пустослів'я її односельчан, яке увесь час присутнє в тексті у формі безособових діалогів. Порушує М. Матіос і проблему голосу як такого. Так, до Дарусі голос повертається тоді, коли вона виходить за межі профанного світу, прямує до кладовища до могили батька. Саме там вона чує голос тата, який відроджує її душевні сили: «Нарешті налюблена поволі зникаючим татовим голосом, із повернутою у тіло душею, Даруся ліниво розплющує очі» [3, с. 29]. Саме у цьому сакральному просторі до героїні повертається дар говоріння: «Коли вона вперше спробувала заговорити з татом, страшенно перелякалася власного голосу. Тоді їй здалося, що його почув і увесь світ, а ще гірше – все село, таким він був звучним, голосним. Даруся твердо знала, що сказала лише одне слово: «Тату...», а голос сам ішов собі з горла, ніби й не пропадав ніколи, і витворював

якісь дивні чудеса, дражнився, грався, і розтікався, і утікав поміж дерева і могили, і знову вертався, срібний до неї – аж вона хотіла ловити його руками, щоб сховати в пазусі, чи в кишені, чи будь-де інде, звідки його можна буде брати, але так, щоб про це ніхто у світі не знав» [3, с. 32]. Трактують голосу в романі наближається до феноменологічного розуміння цього явища, запропонованого Ж. Дерріда в роботі «Голос і феномен»: «Но единство звука и голоса, которое позволяет голосу быть представленным в мире как чистому самоотношению, – это единственный случай, где ускользает различие между мирским и трансцендентальным; оно к тому же делает это различие возможным. Именно всеобщность *de jure* и в силу своей структуры диктует то, что никакое сознание невозможно без голоса. Голос есть бытие, которое обнаруживает свое самоприсутствие в форме всеобщности, как со-знание, голос *есть* сознание» [1, с. 107]. Інша ситуація, коли Даруся скористалася голосом, також пов'язана з трансгресією героїні за межі її чітко окресленого життєвого простору, – у стосунках із чоловіком.

Отож, розглянемо особистісні стосунки мовчазних героїв. Не дивно, що сексуальність Ести та Дарусі виявляється притлумленою через їхню обітницю мовчання, однак масштаби вирішення цієї проблеми у межах текстів трохи різні. У романі А. Рой герой, якого розлучили із сестрою-близнючкою, є носієм розщепленої свідомості та ідентичності, у тексті кілька разів наголошується на його особистій частковості, яка може бути компенсованою лише в акті фізичного злиття з сестрою. Наприклад: «That the emptiness in one twin was only a version of the quietness in the other. That the two things fitted together. Lie stacked spoons. Like familiar lovers' bodies» [7, с. 10]. Врешті-решт письменниця приводить брата та сестру до інцесту, що в руслі постколоніальної критики може бути метафорою до прачасів єдності світу, єдності Заходу та Сходу, адже в орієнталізмі метафорично Захід асоціювався з маскулінністю, а Схід з жіночністю. Відтак сам образ близнюків набуває глобального характеру, а травма від їх розлучення онтологічного статусу.

У романі «Солодка Даруся» біля мовчазної героїні з'являється персонаж на ім'я Іван Цвичик, з появою якого у тексті пов'язано кілька важливих мікротивів. У руслі нашого дослідження цікавим є той факт, що Іван також є малоговорким, хоча й з причини фізичної вади – прирослого язика. Його комунікація з Дарусею здебільшого базована на мовчанні, яке натомість наповнюється смислом через погляд, жест, вчинок героя тощо. Інший канал комунікації, що його застосовують для спілкування герої, то музика. Іван – один з небагатьох, хто бездоганно володіє технікою гри на дрімбі та вміє робити цей музичний інструмент. Його гра зцілювала Дарусин головний біль і дарувала радість та спокій. Малоговоркість Івана таким чином також компенсувалася його розмовами з дрімбою та залізом, з якого він і робив цей інструмент.

Теми музики і мовчання мають багато спільного і нерідко використовуються у межах постколоніаль-

ного тексту, як це доведено у дослідженні І. Гугтана «Interdisciplinary Measures: Literature and the Future of Postcolonial Studies», в якому дослідник, зокрема, стверджує: «The affiliation between silence and music in several postcolonial texts can be seen in this context as providing alternative, non-verbal codes that subvert and/or replace those earlier, over determined narratives of colonial encounter in which the word is recognized to have played a crucial role in the production and maintenance of colonial hierarchies of power» [6, с. 155-156]. Гра на дрімбі, з одного боку, представлена авторкою як частина національної традиції, яка в колонізованому суспільстві зазнає знецінення через перепродування та афішування. Гірким сарказмом звучать наступні слова з роману: «Цвичиковий інструмент купували то для шкіл, то для сільських клубів, де по неділях збирали так звані ансамблі дрімбарів і пиляли на дрімбах, як на цимбалах. Тутешню екзотику – одержу, писанки, співи і танці, – час від часу возили в область на телебачення, на фестивалі, чи просто перед начальством показувати» [3, с. 40]. З іншого боку, гра на дрімбі приєднує людину до її коренів, виводить у сакральний простір і час, в якому реалії сучасного світу втрачають своє владне значення. У момент такої гри на дрімбі, за словами письменниці: «Вселенська тиша стоїть над горами-долами. І хочеться або вмерти, або співати. Файно» [3, с. 41]. Таким чином музика провокує тишу, заглушує / заміщує слова і створює своєрідне часо-просторове уповільнення, яке за своєю суттю наближує людину до прадавніх вірувань, виводить її з кола повсякденних турбот. Третій підхід до трактування гри на дрімбі М. Матіос закладає, порівнюючи дрімбу з тілом жінки: «Може, у дрімбі жінки і справді пізнавали себе: до часу байдужих і лінивих, аж поки не візьмеш їх у руки, а вже як візьмеш – то почувеш такі соковиті переливи і тонкі зойки, що зайдеться тобі серце і плачем, і співом одночасно, і не зрозумієш, де ніч, а де сонце, бо лише жіноче тіло так розкішно здригається від ласки, як тіло дрімби від пальців...» [3, с. 41]. Таким чином сексуальність Дарусі розкривається у відношеннях з Іваном, а музика стає своєрідним медіумом на цьому шляху.

Знаковим є той факт, що в момент тілесного зближення героїні та Івана в Дарусі просинається голос, і вона звертається до Цвичика по імені. Розриваючи зв'язок з Іваном, вона також вимовляє наказ йти. Даруся використовує голос, а отже, перестає бути німою у вирішальних ситуаціях, що в термінах Г. Ч. Співак означає найвищий ступінь незалежності жінки. Саме в цій ситуації вияскравлюється специфіка мовчання Дарусі у порівнянні з мовчанням-завмиранням Естаппена: Дарусине мовчання носить більш протестний характер у межах патріархатного колонізованого світу, що значно наближує її мовчання до загальноприйнятого трактування цього феномену в постколоніальному жіночому тексті, як стверджує, зокрема, дослідник Рен Імінг: «Silence» in postcolonial literary text connects the issues of language and national character, while in the works by female postcolonial

writers, it is the prescription given to colonial females by social gender role or racial role, and also the form colonial females use to revolt against such a prescription» [8, с. 1].

Побіжно зазначимо, що тема музики та танцю заслуговує на окреме дослідження в рамках обох текстів. М. Матіос немало уваги приділяє весільному обряду, танцям та співам, їх зв'язку із долями героїв. В А. Рой яскраво виокремлюється тема традиційних індійських танцівників катхакалі, які змушені продавати своє мистецтво туристам, спотворюючи давній смисл таємного дійства. Хронологічно після відвідин справжньої храмової багатогодинної вистави катхакалі відбувається сцена кохання між Естаппеном та Рахеллю, що також підкреслює глибинний смисл їх сексуального зв'язку. Інша героїня роману Мамаччі, яка зазнавала жорстоких знущань з боку чоловіка, так само виливає свій сум у гри на скрипці. Відтак гра на музичних інструментах нерідко виконує компенсаторну комунікативну функцію в аналізованих постколоніальних текстах.

Об'єднує романи і звертання письменниць до теми води. Ріка, яка в багатьох культурах асоціюється із переходом в інші світи та з пам'яттю, у романі А. Рой відділяє одомашнений простір родини близнюків від острова, на якому розташований дім колишнього англійця, що отуземився, так званий Історичний Дім у Серці Темряви. У М. Матіос ріка стає вододілом між двома селами – радянським та ще румунським, а відповідно, світом колонізованим і поки ще вільним. Територія за рікою однозначно сприймається як ворожий простір, наділений всіма негативними характеристиками. Перехід через річку аналогічний сходженню в темний світ, який приносить із собою смерть і забуття. Так, Еста і Рахель обладнували на острові табір, а коли вирішили там оселитися, то ріка зустріла їх страшним повноводдям після дощу, через що з човна випала і втопилася їх сестра Софі, у такий спосіб вода проявила своє космогонічне ество. Так само мати Дарусі, Матронка, потрапивши в село за рікою, зазнає страшних тортур і страждань від радянських вояків, а, повернувшись, замикається в собі і десятиліття замовчує правду про зникнення. У «Бозі дрібниць» образ дощу сприймається як зв'язка між подіями минулого та сучасного: у ніч, коли трапилися всі нещастя, дощ підсилював кульмінацію; а коли Естаппен повертається додому, то майже весь час іде дощ. У «Солодкій Дарусі» вода, особливо холодна, має лікувальні властивості для Дарусі. Саме вода і земля допомагають їй позбутися головного болю, який є втіленням її пам'яті про травму дитинства. Вхідження героїв у воду в обох текстах передують сексуальним зносинам героїв – Дарусі та Івана, Амму та Велютти. Така стратегія використання теми води споріднює міфопоетичний світ індійської та української письменниць.

Таким чином, приходимо до висновку про значну подібність використання мотиву мовчання в українському та індійському романах. Авторки загострили увагу читачів на мовчазних героях, що втрачають здатність говорити внаслідок травм, яких вони зазнали в дитинстві. Обидві травми мали

політичні та історичні передумови, що пов'язані із колонізованим минулим України та Індії. Велика Історія зазнає осуду в романах через трагедії маленьких людей, через їхній особистісний досвід деструкції, алієнації та остракізму. Опір-мовчання приводить Естаппена та Дарусю до відсторонення від навколишнього світу, в якому вони сприймаються як Інші та Чужі. Герої-аутсайтери, вони існують поза межами соціуму, простору та часу. Трансгресія героїв відбувається через оживлення їх сексуальних бажань. В обох текстах також присутні мотив голосу як такого

та мовчання-споглядання світу, що споріднює філософію обох авторок із феноменологією. Мовчання у межах постколоніального нарративу також сприймається ширше – як метафора завмирання / затихання / пригнічення цілого покоління та національних культур за умов колоніалізму. Подолання мовчання, зокрема, Дарусею у певних межових ситуаціях може бути інтерпретоване як прояв волі жінки, як заявка на отримання можливості підпорядкованого промовляти.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Деррида Ж. Голос и феномен (работы по теории знака Гуссерля) / Жак Деррида. – Санкт-Петербург : «АЛТЕЙЯ», 1999. – 210 с.
2. Катюхина Т. В. Философско-антропологический анализ феномена молчания : дис. ... кандидата философ. наук : 09.00.13 / Катюхина Татьяна Викторовна. – М., 2009. – 183 с.
3. Матіос М. Солодка Даруся / Марія Матіос. – Львів : Літературна агенція «Піраміда», 2005. – 176 с.
4. Сливинський О. Т. Феномен мовчання в художньому тексті (на матеріалі болгарської прози 60 – 70-х років ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / О. Т. Сливинський. – Тернопіль, 2006. – 20 с.
5. Співак І. Ч. Чи може підпорядковане промовляти? / Гаятрі Чакраворті Співак // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – [2-е вид., доповнене]. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с. – С. 714–718.
6. Huggam G. Interdisciplinary measures : Literature and the future of postcolonial studies / Graham Huggan. – Liverpool University Press, 2008. – 216 p.
7. Roy A. The God of Small Things [Електронний ресурс] / Arundhati Roy. – Режим доступу : <http://ladyfest-ro.pimienta.org/weblog/wp-content/uploads/ladyfest-ro/2013/04/The-God-of-Small-Things-by-Arundhati-Roy.pdf>.
8. Yiming R. Three metaphorical uses of «silence» in three female postcolonial writers' works [Електронний ресурс] / Ren Yiming. – Режим доступу : <http://www.ailec-icla.org/2004/Three%20types%20of%20Silence%20-%20Ren%20Yiming.doc>.