МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

На правах рукопису

ГУК ЗОРЯНА ВАСИЛІВНА

УДК 821.163.41-3.09:141.78 «19/20» М. Павич

ПОЕТИКАЛЬНІ ВЕКТОРИ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО РОМАНУ: ХУДОЖНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ МІЛОРАДА ПАВИЧА

Спеціальність 10.01.06 – теорія літератури

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник

Татаренко Алла Леонідівна,

доктор філологічних наук, професор

Львів – 2014

ЗМІСТ

ВСТУП..... 4
РОЗДІЛ 1. ПОЕТИКА ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО РОМАНУ: ТЕОРЕТИЧНІ ОРІЄНТИРИ І ТРАНСТЕКСТУАЛЬНЕ ПРОЧИТАННЯ ... 13
1.1. Поетикальні характеристики постмодерністського роману і теоретичні міркування М. Павича 13
1.2. Теоретичні орієнтири творчості М. Павича: теорія читання у трактуванні Р. Інґардена, В. Ізера та Г. Р. Яусса 26
1.3. Теоретичні розробки та художня практика У. Еко як орієнтири романістики М. Павича 34
1.4. Новаторство структурної моделі постмодерністських романів І. Кальвіно («Замок перехрещених доль», «Якщо зимової ночі подорожній») та романістика М. Павича 54
1.5. Специфіка структурної моделі як художній ключ романів «Гра в класи» Х. Кортасара та «Хозарський словник» М. Павича 63
Висновки до 1-го розділу 71
РОЗДІЛ 2. ЕКСПЕРИМЕНТИ ЗІ СТРУКТУРНОЮ МОДЕЛЛЮ У РОМАННІЙ ПРОЗІ М. ПАВИЧА..... 73
2.1. Елементи постмодерністської поетики у «Хозарському словнику» М. Павича 73
2.1.1. Постмодерністські експерименти 73
2.1.2. «Хозарський словник» як парадоксальний історико-фантастичний роман 97
2.2. Роман М. Павича «Краєвид, мальований чаєм» як постмодерністський кросворд.....112
2.3. Постмодерністська інтерпретація міфу про Геро і Леандра у романі М. Павича «Внутрішня сторона вітру» 121
2.4. Поетика постмодерністської гри в романі М. Павича

«Остання любов у Царгороді» 132
2.5. Драматургія М. Павича як «нова форма» роману та автоцитування як знаряддя жанрової трансформації 141
2.6. «Гра з читачем» як конструктивний принцип поетики в романі М. Павича «Скринька для писання» 153
2.7. Художня своєрідність структури романів М. Павича «Зоряна мантія» та «Унікум» 162
2.8. Роман М. Павича «Друге тіло» як інтелектуальна інтерпретація біблійного сюжету 173
2.9. Post-постмодерністські аспекти поетики роману «Мушка» М. Павича 187
Висновки до 2-го розділу 196
ВИСНОВКИ 198
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 204

ВСТУП

Сучасне літературознавство приділяє значну увагу вивченню теоретичних аспектів постмодерністської прози. З'являються наукові розвідки про літературний постмодернізм, відповідні статті в літературознавчих енциклопедіях та довідниках. Дослідники визнають самобутність романного жанру в постмодерністській літературі, адже він якнайкраще відображає складність і багатоплановість світоглядної парадигми постмодернізму. До найважливіших праць, присвячених дослідженню постмодерністського роману, належать розвідки Л. Гатчіен, У. Еко, В. Жмегача, М. Йоковича, В. Пестерева, М. Епштейна, Т. Денисової, Г. Сиваченко, А. Татаренко, А. Мережинської, О. Палій.

Постмодерністський роман як результат розвитку жанру роману кінця XX ст. продемонстрував неможливість його аналізу традиційним інструментарієм. Розмаїта художня творчість сучасних романістів – представників постмодерністської парадигми – дозволяє скласти уявлення про шляхи еволюції постмодерністського роману у XXI ст. й доводить необхідність вивчення нового різновиду романних творів. Саме тому важливим є дослідження романної творчості визначного сербського письменника Мілорада Павича (Милорад Павић, 1929–2009), який входить до когорти класиків світової постмодерністської літератури. Міжнародний успіх романів цього автора свідчить про універсальність його творчості та актуальність використаних ним художніх форм, співзвучних художнім пошукам митців сучасного світу. Вивчення романної творчості письменника має теоретичне значення як дослідження провідної романної моделі європейської постмодерністської літератури другої половини XX – початку XXI ст. Романна проза М. Павича є унікальним явищем у сучасній світовій літературі: більшість його романів вкладаються у матриці постмодернізму і вирізняються надзвичайною креативністю, виразною формальністю, реалізацією концепції адресата, застосуванням гіпертекстуальних стратегій. Вагомими компонентами поетики

його романів стають інтертекстуальність та автоцитування. Експериментаторство виявляється також у застосуванні стратегії постмодерністської гри з читачем, що стає для автора конструктивним принципом поетики. Читачам при цьому відводиться велика творча функція.

В одному інтерв'ю М. Павич висловився про можливі модифікації романного жанру: «Я хотів ще трохи продовжити вік роману, про який усі на схилі XX ст. говорять, що він переживає кризу. Я так не думаю: я гадаю, що вся література й мистецтво взагалі споконвіків перебувають у кризі і порятунком із цієї кризи є боротьба за виживання. Вірю, що кризу переживає передусім наш спосіб читання роману, тому я намагався його змінити» [355, s. 166]. Експериментальний нахил уяви письменника сприяв постійним пошукам нових дієвіших художніх засобів упродовж всього творчого життя, зокрема, йому належить особливе місце у створенні постмодерністської стратегії читання, що веде до нових можливостей знання і нарації. Ідеї інноваційної оригінальності та експерименти Павича зі структурними моделями свідчать про те, що роман для нього є специфічною літературною містерією.

Постать М. Павича (науковця, письменника, перекладача й культурного діяча), зважаючи на масштабність творчої особистості, – унікально репрезентативна для Сербії. Він був лауреатом літературних премій у себе на батьківщині, його щороку від 1991 р. номінували на здобуття Нобелівської премії з літератури.

Численні історико-літературознавчі дослідження та монографії М. Павича стосуються історії сербської літератури XVIII–XIX ст. Результатом його багаторічної наукової праці стала видана 1991 р. «Історія сербської літератури – бароко, класицизм, передромантизм» у трьох томах. Письменник зазначав, що формальні експерименти у літературних творах епохи бароко спонукали його до творчого осмислення формотворчого аспекту постмодерністського роману.

Теоретичні міркування й концепції М. Павича можна збагнути, вивчивши документальні матеріали, зокрема, його численні інтерв'ю, в яких митець розповідав про світоглядно й науково значущі для нього ідеї, про знакові

постаті світової та сербської літератури, які впливали на його творчість. На наш погляд, дуже цікавою та важливою для розуміння літературного доробку сербського письменника є книга письменниці й перекладача Анни Шомло «Хозари, або відродження візантійського роману»: розмови з Мілорадом Павичем» (1991). Ми довідуємось, що для Павича-романіста важливою є візантійська традиція. Інформативною є книга Я. Михайлович (дружина М. Павича, письменниця і літературний критик) «Біо-бібліографія Мілорада Павича 1949–1995. Література про М. Павича 1953–1995», що вийшла 1996 р. як додаток до зібрання творів письменника[1].

Творчий доробок письменника досліджували сербські літературознавці Н. Вукович, Й. Делич, А. Єрков, Я. Михайлович, П. Палавестра, М. Пантич, П. Піянович, які є представниками теоретичного дискурсу. До найважливіших праць, присвячених осмисленню окремих аспектів поетики постмодерніста, належать розвідки С. Брайович, С. Владушича, С. Дам'янова, П. Зорича, В. Єротича, А. Йовановича, М. Йоковича, Р. Кордича, Я. Лукич, В. Матича, Н. Мілошевича, П. Мілошевича, М. Недича, В. Павковича, Н. Половини, М. Поповича, Д. Рамаданскі, Н. Шапоні, Л. Шоп, М. Шукала. Чимало розвідок сербських дослідників присвячено загальному огляду художньої творчості М. Павича (С. Бабич, М.С. Воларевич, З. Глущевич, Ч. Миркович, Н. Митрович, І. Негришорац, Г. Петрович, Р. Попович, Д. Потич, М. Радович). Літературний критик Петар Піянович у 1998 р. видав книгу під назвою «Павич», яка є першою об'ємною студією про поетику М. Павича.

---

[1] Окрім біографії та найповнішої бібліографії митця вона вміщує інформацію про переклади книг митця, опубліковані за кордоном, зарубіжні публікації у періодиці про його творчість, про театральну і телевізійну адаптацію творів письменника. Слід виокремити книгу відомого журналіста та автора літературних біографій багатьох сербських письменників Радована Поповича «Перший письменник третього тисячоліття: життєпис Мілорада Павича» (2002). Тут, окрім ґрунтовної біографії представлено автопортрет, малюнки, карикатури, світлини з особистого архіву митця, фотографії обкладинок вітчизняних та закордонних видань його творів. Книга також вміщує цікаві фрагменти оглядів, рецензій критиків та письменників (як сербських, так і зарубіжних) на літературознавчі праці і художні твори Павича. Ще одна книга журналіста Мілоша Євтича «Розмови з Павичем» (1990) висвітлює думки письменника стосовно деяких літературних і суспільних питань, а також найважливіші засади життєвої філософії письменника, його власну творчу лабораторію.

Про міжнародне визнання творчості письменника свідчать численні розвідки авторитетних закордонних літературних критиків і теоретиків, письменників, істориків та журналістів.

Наукові студії російських літературознавців М. Адамович, Н. Вагапової, М. Слащевої зосереджені на романній творчості М. Павича. Польська славістка С. Новак-Байцар писала про прозу сербського автора у світлі її постмодерністської рецепції.

Науковий інтерес до творчості М. Павича простежується також в українському літературознавстві, зокрема в працях П. Рудякова, А. Татаренко, Ю. Білоног, Ю. Ковбасенка, І. Лучука, О. Бульвінської, О. Буряк, І. Старовойт, М. Мазур.

Алла Татаренко у докторській дисертації «Поетика форми в прозі постмодернізму» та одноіменній монографії досліджувала семантизацію форми як поєднання текстуальних та гіпертекстуальних стратегій у «Хозарському словнику» М. Павича. Окремим предметом дослідження стає інтертекстуальність і розвиток семантизації форми в романній творчості письменника та розвиток стратегії гіпертестуальності.

Юлія Білоног у своєму дисертаційному дослідженні «Художня парадигма «автор – читач» у романній творчості Мілорада Павича» зосередила увагу на розгляді окремих поетикальних аспектів романістики сербського автора.

Слід зазначити, що постмодерністські романи М. Павича, зокрема його експерименти з романною формою, все ще не були предметом окремого сфокусованого теоретико-літературного дослідження.

Актуальність теми зумовлюється передусім відсутністю теоретичного осмислення романної прози М. Павича, яка є важливою для вивчення постмодерністського роману. Його романна творчість, будучи яскравим втіленням постмодерністських наративних стратегій і жанрових експериментів, демонструє неможливість вкладення її в жанрові рамки класичного роману й потребує дослідження романної моделі в кожному конкретному вияві. Це питання є важливим для теорії літератури, оскільки вивчення конкретного

історико-літературного матеріалу дозволяє закласти підвалини теоретичного виявлення основних характеристик літературного феномена. Постмодернізм як інтернаціональне явище дозволяє використати матеріал національних літератур для вибудовування теоретичної моделі, яка може застосовуватися до різних літератур постмодерністської парадигми. Тому дослідження класичних постмодерністських романів М. Павича дає змогу вивчити основні особливості постмодерністського роману в його найяскравіших виявах.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація безпосередньо пов'язана з науково-дослідною темою (державна реєстрація № 0112U003253) «Сучасні тенденції розвитку української славістики: етапи проблеми, перспективи» кафедри слов'янської філології Львівського національного університету імені Івана Франка, де праця виконувалася. Тему дисертації затверджено Вченою радою Львівського національного університету імені Івана Франка (протокол № 11/4 від 26 квітня 2013 р.).

Мета дисертації полягає в комплексному дослідженні основних поетикальних домінант постмодерністського роману (на прикладі романної прози М. Павича).

Реалізація мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

– розглянути особливості художнього втілення постмодерністських концептів, урізноманітнення текстуальних технологій у романах М. Павича як прикладах постмодерністського роману;

– з'ясувати специфіку структурних моделей окремих постмодерністських романів У. Еко, І. Кальвіно, Х. Кортасара з метою виявлення подібностей та розбіжностей з художньою технікою М. Павича;

– охарактеризувати особливості романної творчості М. Павича як одного з найвпливовіших інтелектуалів Сербії й найпродуктивнішого сербського постмодерніста;

– окреслити основні характеристики поетики досліджуваних романів, зосередивши увагу на новаторстві та здійснених художніх експериментах;

– визначити засадничі теоретичні розробки західних літературознавців, що були орієнтирами для романістики письменника;

– проаналізувати перехід поетикальних домінант романістики М. Павича у його драматичну творчість та особливості цих трансжанрових експериментів;

– виявити зміни поетикальних векторів у романістиці письменника, що належить до пізнього періоду його творчості і співпадає із занепадом постмодерністської лінії в сербській літературі, а також з еволюцією поетики постмодерністського роману.

Об'єктом дослідження є романна творчість Мілорада Павича другої половини XX ст. – початку XXI ст.

Предметом дослідження є еволюція моделі постмодерністського роману й новаторство романістики М. Павича.

Матеріалом дослідження обрано романний корпус сучасної постмодерністської прози на прикладі прозової творчості М. Павича: романи «Хозарський словник», «Краєвид, мальований чаєм», «Внутрішня сторона вітру», «Остання любов у Царгороді», «Зоряна мантія», «Унікум», «Друге тіло», «Мушка». Аналізуючи поетикальні особливості романістики сербського постмодерніста, дисертант звертається до її зв'язків із творчістю У. Еко, І. Кальвіно та Х. Кортасара. Зв'язки постмодерністської романістики М. Павича з модерністським романом і романами літератури бароко, а також можливі його зв'язки з творами літератури середньовіччя не є об'єктом спеціального дослідження. Необхідні паралелі будуть проведені в тексті у випадку конкретного роману. Принагідним буде включення творчості сучасного європейського письменника до ширшого літературного і теоретичного контексту, що зумовлено успішним створенням М. Павичем власного метатексту. Метатекстуальний художній світ письменника характеризується надзвичайною цілісністю, множинними внутрішніми зв'язками, тому в роботі ми змушені обмежитися вивченням «архіпелагу» його романів, подекуди

встановлюючи зв'язки з іншими складниками авторського метатексту і загальнолітературного контексту.

Методи дослідження. Використані в дисертації методи дослідження зумовлені специфікою завдання і матеріалу, а також станом теоретичного осмислення проблеми. Основними методами, якими дисертант послуговувалася для досягнення поставленої в роботі мети, були методи структурно-функціонального, контекстуального та інтертекстуального аналізу, а також теоретичний, порівняльний, системний, історико-літературний та рецептивний методи.

Теоретико-методологічну основу дисертаційної роботи становлять праці з літературної теорії, естетики та поетики постмодернізму Р. Барта, Ж. Дерріди, В. Ізера, Г. Р. Яусса, У. Еко, Р. Барта, М. Фуко, Ю. Крістевої, Ю. Лотмана, Ж. Бодріяра, Ж. Женетта, Л. Гатчіен, М. Епштейна, І. Ільїна, В. Пестерева; з історії та естетики постмодернізму в національних літературах Т. Денисової, Т. Гундорової, Г. Сиваченко, А. Татаренко, О. Палій; дослідників творчості М. Павича Й. Делича, А. Єркова, П. Піяновича, Р. Кордича, С. Дам'янова, М. Пантича.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що в ній:

– проаналізовано текстуальні експерименти, характерні для сучасних постмодерністських романів;

– романні пошуки М. Павича вписано в контекст розвитку європейського постмодерністського роману;

– з'ясовано і обґрунтовано основні поетикальні вектори романної прози М. Павича;

– проаналізовано внесок романістики М. Павича у розвиток постмодерністської моделі роману;

– досліджено романну та літературно-критичну творчість М. Павича з погляду теорії літератури як зразок постмодерністського метатексту;

– у науковий обіг вводяться невідомі раніше для українських читачів критичні матеріали про проблеми поетики романів сербського постмодерніста.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали дисертації можна використати для подальшого вивчення поетикальних особливостей постмодерністського роману в сучасних літературах. Результати дослідження знайдуть застосування при підготовці лекційних курсів та спецкурсів із теорії літератури та з історії національних літератур (передусім сербської), спеціалізованих курсів для бакалаврських та магістерських програм вищої школи, у процесі проведення наукових семінарів і практичних занять.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційне дослідження й опубліковані наукові статті, в яких викладено основні положення наукової роботи, виконані здобувачем самостійно.

Апробація результатів. Основні положення й результати дослідження доповідалися й обговорювалися на наукових семінарах кафедри слов'янської філології Львівського національного університету імені Івана Франка, на щорічних наукових конференціях професорсько-викладацького складу Львівського національного університету імені Івана Франка (протягом 2003–2014 рр.), а також на таких загальноукраїнських і міжнародних конференціях: XII-XVI, XVIII, XXI, XXII Міжнародному славістичному колоквіумі (до дня пам'яті святих Кирила і Мефодія) (Львів, 2003-2007, 2009, 2012, 2013); Міжнародній науковій конференції, присвяченій 10-річчю викладання хорватської мови на кафедрі слов'янської філології ЛНУ імені Івана Франка (Львів, 2006); Міжнародних славістичних читаннях, присвячених пам'яті академіка Л. Булаховського (Київ, 2007, 2009); Міжнародних наукових конференціях «Актуальні проблеми слов'янської філології» (Бердянськ, 2008, 2012); XVII Міжнародній науковій конференції «Мова і культура» імені професора Сергія Бураго (Київ, 2008); Міжнародній славістичній конференції «Наукові читання пам'яті Юрія Карпенка», (Одеса, 2010); Міжнародній науковій конференції «Славістика XXI століття: традиції та перспективи розвитку» (Львів, 2011); II Міжнародній науковій конференції молодих учених «Мова і соціум: етнокультурний аспект» (Бердянськ, 2012); V Міжнародній науковій конференції молодих філологів Сербії «Сучасні дослідження мови та

літератури» (Крагуєвац, 2013); XI Міжнародній науковій конференції «Слов'янські літератури в контексті світової: до 900-ліття Кирила Туровського і 200-ліття Тараса Шевченка» (Мінськ, 2013).

Публікації. Основні положення дисертаційного дослідження опубліковано у 15 наукових статтях, з них 13 – у фахових виданнях ДАК МОН України, а 2 – у закордонних.

Структура роботи зумовлена метою, загальною концепцією та завданнями дослідження. Дисертація складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаної художньої і критичної літератури (371 позиція). Повний обсяг дисертації становить 239 сторінок, з них 186 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1
ПОЕТИКА ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО РОМАНУ: ТЕОРЕТИЧНІ ОРІЄНТИРИ І ТРАНСТЕКСТУАЛЬНЕ ПРОЧИТАННЯ

1.1. Поетикальні характеристики постмодерністського роману і теоретичні міркування М. Павича

Художня практика письменників-постмодерністів характеризується інтенсивними пошуками засобів естетичного вираження нового світовідчуття. Українська дослідниця Тамара Денисова дуже влучно висвітлює найвиразніші домінанти постмодернізму як літературної парадигми: «Постмодернізм зрікається будь-яких форм монізму, уніфікації, конкуренції художніх рішень. Постмодерністська творчість сповідує естетичний плюралізм і амбівалентність на всіх рівнях – сюжетному, композиційному, образному, мікроструктури, хронотопу тощо; повнота уявлень без оцінок; культурологічне метапрочитання і співтворчість митця і реципієнта; синкретизм, міфологічність мислення (…), творче використання будь-яких традицій, ігнорування причинно-наслідкових зв’язків при конструюванні творів, опертя на принцип гри» [82, с. 288].

Сербський літературознавець Миролюб Йокович у книзі «Онтологічний пейзаж постмодерністського роману» стверджує, що поняття, пов’язані з постмодернізмом, слід сприймати *як знак глибоких трансформацій*, що охопили не лише мистецтво, але й науку, суспільство, тобто всі сфери людської діяльності [123, с. 23]. Таким чином, – продовжує науковець, – постмодерний стан – це стан трансформацій і пошуку, а постмодерністська література – *відкрита література*, символами якої є динаміка, мобільність і трансформація [123, с. 25].

Загальновідомо, що роман є оперативним жанром, структурно-композиційні особливості якого забезпечують можливість випробовування і впровадження нових літературних прийомів. Постійно модифікуючись,

трансформуючись, цей вид епіки в теоретичному контексті є полем для втілення наративних можливостей. Лабільність роману виявляється в оновленні його поетики. Підхоплюючи думку М. Бахтіна, українська дослідниця Н. Бернадська слушно зауважила: «Роман не має твердо усталеного канону. Порівняно з іншими епічними жанрами це найбільш «вільна» форма, нескута внутрішніми нормативами, форма, яка дозволяє широкий спектр пошуків у доборі та розміщенні художньо осмислюваного матеріалу (...)» [17, с. 1].

У дослідженні «Поетика постмодернізму» Л. Гатчіен констатує саме цю особливість романного жанру в постмодерністській літературі: «Я роблю акцент на постмодерністському романі, оскільки він є привілейованим простором для дискусії про постмодернізм. Ортега-і-Гассет стверджував, що кожна епоха має схильність до певного жанру, мені видається, що роман (разом із архітектурою) – це постмодерністський жанр, про який останнім часом найбільше дискутували» [320, s. 74].

М. Йокович, покликаючись на каталог постмодерністських характеристик, що його І. Гассан побудував як опозицію до модерністського, окреслив такі особливості постмодерністського роману: «З усього видно, що постмодерністський роман є результатом модерністського роману і характерною для нього є відмова від реалізму, довільність форми, абстракція замість інформації, алегорія замість нарації. Можна навіть сказати, що постмодерністський роман є продовжувачем (наступником) радикального крила модерністського роману. У кожному разі світ постмодерністського роману – це еклектичний світ, це світ, який новим способом організовує те, що вже існує в літературній традиції» [123, с. 20].

Постмодерністська художня практика передбачає звільнення культури від канонів, обмежень, стереотипів. Тут порядкує принцип свободи в конструюванні художнього космосу. Постмодерністський роман стає експериментальним полем для застосування основних світоглядних концептів постмодернізму: «відкритість твору», деконструкція, розсіювання, множинність, комбінування, інтертекстуальність, цитатність, принцип гри,

андрогінність, калейдоскопічність, еклектичність, оригінальність, деперсоналізація фігури автора, численні можливості інтерпретації тощо. Такий роман, як правило, характеризується складною структурою, розгалуженим сюжетом, оригінальним моделюванням просторово-часових параметрів, множинністю поглядів на основну подію.

Не можна не погодитись із твердженням американського літературознавця Крістофера Батлера, який зазначає, що «постмодерністський роман не робить спроби створення чіткої ілюзії реалізму: він відкрито показує свою здатність до ілюзорних трюків маніпуляції зі стереотипами і наративом, відкритість до складних інтерпретацій у всій своїй суперечливості і непослідовності, що є притаманною для постмодерністської думки» [304, s. 89]. Подібне твердження висловлює авторитетний літературний критик Фредерік Джеймсон: «(…) ця чиста гра навмання означників, яку ми називаємо постмодернізмом, яка більше не продукує монументальних творів на кшталт модерністських, а безперервно реорганізує фрагменти вже існуючих текстів – матеріал минулої культурної і суспільної творчості у вигляді піднесеного бриколажу: метакниг, які поглинають інші книги, метатекстів, які поєднують частинки інших текстів» [цит за: 304, s. 129].

Металітературність є однією з ознак постмодернізму, що схильний до цитування й самоцитування. Французький письменник, один із засновників «нового роману» Ален Роб-Ґрійє назвав постмодерністську прозу «цитатною літературою» [138, с. 435]. Пишучи про обриси постмодернізму, хорватський літературознавець Віктор Жмегач виокремив цитатність як визначальну характеристику постмодерністського твору: «Одним із центральних симптомів постмодернізму є повсюдна поява *цитат*, скеровування до інших об’єктів в уявному музеї, який можна розуміти як величезний склад відомостей в еру кібернетики, а постмодернізм як мистецьку культуру в епоху кібернетики (…)» [371, s. 403]. Українська дослідниця Тамара Гундорова з-поміж інших виділяє інтертекстуальність та гетероглосію як ознаки літературного постмодерну: «Загалом-то постмодернізм відзначається технікою маніпуляції наративними

перспективами, самопредставленням, аж до стирання різниці між фікцією та реальністю, гетероглосією чужих текстів, цитат, чужих голосів, мов, їх гібридизацією, креолізацією тощо» [65, с. 44].

Дослідники виділяють основні топоси, що притаманні для постмодерністських творів. В. Жмегач так потрактував їхні значення: «Ми не будемо далеко від істини, якщо стверджуватимемо, що постмодерна ситуація передбачає незвичайне поєднання лабіринту і музею, поєднання двох уявних просторів. Музей – історичний символ, у якому сучасна епоха дозволяє одночасну присутність різноманітних культур від давнини до сьогодення. Але в свідомості сучасників музей все більше стає лабіринтом, простором, в якому втрачаються орієнтації, а це значить – стабільні знаки (…). Смисл руху по лабіринту був би тоді – висловлюючись за Прустом – пошуком втраченого значення» [371, s. 416]. В. Жмегач резюмує, що стратегії метанаративного роману ведуть у лабіринт без виходу, що є свідченням невизначеності, притаманної постмодерністському роману. Т. Денисова, окрім лабіринту і музею, доповнює перелік найпоширеніших образів-метафор, додаючи *карнавал*, *бібліотеку*, *божевільню*, *хаосмос* (*хаос* + *космос*), наголошуючи на їх загальновизнаній полісемантичності [82, с. 289]. М. Йокович у цьому контексті згадує також про *дзеркало, подорож, подорож без мети, енциклопедію, фотографію, фільм* [123, с. 14].

Слід відзначити влучну заувагу В. Жмегача стосовно структурування оповіді в постмодерністських творах, що часто є кроком до втілення принципу гри з читачем: «У постмодернізмі мистецький бік оповіді вже не є надважливим, натомість набуває ваги організація оповіді і можливості, вписані в текст, організація оповіді перетворюється на предмет інтелектуальної гри (автора та читача)» [371, s. 405].

Наслідком використання концепції «відкритого твору» і постмодерністських концептів, постійного тяжіння до експерименту й новацій, відкритості до різноманітних інтерпретацій Жмегач вважає створення особливої літературної моделі, що здатна поєднати високе мистецтво і

популярну культуру: «У постмодерністських романах можна спостерегти (…) літературну модель, яку сучасні критики, особливо американські, вважають шансом для сучасної творчості: це писання, яке намагається побудувати місток між ексклюзивним чи навіть езотеричним мистецьким модернізмом і так званою популярною культурою» [371, s. 414]. Тут слід відзначити, що твердження дослідника суголосне з думкою визначного американського письменника-постмодерніста Джона Барта про роман: «Ідеальний роман постмодернізму повинен якимось чином опинитись над сутичкою реалізму з ірреалізмом, формалізму з змістовністю, чистого мистецтва з ангажованим, прози елітарної – з масовою» [цит за: 82, с. 295]. Наявні спроби окреслення визначальних особливостей, контурів постмодерністського роману. Зокрема, російський дослідник В. Пестерев відзначав такі характеристики художності постмодерністського тексту: багатовимірний, інтертекстуальний простір; відкритий текст, нелінійне письмо; вторинність («відображення відображення», «образ образу»), змішування жанрових рис і взаємодія у творі різних художніх систем, цитатність та гіперінформативність; відверта установка на стирання меж між високим і тривіальним мистецтвом; поєднання низових жанрів із суперінтелектуальністю; фрагментарність, колаж, пастиш; зовнішня неординарність форми і поетика загальних місць; декоративність, тілесність; коментар, наочне моделювання тексту і «оголений» прийом; пародія і стилізація; гра до ігрового ставлення до гри; парадокс «безособового тексту» з його саморефлексією [220, с. 22–23].

Дослідниця російського постмодернізму А. Мережинська в монографії «Художня парадигма перехідної культурної епохи. Російська проза 80–90-х років XX століття» вважає, що саме нелінійний роман окреслив найсуттєвіші ознаки та орієнтири художньої парадигми постмодернізму як перехідної епохи: текст, ідея лабіринту та ідея децентрації [160, с. 326]. Прикметно, що літературознавець називає нелінійну форму основною ознакою постмодерністського роману.

На важливості формотворчого аспекту постмодерністського роману наголошує дослідниця сербського постмодернізму А. Татаренко. На її думку, характерними для представників постмодернізму є жанрові пошуки і саме романна матриця стає полем експериментів: «Сумнів змушує письменників-постмодерністів критично переглянути наявний арсенал літературних форм у пошуках тих, які відповідали б новому змісту. (…) Політику *жанрових сумнівів* сербських постмодерністів можна вважати прикладом такого пошуку. Компромісне рішення вони бачили в приборканні хаосу формою, яка не претендує на сталість і канонічність. ПостМОДЕРНІСТИ (за класифікацією І. Негрішораца) звертаються при цьому до жанрової матриці роману й оповідання, наповнюючи стару форму новим змістом (Р. Петкович, М. Пантич, М. Проданович). ПОСТмодерністи експериментують зі класичними і паралітературними жанрами, створюють жанрові гібриди (М. Павич), *ad hoc* жанри (С. Дам’янов, М. Проданович), інтержанрові моделі (С. Дам'янов)» [274, с. 182].

Українська славістка О. Палій окреслила низку складових постмодерністської парадигми, що обумовили полівалентну поетику постмодерністського роману: «На рівні змісту: невизначеність; *миготіння значень*; орієнтація на множинність інтерпретацій; гіперінформативність; багатозначність смислів і точок зору. На рівні композиції: неординарність форми, фрагментарність, колаж, монтаж, нелінійне письмо; принципова асистематичність, незавершеність, відкритість конструкції, використання принципу ризоми. На наративному рівні: авторський коментар, наглядне моделювання тексту та *оголений* прийом; явище *авторської маски*, смерті автора; принцип читацької співтворчості, створення читача нового типу. На жанровому рівні: гібридизація; жанрова дифузія, яка породжує нові форми; відверта установка на стирання межі між високим та тривіальним мистецтвом; використання жанрових кодів як масової, так і елітарної літератури. На рівні художніх прийомів і принципів: інверсія, гра в текст і гра з текстом, гра з читачем, театралізація тексту; інтертекстуальність, спирання на всю історію

людської культури та її переосмислення; дво- або багаторівнева організація тексту, розрахованого на елітарного та масового читача одночасно, цитатно-пародійна багатомовність, пастиш, пародія та стилізація; використання техніки бриколажу, або цитатного суміщення несумісного; травестійне зниження класичних зразків, іронічність і пародійність; карнавалізація як визнання іманентності сміху; наявність широкого культурологічного контексту; знаковий характер, відмова від мімезизу; використання культурфілософської символіки «світ – текст – книга – бібліотека – лабіринт» і її варіантів [214, с. 278–287]. Дослідниця слушно зазначає, що перелічені ознаки не є безумовними і можуть бути використані різною мірою чи навіть інтенційно.

Немає єдиної моделі постмодерністського роману, оскільки історики і теоретики літератури воліють звертатися до постмодерністських романів класичного взірця, які є за формою традиційні, а за змістом, інтенціями – постмодерністськими, тобто не є радикально експериментальними з погляду форми. Тому бракує узагальнюючих праць про еволюцію і тенденції розвитку постмодерністського роману. Натомість творчість окремих письменників-постмодерністів, яка спричинилася до формування явища постмодерністського роману в його новаторській різноманітності, нерідко була предметом вивчення літературознавців. Наприклад, дисертаційні праці про творчість У. Еко написали українські науковці Л. Масімова (*Концепція людини та світу у публіцистичній і художній творчості Умберто Еко*), К. Бурмаченко (*Поетика постмодернізму. Умберто Еко*), російська дослідниця Л. Єрохіна (*Категорія автора в творчості Умберто Еко*).

Теоретичні міркування Мілорада Павича. Мілорад Павич, як і його колеги Хорхе Луїс Борхес, Умберто Еко, Італо Кальвіно, відносив себе до так званих «дворемісничих» людей, які опанували водночас два ремесла: «Окрема розмова – про те, що означає бути дворемісничим, як називали це в XVIII ст., що означає бути і (...) письменником, і водночас істориком й теоретиком літератури. Подібних випадків більше, аніж ми собі гадаємо. Згадаймо, наприклад, Умберто Еко чи Італо Кальвіно. Сьогодні у світі таких людей стає

дедалі більше. Колись це називали **poeta doctus.** Можливо, це й не найкращий вираз. Я думаю, те, що робив найбільший вчений поет нашого століття Борхес, повинно сприйматися з найглибшою шаною. Таким чином, наш час – це час таких дворемісничих людей, котрі живуть у двох світах – і в науковому, і в літературному» [78, с. 101]. Сербський літературознавець Йован Делич слушно зауважив сублімацію наукових поглядів Павича у художній текст, зазначаючи, що безсумнівними є взаємні впливи і перетікання між його науковою та белетристичною діяльністю [78, с. 100].

Паралельно з науковою діяльністю М. Павич видає поетичні збірки «Палімпсести» (1967) та «Місячний камінь» (1971), численні збірки оповідань: «Залізна завіса» (1973), «Коні святого Марка» (1976), «Нові белградські оповідання» (1981), «Вивернута рукавиця» (1989), «Капелюх із риб'ячої шкіри» (1996). Автор зробив свій внесок у дитячу літературу, написавши 2003 р. роман для дітей *Невидиме дзеркало*: історія для дівчаток/*Барвистий хліб*: історія для хлопчиків». У 2005 р. побачив світ цикл оповідань «Сім смертних гріхів», а за два роки – збірка оповідань «Театр із паперу» (згідно авторського жанрового визначення – «роман-антологія» або сучасне світове оповідання). Розлогу бібліографію М. Павича із покликанням на ще докладніші джерела можна знайти за електронною адресою: www.khazars.com.

Передусім письменник змінив поетикальну картину сербської прози, написавши роман «Хозарський словник» (1984), що отримав світове визнання. Повсякчасний потяг до літературного експериментаторства М. Павича виявився у експериментах зі структурними моделями у наступних романах: «Краєвид, мальований чаєм» (роман-кросворд, 1988), «Внутрішня сторона вітру» (роман-клепсидра, 1991), «Остання любов у Царгороді» (роман-таро, 1994), «Скринька для писання» (1999), «Зоряна мантія» (астрологічний путівник для невтаємничених, 2000), «Унікум» (роман-дельта, 2004), «Друге тіло: побожний роман» (2006). У 2009 році автор видав «три короткі нелінійні любовні романи» в останній прижиттєвій книзі під назвою «Мушка». Власні судження про роман М. Павич виклав у книзі «Роман як держава та інші огляди» (2005).

Письменник використав інтерактивну стратегію також у драматургії, написавши інтерактивні драми: «Вічність та ще один день» (1996), «Ліжко для трьох» (2002), «Скляний слимак» (2002). Двічі побачило світ зібрання творів письменника: семитомне (1990), десятитомне (1996), а також уже вийшли друком перші книги наступного повного зібрання творів.

Романістика Мілорада Павича виступає як модель постмодерністського роману, який ґрунтується на експериментальній творчості попередників і творчо розвиває її. Поетикальна спільність окремих романів Хуліо Кортасара, Італо Кальвіно, Умберто Еко та Мілорада Павича дає нам підстави стверджувати про тенденції модифікації постмодерністського роману та виокремлення його особливого типу, однією з основних ознак якого є специфіка структурної моделі. М. Павич дотримується міркування, що постмодерністський роман виходить за рамки традиційного романного жанру, тому не треба його зіставляти з традиційною романною моделлю, а варто розглядати як виявлення авторського метатексту, як авторську літературну модель, яка реалізовується ним у різних жанрах, зберігаючи домінантні поетикальні особливості і утворюючи певну художню цілісність. Тут варто спертися на думку А. Татаренко, яка резюмує: «Автор *Хозарського словника* – автентично постмодерністський письменник, який будує свою поетику на художніх досягненнях вітчизняної і світової традиції, піддаючи її трансформації і розвиваючи в дусі постмодерністської парадигми. Його багата творчість демонструє розвиток постмодерністської поетики від «критичної літератури» через «формізм» до етапу гіпертекстуальних експериментів і концепту ергодичної літератури» [274, с. 60].

В есе «Роман як держава» М. Павич образно висловився про роман та його характеристики: «Роман – це велика або маленька держава. Він має свої закони, своїх жителів, свої гроші, які інколи мають вартість і поза межами країни, а інколи ні. Роман має свої береги й кордони, свою війну і свій мир, свій час, який не прив’язаний до часу за Гринвічем. Має свій клімат, висоту над рівнем моря, свої депресії (місця нижче від рівня морської поверхні) і своїх

сусідів. Має свою економіку, добру або погану, він може або не може прогодувати своїх підданих. Роман, як і всі держави, має свою мову, яку іноземці поза його межами можуть або не можуть розуміти. Роман має свого невідомого героя, свої голодні й ситі роки, свої неродючі землі і свої житниці. Держава занепадає, якщо в ній добре живуть ті, що її руйнують, і погано ті, на яких вона тримається. Так і з романом. Роман має своїх дипломатів, свій експорт і свій імпорт. (…) Подібно як держава має свою мову, а та – свою граматику, має їх і роман. Як і держава, роман має свою мапу. Це мапа його мови» [189, с. 9–10]. У згаданій книзі можна простежити за автопоетикальними твердженнями Павича, щоб побачити, як виокреслились і сформувались домінантні поетикальні характеристики романістики письменника, які стали підвалинами його авторської романної моделі.

На переконання автора, зміст роману понад дві тисячі років наче перебував на Прокрустовому ложі, оскільки модель романної форми була незмінно сталою. Він уважав, що кожна оповідь повинна віднайти властиву їй форму, і саме ця адекватна форма (нелінійна або ж інтерактивна) здатна «урухомити» твір: «Я спробував змінити спосіб читання роману, зробивши важливішою роль і відповідальність читача у створенні роману. Саме читачеві я доручив обирати зав’язку й розв’язку роману, початок і завершення читання, навіть вирішувати долю головних героїв. Щоб змінити спосіб читання, я повинен був змінити і спосіб писання. Ці рядки жодним чином не слід розуміти виключно як розмову про форму роману. Мова йде водночас і про його зміст. Узагалі зміст будь-якого роману перебував ніби на Прокрустовому ложі, понад дві тисячі років на нього накладали жорстоку, завжди одну і ту ж модель форми. Гадаю, що цьому настав кінець. Кожний роман повинен обрати свою особливу форму, кожна розповідь може шукати і знайти свою адекватну форму. В цьому суть моїх пошуків і пошуків інших письменників сучасності за нелінійним письмом та інтерактивною літературою» [189, с. 24].

Як дослідник давньої сербської літератури М. Павич зазначав, що нелінійний механізм з’явився ще в церковних літургійних текстах, які щодня і

для кожного нового богослужіння по-іншому комбінуються, оскільки тут за нелінійну структуру одного сакрального, але й літературного твору взято календар [189, с. 53]. Вже під час написання першого експериментального роману, структурованого у вигляді словника, оригінальність романної форми стає цінним авторським відкриттям. Експерименти з формою є прикметною особливістю романної прози М. Павича періоду «високого постмодернізму»[1]. Серед інших вагомих аспектів слід вирізнити деперсоналізацію автора та підвищення статусу читача, який має стати центром книги. Тут варто повніше висвітлити особливий погляд письменника на постмодерністський концепт «смерті автора» на прикладі першого роману: «Хозарський словник» від мене віддаляється не лише просторово, завдяки перекладам на більш віддалені мови, до прикладу, на китайську, японську чи корейську, але й у часі, він усе менше належить мені, а все більше новим поколінням та їхній мові і очікуванням, усе більше належить літературним творінням, що стануть синами і онуками «Хозарського словника» (…). З цього погляду я все менше є автором своїх книжок, а одного дня взагалі перестану ним бути, бо буду дуже далеко від тих творів, ніж будь-хто з моїх читачів. І це для мене гарна і радісна річ [189, с. 11].

Сербський постмодерніст уважав, що літературу ведуть у майбутнє саме читачі, а не письменники, і радив не забувати, що в світі більше талановитих читачів, ніж обдарованих авторів чи літературних критиків. Тому й продумав особливий підхід до організації комунікації з реципієнтами: «Річ у тім, що ми спроможні змінити наш тисячолітній усталений і трохи застарілий спосіб читання. Змінити, поділивши роботу з читачем, даючи йому рівноправне місце у створенні літературного твору» [189, с. 14]. Йдеться про важливість особи оповідача та про своєрідну його «ініціацію» упродовж читання і після прочитання: «Варто сказати, що прийом, який письменники сьогодні

---

[1] Цим терміном А. Татаренко позначає другу фазу у розвитку сербської постмодерністської прози (80-ті – поч. 90-х рр. XX ст.), підсумовуючи: «Формальні пошуки фази «високого постмодернізму» йдуть у напрямку подальшого нівелювання жанрових меж (йдеться про наджанрові, позажанрові, інтержанрові проекти, вектор яких можна визначити як епохальний постмодерністський перехід від Твору до Тексту, який продовжується гіпертекстуальними експериментами» [274, с. 61].

використовують задля досягнення *інтерактивності,* не є новим. Здавна його використовували алхіміки. Вони під час створення Каменю мудрості і перетворення металу на золото переносили центр тяжіння зі самого Твору (в цьому випадку чтива) на експериментатора (у нашому випадку читача), щоб відбулося його перетворення протягом і внаслідок експерименту. За формулою: «Суть не в трансмутації металу, а в трансмутації самого експериментатора». Так і письменник перекидає центр тяжіння і відповідальність за наслідок свого експерименту на читача» [189, с. 52–53]. М. Павич вдавався до розширення і поглиблення тексту через інтертекстуальність, створення метанаративу, використання ігрових моментів. Сербський романіст реалізовує співпрацю між автором і реципієнтом, адже, на його переконання: «(…) постмодерн поставив літературу в одну систему координат, де вертикаль означає інтертекстуальні зв'язки двох письменників або двох творів одного письменника, а горизонталь – інтерактивність між письменником і читачем або між письменником і глядачем театральної п'єси (…)» [189, с. 75].

Романи М. Павича – це ілюстрація коливання визначених меж літературних жанрів. Його намагання спрямовані на те, щоб у дусі сучасного мистецтва викликати трансформації і злиття жанрів, подарувати оповіді нову силу, яка не буде заздалегідь обмежена усталеними літературними прийомами. Література перебуває в точці перетину мистецтв і дійсності, в точці перетину різних видів чи галузей мистецтва, вбираючи в себе таким чином здобутки суміжних мистецтв. Це веде до новітнього синкретизму, синтезу різних мистецтв. Літературні твори відображають цікаві процеси в житті і мистецтві. Морфологія Павичевих романів характеризується потужним інтелектуальним струменем, вміщує літературний, історичний і культурний дискурси. Унаслідок цього кожен роман стає різновидом текстового видовища, в площині проблематики якого поєднано різні епохи людської культури, найвизначніші досягнення в галузі літератури, музики, архітектури, живопису, сучасних технологій. Маємо всі підстави вважати, що М. Павич у пошуках нових осягнень вдається до помноження жанрів, типів, способів та стилів писання, це

значно розширює кордони теоретичного дискурсу. Відхилення від усталеної моделі романного жанру, процеси гібридизації і дифузії різних жанрів у його межах демонструють мішаний тип жанрового мислення письменника-постмодерніста. Реалізація художньої креативності є однією з головних домінант прози М. Павича.

Письменник робить нові кроки в розширенні меж жанрових форм постмодерністського роману. Експериментальний роман «Хозарський словник» вносить зміни в поняття жанру роману, ілюструє його еволюцію. Всі романи цього письменника є не лише продуктом системи, що зберігає концепцію жанру, встановлену літературною традицією. Під впливом постмодерності переформовується, модифікується жанр роману з огляду на такі чинники:

– зміну механізмів наративності, зумовлених новими формами художнього бачення;
– специфіку структурної моделі твору;
– техніку сегментації;
– тяжіння до комбінаторної безконечності;
– нові принципи художнього поєднання елементів і побудови цілого;
– особливу концепцію незамкненого простору і часу;
– радикальну зміну авторської позиції, реалізацію коду адресації;
– вихід тексту в інші тексти, коди, знаки;
– переважання ігрових тенденцій;
– свободу читача в конструюванні власного художнього космосу;
– електронні технології та практики зручного читання;
– максимум ідей у мінімальному об’ємі;
– сприймання художньої літератури як засобу розваги.

М. Павич обирає складний шлях експериментальних прозових форм: реалізовує в своїй романній творчості нові форми художнього бачення і вносить зміни в поняття жанру роману, видозмінює його. Виходячи за межі, накреслені жанровою матрицею, письменник написав романи, що свідчать про еволюцію

цього жанру і в змозі «змінити жанр». Кожен роман М. Павича маніфестує розширення жанрового діапазону. Безперервність і фрагментарність, визначеність і неозначеність, динамічність, художня креативність, оригінальність, невідтворюваність, багатозначність, нелінійність у романній творчості М. Павича є яскравим унаочненням, доказом, що його романам притаманне своєрідне письменницьке новаторство. Найхарактернішими для Павичевої романної творчості є видозміна призми літературних конвенцій, втілення ідей інноваційної оригінальності та невпинні пошуки.

М. Павич надавав перевагу оригінальним стратегіям, експериментуванню, творчому осмисленню новаторських підходів, відкриттів, уникаючи традиційних шляхів. Але це не лише тяжіння до експерименту й новацій. Романна проза письменника, демонструючи нові можливості структурування, а відтак і читання, характеризується насиченістю змісту, його багатозначністю, попри використання лаконічного мовного інструментарію.

Саме постмодерністський роман змінив парадигму літературних конвенцій, забезпечив простір для маневру щодо ще не реалізованих можливостей.

1.2. Теоретичні орієнтири творчості М. Павича: теорія читання у трактуванні Р. Інґардена, В. Ізера та Г. Р. Яусса

Як теоретика постмодерністського роману Мілорада Павича цікавили праці Романа Інґардена, Вольфґанґа Ізера, Ганса Роберта Яусса та Умберто Еко. Їхні дослідження повпливали на розвиток постмодерністського роману, а відтак і на розвиток романної моделі сербського письменника. Про це свідчать художня практика М. Павича, а також його автопоетикальні та автокритичні висловлювання. Його здебільшого цікавили ті науковці, які займалися теорією рецепції, зокрема привілейованістю читача у парадигмі «текст/читач».

Тема читання була популярною і перебувала у фокусі зацікавлень багатьох письменників, філософів і теоретиків літератури. Визначний польський літературознавець, львівський професор Роман Інґарден свою естетичну теорію читання засновував на існуючому феноменологічному досвіді, наслідуючи і водночас не погоджуючись із феноменологією свого вчителя Едмунда Гуссерля. Його основні праці «Про літературний твір» (вперше була надрукована 1931 р. німецькою мовою, а в 1960 р. побачила свій у польському перекладі) та «Про пізнання літературного твору» (1937) відкрили шлях до витонченого естетичного аналізу літературного твору. Роман Інґарден висловлював наступні твердження про чотирипланове прочитання літературного твору: «Твір мистецтва – утворення багатопланове. Твір містить: а) план звучання слів, а також утворень і типів звучання вищого порядку; б) план значущих одиниць: речень і груп речень; в) план схематичних образів, через які виявляються різні предмети, представлені у творі і г) план предметів, що представлені через чисто інтенційні стани речей, які визначають значеннями речень, що входять до складу твору» [109, с. 179]. У процесі читання зміст усіх планів осмислюється у свідомості читача як можлива картина твору, тобто відбувається актуалізація і об’єктивізація прочитаного твору в читацькій уяві. Р. Інґарден вважав, що твір є витвором схематичним, в якому окрім зрозумілих повідомлень, пояснень, нагадувань існують місця невизначеності, які повинна заповнити уява читача. Цю дію разом із актуалізацією і об’єктивізацією всіх планів науковець називає конкретизацією, чітко вказуючи на відмінності між твором і його конкретизацією у читацькій свідомості. Чи не найважливішим або й найоригінальнішим питанням естетики Р. Інґардена є питання конкретизації літературного твору, що має складну структуру, підлягає змінам і доповненням. Дослідник стверджував, що метою кожного аналізу твору є проведення найбільш правильної реконструкції, після якої відбувається естетична конкретизація, що додає схематичності літературного твору низку естетично важливих якостей та естетичну цінність. Після прочитання літературного твору для читача залишається багато

невідомого, чимало «невизначених, порожніх місць». Усе, що *дописує* чи *додає* читацька уява, усі подібні *доповнення* Інґарден називає конкретизацією, в яку включений читач як співтворець. Читач також повинен мати деякі обмеження у конкретизації певних аспектів, оскільки може трапитися, що твір отримає збільшену або зменшену естетичну цінність. *Співпраця* читача і твору повинна бути постійною і плідною. Реципієнт повинен завжди працювати над конкретизацією, зосереджувати свою увагу на тих естетичних якостях, які йому допоможуть цілісно розглядати твір через призму усіх його планів і аспектів. Іван Фізер наводить думку Інґардена про те, що літературний твір – це усталена схематична формація, яка завдяки своїй семантичній потенційності трансформується в естетичний твір саме у процесі рецепції [286, с. 175]. Дослідник виділяє дві різні фази пізнавання літературного твору: а) фазу під час читання і б) фазу після прочитання твору [109, с. 182]. У початковій фазі встановлюється естетична конкретизація літературного твору, а в наступній фазі осмислюються його вартісні характеристики.

Істотними для письменника-постмодерніста М. Павича були праці німецьких теоретиків літератури Вольфґанґа Ізера та Ганса Роберта Яусса. Ці вчені з Констанцького університету, спираючись на феноменологію Е. Гусерля і герменевтику Г.-Ґ. Ґадамера, обґрунтували теорію рецептивної естетики. Теорія рецептивної естетики набула широкого застосування у 70-их роках. Вольфґанґ Ізер у книгах «Імпліцитний читач» та «Акт читання» детально розробив теорію читання. Відомий американський літературознавець українського походження Іван Фізер зазначає, що В. Ізер перейняв в Р. Інґардена концепції текстуальної схематизації, конкретизації, інтерсуб’єктивності, відмінності літературного та естетичного предметів, вкладаючи у них власне розуміння. Зокрема, він уважав невизначеність тексту зумисним компонентом тексту, що в процесі рецепції чекає на заповнення, і, заповнившись, трансформує літературний предмет в естетичний [287, с. 348]. В. Ізер досліджував кореляцію текст – читач у процесі читання, вважаючи його не лише діалогом між текстом і читачем, а й естетичною дією, що реалізується

виключно у взаємодії. Текст і читач перебувають у прямому і активному взаємозв'язку, навзаєм впливають один на одного. Таким чином, текст лише у співдії з читачем утверджується як літературний твір, у якому реалізується взаємовплив його структури і сприймача. У цій точці дотику є два полюси, перший з яких становить текст автора, а другий – конкретизацію у свідомості читача: «(…) літературний твір має два полюси – художній та естетичний. Якщо художній твір стосується тексту, створеного автором, то естетичний – вказує на його реалізацію, яку здійснює читач» [104, с. 349]. І. Фізер зазначав, що важливим для теорії літератури є твердження Ізера про значущість літературного твору: «За Ізером, значущість твору породжує не сам текст, а реципієнт, який *пробуджує, оживляє* його, намагаючись зробити зрозумілим та перекладним. Остаточно значущість тексту визначає уява реципієнта (*Einbildungskraft*), яка за своєю структурою полісемантична і здатна трансформувати текст у велику кількість значень [287, с. 348]. Текст розпізнається під час читання, його актуалізація під час читання відбувається як комунікативний акт. На думку В. Ізера, концепція літературного тексту мала б нагадувати арену, де автор і читач беруть участь у грі уяви. Якщо текст залишає щось для домислу, то читач зможе задіювати власні здібності для встановлення зв'язків, завдяки яким заповнює лакуни, що їх залишив сам текст. У праці «Процес читання: феноменологічне наближення» В. Ізер цитує висловлювання теоретика літератури, одного із представників Женевської школи феноменологічної критики Жоржа Пуле про процес читання: «(…) літературний текст набуває повноти існування тільки в читачеві. Зрозуміло, що тексти вміщують ідеї, продумані кимось до кінця, але під час читання ми стаємо суб'єктом, який осмислює. Так зникає поділ «суб'єкт – об'єкт», що є необхідною умовою будь-якого пізнання і будь-яких спостережень; усунення такого поділу ставить читання в унікальну позицію, яка передбачає можливість абсорбування нового досвіду» [104, с. 363]. Читач, використовуючи різні перспективи, запропоновані йому текстом, урухомлює його, в такий спосіб читання заставляє літературний твір розгортати притаманний йому динамічний

характер. Процес читання В. Ізер вважав творчим процесом: «Тому літературний текст повинен бути задуманий так, щоб заангажувати уяву читача до процесу творення речей, що знаходяться поза ним, заради нього самого, заради читання, яке приємне тільки тоді, коли активне і творче» [104, с. 350]. Дослідник запропонував твердження *дійсний вимір тексту,* що є результатом співдії та взаємовпливу тексту й читача: «Факт, що цілком різні читачі по-різному піддаються впливові *дійсності* окремого тексту, достатньо наочний приклад того, як літературний текст трансформує читання у творчий процес, що далекий від простої перцепції написаного. Літературний текст активує наші власні здібності, надаючи нам змогу відтворювати світ, представлений у тексті. Продуктом цієї творчої активності є те, що можна було б назвати дійсним виміром тексту. Цей дійсний вимір не є самим текстом, ні не є уявою читача, він надходить разом із текстом і уявою» [104, с. 353]. В. Ізер виділив чотири типи читачів, диференціювавши їх за роллю, яку вони виконують стосовно тексту. Виокремив сучасного читача, що читає найновіші книги, вартості, і вклад якого у читання згодом слугують для створення загального уявлення про історію літературних уподобань та соціальну історію читацької публіки. На противагу сучасному, ідеальний читач є передусім фікцією, на яку зазвичай покликаються автор і читацька публіка. Окрім цього, дослідник у типології читачів виділяє ще архічитача, інформованого читача і передбачуваного читача. Але найважливіша категорія читача для Ізера – це імпліцитний або уявний читач, що його вміщує сам текст. Такий читач найбільш подібний до взірцевого читача Умберто Еко, оскільки він вбудований у текст, з якого впливає на реальних читачів, щоб у їхній свідомості реалізувати смисловий потенціал тексту [38, с. 132].

Прикметно, що В. Ізер передбачає існування чотирьох перспектив, що їх уміщує текст: перспективу оповідача, дійової особи, дії і фікції читача, яка вбудована у текст. Читач отримує привілейоване становище, оскільки він має свою перспективу і визначає значення тексту як такого. Саме він відкриває потенційну багатозначність текстуальних зв’язків, бо вони є продуктом

читацького розуму, що працює з текстом, як із сировиною. Ця співгра між читачем і текстом розгортається не в самому тексті, як у чомусь матеріальному, а в процесі читання, коли формулюється і добудовується щось, що ще не сформульовано, але наперед визначено текстуальною структурою [38, с. 132–133]. На відміну від перелічених типів читачів, імпліцитний читач не є реальною і емпіричною фігурою, а функцією, що втілює сукупність орієнтацій, які текст пропонує потенційному читачеві. Якщо відштовхуватись від того, що тексти свою реальність отримують у процесі читання, то це означає, що під час писання повинні бути закладені умови його актуалізації, які дозволяють, аби смисл тексту формувався в рецептивній свідомості сприймача. Текст є незакінченою річчю, допоки читач не бере в ньому участі, а акт писання повинен включати як корелятив акт читання, і ці два взаємопов'язані акти вимагають дій двох активних людей. Спільні зусилля автора і читача уможливлюють появу уявного об'єкта як твору духу [38, с. 138].

В. Ізер власну теорію читання доводить на прикладі романної прози письменників-модерністів, цитує французьких філософів (одного з чільних представників феноменології Моріса Мерло-Понті і визначного мислителя Жана-Поля Сартра), використовує під час аналізу наукові розробки з теорії інформації і комунікації.

Важливими для М. Павича були теоретичні праці Ганса Роберта Яусса, який у вступній лекції в Університеті у Констанці (1967) висловив тезу про те, що історія літератури і мистецтва надто довго була історією лише автора і твору. Витіснялася і замовчувалася «третя ланка» – читач, слухач чи споглядач. Без читацької публіки література не мала б своєї історії. На думку Яусса, в трикутнику письменник – твір – публіка остання не є пасивною ланкою, її слід розуміти як енергію, яка також створює історію. Література і мистецтво стають конкретним історичним процесом тільки завдяки досвідові посередництва тих, котрі сприймають твори, насолоджуються ними чи їх обговорюють, визнають їх чи заперечують, вибирають чи забувають і в такий спосіб створюють традиції, тих, які можуть самі перейняти активну роль авторів творів мистецтва,

відповідно до певної традиції. Про це німецький теоретик зазначав у передмові до югославського видання своєї праці «Естетика рецепції» (1978) [328, s. 29]. Г. Р. Яусс докладно розробив поняття і структуру естетичного досвіду. За його концепцією художній твір – це наслідок діалогічного контакту читача з текстом, причому комунікація є умовою розуміння смислу: «(…) постало завдання розрізняти в історико-літературному процесі обидва аспекти стосунку тексту і читача, тобто вплив – як спричинений текстом – і рецепцію – як спричинений адресатом елемент конкретизації смислу» [299, с. 388]. Центральним поняттям естетики рецепції Г. Р. Яусса є *горизонт читацьких сподівань* (Erwartungshorizont). *Горизонт читацьких сподівань* – це сукупність соціальних, культурно-історичних, психологічних та інших уявлень, які спричиняють зв'язок автора і твору з читацькою аудиторією, з реципієнтом, а також – пов'язують читача з твором. Кожен із учасників діалогу має свій горизонт сподівань, а рецепція твору здійснюється під час взаємодії цих горизонтів: «Горизонт власного досвіду мусить радше вводитися у гру навіть змістовно і поєднуватися із чужим горизонтом для здобуття нового горизонту іншого тлумачення» [299, с. 378]. Яусс розглядає рецепцію як комунікативну функцію літератури: «Школа у Констанці від 1967 р. критично, продовжуючи феноменологічну естетику Романа Інґардена, висловила і критично описала конституювання нового сенсу під час сприймання естетичного об'єкта, а також історію його рецепції для того, щоб реалізація естетичної діяльності охоплювала в одному випадку *імпліцитного* читача в просторі гри, а в другому вона б полягала у зміні горизонту розуміння і тлумачення, тобто в роботі *історичного* читача (ця коротка формула повинна показати, як взаємодоповнюються думки Вольфґанґа Ізера та мої теоретичні положення)» [38, с. 172]. Проте науковці з Констанцького університету заперечували тезу Інґардена про незмінність естетичних вартостей і пасивність ролі читача під час їхнього сприймання. Для польського літературознавця читач є незмінним, ідеальним, він не пов'язаний з історичною епохою, суспільним чи національним середовищем. Яусс стверджував, що празький структуралізм, зокрема, семіотика Яна Мукаржовського і теорія

конкретизації Фелікса Водічки, допомогли йому подолати догму про непоєднаність синхронії і діахронії, системи і процесу. Тезу про інновацію як основну естетичну норму німецький теоретик літератури вміщує в систему *діахронії* і *синхронії*. Адже література, як і мова, розвивається як вертикально, так і горизонтально. Діахронія означає безперервний історичний розвиток, функціональний зв'язок нового твору із творами, виданими до нього, в той час як синхронія спрямовує до гетерогенної багатоманітності, яку в своїх еквівалентних, протипоставлених та ієрархічних структурах виявляють два твори, написані в один період. Врешті-решт, це сполучення діахронії і синхронії, процес і система водночас, на думку Яусса, мало б відкривати частину ширших процесів і систем, *історичних зрушень в цілому* [328, s. 11]. Науковець пояснює поняття конкретизації як таке, що означає завжди новий характер, який твір у своїй цілісній структурі здатен отримувати при змінених суспільно-історичних умовах рецепції: «Той сенс, який може мати для нас історично далекий текст, розгортається не тільки з імплікатів свого первинного горизонту, а такою ж мірою і з пізнішого горизонту досвіду інтерпретатора» [299, с. 377]. Тобто йдеться про злиття горизонтів, що являє собою діалектичне поєднання горизонтів минулого і сучасного в новій конкретизації смислу. Теоретик літератури цитував думки французького літературознавця А. Нізіна, згідно з якими літературний твір розглядають як *партитуру*, яка по-новому може реалізуватися тільки у прочитанні: «Літературний твір як партитура тією мірою стає інстанцією розуміння, якою читач у своєму зверненні до другого прочитання або ж в *осучасненні прочитаного наново у знанні про ціле* верифікує за змістом тексту те, що постало перед ним як можливий сенс при першому, естетичному сприйнятті» [299, с. 388]. Слід зазначити, що Павич неодноразово писав про літературний твір як про партитуру у своїх наукових працях та художніх творах. Із численних досліджень про «Хозарський словник» сербський письменник особливо відзначав розвідку Яусса, в якій йшлося про Павичеву оригінальну поетику. Її парадоксальність, на думку німецького літературознавця, полягає в тому, що абетка, з одного боку, чітко структурує роман, а з другого –

дає змогу читачеві обирати послідовність прочитання його фрагментів і самостійно конституювати смисл твору. Роман охарактеризовано як «відкриту книгу», три перспективи якої то доповнюють одна одну, то суперечать, не даючи читачеві остаточної відповіді на ключові питання: «Сучасному читачеві дають право використовувати книгу тим способом, який йому найбільше до вподоби: читати книгу зліва направо чи справа наліво, прочитати весь текст на одному диханні заради отримання цілісної картини, читати про окремі події, щоб краще усвідомити їхній зміст, читати діагонально, щоб порівняти, наскільки різняться відомості про героїв та події у трьох словниках. Однак, незалежно від способу прочитання, складанка його пошуків за смислом ніколи не складеться до кінця» [111, с. 246]. Така висока оцінка була цілком справедливою, оскільки романи Павича побудовані з урахуванням новітніх досягнень теорії рецепції і нерідко включають елементи наративізації цієї теорії.

Теоретичні праці з рецептивної естетики були орієнтирами для Мілорада Павича. Оригінальні постулати, ідеї й концепти Р. Інґардена, В. Ізера та Г. Р. Яусса сербський письменник реалізував у художній практиці, а найвиразніше вони проявилися у його романній прозі. В українському літературознавстві проблемами теорії читання в романістиці М. Павича займалася Ю. Білоног у своєму дослідженні «Художня парадигма «автор – читач» у романній творчості Мілорада Павича».

1.3. Теоретичні розробки та художня практика У. Еко як орієнтири романістики М. Павича

Ідея статичності та завершеності твору була умовою його існування до XX ст. Протягом XX ст. розвинулась низка концепцій інтерпретації твору, які спричинилися до того, що твір починає поступово *відкриватися*. Простежується перехід від ідеї довершеності твору до ідеї його *відкритості*. Вагомими чинниками у розвитку «відкритості» стали інстанція читача та

розвиток стратегії читання. Провідна роль у розвитку концепцій інтерпретації твору належить італійському науковцеві й письменнику Умберто Еко, який є знаним дослідником естетики і проблематики сучасного мистецтва, автором низки праць з теорії літератури. Наукові праці італійського теоретика співзвучні з роботами Ю. Лотмана, Р. Барта, Ж. Лакана, Ж. Дерріди, Ю. Крістевої та інших учених. Про теоретичні засади відкритості твору, принципи і особливості його побудови, парадокси інтерпретації, підвищення ролі читача як елемента авторської стратегії дослідник писав у працях: «Відкритий твір» (1962), «Відсутня структура» (1968), «Lector in fabula: сучасні інтерпретації розповідних текстів» (1979), «Межі інтерпретації» (1990), «Шість прогулянок наративним лісом» (1994) тощо. Наукові зацікавлення Еко сягають і лінгвістики, зокрема семіотичних досліджень. Йому належать праці «Семіотика і філософія мови» (1984), «Пошуки досконалої мови» (1993). Слід зазначити, що для обґрунтування власних літературних концепцій науковець нерідко вдається до використання мовознавчих досліджень.

У. Еко вперше звернувся до проблеми «відкритого твору» в доповіді, яку виголосив на XII міжнародному філософському конгресі у Венеції (1958). Згодом у теоретичній розвідці «Відкритий твір» (*Opera aperta*) італійський літературознавець розглянув новий спосіб усвідомлення форми, що реалізується в мистецьких творах, зокрема зосередив увагу на елементах множинності, полісемії в мистецтві. «Відкритий твір» як мистецьку категорію У. Еко тлумачив за допомогою аналізу «новітніх творів» інструментальної музики, абстрактного живопису, романів, поезії, фільмів, телебачення, вважаючи, що їх структура відображає структуру універсуму. Важливим для італійського науковця є змінна структура твору, що виступає «полем можливостей» для інтерпретації, будучи сукупністю елементів, здатних до найрізноманітніших координацій, а також об’єктом, який «рухається» перед очима глядачів. Власне, завданням глядачів є комбінування, що залежатиме від їхніх формотворчих здібностей. Розглядається наявна свобода вибору способу виконання-прочитання твору, яку може реалізувати виконавець, стаючи

співтворцем структури. На думку У. Еко, подібна форма твору мистецтва, що забезпечує чимало перспектив для його розуміння, робить твір естетично ціннішим, оскільки в такому разі ми маємо справу з багатством резонансів і відлунювань: «Один текст – це відкритий універсум, в якому той, хто його тлумачить, може відкрити безкінечні зв'язки» [312, s. 51]. Ключовими засадами «відкритості» твору літературознавець вважає закладену *множинність значень*, що провадить до *множинності інтерпретацій*, тобто йдеться про одну з його основних характеристик – незавершуваність. У. Еко підтверджує власну концепцію наступним визначенням: «Отже, твір мистецтва – це завершена і *закрита* у своїй унікальності форма як збалансоване й органічне ціле, що водночас є *відкритим* продуктом з огляду на свою чутливість до великої кількості різних інтерпретацій, які не зазіхають на його неповторну специфіку. Звідси, кожне сприйняття твору мистецтва є як його *інтерпретацією*, так і *виконанням*, тому що в кожному сприйнятті твір набуває нової, несподіваної перспективи» [90, с. 83]. У категорії «відкритих» творів, на переконання літературознавця, можна окреслити ще й вужчу класифікацію – «твори у русі» (твори у розвитку), позаяк вони складаються з фізично незавершених структурних одиниць. Ключовими характеристиками для таких творів є динамічність, калейдоскопічність, тобто здатність до зміни ракурсів під час процесу інтерпретації, а також надана інтерпретаторові свобода: «Як і в айнштайнівському всесвіті, у «творі у русі» можемо повністю заперечити, що існує тільки один, заздалегідь визначений погляд. Але це не означає повного хаосу в його внутрішніх зв'язках. Єдине, що мається на увазі, – це правило організовування, яке керує тими зв'язками. Підсумовуючи, можемо сказати, що *твір у русі* – це можливість численних різних особистих втручань, однак це не аморфне запрошення до необмеженої співучасті. Запрошення надає виконавцеві твору шанс вставити щось від себе, але це «щось» завжди залишається в межах того світу, який мав на увазі автор» [90, с. 100].

Внаслідок елімінації суб'єкта з літературно-теоретичного дискурсу культ Автора поступається місцем культу Читача. Тому завдання автора –

проектувати можливість співучасті для виконавця, споживача, інтерпретатора, адресата, залучати його до процесу *завершення* твору, наголошуючи, що внаслідок цього процесу інтерпретатор отримує власний твір. Підсумовуючи міркування стосовно поетики «відкритого твору» та концепту «твору у русі», У. Еко зазначає: «Отже, ми побачили, що (1) оскільки «відкриті» твори перебувають *у русі*, їх характеризує запрошення *зробити твір* разом із автором і що (2) на ширшому рівні (як *підвид* у *виді* «твір у русі») існують твори, які, хоча й органічно завершені, є «відкритими» для безперервного породження внутрішніх зв'язків, які адресат повинен виявити і вибрати у своєму акті сприймання сукупності стимулів, закладних у творі. (3) *Кожний* твір мистецтва (…) ефективно відкритий для віртуально необмеженої серії можливих прочитань, кожне з яких спричиняється до того, що твір набуває нової життєздатності у вигляді кожного особливого стилю, перспективи чи *особистого* виконання» [90, с. 102].

Сербський літературознавець Адріяна Марчетич у розвідці «Прагматика тексту У. Еко» висвітлила його погляди стосовно «закритості»/«відкритості» твору і наголосила на наявності свободи, яка уможливлює співпрацю читача і тесту [344, s. 99]. Згідно з інтерпретацією дослідниці, У. Еко вважає, що тексти, які суворо контролюють читання, постійно скеровують читача лише до однієї розв'язки, залишають читачеві надто мало свободи для інтерпретації. Саме тому теоретик назвав їх «закритими» або «репресивними» текстами. А натомість тексти, які лише частково скеровують читача, Еко вважає «відкритими» текстами. Власне, такі тексти передбачають максимальну взаємодію читача в усіх сегментах оповіді і на всіх текстуальних рівнях. Відкритим текстом літературознавець вважає роман Джеймса Джойса «Поминки по Фіннеґанові», оскільки він не виключає жодної можливої інтерпретації, а читанням управляє так, що під час актуалізації значень кожна можлива інтерпретація не відкидається, а всі вони між собою переплітаються. У. Еко вважає, що «відкриті» тексти мають більшу мистецьку цінність, оскільки вони мають здатність акумулювати велику кількість значень і

передбачають співтворчість читача: «Коли твір подає декілька приводів до його тлумачення, виявляє багато значень і передусім велику кількість способів зрозуміти та захопитися ним, тоді твір справді є найцікавішим і цілковитим вираженням особистості» [88, с. 530].

Спільним знаменником для досліджень з теорії читання є постулювання активної позиції читача-інтерпретатора та його ролі під час рецепції літературного твору. В теоріях рецепції читача розглядають як елемент тексту, що є необхідним для його функціонування. У. Еко багато уваги присвячує проблемам інтерпретації наративного тексту, теоретичному обґрунтуванню принципів інтерпретації, а також подає конкретні приклади того, як відбувається процес читання. Свої дослідження в цій царині У. Еко засновує на семіотиці Чарльза Сендерса Пірса, основним постулатом якої виступає ідея «безконечного семіозису». Саме на цьому ключовому понятті Пірсової семіотики – ідеї «безконечного семіозису» – У. Еко сформулював тезу про роль читача і описав процес читання: «У «Поетиці відкритого твору» вже з'явилася ідея необмеженого семіозису, яку я пізніше запозичив від Пірса і яка стала філософським риштуванням «Теорії семіотики». Водночас «Поетика відкритого твору» передбачає проблему прагматики. Відкритий текст не можна було б описати як комунікативну стратегію, якби роль його адресата – читача (…) – не передбачили в момент його породження *як* тексту. Відкритий текст – першорядний приклад синтактико-семантико-прагматичного прийому, передбачуваність інтерпретації якого є частиною його генеративного процесу» [90, с. 23]. Італійський теоретик розробив концепцію зразкового читача в дусі структурно-семіотичної парадигми. За теорією Ч. Пірса семіозис складається з кількох складових: знака (або репрезентамена), його об'єкта та інтерпретанта і сприймача знака або інтерпретатора. Тобто основними компонентами семіозису виступають знак, об'єкт та інтерпретант. Поняття інтерпретанта Ч. Пірс інколи називає «ідеєю» чи «знаком», що виникає у свідомості реципієнта під впливом первісного знака або репрезентамена. У. Еко говорить про інтерпретант лише як про знак і стверджує, що кожен знак інтерпретує якийсь інший знак, що є

основною умовою для реалізації семіозису, оскільки кожен інтерпретант є перехідною конструкцією. Він є тлумаченням стосовно знака, який інтерпретується, але і його може тлумачити інший знак, утворюючи в такий спосіб «безконечний семіозис». Для У. Еко поняття інтерпретанта уможливило визначення тексту як знака, а знак можна вважати потенційним текстом. Літературознавець зазначає, що у світлі такого розуміння знака навіть «реальний» світ можна уявити як текстуальну мережу, в якій дії вплетені в безконечний семіозис, а всі речі можуть інтерпретувати одна одну. Поняття інтерпретанта також передбачає і реакцію сприймача знака, яку зумовлює первісний знак. Це поняття також уможливлює прагматичний підхід до тексту, що включає в себе не лише семантичну структуру тексту, а й умови його написання, умови сприймання тощо. Тобто крізь призму поняття семіозису У. Еко постулює основний принцип функціонування тексту і його тлумачення. Читач має завдання відповідно до вказівок самого тексту самостійно обмежити потенційно безконечний семіозис, звести його до одного або кількох значень. Кожен текст пропонує читачеві суворі правила, яких реципієнт повинен дотримуватись, щоб правильно інтерпретувати текст. Саме тому, на думку дослідниці А. Марчетич, літературознавець більшу частину праці «Lector in fabula: сучасні інтерпретації розповідних текстів» присвячує проблемам інтерпретації наративного тексту: спочатку теоретично обґрунтовує основні принципи інтерпретації, а далі на конкретних прикладах демонструє як відбувається процес читання [344, s. 98].

На думку У. Еко, текст – це «синтактико-семантико-прагматичний механізм», це система, яку складають «вузлики» і порожнини, які потрібно заповнити читачеві. Автор тексту розраховує, що читач заповнить ці порожнини відповідним чином. М. Гірняк – перекладач українського видання праці У. Еко «Роль читача. Дослідження з семіотики текстів» – у передмові влучно зазначає: «Власне, знакова природа художніх текстів зумовлює появу в книжці У. Еко есе, присвяченого ґрунтовному аналізові Пірсової концепції знака, інтерпретанта, репрезентамена, значення та основи. «Знаки як тексти» і

«тексти як знаки» стають причиною того, що текст перетворюється в синтактико-семантико-прагматичний механізм, який зобов'язує дослідника зважати і на відношення знаків до реальності, і на взаємодію знаків між собою, і на роль людини в їх тлумаченні» [43, с. 7].

У теоретичній розвідці «Шість прогулянок наративним лісом» У. Еко наголошує, що його книга «Lector in fabula» лише частково відповідає англійській версії «Роль читача. Дослідження з семіотики текстів», а також обґрунтовує доцільність різних назв цих праць італійською та англійською мовами. Адже назва праці У. Еко «Lector in fabula» з італійської (чи латинської) мов перекладається англійською як «Читач у казці» і не відображає всієї повноти значення цього вислову в мові оригіналу. Латинський вислів «Lupus in fabula» – в перекладі українською «Про вовка промовка» – контекстуально вживають, коли раптово з'являється особа, про яку згадують. Але У. Еко зазначає, що коли італійський вислів прикликає вовка, який з'являється у всіх казках, то сам науковець має на увазі передусім читача. Оскільки саме читач завжди знаходиться в оповіді і саме він є головною складовою не лише наративного прийому, а й самої оповіді, будучи завершальною ланкою літературної комунікації. Пояснюючи назву праці «Шість прогулянок наративним лісом», У. Еко стверджує, що вважає ліс влучною метафорою для кожного наративного тексту, а саму метафору запозичив у Х. Л. Борхеса, який ліс називав садом із розгалуженими стежками. І навіть якщо немає прокладених стежин у лісі, науковець наголошує, що кожен може прокласти власну стежку, зробивши вибір стосовно напряму руху. У наративному тексті читач змушений постійно робити вибір, і цей обов'язок вибору знаходиться навіть в окремих реченнях, що вміщують перехідні дієслова [313, s. 12–13]. За допомогою метафори лісу літературознавець пояснює «перехід» від емпіричного до зразкового читача або ж процес конструювання зразкового читача. Адже під час прогулянки всі мають можливість обрати один чи кілька маршрутів або ж досліджувати ліс, прохідність чи непрохідність його стежин. Подібно до цього існують два способи «проходу» наративним текстом. У. Еко вважає, що кожен

текст передусім розрахований на зразкового читача першого рівня (наївного або семантичного), який хоче довідатися кінцівку оповіді. Проте кожен текст також розрахований і на зразкового читача другого рівня (критичного або семіотичного), який прагне довідатися про задум-дороговказ зразкового автора і відчитати максимально можливу кількість значень у тексті. Щоб довідатися про кінцівку оповіді, зазвичай, достатньо її прочитати, але для ідентифікації зразкового автора та його інтенцій текст потрібно прочитати багато разів або й незліченну кількість разів. І тільки тоді, коли емпіричні читачі розпізнають зразкового автора і збагнуть або ж лише почнуть усвідомлювати, яких зусиль треба докладати, вони стануть стовідсотково зразковими читачами [313, s. 34]. На основі таких суджень італійський теоретик висловлює міркування про те, що текст здатний сконструювати подвійного зразкового читача.

На думку У. Еко, сам текст повинен залишати певну міру свободи під час інтерпретації, а сама інтерпретація є стимулом розвитку розумових здібностей читача, зокрема, його сприйнятливості. Процес читання виступає кооперативною дією двох взаємодоповнюваних суб'єктів – автора з його (*intentio autoris*) та читача з його (*intentio lectoris*): «Це не плутанина, а мить роз'яснення, вінець оповіді, в якій три компоненти оповідної тріади – зразковий автор, наратор і читач – всі разом з'являються. Вони повинні з'явитися разом, оскільки зразковий автор і зразковий читач є суб'єктами, які стають зрозумілими один одному лише в процесі читання, тобто кожен із них створює отого іншого» [313, s. 33]. Кожен текст складається з двох компонентів: інформації, яку надає автор, та інформації, що її надає читач. Таким чином, інформація автора за посередництвом тексту *конструює* читача: «Я ж сказав, що профіль зразкового читача визначається текстом і всередині тексту» [313, s. 110]. Зразковий читач – це читач запрограмований текстом, такий читач приймає правила гри, які текст йому нав'язує. У праці «Межі інтерпретації» У. Еко підтверджує цю думку: «Текст – це штучне утворення, що має тенденцію до продукування власного зразкового читача» [312, s. 34]. І саме інтенція тексту (*intentio operis*) полягає в створенні зразкового читача, здатного

виявляти смисл, запрограмований текстом. М. Зубрицька у книзі «Homo legens: читання як соціокультурний феномен» слушно зауважила, що У. Еко усвідомлював абстрактність *intentio operis* й тому вдався до ґрунтовних тлумачень власного терміна. Доказом цього дослідниця вважає наступне твердження науковця: «Інтенція тексту не виявляється на його поверхні (…). Впізнати *intentio operis* – це впізнати семіотичну стратегію. Семіотична стратегія подекуди піддається виявленню на основі загальноприйнятих стилістичних конвенцій (…). Як підтвердити припущення щодо *intentio operis*? Єдиний спосіб – це звірити домисел з текстом, як зі зрощеною цілістю» [цит. за: 101, с. 81–82]. У тексті можуть бути прямі звернення до читача (експліцитні чи імпліцитні), що заохочують його до активності, можуть висловлюватися припущення про подальший розвиток подій у творі, автор може впливати на реакцію читачів, попереджуючи про майбутні важливі події. Так, наприклад, У. Еко в праці «Шість прогулянок наративним лісом» наприкінці першої прогулянки зазначає: «Таким чином, я – голос без тіла, статі чи історії (…) закликаю вас, шляхетні читачі, зіграти в *мою* гру зі *мною* під час наших наступних п’яти зустрічей» [313, s. 34]. Тут йдеться про чітко окреслену пропозицію до співпраці з читачем. М. Зубрицька слушно зауважує, що інтенції автора стосовно співдії з читачем за допомогою тексту можуть виражатися у семантиці та прагматиці назви тексту, у відсутності назви, у її багатозначності, оскільки подібні експерименти відкривають простір інтерпретаційної свободи реципієнта [101, с. 85].

«Відкриті» тексти не є настільки ліберальними, щоб дозволяти довільні інтерпретації, оскільки вони застосовують стратегії конструювання свого читача і через нього реалізовують «універсум своїх інтерпретацій»: «Автор може передбачити «ідеального читача з ідеальним безсонням (як це відбувається з *Поминками по Фіннеґанові*) читача, який здатний керувати різними кодами і який прагне мати справу з текстом як із лабіринтом багатьох запитань. Однак, врешті-решт, мають значення не різноманітні питання самі собою, а лабіринтоподібна структура тексту. Ви можете використовувати текст

не так, як ви хочете, а лише так, як сам текст хоче, щоб його використали. Відкритий текст, хоч яким він буде «відкритим, не може дозволити будь-якої інтерпретації. Відкритий текст окреслює «закритий» проект свого Зразкового Читача як компонента своєї структуральної стратегії» [90, с. 31].

Письменник може послуговуватись різноманітними прагматичними прийомами, щоб «конструювати» свого читача, але він повинен передбачати, що його код і код читача є тотожними. У. Еко поняття коду або частіше поняття «енциклопедії» вживає у ширшому значенні. Науковець розуміє код не лише як мову, «словник», а як об'єм пам'яті певного культурного середовища, соціальної групи чи історичного періоду, якими свідомо чи підсвідомо читач послуговується як «енциклопедією» під час інтерпретації тексту: «Енциклопедія – це сукупність знань, якими я частково володію, але до якої можу звернутися, оскільки вона подібна до величезної бібліотеки, укладеної з книг та енциклопедій, з усіх існуючих документів і рукописів, включно з ієрогліфами старих єгиптян і клинописом» [313, s. 106]. Тобто, йдеться фактично про світ досвіду читача (ерудицію, інтелект, світогляд) або про світ «енциклопедії» читача, про відсилання до енциклопедичної інформації, отриманої завдяки іншим текстам. А відомості з «енциклопедії» читача повинні використовуватися в процесі актуалізації змісту. Поняття читацької «енциклопедії» можна вважати змінним, оскільки постійно відбувається поповнення інформації, зважаючи на те, що сучасний світ розвинених технологій забезпечує швидкий доступ до різноманітних інформаційних джерел. І всеосяжну енциклопедію У. Еко називає поняттям гіпотетичним, бо енциклопедія безупинно розвивається: «(…) в інших працях я намагався продемонструвати, що Глобальний Семантичний Всесвіт чи Глобальну Енциклопедію ніколи не можна вичерпно окреслити, оскільки вони є суперечливою системою взаємозв'язків, системою, яка перебуває в безперервному розвитку. Іншими словами, ми не здатні вичерпно описати навіть наш світ, а його Глобальна Енциклопедія є тільки регулятивною гіпотезою» [90, с. 309].

У своїх теоретичних міркуваннях науковець моделює поняття особливої *енциклопедичної компетентності* як спільного фонду знань для адресанта й адресата. Таким чином, У. Еко розглядає читацький досвід як інтертекстуальні знання, водночас зазначаючи, що енциклопедія як текст теж вміщує в собі *інтертекстуальну компетентність*, спираючись на відомі міркування Ю. Крістевої про те, що кожен текст відсилає назад до попередніх текстів. Якщо ж художній світ тексту подібний до світу досвіду читача або ж частково збігається зі світом енциклопедії читача, то в такому разі можна стверджувати про можливу реалізацію авторських інтенцій за допомогою тексту, результатом яких є конструювання зразкового читача. Адже передбачається, що зразковий читач зможе певною мірою інтерпретаційно трактувати ансамбль кодів подібно до того, як тлумачить їх автор. Однак профіль зразкового читача як текстуального конструкта є гіпотетичним, оскільки не існує ідентичних кодів для адресанта й адресата. Стосовно конструювання зразкового читача М. Гірняк слушно зауважує: «Тому Зразковий Читач – це насамперед текстуальна стратегія, це читач, якого уявляє собі і до якого апелює автор, це гіпотетичний читач, запрограмований у структурі кожного тексту» [43, с. 17]. Під час інтерпретації тексту екстраполюється профіль зразкового читача, що теж є радше гіпотетичним компонентом текстуальної стратегії. І самого зразкового «автора» італійський теоретик теж вважає маніфестованою текстуальною стратегією, що встановлює семантичні співвідношення й активізує зразкового читача [90, с. 33]. А текст називає предметом, що вибудовується під час процесу інтерпретації, або ж машиною для витворювання інтерпретації. Саме під час цього процесу-дії виявляється стратегія створення зразкового читача, ідеальним відповідником для якого є зразковий автор.

Умберто Еко в своїх теоретичних працях обґрунтував поетику «відкритого твору», концепт «твору у русі», проблему рецепції літературного твору та його інтерпретації і надінтерпретації у рамках теорії читання. Науковець розробив багате теоретичне тло для поняття інтерпретаційної

співпраці, зосередивши основну увагу саме на правах читача та свободі інтерпретації.

Слід згадати про певну близькість теоретичних міркувань У. Еко і М. Павича, зокрема про спорідненість їхніх поглядів на літературу, на читання як інтерпретативну діяльність, на зникнення фігури оповідача й активну роль читача та його помітний вплив на поетику твору.

Якщо спробувати провести контурні паралелі між Еко та Павичем, ознайомившись із їхніми життєписами та творчим доробком, то можна виокремити чимало особливо показових збіжностей. Зауважимо принагідно, що цих «вчених мужів» можна назвати найвідомішими інтелектуалами нашого часу, які зробили значний внесок у розвиток теорії та історії літератури, літературно-критичної думки насамперед своєю науковою діяльністю. Їхню творчість можна назвати багатоаспектною чи, вживаючи термін сербських письменників XVIII ст., «дворемісничою». Одночасно з блискучою науковою кар'єрою університетських професорів (публікацією численних наукових досліджень, викладанням у багатьох університетах) ці науковці з властивою їм інтелектуальною сумлінністю вирішили проявити себе в іншому творчому аспекті. Умберто Еко та Мілорад Павич практично впроваджували власні новаторські теоретичні постулати й висновки головним чином у романістиці. Їхня прозова творчість стала ілюстрацією не лише енциклопедичної ерудованості інтелектуалів, а й практичної реалізації оригінальних ідей з теоретичної лабораторії науковців. Про подібність поетикальних експериментів у художній творчості цих письменників писали сербські дослідники Р. Вучкович, М. Йокович та Д. Живкович. Українська дослідниця А. Татаренко у розвідці «Постмодерністська стратегія креативного читання: М. Павич як читач У. Еко» розглядає найвідоміший роман сербського письменника «Хозарський словник» як приклад креативного прочитання роману «Ім'я рози» У. Еко, детально аналізує використання обома авторами подібних концептів, прийомів, технік [275, с. 26–30].

Якщо У. Еко написав низку праць з теорії літератури, то М. Павич у науковому плані займався здебільшого історією літератури. Автохарактеристику своєї творчості Павич подає лише у книзі «Роман як держава», де вміщує власні теоретичні міркування стосовно асиметрії між традиційним теоретичним апаратом та існуючою художньою практикою. Розвиваючи теоретичну концепцію «відкритого твору» у своїй романній прозі, сербський письменник наполегливо працював над урізноманітненням текстуальних моделей та механізмів художнього комунікування автора з читачем за посередництвом тексту. Спираючись на теоретичні дослідження У. Еко-науковця і письменника, художню практику Х. Л. Борхеса, І. Кальвіно, Х. Кортасара, М. Павич виробив оригінальну романну техніку, що проявилась в авторській технології втілення постмодерністських теоретичних концептів. Насамперед ідеться про урізноманітнення способів читання роману через збільшення ролі і відповідальності читача у створенні тексту, що реалізовуються шляхом зміни способу його написання. У своїх автопоетикальних міркуваннях письменник постулює не лише створення рухомої (не завершуваної, «відкритої») структури, що є типовою для усіх його романів, а й «відкритості» на рівні змісту, що виявляє багато значень і тим самим подає приводи до тлумачень із різних перспектив. Йдеться про закладення автором багатозначності тексту, інтенцією якого є створення читача-співтворця. М. Павич зазначає, що модель романної форми була незмінно сталою. На його думку, кожен роман повинен обрати свою особливу форму, кожна оповідь повинна шукати і віднайти властиву їй форму. Власне ця адекватна форма (нелінійна або ж інтерактивна) здатна «урухомити» твір, забезпечити для читача право вибору способу прочитання, початку і завершення процесу читання, визначення долі головних героїв тощо [189, с. 41].

Цікавими є особливості реалізації проекту «відкритого твору» в постмодерністських романах, визначення типових поетикальних концептів, прийомів, образів-символів, які можуть бути об’єднавчими для прозової творчості У. Еко та М. Павича і водночас показовими стосовно індивідуального

новаторства. У. Еко висловив міркування стосовно відмінностей свого наукового і художнього дискурсу: «Коли я пишу теоретичний текст, то стараюсь дійти, з огляду на суму не пов'язаних між собою видів досвіду, до спільного висновку, який пропоную своїм читачам (…). Коли я пишу роман, то тоді, навпаки, гіпотетично виходжу з суми різного досвіду, не намагаюся робити жодного висновку, бо жодного висновку не існує. Навпаки, є багато можливих висновків (часто кожен з них уособлює одна або кілька постатей). Я утримуюся від нав'язування вибору між ними не тому, що не хочу вибирати, а тому, що завдання творчого тексту полягає у розкритті внутрішньої суперечності багатьох висновків, даючи читачам свободу вибору – навіть коли визнаю, що неможливий жодний вибір. У цьому розумінні текст завжди є «відкритим твором» [цит. за: 101, с. 249]. Роман «Ім'я рози» є прикладом втілення теоретичних ідей італійського науковця в художньому творі, зокрема введення проекту «відкритого твору» у текстуальну тканину та актуалізації активної позиції читача-інтерпретатора. Використання у творі на борхесівський манер образу-символу бібліотеки, якому властива безмежність та глибинна просторовість, зумовлює багатозначність, що провадить до множинності можливих інтерпретацій. Багатозначність та альтернативність – показові різновиди інтерпретаційних стратегій. Предтеча постмодерністів Х. Л. Борхес у метафоричному есе «Вавилонська бібліотека» розглядає Бібліотеку як лабіринтоподібну конструкцію Всесвіту – безмежного і нескінченного, що існує вічно і функціонує за принципом комбінування та випадковості. Борхесові завжди здавалося, що рай має бути чимось на кшталт бібліотеки. Висловлювання багаторічного директора найбільшої книгозбірні в Аргентині промовисто ілюструє, що духовним ідеалом для нього як інтелектуала є прагнення до осягнення знань. Творчість цього видатного аргентинського письменника стала джерелом натхнення для багатьох постмодерністських авторів.

У фокусі уваги читача роману «Ім'я рози» У. Еко – конкретна бібліотека в монастирі бенедиктинського абатства (Європа XIV ст.). Проте можна вважати її

унікальною, оскільки тут зберігається більше книг, ніж у будь-якій «християнській бібліотеці». Тут читач знаходить книги, що видаються автентичними, разом із вигаданими автором рукописами монахів-бенедиктинців. Знову ж таки, за борхесівським принципом, достовірні факти поєднуються у літературній алхімічній майстерні з фактами письменницької уяви. Автор використовує популярний літературний топос – пошуки книги, таємничого рукопису. Книга як багатозначний символ є уявним гравітаційним центром роману. Дії головних героїв та читачів спрямовані на пошуки Книги за допомогою інших книжок, на пошуки таємниці та водночас Істини. Книги як скарбниця знань і таємниць, безсмертя яких забезпечується авторами, переписувачами, бібліотекарями й читачами, стають духовним надбанням усього людства. Рядки з роману «Ім'я рози» промовисто ілюструють символізм книги: «Досі я думав, що кожна книга мовить про речі – божественні вони, чи людські, – які перебувають поза книжками. А тепер я зрозумів, що нерідко книги говорять про книги, точніше, вони немов перемовляються між собою. У світлі цих роздумів бібліотека здалася мені місцем ще бентежнішим. То було місце тривалого, вікодавнього перешіптування, невловної бесіди між одним пергаментом і другим, живим створінням, вмістилищем сил, яких не годен приборкати людський розум, скарбницею породжених багатьма умами тайнощів, які пережили смерть тих, хто їх породив або зберіг для інших» [89, с. 320]. У. Еко говорить передусім про сукупність книг як про єдину цілісність текстів, між якими панують відношення інтертекстуальності. А також про «тривалість» створення нових текстів, які слід логічно називати палімпсестами, оскільки експліцитно чи імпліцитно вони будуть дотичними до інших текстів. Українська дослідниця М. Зубрицька, пишучи про символізм Бібліотеки в творах світової літератури, влучно зауважила: «Найчастотнішим (…) є багатозначний образ бібліотеки як уособлення «голосів безмовності», простору мовчання вічності, в якому «мертві розмовляють з живими». Бібліотека, енциклопедія, музей стали чи не найзначущішими образами-символами в творчості Г. Гессе, Х. Л. Борхеса, Х. Кортасара, У. Еко, А. Мальро, І. Кальвіно,

які, з одного боку, ніби формально чи структурно мають межі, однак, з іншого, з боку змісту та розмикання на часопростір, – безмежні» [101, с. 256]. Образ бібліотеки як простору вічності, де померлі промовляють до живих, промовисто ілюструють латинські сентенції на будівлях багатьох бібліотек європейських університетів. До прикладу, фасад бібліотеки Сорбонського університету прикрашає напис: *Hic mortui vivunt, hic pandunt oracula muti* (*Тут померлі розмовляють, тут розкриваються німі оракули*). На фасаді бібліотеки Національного університету «Львівська Політехніка» читаємо: *Hic mortui vivunt et muti loquntur* (*Тут померлі живуть і німі розмовляють*) [260, с. 259].

У творах постмодерністів, окрім образу-символу бібліотеки, частим є також образ лабіринту. У. Еко у своїх теоретичних працях покликався на оповідання Х. Л. Борхеса, у текстуальній конфігурації яких присутній лабіринт: «Сад з розгалуженими стежками», «Вавилонська бібліотека», «Два царі й два лабіринти», «Невмирущий». Монастирська бібліотека в романі «Ім’я рози» (вже сама назва є генератором інтерпретацій) побудована за принципом лабіринту, що його можна вважати емблемою цього роману. Цей принцип використано не лише на рівні структури, а й на рівні змісту. Автор називає роман детективним лабіринтом, побудованим за моделлю здогадування, адже перша робоча назва твору – «Абатство злочинів». Як відомо, «лабіринт алегорично зображає світ, просторий для того, хто входить, тісний для того, хто виходить». У «Нотатках на полях *Імені рози*» У. Еко пише про три типи лабіринтів. Перший тип лабіринту – це класичний лінійний лабіринт Тезея на острові Крит з Мінотавром у центрі. Другий, маньєристичний тип лабіринту, що з’являється у пізньому Відродженні і структурно нагадує дерево з корінням і кроною, містить необхідні стежки, що закінчуються глухим кутом, і не має центру, де б мав знаходитися Мінотавр. Вихід із цього лабіринту лише один, а віднайти його допоможе знову ж таки нитка Аріадни. Моделлю такого лабіринту У. Еко вважає модель спроб і помилок. Третій тип лабіринту – це мережа, в якій кожну точку можна пов’язати з будь-якою іншою точкою, причому мережа є необмеженою територією, вона більше не є «стеблом» і не має центру. Такий

лабіринт безцентровий, він не має периферії і виходу, його структура є безмежною – це простір здогадування [92, с. 454–455]. Постмодерністський роман «Ім'я рози» є прикладом третього типу – безцентрового лабіринту здогадування, що є простором ризоми. План абатства, вміщений перед прологом, слугує для читача передусім паратекстуальним маркером. На рівні змісту У. Еко вибудував складний лабіринт символів і знаків, співіснування історичних та фантастичних елементів, які покликані спонукати читача до текстуальних досліджень.

Невід'ємним компонентом поетики постмодерністських романів є реалізація концепту «смерті автора» і водночас зміщення акценту на текст та читача. Активний читач, що відіграє домінантну роль, висувається на перше місце. У. Еко напрочуд добре обізнаний з мистецькими творами барокової літератури. У теоретичній розвідці «Роль читача» італійський науковець згадує про аспект «відкритості» у «відкритій формі» епохи бароко, наголошуючи передусім на її динамічності, пластичності, багатоаспектності. І справедливо зазначає, що завдяки таким властивостям мистецький твір видавався для сприймача цікавішим і таким, що перебуває у стані безконечного перетворення. Барокові твори були зорієнтовані на категорію читача. М. Павич як фахівець із сербської літератури XVII-XIX ст. у своїх автопоетичних текстах зазначав, що концепт авторства у літературі постійно зазнавав змін. Науковець ілюстрував це численними прикладами з історії людства, коли авторство мистецького твору не було важливим, саме тому й імена творців багатьох шедеврів сьогодні залишаються для нас невідомими. Павич, зокрема, наголошував на тому, що елітній читацькій публіці часів бароко відводилася авторитетніша роль, ніж читачам попередніх епох. Це насамперед зумовлено соціальним статусом автора, який у цей час перебував у залежності від замовників-меценатів, що давали кошти на видання книг і водночас були потенційними читачами. На виданнях цієї епохи увіковічені імена й портрети заможних читачів минулих епох: володарів, церковних діячів, воєвод, яким присвячені твори, натомість імена творців записані маленькими літерами або ж узагалі відсутні. Сербський

літературознавець Йован Делич стверджує, що Павич у своїх романах під впливом бароко знову виводить читача з тіні і надає йому статус співавтора або статус героя твору [310, s. 11].

У. Еко в «Імені рози» та М. Павич в «Хозарському словнику» реалізовують концепти «смерті автора» та «множинності авторства» за допомогою використання техніки «знайденого рукопису». Вони розповідають у заувагах суперечливі відомості про рукопис роману, про його походження, авторство, переклад, зберігання, попередніх читачів і складний шлях до читача сучасного. Таким чином, фігура оповідача є невідомою. Італійський письменник, до прикладу, дистанціюється від свого твору, «відмовляючись» від авторства на користь францисканського ченця з XIV ст. Адсо з Мелька. Себе У. Еко називає упорядником, який підготував текст до друку. Подібний прийом згодом запозичить і його послідовник Павич у «Хозарському словнику», де також з'являються нові фігури – лексикографа-упорядника, переписувача, дослідників хозарського питання, за масками яких ховається автор. У коментарях до роману У. Еко стверджує, що особа творця є перешкодою до сприйняття твору, він не повинен обмежувати свободу читання та майбутніх читацьких інтерпретацій: «Авторові слід було б померти, закінчивши книгу. Щоб не ставати на шляху тексту» [92, с. 430]. Коментуючи зменшення ролі автора-оповідача, М. Павич зазначав: «Якщо Вам пощастить, роман Вас переживе, а його ім'я переживе Ваше. Це не повинно Вас хвилювати. Найвідоміші художники фресок та творці мозаїк не підписувалися. Борхес бажав, щоб запам'яталися його оповідання, а його, як автора, забули» [189, с. 12]. Адже читання, як вид діяльності, що відбувається пізніше від написання, аргентинський письменник називав стриманішою, цивілізованішою й інтелектуальнішою діяльністю. Добрих читачів вважав кращими фантазерами, аніж добрих авторів, і пишався кількістю прочитаних, а не написаних сторінок. Сербський літературний критик Миролюб Йокович слушно зауважив, що Борхес в оповіданні «Вавилонська бібліотека» «руйнує» поняття Автора, яке історично було пов'язане з поняттям Твору. Адже в цій Бібліотеці вже

знаходяться всі можливі книги на всіх можливих мовах минулого, теперішнього й майбутнього, тобто усе вже написано, а кожен новий твір буде лише тавтологією [123, с. 73].

У. Еко у романі «Ім'я рози» продемонстрував використання моделі «відкритого твору», що передбачає сценарій комунікації з гіпотетичним читачем: «На якого ідеального читача я орієнтувався в моїй роботі? На спільника, звісно ж. На того, хто готовий грати в мою гру. Я хотів цілковито поринути в середньовіччя і пожити там, як у своїй сучасності (або навпаки). Але водночас я щодуху хотів знайти відгук у читача, котрий, пройшовши ініціацію – перші розділи, стане моєю здобиччю (…). Текст повинен бути засобом для перетворення власного читача» [92, с. 453]. Італійський письменник вдався до використання постмодерністських текстуальних стратегій, зокрема цитатності й автоцитатності, іронії й метафоричності стилю, інтертекстуальності, гри з читачем, що перетворюють читання у креативний процес. Водночас У. Еко намагався «створити» читача, поєднавши риси масової та елітарної художньої прози: спочатку зацікавити його детективним сюжетом, а згодом увести в епоху середньовіччя, ознайомити з ідеями філософів цього періоду, а також зробити спільником, відсилаючи до концепцій феноменології, герменевтики, структуралізму, постструктуралізму. Адже вчений У. Еко у теоретичних працях постулює, що сам текст не лише «вимагає» ідеального читача-співучасника, а й наділений здатністю «створювати» свого зразкового реципієнта. Текст визначає профіль зразкового читача. На думку М. Павича, експериментатором повинен бути читач, автор натомість повинен попрацювати над зміною способу читання: «Річ у тім, що ми спроможні змінити наш тисячолітній усталений і трохи застарілий спосіб читання. Змінити, поділивши роботу з читачем, даючи йому рівноправне місце у створенні літературного твору» [189, с. 14]. Для зміни усталеного способу читання сербський письменник запропонував змінити спосіб письма, використавши в своєму першому романі алфавітний порядок і словникову структуру. Прикметно, що для Х. Л. Борхеса в оповіданні «Вавилонська бібліотека» саме алфавіт стає метафорою скінченності і водночас

всеохопності. У дискусії про текст і гіпертекст У. Еко назвав алфавіт єдиною машиною, що має здатність породжувати безконечну кількість текстів. Наведені висловлювання свідчать про те, що письменники задумувались над зміною природи тексту, над його рухливістю, можливостями та межами інтерпретації.

Науковці У. Еко та М. Павич намагалися втілювати у романах власні теоретичні міркування, концепти, що передбачали активність реципієнта, а процес читання вважали «інтерпретативною кооперацією». Вони розглядали книгу як місце зустрічі автора і читача. Слушною нам видається думка сербського науковця Р. Вучковича про візію читача і читання письменників-постмодерністів: «Таке бачення читача і читання співвідносне з поетикою наративного письма так званої постмодерністської літератури; воно трактує письмо як прогулянку уявною бібліотекою людства і позначає не лише індивідуальний витвір, а встановлення зв’язків між теперішнім, про яке пишуть сучасники, й вже існуючими писаними документами з минулого, задля укладання тексту, що вимагає читача, описаного у теоретичних працях» [38, с. 167]. Літературознавець називає постмодерністські романи «Ім’я рози» та «Хозарський словник» «оживленим театром теоретичних ідей» і такими, що ілюструють відповідність найновіших теорій читання та їхніх наративізацій у текстах роману [38, с. 166–167]. Після написання романних творів У. Еко та М. Павич усвідомили, що існує потреба в теоретичному осмисленні власної прози задля наближення до читацької публіки. Роман «Ім’я рози» покликаний розширити компетентність читача, його ерудицію, спонукати до вирішення завдань, до інтерпретаційних зусиль та самостійних узагальнень. У. Еко як науковець, публіцист, письменник намагається своїми текстами «створити» читача-спільника, інтелектуала.

Постмодерністські письменники У. Еко та М. Павич шляхом використання наукових поглядів у художніх текстах стали творцями експериментальних романів. Створенням складних лабіринтів на рівні структури і змісту ці автори збагатили спектр інтерпретаційних можливостей тексту. Постулювали, що читач з його активністю під час процесу читання

повинен стати центром книги. Письменники намагалися не лише підвищувати статус читача до статусу автора у своїх теоретичних працях, художніх творах та публіцистиці, а й прагнули з їх допомогою «виховувати», «конструювати» майбутніх зразкових читачів. Вони були переконані, що в такий спосіб вплинуть на формування покоління обізнаних, інтелектуальних читачів, які усвідомлюватимуть свою соціальну роль у суспільстві. Матимуть вплив на виховання нової читацької публіки, яка буде компетентнішою та зможе робити самостійні висновки.

1.4. Новаторство структурної моделі постмодерністських романів І. Кальвіно («Замок перехрещених доль», «Якщо зимової ночі подорожній») та романістика М. Павича

Італо Кальвіно, Хуліо Кортасар, як і Умберто Еко, зробили вагомий внесок у розвиток оповідних стратегій роману II пол. XX ст. У своїх літературних творах і теоретичних дослідженнях вони, як і М. Павич, розробили засади нової текстуальності, нового читання, яке передбачає трансформацію романної структури. Цих визначних письменників можемо вважати творцями особливого типу постмодерністських романів, у яких динамічність структури є основоположним принципом постмодерністського тексту. Щоб висвітлити феномен подібних постмодерністських романів, спробуємо окреслити інноваційні елементи в романах цих письменників-постмодерністів. Формальний бік таких творів тяжіє до складної структури, а змістовий – до розгалуженого сюжету, оригінального моделювання просторово-часових параметрів, множинності поглядів на основну подію.

Італо Кальвіно (1923–1985) – один із найвідоміших італійських письменників XX ст. Автор збірника повістей «Останнім приходить ворон», італійських казок та численних творів у жанрі фантастики: «Розполовинений віконт», «Барон-верхолаз», «Лицар-невмирака», що склали трилогію «Наші

предки». У 60-х роках Італо Кальвіно бере участь у дискусіях про долю літератури на сторінках часописів, стає активним членом паризької групи письменників «OULIPO» (*Ouvroir de Letterature Potentielle, Відкриття потенційної літератури*), яку очолював Реймон Кено. Представники цієї групи були здебільшого математиками і стверджували, що друга половина XX ст. у сфері природничих і гуманітарних наук позначена реваншем перервності, комбінаторики, тим, що підлягає поділу, генетичним мутаціям, а не безперервністю, що була характерною для філософії XIX ст. 1964 року письменник відвідує Париж, знайомиться з Роланом Бартом і Клодом Леві-Стросом, цікавиться соціологією та семіотикою. Нові зацікавлення повпливали на його подальшу творчість. Всі тексти І. Кальвіно після 1965 р. написані у ключі семіотичних досліджень групи «OULIPO». У 1969 році виходить роман «Замок перехрещених доль». Романи Італо Кальвіно «Невидимі міста» (1972) та «Якщо зимової ночі подорожній» (1979) літературні критики називають взірцями художнього гіпертексту.

Про актуальність теоретичних та практичних досліджень механізмів співдії автора й читача за допомогою тексту свідчить той факт, що теоретична праця У. Еко про роль читача «Lector in fabula: сучасні інтерпретації розповідних текстів» була опублікована одночасно з романом І. Кальвіно «Якщо зимової ночі подорожній», у якому герой-читач є присутнім в оповідній структурі тексту. Теоретичні і практичні дослідження велися паралельно або ж художня практика ставала підґрунтям для майбутніх теоретичних праць, оскільки з’явилася потреба в нових парадигмах інтерпретації.

У контексті предмета дослідження важливими є пізні романи І. Кальвіно «Замок перехрещених доль» і «Якщо зимової ночі подорожній», зважаючи на постмодерністські моделі цих романів та їх поетикальну спільність з окремими романами М. Павича. Ці романи італійського письменника відзначаються художньою креативністю. Сербський літературний критик М. Йокович зазначає, що проза І. Кальвіно характеризується геометричними формами,

комбінаторикою, симетрією, номерними пропорціями, а в основі геометричних композицій знаходиться опозиція порядок/безлад, хаос [123, с. 79].

На ідею використання карт Таро для комбінування оповіді І. Кальвіно наштовхнула доповідь П. Фабрі «Оповідь за допомогою карт і мова символів», виголошена на «Міжнародному семінарі про структуру оповідання» (1968). Детально дослідивши численні праці про гадання за допомогою карт та їх символічне значення, письменник візуально вивчав карти, намагаючись передбачити майбутні асоціації, вплив на читачів. Спочатку автор шукав конструкцію з чіткими правилами гри, що уможливить мережеве поєднання розповідей. Такою конструкцією став своєрідний «магічний квадрат» з основними розповідями, схрещеними в ньому. Згодом додалися й інші розповіді, утворивши роман за принципом нескінченної гри «Замок перехрещених доль» – кросворд з картинок та історій: «Так я провів багато днів, розбираючи і складаючи мою головоломку *puzzle*, вигадуючи нові правила гри, створюючи сотні нових схем у формі квадрата, ромба, зірки (…); схеми стали настільки складними (переходили навіть у третій вимір, перетворювались у куби та багатогранники), що я і сам загубився в них» [335, s. 115]. У «Замку перехрещених доль» кожен із випадкових подорожніх, втративши здатність розмовляти, розповідає товариству власну історію за допомогою карт Таро, які створив у середині XV століття для міланських герцогів Боніфацій Бембо. Наприкінці розділу «Замок» колода карт Таро укладається як у візуальний квадрат, так і в квадрат розповідей (доль), тісно переплетених між собою. Бо всі шість розповідей можна читати справа на ліво або зверху вниз і навпаки, оскільки ті ж самі карти, укладаючись в іншому порядку, часто змінюють значення.

Другий розділ «Корчма перехрещених доль» – це конструкція, квадрат із 78 карт, що складають основну схему роману. І. Кальвіно використав модель «магічного квадрата», завдяки якій створив організовану фрагментарність. З мозаїки різноманітних сполучень 78 карт з’являються розповіді. Причому існує можливість *переливання* одного фрагменту в інші розповіді (одна карта може

багато разів прочитуватись у різних значеннях). Відвідувачі «Корчми…» самостійно сполучають мозаїку власної оповіді за допомогою карт, що більше приховують, ніж відкривають: «Світ не існує (…), не існує якась «цілість», що існує завжди: існує лише остаточна кількість елементів, сполучення яких помножуються мільярд разів, а лише незначна їх кількість знаходить певну форму, смисл і стає посеред дрібного пилу без смислу і форми, як 78 карт таро з цієї колоди, зі сполучень яких з'являються розповіді, що одразу ж розпадаються» [335, s. 89].

У романі «Замок перехрещених доль» І. Кальвіно застосовує наступні прийоми з арсеналу постмодернізму:

– гіпертекстову структуру, що надає простір для варіативності;

– піддатливість тексту до гри повторень, перетворень, найрізноманітніших відсилань поміж елементами, які розігруються у текстуальному просторі;

– ігрове підґрунтя роману, яскраво виражене використанням малюнків карт Таро. Причому карти не просто вмонтовані в розповідь для структурного впорядкування. Їх не варто розглядати як секундарний додаток до твору, оскільки вони слугують не тільки для створення ігрової ситуації, але й ретельно підібрані автором для нюансування, посилення «алхімії слів»;

– синтез мистецтв – літературної творчості та живопису;

– наявність «перехресть вибору», бінарних опозицій, двійників в образосфері;

– інтертекстуальність (палімпсестна природа художніх образів: античні міфологічні асоціації, біблійні асоціації);

– принцип мовної економії;

– потенційну мультимедійність (за допомогою комп'ютерної технології можна було б переглянути й прочитати текст роману з графічними зображеннями карт Таро та репродукцій мистецьких картин, згадуваних автором у творі).

Після розкладеної колоди карт вміщено розповідь «І я спробую розказати свою історію», що акцентує присутність автора-оповідача у творі. «Автор», як і інші подорожні, розкладає карти і повідомляє читачів про власну роль, про те, що саме він забезпечує магічні властивості читання: «Мабуть, прийшов час визнати, що карта номер один є єдиною, що по-справжньому представляє того, ким я можу бути – жонглером чи магом, який на прилавку розкладає певні фігури і так, переставляючи їх, поєднуючи чи замінюючи, досягає відповідного ефекту» [335, s. 96]. Згідно авторської позиції, карти, з яких складається розповідь, залишаються незмінними. Читач може міняти лише послідовність історій, тобто вибір є обмеженим. Незважаючи на експериментування зі способом оповіді, в «Замку перехрещених доль» І. Кальвіно присутня авторська позиція, тобто постмодерністський концепт «смерті автора» Р. Барта не реалізовано. Автор не передбачив активної ролі читача у тексті. Не було й авторських намагань активізувати читацьку діяльність.

У 1973 р. в передмові до роману «Замок перехрещених доль» І. Кальвіно згадав про свій задум написати третю частину цього роману – «Мотель перехрещених доль». Проте, як зазначав автор, для її написання необхідно було знайти якусь нову особливу колоду карт, відмінну від двох попередніх. Для створення контрасту в нього з’явилася ідея використати замість карт сторінки коміксів. Однак ця ідея так і залишилася лише на рівні письменницького задуму.

У творчому доробку М. Павича також є роман із використанням ігрової моделі, що базується на принципі розкладання карт. У романі «Остання любов у Царгороді» (1994) сербський письменник використовує спосіб сегментування тексту за допомогою карт Старших арканів, представлених у вигляді 22 ключів. Підзаголовок роману «посібник для ворожіння» є паратекстуальним маркером. Роман можна прочитати у різних ключах, як і самі карти. Проте цей твір призначений не лише для читання, а й водночас є «посібником для ворожіння», оскільки наприкінці книги вміщено схеми («Магічний хрест», «Велика тріада», «Кельтський хрест»), що визначають черговість розкладання й тлумачення карт. М. Павич пропонує читачеві розкладати карти, щоб у такий спосіб довідуватись

не тільки про майбутнє героїв, але й про власне майбутнє. Читач проходить разом з головним героєм Опуїчем 21 перетворення. Принцип гри як широко вживаний естетичний прийом постмодернізму в Павичевому романі вжито не тільки в структуруванні твору, а й для забезпечення активності читача під час читання. М. Павич використав нову модель стосунків автора з реципієнтом. Роман «Остання любов у Царгороді» включає в себе паратекстуальні фрагменти – зображення 21 карти, що є доповненням гіпертекстуальної структури твору.

У М. Павича сегментований текст може існувати і в мультимедійному просторі у вигляді ворожіння за допомогою авторських карт, створених сином письменника І. Павичем. Пишучи роман, автор закладав потенційну мультимедійність, тобто можливість його існування у віртуальному просторі у вигляді комп'ютерної гри. На відміну від більшості комп'ютерних ігор з картами, це ворожіння можна назвати літературним, оскільки йдеться про можливість продовження «читання-гри» за допомогою комп'ютера. Суттю подібного літературного ворожіння є реалізація проекту нового читання задля забезпечення ефективної комунікації з читачем.

Романи І. Кальвіно «Замок перехрещених доль» та М. Павича «Остання любов у Царгороді» є підтвердженням того, що постмодернізм є напрочуд креативною художньою практикою. А гіпертекстуальні романи уможливлюють читачам свободу і творчість під час читання та інтерпретування текстів.

«Якщо зимової ночі подорожній» (1979) – найскладніший роман італійського письменника. Цей твір характеризується інновативністю та динамічністю прозової структури. Автор вирішив структурувати романну тканину у дванадцять розділів, що нагадують «мереживо переплетених ліній»: «У мене з'явилася думка написати роман, що складався б із самих тільки початків романів. Героєм роману міг би бути *Читач*, якому ніяк не вдається дочитати розпочату книжку. *Читач* купує новий роман А автора Х. Та виявляється, що примірник бракований, і *Читачеві* вдається прочитати тільки сам початок (...). Він іде назад у книгарню, щоб поміняти книжку (...)» [307, s. 211]. Особливістю роману «Якщо зимової ночі подорожній», який

складається з одинадцяти початків, є невловимість центру, незавершуваність, що ілюструють постмодерністську ідею тексту як «комбінаторної нескінченності»: «Мені самому кортить написати книжку-початок, книжку-вступ, щоб кожнісінька її сторінка зберігала всю красу й силу початку. Та як мала б виглядати така книжка? Може, обривалася б на першому ж абзаці? Чи була б одною безконечною передмовою? Нанизувала б один початок на другий, як у "Тисяча й одній ночі"?» [307, s. 189]. Кожен із розділів роману «перетікає» в інший, природність цих численних переходів, повторень, перетворень, відсилань забезпечується завдяки використанню ігрового принципу: «А може, читання – як рівняння з багатьма змінними, а тому його результат ніколи не буває такий самий?» [307, s. 272]. Сам автор дистанціюється від свого тексту, в якому присутні численні «внутрішні» автори одинадцяти початкових фрагментів. Письменник погоджується на множинність авторства і стирає у такий спосіб власну «присутність/відсутність» у тексті: «Автор усякої книжки є персонаж фіктивний, його вигадує справжній автор, щоб зробити його відповідальним за свої небилиці» [307, s. 192]. І. Кальвіно у цьому творі зміщує акценти не тільки на текст, а й на реципієнта, застосовує нову модель стосунків автора з *читачем*, який разом із *читачкою* стають ключовими образами. Отже, *Читач* (головний герой твору) під час читання роману І. Кальвіно «Якщо зимової ночі подорожній» виявляє типографічний брак і при поверненні пошкодженого примірника цієї книги у книгарні знайомиться з *Читачкою*. Вони починають разом шукати таємницю продовження тексту роману, текст якого щоразу «перетікає», переходить в інші тексти. Проблему обірваного дискурсу І. Кальвіно вирішив «виходом» у інший текст, перетворивши оповідь на дедуктивний ланцюжок. І справжній читач роману разом із головним героєм *Читачем* повинні встановити зв'язок між окремими елементами та цілим текстом, досягти зв'язності збірного зображення, зважаючи на альтернативні інтерпретації. При цьому І. Кальвіно передбачив активного, «зразкового» читача, який повинен усвідомити поетику оповіді, поетику розірваності й строкатості тексту й наприкінці скомпонувати власний метасюжет з

одинадцяти вставних сюжетів. Ігрова поетика активізує й читача роману до пошуків таємниці невловимого, не завершуваного тексту: «Я сподіваюся, що читач прочитає в моїх книжках щось, чого я сам не знав і не знаю. Але я можу сподіватися цього тільки від тих читачів, які хочуть прочитати там щось, чого не знають самі» [307, s. 197]. Можна стверджувати, що читач стає справжнім героєм роману, бере активну участь у його структуруванні і створенні. Калейдоскопічність назв розділів роману, так званих суброманів, укладається наприкінці в композиційну єдність: «Якщо подорожній одної зимової ночі, неподалік од хутора Мальборк, схилившись над краєм урвища, не боячись ні висоти, ні запаморочення, дивиться вниз, де згущається темрява, в мереживі перехрещених ліній, в мереживі переплетених ліній, на килимі з листя, залитому світлом місяця, коло розверзлої ями, – Що за історія знайшла тут кінець? – питає він і з нетерпінням чекає на відповідь» [307, s. 275].

І. Кальвіно впроваджує в ігровий простір роману «техніку читання удвох», що наприкінці призводить до благополучної розв’язки: «Ота погоня за недочитаною книжкою, яку ви розпочали удвох із *Читачкою* і яка саме тому викликала в тебе такий захват і збудження, перетворилася в погоню за *Читачкою*, яка ховається від тебе в дедалі густіших хащах загадок, хитрощів» [307, s. 162].

Подібну «техніку читання удвох» використав М. Павич у «Хозарському словнику» (1984), згадавши лише про зустріч *Читача* чоловічого примірника й *Читачки* жіночого примірника роману заради з’ясування відмінностей між обома примірниками, тобто спільного текстологічного дослідження. Проте Павичу, на відміну від І. Кальвіно, вдалося втілити «практику читання удвох» не лише на сторінках літературного твору. Ця постмодерністська техніка спільного ритуалу читання запрацювала у реальному житті: у вітрині одної книгарні в Америці з’явилося оголошення-розшук: «Розшукується! Власник чоловічого примірника «Хозарського словника» шукає жінку, яка володіє жіночим примірником цієї ж книги, заради обміну думками. До оголошення читач додав номер свого контактного телефону» [166, с. 169].

Слід виокремити й інші поетикальні спільності романів Італо Кальвіно та Мілорада Павича, що ілюструють особливості нової текстуальності. В основі постмодерністської текстуальності романів цих письменників лежить пошук нового творчого проекту читання. Ілюстрацією цього є передусім особливий підхід до структури роману, зокрема І. Кальвіно зазначає: «Ви гадаєте, кожна історія повинна мати початок і кінець? (...) Найглибший сенс, який лежить в основі всіх романів, – мов та монета, має два боки: неперервність життя і невідворотність смерті» [307, s. 276]. М. Павич висловлює подібні погляди щодо специфіки структурної моделі роману та власної концепції письма в есе «Початок і кінець читання – початок і кінець роману», де обґрунтовує зміни в способі писання заради подальших модифікацій у способі читання літературного твору.

Спільним для обох письменників є використання техніки знайденої книги, що стає головним об’єктом пошуку, та символіки Александрійської бібліотеки як сакрального простору на означення всеосяжності знань. Письменники-постмодерністи часто використовують і метафору лабіринту для окреслення сутності своєї поетики. Один із найвідоміших представників структуралістської критики Ж. Женетт зауважує, що на мотивах «книги» та «бібліотеки» засновується проза, а здебільшого фантастика Х. Л. Борхеса: «Борхес вмурований в безмежний лабіринт міфічної бібліотеки, де всі книги – одна книга, де кожна книга – всі книги. Бібліотека – це найвиразніший і найбільш точний символ просторовості літератури» [369, s. 39]. М. Павич у «Хозарському словникові» використовує борхесівську модель бібліотеки-лабіринту, а самого Х. Л. Борхеса вважає «найобдарованішим читачем нашої епохи». Пізні романи І. Кальвіно теж мають лабіринтоподібну структуру, а бібліотека виступає моделлю реверсивного, безкінечного простору літератури: «Яка пристань буде для тебе безпечніша й миліша од великої бібліотеки? Мабуть, вона є і в тому місті, звідки ти подався був у мандри і куди повернувся після навколосвітньої подорожі від одної книжки до іншої. Тепер у тебе жевріє

надія, що всі десять романів, які вислизнули тобі з рук, знайдуться там, у бібліотеці» [307, s. 270].

У збірці есе «Машина літератури» (1980) італійський письменник назвав свої пізні експериментальні твори «Замок перехрещених доль» та «Якщо зимової ночі подорожній» *гіперроманами*. Особливістю гіперроманів є фрагментарність, варіативність, запропонована можливість вибору для читача тощо. Гіпертекст найповніше функціонує у «віртуальній реальності», що уможливлює несподіване переміщення читача в тексті. Нетрадиційні підходи до побудови творів, які знаходимо в І. Кальвіно, згодом розвинув М. Павич у своїх оповіданнях й романах з експериментальною структурою, в яких гіпертекст виявив свої можливості. Сербський постмодерніст дотримувався думки, що комп'ютерне безмежжя можна практично використати в літературній практиці: «Тут роман і справді стає дитиною простору, він може розгалужуватися, оскільки не скутий лінійністю мови й умовностями галактики Гутенберга. Зараз роман входить у нову область галактики, що більше не пов'язана з друкованою книгою» [189, с. 78].

1.5. Специфіка структурної моделі як художній ключ романів «Гра в класи» Х. Кортасара та «Хозарський словник» М. Павича

Ще одним письменником, експерименти якого були продовжені Павичем, був Хуліо Кортасар (1914–1984), який належить до найвідоміших майстрів пера XX ст. Кортасар увійшов до когорти інтелектуальних аргентинських письменників, що орієнтувалися на європейські літератури, передовсім англійську і французьку. Перше оповідання «Захоплений дім» було надруковано 1946 р. в часописі, який видавав Х. Л. Борхес. Х. Кортасар вважав Борхеса своїм наставником.

Новаторство Кортасара у прозі спрямовує нашу увагу до кінематографу, фотографії, джазу, до типових для XX століття видів мистецтва, які спонукали

письменника до інноватиності у текстуальній площині: побудова складної структуральності оповіді, її фрагментарність, мозаїчність, використання ігрового чинника, експериментування з мовою. У програмному есе «Деякі аспекти оповіді» (1962) письменник зауважує: «Роман і оповідання можна відповідно порівняти з фільмом і фотографією, оскільки началом фільму є «відкритий порядок», романний, а вдала фотографія передбачає попередні обмеження, які частково накидає звужене поле об'єктива (...). Я не знаю, чи ви коли-небудь чули, як професійний фотограф розповідає про своє мистецтво; для мене завжди було несподіванкою те, про що він висловлюється як оповідач. Добрі фотографи визначають своє мистецтво як уявний парадокс: вирізується один шматочок реальності, визначаються його встановлені межі, але в такий спосіб, що цей шматочок справляє враження вибуху, що відкриває довкола якусь набагато просторішу реальність, якусь динамічну візію, яка духовно перевершує поле охоплене об'єктивом. У фільмі ж, навпаки, як у романі, фіксація цієї широкої і багатовимірної реальності досягається розвитком окремих елементів, які нагромаджуються, що, звичайно ж, не виключає синтезу, який надасть «яскравішого виразу» творові, а в цінній фотографії чи оповіданні чинять навпаки, тобто фотограф чи оповідач повинні вибрати і обмежити одну важливу картину чи подію, яка є не лише цінною сама по собі, але й здатна повпливати на глядача чи читача як певний вид відкриття, дріжджів, що спрямують розум і відчуття до чогось, що йде набагато далі від візуального чи літературного жарту, вміщеного на фотографії чи в оповіданні» [цит. за: 156, с. 234]. Натомість музика, а особливо джаз, імпровізаційна природа якого не вимагає партитури, став для Х. Кортасара поштовхом до імпровізаційного, ротаційного письма. Спонтанність і непередбачуваність джазової імпровізації збігається з ідеєю письменника про автоматичне писання. Підтримуючи думку про те, що мова є місцем прояву людської креативності, письменник намагався у своїх творах показати віртуозність «мови» і вважав, що добрим письменником є той, хто частково модифікує мову.

Х. Кортасар у романній творчості багато уваги приділив своєрідному літературному експериментуванню, намагався модифікувати канонізований європейський зразок роману, зосередивши увагу на ускладненні його архітектоніки. Новаторські ідеї письменника щодо структурної моделі, статусу авторства й ролі читача, експерименти з мовою втілилися в психологічно-інтелектуальному романі «Гра в класи» (1963), що став культовою книгою й до сьогодні зараховується до числа найбільших досягнень латиноамериканської літератури. Х. Кортасар побудував свій твір за принципом дитячої гри, за правилами якої треба пересувати камінець з однієї клітинки, накресленої на землі, у наступну. Нижня частина накресленої на землі фігури для такої гри називається «землею», а верхня «небом». Учасник гри повинен пройти шлях від «землі» до «неба», а тоді повернутися назад. Перемагає той, хто першим пройде цей шлях. Розділи першої з трьох книг роману під назвою «З тієї сторони» читаються лінійно, складають перший варіант прочитання і сфокусовані на житті головного героя Орасіо Олівейри та його подруги Маґи. У другій частині під назвою «З цієї сторони» йдеться про повернення Олівейри в Буенос-Айрес, роман висвітлює певні аспекти життя персонажа, філософію людських стосунків, життя як гру у соціальному лабіринті. Головний герой чудово орієнтується в світі ідей, а в реальному світі вкрай погано: не впоравшись із душевними проблемами, перебуває на межі божевілля чи самогубства. За задумом автора, читачі повинні самостійно інтерпретувати потенційні багатозначності твору, самостійно з’ясувати закінчення роману і визначити, чи вчинив таки головний герой самогубство. В одному з інтерв’ю Х. Кортасар висловив думки про індивідуально-авторський поділ письменників та співтворчість читача у процесі читання: «Я б додав, що є два види письменників: до першого виду належать письменники, які не знають, що відбувається з якимось із його персонажів, в якійсь із його зав’язок, в якійсь із його книжок. Я гадаю, що належу саме до цієї категорії. Коли завершую оповідь, вона завершена у письмовій формі. Проте існує і другий вид письменників. Я їх не люблю. Це ті, що граються неправдивими труднощами,

неправдивими загадками, неправдивими ускладненнями, неправдивими містеріями. Я цього не дотримуюся, оскільки дуже легко здогадатися, до якої з цих двох категорій відноситься талановитий письменник» [136, с. 424].

Х. Кортасар у короткій передмові наголосив на існуванні другого, нелінійного варіанту прочитання роману, що охоплює його трикнижжя, й подав таблицю для орієнтації читача. Рекомендований автором спосіб читання другої книги під назвою «З цієї сторони» спонукає до читання розділів по колу. Таблиця вміщує особливий порядок цифр-розділів, так званий спеціальний код, що визначає правила гри і відображає складний принцип читання роману. Структуральні елементи (розділи) є мобільними, рухомими, існує можливість перестановки цих елементів в іншому порядку. Відповідно до запропонованої таблиці роману останні три розділи яскраво свідчать про ротаційне письмо, їх позначено цифрами: 131-58-131. Виходячи з цього, «передостанній» 131 розділ відсилає читачів до 58 розділу, що знову спрямовує до начебто «останнього» 131 розділу. За задумом автора, закінчення роману не співпадає з його графічним кінцем. Подібні переміщення кадрів і планів Х. Кортасар запозичив із мистецтва кінематографу й фотографії. Мобільна структура уможливлює варіативність прочитання, що провадить до варіативності закінчення. Автор передмови до українського видання цього роману Ю. Покальчук стверджує, що під час прочитання твору в запропонованому автором порядку отримуємо значно оптимістичнішу кінцівку, де головний герой не вчинив самогубство, а вирішив «служити людям, боротися з усяким духовним болем» [228, с. 10]. Х. Кортасар використав стратегію імпровізації при створенні експериментального роману у вигляді текстуального лабіринту. М. Павич у романі «Хозарський словник» теж закладає нелінійність, багатокнижжя в основу структури, реалізовуючи у такий спосіб ідею кругової фрагментарності. Саме унікальна побудова «Словника» була одним з тих чинників, завдяки яким роман за короткий час став «культовою книгою» європейської публіки. Емблемою подібної структури у постмодерністських творах виступає лабіринт як опис внутрішньої організації цілісності частин, що переплітаються, перехрещуються, доповнюються, а інколи

й виключають одна одну. Хорватський літературознавець В. Жмегач, окреслюючи обриси постмодернізму, влучно стверджує, що для постмодерністської ситуації характерним є незвичайне поєднання лабіринту й музею як двох уявних просторів [371, s. 416]. У модель лабіринту закладені категорії пошуку і вибору, що є одними з ключових характеристик текстуальної технології постмодерністських творів. У романі «Ім'я рози» У. Еко використовує постмодерністську метафору бібліотеки: книга як об'єкт пошуків зберігається у бібліотеці, приміщення якої є лабіринтоподібними, оскільки постійно розростаються в уяві читача з розвитком дії. Детективна історія зі складним, заплутаним сюжетом, переплетеннями стає своєрідним лабіринтом для читача. Ідею своєрідного гіпертекстуального лабіринту-мережі як необмеженої площини використовує М. Павич у «Хозарському словнику». У романі «Гра в класи» ідея лабіринту закладена в таблиці, що визначає його структуру і реалізовує ідею безкінечності. Дія роману розгортається в Парижі й частково в Буенос-Айресі, вулиці цих реальних міст перетворюються у творі на лабіринти: «Париж – то центр, розумієш, *мандала*, яку треба обійти без діалектики, лабіринт, у якому прагматичні формули служать тільки для того, аби зовсім загубитися» [132, с. 403]. Це свідчить про те, що Орасіо Олівейра вдається до пошуків середовища, метафізичного місця, де вирішаться всі протиріччя, де плюралізм реальності набуде своїх справжніх вимірів. Однак справжнім лабіринтом для головного героя стає шлях від «землі» до «неба» у пошуках філософії життя та душевної рівноваги. Мандала – це символ космосу у буддизмі, містичний лабіринт здебільшого круглої або квадратної форми, що поділений перетинками. Схематично подібною до буддійського лабіринту є таблиця «Гри в класи», що також уособлює лабіринти тексту і змісту у поєднанні з ігровим мотивом. Знаменно, що саме «Мандала» була першим варіантом назви роману «Гра в класи».

Частина роману під назвою «З обох сторін», за визначенням письменника, містить «розділи, без яких можна обійтися». Це уособлення постмодерністської гетероглосії тексту, що включає в себе різножанрові елементи, своєрідна

«енциклопедія» цитат, пов'язаних з попередніми частинами роману (вислови відомих людей, цитати з різноманітних філософських, психологічних, антропологічних праць, газетні вирізки, музичні коментарі, нотатки тощо). Саме на сторінках 62 розділу, як одного з цих розділів, знаходимо порізнені нотатки уявної книжки одного з героїв, письменника Мореллі, про новаторський підхід до структури роману: «Як і усі твори найвищого лету, в західному світі роман замикається в певній структурі. До того ж, будучи у рішучій опозиції, він шукає одкритого шляху, тобто нищить у зародку кожну штивну конструкцію як характеру, так і ситуацій» [132, с. 381]. Кортасар при написанні кожної нової оповіді намагався експериментувати з мовою, конструкцією, побудовою книги, вважаючи, що потрібно «ламати» для подальшого «конструювання» в літературі. А задум імпровізації для письменника передбачав свободу у формі, структурі, подібну до тієї, яку має джазист під час виконання музичного твору. У 1968 р. Хуліо Кортасар пише роман «62: модель до будування», пов'язуючи його назву з вищезгаданим розділом роману «Гра в класи». Специфіку підзаголовку роману («модель до будування»), що задає смисловий ключ до розуміння твору, письменник обґрунтовує у передмові. Він, зокрема, повідомляє, що частини оповіді, поділені на сторінках інтервалами, можна переставляти, а подібні переміщення і повтори повинні створити для читача відчуття свободи. Хорватський літературознавець В. Жмегач слушно зауважує наступне: «Чим незвичайніша фактура літературного твору, тобто чим виразнішим є відхід від стереотипу, тим більше *своїх* зусиль читач спрямує на пошуки *смислу*, специфічного значення, яке, за його уявленням, приховане у несподіваному характері тексту» [371, s. 381]. Складна конструкція уможливлює простір для комбінування, а читач, володіючи правом вибору, отримує можливість змонтувати фрагменти оповіді у власну оповідь, у власноруч створену саме ту модель книги, яку він захотів прочитати. Подібна сегментація тексту свідчить про пластичні можливості роману Хуліо Кортасара. Процес читання уподібнюється до головоломки, а читач повинен на власний розсуд змоделювати частини оповіді, сукупно вибудовуючи цілісність тексту, сюжетні лінії,

причинно-наслідкові зв'язки. Багатозначність та альтернативність прочитання забезпечують багатство інтерпретаційних можливостей. У літературній критиці роман «62: модель до будування» проголосили «антироманом», «протироманом», «новим романом». Автор схвально поставився до подібних характеристик, вважаючи, що слово «роман» є певною мірою застаріле, коли йдеться про нову літературу, нові течії, які продовжують використовувати довгу нарацію, надаючи їй нового розмаху, змінюючи багато традиційних законів, що стосуються літератури і форми оповіді, випробовують нові можливості мови. Коли ж читач довідається, що читатиме «антироман», то заздалегідь знатиме, що матиме справу з експериментальним романом.

У романі «Гра в класи» Кортасар руйнує егоцентризм авторства, оскільки автор не виступає архітектором художнього простору, а, відособлюючись від твору, з'являється в образі письменника Мореллі. Під час читання твору складається враження, що провідний персонаж Орасіо Олівейра та інші герої роману є витвором саме його уяви. Письменник Мореллі – це своєрідна «маска автора» Кортасара, що стає його обличчям. Подібну техніку щодо зміни статусу автора, його знеприсутнення, застосував У. Еко в «Імені рози», де письменник розгортає «гру в автентичність», називаючи себе упорядником перекладу з XIX ст. Цей упорядник покликається на текст XVII ст., що фіксує запис монаха-бенедиктинця з XIV ст. М. Павич теж дистанціюється від «Хозарського словника», зашифровує авторський голос, визнаючи себе лише упорядником-лексикографом первісного видання магічної книги Даубмануса з 1691 року, в той час як сама «хозарська полеміка» відбулася у VIII чи в IX ст. (або було декілька схожих подій). Фігура автора-оповідача в усіх цих романах ховається за фігурами упорядників й за масками внутрішніх авторів тексту, тому й стає сумнівною, втрачає значимість і відповідний статус. Згадувані романи входять до «класичного» корпусу постмодерністських творів, поетикальною особливістю яких є переоцінка традиційної концепції авторства з підвищенням статусу привілейованого читача. Якщо у кореляції автор – текст – читач основна увага

зосереджена на ланках текст – читач, тоді текст можна вважати результатом творчої активності читача. Без читача текст стає безадресним, тобто текст фактично повинен включати в себе компонент «адресат».

У річищі ідей та практики постмодернізму У. Еко пропонує стратегію вільної, інтелектуальної гри з читачем: «На якого ідеального читача я орієнтувався в своїй роботі? Звичайно ж на спільника. Не менше. На того, хто готовий грати в мою гру» [90, с. 22–23]. Лексикографічна поетика «Хозарського словника» уможливила сегментацію тексту та забезпечила категорію вибору і цілковиту свободу творчих починань для читача. М. Павич визначає взаємодію читача і книги як гру, що провокує до співтворчості: «Саме так кожен читач сам укладе для себе свою книгу, зібравши її в єдине ціле, як в грі у доміно чи в карти, і з цього словника він, як із дзеркала, візьме рівно стільки, скільки у нього і вкладе (…). Чим більше шукаєш, тим більше і знаходиш, отож щасливому дослідникові відкриються усі зв’язки між іменами цього словника» [198, с. 19–20].

Х. Кортасар спроектував активну роль для читача, який має стати в центр книги, перейняти роль традиційного наратора, стати співтворцем: «Третя можливість: зробити читача спільником, попутником. Урівночаснити його із собою, вважаючи, що читання забирає власний час, переносячи його в час автора. Таким чином, читач може стати співучасником і співпочувальником того досвіду, що є таланом автора, *у той самий час і в тій самій формі* (…). Ще краще було б дати щось ніби фасад з дверима й вікнами; за ним би крилася таємниця, яку читач-спільник повинен відшукати (звідси спільництво), але може й не знайти (тоді поспівчуваємо йому). Те, що автор осягне для самого себе, повториться (може, сторицею, і в цьому диво)» [132, с. 382]. Рецепція роману, що передбачає читацьку активність, стає його повторним творенням (re-creation), породжує щоразу нові інтерпретації тексту і перетворює читання у необмежений, непередбачуваний процес. При відчитуванні багатозначності тексту читач проектує в нього власний досвід, відгадує сенс, виходячи зі своїх прагнень.

Під час читання «Гри в класи» натрапляємо на багатий тематичний комплекс, на своєрідну «енциклопедію» імен, фактів, цитат, подій, які розповідають про літературу, музику, малярство, що є яскравим свідченням інтелектуального мислення автора. Домінантною тональністю твору є саме інтелектуалізм як очевидний сигнал постмодерністської поетики. Саме з огляду на це літературні критики називають «Гру в класи» «всеосяжним романом», а Х. Кортасара творцем однієї з найцікавіших ігор в історії літератури. Для читача, як спільника автора в інтелектуальних пошуках, прочитання роману «Гра в класи» є своєрідним повторним творенням, спонуканням до подальшої творчості, роздумів, самовдосконалення. Саме з цією метою письменник обстоював включення читача як необхідної інстанції в текст: «Щодо мене, то я застановляюся, чи колись мені вдасться показати, що єдиним справді цікавим для мене персонажем є читач, у такій мірі, в якій бодай одробина з того, що я пишу, могла б змінити його, змусити глянути інакше, здивувати, вивести з себе» [132, с. 412].

Нетрадиційна структура романів «Гра в класи», «62: модель до будування» Х. Кортасара та розмаїття структур у романах М. Павича засвідчують, що ці письменники реалізовували концепцію *відкритого твору,* концепцію літератури як гри, концепцію книги як місця зустрічі автора і читача, тобто зверталися щоразу до нових формальних і наративних горизонтів. Сербський літературний критик М. Йокович в дослідженні «Онтологічний пейзаж постмодерністського роману» влучно зауважує: «Чи не для того Кортасар і Павич розоряють класичну форму роману, щоб воскресити роман як жанр, щоб вдихнути у нього нове життя» [123, с. 358].

Висновки до 1-го розділу

Усе викладене вище дає змогу зробити висновки про те, що Мілорад Павич у своїх експериментальних романах орієнтувався на праці з теорії читання і художню спадщину письменників-постмодерністів. Про це свідчить порівняння його романістики з окремими романами У. Еко, І. Кальвіно та

Х. Кортасара. Спираючись на згадані теоретичні дослідження і художню практику попередників, сербський постмодерніст виробив оригінальну романну техніку, що проявилась в авторській технології втілення постмодерністських теоретичних концептів. Отже, можемо обґрунтовано стверджувати, що романна проза М. Павича виступає як модель постмодерністського роману, який ґрунтується на експериментальній творчості попередників і креативно розвиває її. Автопоетикальні міркування письменника дають змогу побачити, як сформувались ключові поетикальні характеристики його романістики, які стали підвалинами його авторської романної моделі. Поетикальна спільність окремих романів Х. Кортасара, І. Кальвіно, У. Еко та М. Павича дає нам підстави стверджувати про тенденції модифікації постмодерністського роману та виокремлення його особливого, павичівського типу, однією з основних ознак якого є специфіка структурної моделі.

РОЗДІЛ 2
ЕКСПЕРИМЕНТИ ЗІ СТРУКТУРНОЮ МОДЕЛЛЮ У РОМАННІЙ ПРОЗІ М. ПАВИЧА

2.1. Елементи постмодерністської поетики у «Хозарському словнику» М. Павича

2.1.1. Постмодерністські експерименти. «Хозарський словник» (1984) – перший та найвідоміший роман Мілорада Павича, в якому виявився новаторський хист письменника. Цей твір перекладено на понад тридцять мов, у різних виданнях опубліковано загальним накладом близько 1 млн. примірників. Мовою оригіналу роман-словник витримав понад сотню видань. У 1985 р. його визнано найкращим романом року в Югославії (літературна премія часопису «НІН»), а 1988 р. авторитетне видання «The New York Times» проголошує «Хозарський словник» одним із семи найкращих літературних творів, опублікованих у США. У 1991 р. літературні критики і видавці визнали цей роман одним із десяти найкращих творів цього жанру в Аргентині. Роман-словник займав перші позиції у рейтингу найбільш продаваних книг у Франції та Великій Британії. В Ізраїлі «Хозарський словник» тричі перевидавався протягом двох місяців, а в Белграді 1992 р. його проголошують романом десятиліття.

В 1988 р. сербський поет і журналіст П. Крду для літературного часопису «Поля» уклав добірку з понад вісімдесяти найістотніших фрагментів літературознавчих статей, рецензій, відгуків, оглядів європейських критиків і журналістів про «Хозарський словник», що впродовж кількох місяців (від березня до липня 1988 р.) були опубліковані у друкованих виданнях Франції, Бельгії, Швейцарії, Німеччини, Австрії та Італії [339, s. 500–507]. Критичні огляди про роман-словник продовжували з’являлися на шпальтах світової преси: «Світова критика (…) називає Мілорада Павича письменником

абсолютної літератури, а його твори – справжнім поетичним і фантасмагоричним дивом. Французькі й іспанські критики пишуть, що Павич – «автор першої книги XXI ст.» («Paris Match», 1988), в Австрії його вважають «ватажком європейського постмодернізму». «Washington Times» називає Павича «гомерівським оповідачем», у Південній Америці він «один з найбільших письменників сучасності» («Veja», Сан-Пауло). «Tiempro» в Мадриді у 1994 році зазначає: «Павич – одна з великих фігур світової літератури». «Існують книги, які викликають у читача щось подібне до хімічної реакції (…). «Хозарський словник» містить у собі саме такий складник («Mainichi Shimbun», Японія, 1993)» [97, с. 92]. У 1991 р. сербська письменниця Я. Тешанович упорядкувала і видала збірку критичних матеріалів про «Хозарський словник» [338, s. 346].

Дослідники визнали М. Павича талановитим письменником-постмодерністом, а його романна творчість неодноразово привертала увагу багатьох західних дослідників. Один із чільних представників так званої «констанцької школи» німецький учений-літературознавець Г. Р. Яусс написав статтю під назвою: «*Хозарський словник* Павича» (іманентна естетика, естетичні рефлексії, «релігійна полеміка чи: The Last Things Before the Last» та фігури кінця у *Хозарському словнику* Павича») [111, с. 245–252]. Французький літературний критик Ф. Лефевр досліджував поетику читання «Хозарського словника», а його колега А. Боске – фантастичні елементи цього твору. Про історизм роману-словника писав відомий американський історик-тюрколог П. Голден. Науковці А. Ляйтнер, Б. Шулте, Б. Гройс, І. Калус [308], Н. К. Гейлз опублікували літературознавчі статті про перший роман М. Павича. Дослідниця Е. Ерліх 1994 р. захистила докторську дисертацію в Університеті м. Клягенфурт (Австрія) на тему: «Історичне та фіктивне у «Хозарському словнику» М. Павича. І. Цветанович (викладач Харпер коледжу в Чикаго) захистив докторську дисертацію на тему: «Міфологічні елементи в «Хозарському словнику» М. Павича», а в 2006 р. видав у Нью-Йорку книгу

«Пошук міфічної держави невинності: міфопоетичний вимір у романі М. Павича «Хозарський словник» [309].

Візантійську концепцію знака в «Хозарському словнику» досліджувала російська славістка А. Деміна. Польська дослідниця Й. Дзюба розглядала «Хозарський словник» як текст культури.

Визначальною для аналізу першого роману М. Павича є книга «Хозарська призма» (1991) авторитетного дослідника сербської літератури Йована Делича, який найточніше охарактеризував логічну структурованість та експериментальну організацію оповіді в першому романі письменника, назвавши її художньою знахідкою, окреслив ключові поетикальні аспекти «Словника», з'ясував відмінності між його *чоловічим* і *жіночим* примірниками.

Відомий сербський літературознавець Александар Єрков наголошував на тому, що Павич у «Хозарському словнику» підхопив та розвинув поетикальну модель визначного сербського модерніста Д. Кіша, принцип якої полягає у створенні *нової текстуальності* на основі поетикального механізму випадковості (застосування лексикографічної парадигми для структурування текстуальних частин) та енциклопедичної всеосяжності. Він є автором розгорненої післямови «Нова текстуальність» у книзі «Анахорет у Нью-Йорку», виданої в серії *Вибрані твори М. Павича* (1990).

Письменниця і літературний критик Ясміна Михайлович у 1992 р. видала книгу «Розповідь про душу і тіло: шари і значення у прозі Мілорада Павича». А в розвідці «Ефект безкінечної оповіді» виокремила найістотніші характеристики Павичевої романної прози і елементи постмодерністської поетики, розглядаючи «Хозарський словник», «Краєвид, мальований чаєм» та «Внутрішню сторону вітру». У статті «Павич і гіпербелетристика» дослідниця називає його романи близькими до інтерактивної літератури, обґрунтовуючи це можливістю створення їх гіпертекстової версії. З приводу цього Я. Михайлович покликається на думку американського письменника і професора Браунівського університету Роберта Кувера, що, висловлюючись про «Хозарський словник» у «The New

York Times» в 1998 році, писав: «Відколи поборник і пророк комп'ютера Тед Нельсон вигадав слово «гіпертекст» (…) почався неухильний приріст учнів, зацікавлених у цій найновішій верстві мисливців за мріями. Зараз створюється новий тип *книги* без обкладинки, інтерактивної, здатної до розширення; їх чимало, там у гіперпросторі, вже нині, і «Хозарський словник» може легко зайняти своє місце між тими *натхненними вершниками…*» («He Thinks the Way We Dream», *The New York Times Book Review*, 20.11.1998) [174, с. 54].

У 2011 р. сербський науковець Д. Живкович захистив докторську дисертацію на тему: «Типологічне порівняння романів М. Павича і У. Еко: поетикальні і семантичні аспекти інтертекстуальності в романах «Ім'я рози» та «Хозарський словник».

У 2012 р. побачила світ розвідка молодого дослідника К. Олаха під назвою: «Книга – Бог. (Постмодерна) духовність у «Хозарському словнику» Мілорада Павича.

Український славіст Павло Рудяков у монографії «Історія як роман» розглядає «Хозарський словник» М. Павича у контексті розвитку сербського історичного роману, вважаючи його постмодерністською версією романної традиції І. Андрича [245, с. 132–148]. Дослідник виокремлює його основні характеристики – своєрідний постмодерністський історизм, мозаїчну побудову оповіді, нелінійність сюжетів, багатоголосся, співіснування двох чи більше рівноправних оповідачів, реалізацію концепту авторства, в якому оповідач і слухач є співавторами комунікаційної схеми, що лежить в основі оповідної структури. П. Рудяков проводить паралелі між Павичевим романом та творами «Проклятий двір», «Міст на Дрині» І. Андрича, акцентуючи увагу на спільних моментах і ключових особливостях модерністської/постмодерністської поетики.

Українська дослідниця А. Татаренко у докторській дисертації «Поетика форми в прозі постмодернізму» та однойменній монографії досліджувала семантизацію форми як поєднання текстуальних та гіпертекстуальних стратегій

у романній творчості М. Павича [274, с. 263–392]. Вона розглядала «Хозарський словник» як історичний, аісторичний, фантастичний твір, формотворчу стратегію читання в романі, реконструкцію як поетикальну стратегію й інтерпретаційну модель.

Про перший роман Павича писали у теоретичних розвідках українські дослідники Р. Семків, І. Старовойт, Л. Сокол, Ю. Завадський. Р. Семків розглядав «Хозарський словник» у контексті іронічної структури [248, с. 23–24], Л. Сокол вважає цей роман класичним гіпертекстом [261, с. 79–80]. Ю. Завадський романи сербського постмодерніста «Хозарський словник» та «Краєвид, мальований чаєм» відносить до сучасних літературних творів, які втілюють ідеї нелінійності [98, с. 8–10].

Іван Лучук є автором низки літературознавчих статей про сербського письменника, зокрема дослідження компаративного характеру про «палімпсестовість» поезії В. Стуса та М. Павича, а також додатку до післямови «Час і сон у львівській клепсидрі» до першого українського видання «Хозарського словника». Він є автором рецензій на романи Павича «Остання любов у Царгороді» та «Зоряна мантія».

Український читач познайомився з першим романом Павича завдяки видавництву «Класика», що 1998 р. видало «Хозарський словник» в українському перекладі О. Рось у серії «Сучасна проза». Роман-словник видавався також 1996 р. російською мовою у видавництві «Софія». У 1999 р. п’ятнадцятий номер незалежного культурологічного часопису «Ї» вийшов під назвою «Югославія. Косово. Європа», його літературна частина вміщувала фрагменти розмови М. Євтича з М. Павичем, автобіографію сербського письменника, його автопоетикальні роздуми про особливості сучасної романної прози «Початок і кінець роману», а також оповідання «Корсет», «Коні святого Марка, або роман про Трою», «Скляний слимак». У часопис увійшли уривки критичних розвідок сербських літературознавців про прозу Павича,

зокрема «Хозарська призма» Й. Делича, «Павич та гіпербелетристика» Я. Михайлович[1].

Оригінальність письменницької особистості Мілорада Павича полягає в тому, що його інтенції розкриваються у «вимірах» тієї чи іншої жанрової модифікації. Будучи автором літературно-критичних праць з історії сербської літератури, збірок оповідань і романів, поезії та драм, митець ілюструє своєю творчістю, як з одного кореня розвиваються різні жанри, котрі змішуються. Ґрунтовний аналіз численних Павичевих романів можливий лише за умови вивчення його ранньої поезії та прози. Зародки поетики відомого роману «Хозарський словник» містяться у поезіях й оповіданнях Павича. У творчості цього письменника роль і смисл жанрового поділу суттєво змінені, тому й не дивно, що він є творцем нових, гетерогенних форм: збірки віршів з коментарями «Палімпсести» (1967), книга віршів з оповіданнями «Місячний камінь» (1971). Поет Мілорад Павич не сприймав «чистого жанру» поезії, тому з'являються його збірки віршів і прози. Саме вірші, порушуючи уявну святість жанру, стають основою деяких оповідань, які теж «не могли існувати самостійно», а, доповнивши один одного, склали цілісність. Письменник здійснює жанрові пошуки заради читача – йдеться про орієнтованість митця на спілкування з суспільством, про бажання діалогу з адресатом, задля якого пишеться твір. Свою поезію, яка, за влучним висловом сербського дослідника П. Піяновича, стала ембріоном подальшого прозового тексту, автор «переодягає» у прозу, не проводячи лінії розмежування між різними

[1] У 2002 р. в серії «Сучасна проза» видавництва «Класика» побачив світ роман-гороскоп «Зоряна мантія» в перекладі А. Татаренко. Роман-таро М. Павича «Остання любов у Царгороді» вперше виданий українською мовою 1999 р. у видавництві «Класика» (переклад Н. Чорпіти), а згодом у 2006 р. перевидавався видавництвом «Фоліо». Це ж видавництво перевидавало «Хозарський словник» 2004 р. та 2008 р., видало збірку оповідань М. Павича «Еротичні історії» у перекладі Н. Чорпіти. У 2004 р. у видавництві «Піраміда» видана «Антологія сербської постмодерної фантастики» С. Дам'янова, куди увійшли оповідання М. Павича «Болото» (переклад Н. Чорпіти), «Напис на кінському покривалі» (переклад І. Лучука) та «Вечеря в корчмі «Під знаком питання» (переклад А. Татаренко). У 2009 р. видавництво «Кальварія» видало збірку під назвою «Нездоланний ерос оповіді», куди увійшли оповідання сучасних сербських письменників. Відкривають згадану збірку оповідання М. Павича «Російський хорт» (переклад А. Татаренко) та «Третій» (переклад З. Гук).

літературними жанрами. Таке «пересипання» фрагментів, мандрівки героїв, повторення окремих елементів спричинилися до того, що деякі оповідання об'єдналися в один «Малий нічний роман», що згодом став складовою частиною роману-кросворду «Краєвид, мальований чаєм» (1988). Сам Павич так висловився з цього приводу: «Я завжди хотів, щоб мої герої мали можливість циркулювати у моїх творах, аби вони певним чином були старшими від моїх книг і живішими від форми одного роману чи одного оповідання, щоб могли з оповідання увійти в роман, із вірша – в оповідання, з одного роману – в другий (...)» [цит. за: 223, с. 391]. Оповідання Павича народжуються з його віршів, романи – з оповідань, отже, самі тексти автора є прикладом жанрової полівалентності, класичним палімпсестом.

Текст, який є одночасно поезією та прозою, віршем, оповіданням і романом, суттєво змінює організацію тексту та порядок дискурсу. Поняття «палімпсеста» з першої книги Павича стало ключовим символом його візії літератури, одним із невід'ємних елементів поетики, оскільки воно здатне поєднати, гармонізувати, встановити зв'язок між минулим і сучасним. Над поняттям палімпсеста як старовинного рукопису, з якого стерто попередній текст і на його місці написано новий, розмірковує відомий сербський поет Драган Йованович Данилов: «Всі ми, які пишемо, як сказав Кіш, «перебуваємо під владою палімпсеста», або, власне кажучи, нас провадять таємні чари палімпсеста (...). Без сумніву, палімпсест є sine qua non поезії. Поетична мова за своєю природою є своєрідною палімпсестовою метамовою, а поет – це archeus, внутрішній алхімік цієї метамови (...). Бо місія поета полягає у тому, щоб стирати з пергаменту анахронічні словеса, вкриті пліснявою (при цьому, звичайно, все ж залишається щось від попереднього тексту), і так, не повторюючи банальних схем і кліше, писати нові, свої. Але парадоксальним є те, що текст, а точніше метатекст, пишеться і стирається тим самим порухом руки (...)» [цит. за: 223, с. 361]. При цьому палімпсест не треба трактувати як суто технічний процес – написання нового тексту на місці повністю стертого старого, бо в такому випадку ці тексти не пов'язані змістовно, а лише спільним

простором існування. Однак жоден із двох палімпсестових текстів (старіший чи новіший) не може звільнитися від тексту-попередника, самостійно змінивши місце існування, і саме завдяки цій взаємозалежності реалізовуються інтертекстуальні зв'язки у текстуальному універсумі. Мілорад Павич послуговується численними літературними моделями: міфом, легендою, агіографією (житійною літературою), апокрифами, переказами, історичними фактами, що слугують «прототекстом», який реінтерпретується у сучасній прозовій структурі. Сторінки цього рукопису, первинного тексту, «прототексту» є затертими, проте його сліди знаходимо на багатьох рівнях прозової структури, у певних мотивах і композиції твору. Палімпсест поетики М. Павича літературні критики часто порівнюють із літературною концепцією видатного аргентинського письменника Х. Л. Борхеса. У поезії і прозі Павича теж знаходимо бачення книги як нового безконечного рукопису, що вміщує всі можливі комбінації літер, для нього характерні мотиви дзеркала, лабіринту, кола, двійників, синтез історії й сучасності у вигляді часо-просторової безмежності, в якій співіснують символіка чисел, симетрія, сон, смерть, переплетення поетичних і прозових форм в одному творі.

Палімпсест є матеріалізованою метафорою інтертекстуальності, однією з центральних інтертекстуальних фігур. Введений французьким теоретиком літератури Юлією Крістевою термін «інтертекстуальність», який ґрунтується на теорії поліфонічності М. Бахтіна, став одним із основних в аналізі поетики постмодерністського твору. Інтертекстуальність (міжтекстуальність) становить співприсутність і взаємодію різних кодів, дискурсів чи голосів, які співіснують у тексті. Такий багатовимірний текстовий простір містить у собі протописьмо, що проектується у вигляді знаків, «слідів», «означників». Постмодерністська поетика руйнує послідовний наратив, надає перевагу внутрішній текстуальній складності, обирає множинність замість одиничності, фокусує свої дослідження на переоцінці традиційної концепції авторства. Якщо текст є інтертекстуальним, то і сам акт прочитання переростає у інтертекстуальну діяльність. У такому текстуальному дискурсі читач має право оцінювати та

розшифровувати текст-палімпсест, самостійно проектувати нові вектори руху, моделювати його розвиток, тобто читач стає засобом передачі всіх актів інтертекстуальності. Цитатність та інтертекстуальність на рівні жанрів і мотивів є однією з найтиповіших ознак літератури постмодернізму.

Роман «Хозарський словник» є своєрідним «практичним посібником» з постмодернізму, ілюстрацією постмодерністських положень про структуру, принципову множинність, випадковість, про художню кореляцію «автор – читач» та прикладом дисперсного, нелінійного й мультимедійного гіпертексту. М. Павич закцентував увагу на особливій моделі прози з історичною тематикою, застосовуючи прийоми з арсеналу постмодернізму.

За багатьма ознаками «Хозарський словник» є продовженням уже сформованої творчої системи засобів Мілорада Павича. У цьому творі символічно виявлено всі значні особливості структури попередньої прози автора, який використовує нову організацію прозового тексту, створюючи роман із трьох книг, у яких вміщено словникові, тобто лексикографічні, енциклопедичні статті про хозарів, які зникли понад тисячу років тому, про хозарську полеміку, що мала на меті обрати одну з трьох релігій – християнську, ісламську чи гебрейську. Поняття палімпсеста автор дуже вдало використав щодо хозарів, які самі є палімпсестом – це втрачений і стертий текст історичних подій, який треба наново написати, реконструювати і, таким чином, простежити сліди зниклого народу від минулого і до сучасності. На відміну від історичних досліджень, твір не висвітлює духовні чи культурні зв’язки, вагомі історичні факти в ньому згадуються лише принагідно, проте при цьому формується єдиний безмежний манускрипт, що поетично розкриває спосіб мислення, формування уявлень про історію, створення ониричних картин. Лише чітка словниково-енциклопедична композиція роману повертає довіру читача до фактів, відомостей, до історичних документів. М. Павич ставить перед собою завдання створити новий спосіб письма і читання, що має на меті зруйнувати послідовний наратив та перетворити акт прочитання на інтертекстуальну діяльність.

Особливості поетики «Хозарського словника» були в центрі уваги дослідників, тому, сумуючи їхні досягнення, зосередимо увагу на таких ключових аспектах: переоцінка традиційної концепції авторства, стратегія залучення читача до співтворчості (гра з читачем), інтерпретація теорії «відкритого твору», реалізація прийому *читання удвох* та експериментальність структурної моделі твору.

Із поняттям інтертекстуальності тісно пов'язаний концепт «смерті автора», «смерті» тексту, «смерті» читача. В літературно-теоретичному дискурсі другої половини XX ст. найвидатніші мислителі постмодерної доби Мішель Фуко, Ролан Барт, Жак Дерріда проголосили та проартикулювали у своїх працях зникнення суб'єкта, що обмежує свободу читання, і народження читача як учасника текстуальної гри. Свої думки про позицію автора у творі Мішель Фуко викладає у статті «Що таке автор?», де, зокрема, зазначає: «Твір, який колись мав обов'язок забезпечити безсмертя, сьогодні володіє правом на вбивство, правом бути вбивцею свого автора. Суб'єкт письма затирає ознаки власної індивідуальності, він повинен входити у роль мертвої людини у грі письма» [289, с. 444]. На думку М. Фуко, «(...) автор не є невичерпним джерелом знань, якими наповнений твір, автор не йде попереду твору, він є певним функціональним принципом, який у нашій культурі дозволяє обмежити, вилучити і змінити, або, інакше кажучи, який перешкоджає вільній циркуляції, вільному маніпулюванню, вільній композиції, декомпозиції чи рекомпозиції уяви» [289, с. 611–612]. Роль автора полягає в тому, щоб створити свій фіктивний світ тексту, в якому активний читач матиме абсолютну свободу для творчості та інтерпретації. Автор не може бути богоподібною істотою, котра нав'язує читачеві свою точку зору, й не може обмежувати своєю розповіддю горизонт бачення читача. Як влучно зауважив Р. Барт: «Як інституція автор – мертвий: його громадянська, чуттєва, біографічна особистість зникла» [303, s. 36]. В тріаді «автор – текст – читач» текст є посередником поміж двома учасниками акту комунікації. Сприймаючи ідею теоретиків постмодернізму про переоцінку традиційної концепції авторства, М. Павич у своїх романах

зрівноважує асиметрію функцій у кореляції «автор – читач», він демонструє мистецтво завоювання читача, впроваджуючи стратегію залучення його до співтворчості в художньому творі. Впроваджується стратегія вільної інтелектуальної гри з реципієнтом. Категорія автора зникає, *розчиняється* у мереживі тексту, його особа *емігрує* у світ читача. На сторінках «Хозарського словника» письменник (адресант) починає гру з читачем (адресатом), погоджується на множинне авторство. М. Павич визнає себе лексикографом, реставратором знайденого видання, він використовує у романі відому техніку знайденого рукопису, результатом якої є множинне, «палімпсестове авторство». За відсутності авторитетного суб'єкта відбувається реалізація концепту «смерті автора», його зникнення і заміна «писарем», «переписувачем». Видавцем (автором) первинного «Хозарського словника» є польський друкар Йоганнес Даубманус, який у XVII ст. видав «Lexikon Cosri», з ним ділить авторство упорядник першого видання – отець Теоктист Нікольський, який написав передсмертну сповідь (Apendix I). Однак справжніми упорядниками «Словника» є Аврам Бранкович («Червона книга» з християнськими джерелами про хозарське питання), Юсуф Масуді («Зелена книга» з ісламськими джерелами) та Самуель Коен («Жовта книга» з гебрейськими джерелами). Усі троє (принцип тріади) є героями барокового пласту «Хозарського словника». Але Мілорад Павич має своїх «колег» і серед героїв із середньовіччя. Найважливішим образом цієї епохи є царівна Атех, яка є своєрідною матір'ю «Хозарського словника», авторкою першого жіночого примірника. З «Червоної книги» довідуємось, що царівна на повіках носить літери забороненої хозарської абетки, які вбивають кожного, хто їх прочитає. Цікавим є те, що отрута цих літер *переходить* в один з примірників Даубманусового словника, який вбиватиме своїх читачів. Книга – носій смерті, вона вбиває своїх авторів: царівну Атех, трьох авторів барокового пласту, друкаря Даубмануса, не омине смерть дослідників хозарського питання у XX ст. Книга може спричинити смерть того, хто, прагнучи знань,

намагатиметься оволодіти нею й розгадати хозарську загадку (мотив «небезпечної» книги зустрічаємо в «Імені рози» У. Еко).

Визначивши внесок усіх авторів у створення «Хозарського словника», можна констатувати, що його творці присутні в усіх текстових площинах роману, вони також втручаються у процес творчості, внаслідок чого відбувається затирання індивідуальних характеристик реального суб'єкта письма, а прочитання тексту набуває нової значущості. Постать сучасного автора зникає, *розсіюється* у великій кількості *внутрішніх авторів* роману, позиція творця перестає бути привілейованою. У постмодерністському дискурсі одноголосся перетворюється в двоголосся або й у поліголосся з огляду на наявний широкий діапазон голосів та дискурсів, які входять у текст. У «Хозарському словнику» автор стверджує, що існує таємничий рахунок для словника (1691+293=1984). Павич презентує реконструкцію титульної сторінки первісного, знищеного видання «Хозарського словника» 1691 року: «Реконструкція первісного Даубманусового видання 1691 року (знищеного у 1692 році) з доповненнями до найновіших часів». Таким чином, автор власну літературну продукцію видає за реконструкцію Даубманусового видання, і це зафіксовано у графічному зображенні перших сторінок, отже, «Lexicon Cosri» 1691 р. – прототип «Хозарського словника» 1984 р.

У лабіринтоподібному тексті «Хозарського словника» може померти й читач, бо на шостій сторінці роману надруковано лише один вислів, що є своєрідною епітафією, якою автор здійснює поховання читачів, які не прочитали книгу: «На цьому місці лежить той читач, який ніколи не відкриє цієї книги. Він тут мертвий назавжди» [198, с. 6]. На дев'ятій сторінці розташований зміст, який складається із попередніх зауваг до самих словників, далі ідуть три словники, за ними – два додатки, заключна примітка та покажчик словникових статей. У попередніх заувагах М. Павич запевняє майбутнього читача у тому, що на нього не чекає смерть після прочитання «Хозарського словника», як це трапилося з тим, хто читав попереднє видання 1691 р. Річ у тім, що перший лексикограф, польський друкар Йоганнес Даубманус

надрукував отруйною друкарською фарбою один із п’ятиста примірників, який закривався на позолочену застібку. Існував ще один контрольний примірник «Словника», що мав срібну застібку. Книга є отрутою і несе в собі смерть, оскільки «інквізиція 1692 року знищила всі примірники Даубманусового видання, і в обігу залишився тільки той отруєний примірник, якому пощастило уникнути пильного ока цензури, та ще допоміжний екземпляр зі срібною застібкою, що був при ньому. Таким чином, були покарані всі непокірні, які наважилися читати заборонений словник. Читач помирав якраз на дев’ятій сторінці, біля слів «Verbum caro factum est (Слово стане плоттю)» [198, с. 13–14]. В такий спосіб письменник реалізовує ще один концепт – «смерть читача».

Завдання автора – продукувати наративний дискурс і, будучи реальним відправником інформації, передавати її читачеві (адресатові). Роман «Хозарський словник» дає безмежний простір для уяви адресата з огляду на множинність перспектив для взаємодії між двома учасниками акту комунікації. У всіх своїх романах та оповіданнях, як і в «Хозарському словникові», М. Павич презентує проект нового читання, постійно спілкується з читачем, даючи йому необхідні вказівки щодо кращого та цілісніщого прочитання твору. Інструктуючи читача про порядок читання, автор дає йому змогу вибрати трагічний кінець або геппі-енд, радить прочитати зауваги та самому прийняти рішення: прислухатись до порад чи просто прочитати твір у звичному порядку.

Після реорганізації структури твору та зміни позиції автора на перший план виходить читач. Панівна роль автора-творця у творі кардинально змінюється. Якщо автор втрачає певний вплив, то читач у такому випадку набуває більшої значимості. У постмодерністському творі панує не абсолютний автор, а читач, котрий самостійно прослідковує усі зв’язки, насолоджуючись новим ступенем свободи. Мілорад Павич вважає читача співтворцем своїх книжок, який має активно долучатися до процесу творення книги. Для цього Павич реорганізує структуру своїх творів і, таким чином, уможливлює гру-співпрацю: автор – читач. Про вагому роль читача автор висловлюється на

сторінках «Хозарського словника»: «Саме так кожен читач сам укладе для себе свою книгу, зібравши її в єдине ціле, як у грі у доміно чи в карти, і з цього словника він, як із дзеркала, візьме рівно стільки, скільки у нього і вкладе, бо, як написано на одній зі сторінок цього лексикону, з істини не можна вийняти більше, ніж у неї покладеш (...). Чим більше шукаєш, тим більше і знаходиш, отож щасливому дослідникові відкриються усі зв'язки між іменами цього словника. А інше – для інших» [198, с. 19–20].

Функція читача зростає. Він не обмежується лише читанням «Хозарського словника», а, переймаючи на себе роль автора, сам укладає книгу з частин твору. У кожного читача книга вийде неповторною, бо порядок укладання у кожного свій. Для кращої орієнтації у просторі твору М. Павич додає до «Хозарського словника» «Попередні зауваги» і поради щодо користування словником задля цілісніщого та приємнішого його прочитання. Це вводить читача у суть справи, гравець дізнається про правила гри. У залежності від вкладених зусиль при читанні твору читач краще зрозуміє твір, проведе більше паралелей, розгадає ряд авторових загадок, а нагородою є задоволення, отримане після вдалого розкодування твору та успішного виходу із авторового лабіринту.

Читач, внаслідок децентралізації структури твору та зміни позиції автора, стає реалізатором усіх актів інтертекстуальності. «Я намагаюся змінити спосіб читання роману, збільшуючи роль і відповідальність читачів у створенні тексту. Це читачі приймають рішення щодо обрання зав'язки і розв'язки роману, початку чи закінчення читання, вирішують долю головних героїв. Однак, щоб змінити спосіб читання, потрібно було, як я вже сказав, змінити і спосіб писання», – наголошує М. Павич [189, с. 24]. Письменник має на меті змінити спосіб комунікації зі сприймачем, *уповноважує* його створити свою версію оповіді, новий інтегральний текст, допомагає йому «увійти у діалог» із текстом. Споглядач перебирає на себе роль співтворця, активно долучається до процесу творення книги, самостійно укладаючи її для себе з частин тексту. Якщо ж текстуальна структура забезпечує можливість і перспективу до творчої

взаємодії-співпраці автора з читачем, то, виходячи з міркувань У. Еко у його «Поетиці відкритого твору», такий текстуальний дискурс набуває статусу «відкритого твору» [90, с. 83]. Роман М. Павича «Хозарський словник» – класичний приклад «відкритого твору», де функціонують чіткі механізми структурування, організації та розгортання тексту, розроблені вектори текстуальних відсилань. У ньому присутня система кодів адресанта, які, за авторським задумом, критичний (семіотичний) читач намагатиметься розшифрувати. Текст, трансформований у макрокомунікативний акт, *відмикається*, якщо адресат поділяє систему кодів адресанта, які залежать від ерудованості, обсягу знань, читацького досвіду, світогляду. Декодувати такий складний, лабіринтоподібний текстуальний феномен допоможе словникова структура тексту, яка стане *хозарським* ключем для *відмикання* авторового ансамблю кодів.

У «Хозарському словнику» Мілорад Павич застосовує ще один цікавий прийом *читання удвох* або *зустрічі* за допомогою книги. На останніх сторінках твору автор запланував зустріч хлопця та дівчини, котрі одночасно читали відповідно *чоловічий* та *жіночий* примірники роману. Читач і читачка матимуть змогу визначити відмінності між *версіями* «Словника», розкодувати багатовимірну архітектурну побудову твору, з’ясувати значення таємничого рахунку тощо. Альбер Тібоде – французький критик, есеїст, історик літератури, автор есе «Думки про роман» – влучно зауважив: «Роман може мати начебто подвійні природні властивості, наче дві природні статі, чоловіків-письменників і чоловічу читацьку публіку та жінок-письменниць і жіночу читацьку публіку. Ці письменники і читацькі публіки можуть спільно співіснувати» [282, с. 118]. М. Павич вміло застосовує ігровий прийом «читання удвох» задля начебто кінцевої інтерпретації роману, демонструючи універсальність твору та «об’єднання» чоловічої і жіночої читацької публіки.

Письменник розробив та ввів нові концепції та методи у літературу, які широко використовуються його послідовниками. Найважливішим досягненням М. Павича є новий підхід до структурної побудови твору. Химерний

постмодерністський текст містить «ключ» до своєї структури, який полегшує доступ до смислів твору і розуміння авторського задуму. Структурна модель, на думку автора, є хребтом, опорою, на якій тримається увесь твір, бо міцний хребет, а ще краще, коли їх буде декілька, є запорукою успіху літературного твору. Свідченням цього є романи М. Павича, в яких письменник ретельно акцентував увагу на структурній моделі. Власне експерименти зі структурною моделлю літературного твору і є одним з найважливіших винаходів сербського постмодерніста. Свої думки про структуру роману М. Павич викладає у статті «Початок і кінець роману», в якій звертається до читачів із запитанням: «Чи мусить роман мати кінець? І що взагалі таке кінець роману, кінець літературного твору. Й чи неодмінно він має бути лише один? Скільки початків і кінців може мати роман?» [200, с. 63]. Письменник поділяє мистецтва на реверсивні й нереверсивні. Архітектура, скульптура, живопис – реверсивні мистецтва, які дають можливість підійти до твору з різних боків й роздивитися, змінюючи напрям оглядання. А музика і література за Павичем: «(...) подібні до вулиць з одностороннім рухом, по яких усе переміщається від початку до кінця, від народження до смерті» [200, с. 64]. Отже, М. Павич поставив перед собою завдання зробити реверсивною ще й літературу і почав втілювати свої задуми у романній прозі.

«Хозарський словник» є найдовершенішим та найскладнішим твором письменника у плані побудови. Перш за все слід відзначити, що існують *жіночий* і *чоловічий* примірники цього словника. Окрім цього, автор нагадує, що цей твір – реконструкція Даубманусового видання «Хозарського словника» 1691 року. На думку М. Павича, кожен роман повинен мати щонайменше два хребти та тіло, яке приросло до тих хребтів: «Якщо у вас слабий хребет і багато тіла – хорошого роману не буде. Якщо, знову ж таки, багато кісток, а тіла мало – таку жінку не назвеш гарною» [200, с. 106]. Суттєвим є той факт, що письменник використовує принцип *тріади* в романі. Його «Хозарський словник» має три *хребти*, а дія у «Словнику» відбувається у трьох часових просторах (у IX ст. під час так званої хозарської полеміки, в XVII ст. і в XX ст.).

Це можна охарактеризувати як своєрідну *трьохчасовість*. Усі події розгортаються з трьох точок зору – християнської, мусульманської та юдейської. Кожна з цих трьох структурних площин твору має свою колористику (Червона, Зелена та Жовта книги). Йован Делич, сербський дослідник творчості М. Павича, стверджує, що автор вдався до математичної поетики, створивши геометричну структуру «Хозарського словника» у вигляді тригранника: «Математичний принцип трикутника і числа *три* дозволяє нам уявити роман (...) як рівносторонню трибічну призму, в якій час виконує роль простору. Та призма перетинає тематичні пласти роману, тобто верхню і нижню основи призми, а середня площина втілює XVII століття» [310, s. 98]. Очевидно, що *трійки* персонажів із кожного пласту знаходяться біля вершин кожного трикутника, а між самими площинами панують динамічні стосунки завдяки фантастичності демонічного світу. Демони пов'язують цю часову вертикаль, котра може продовжитися з появою нових відомостей про хозарів. Хозарська призма може розростатися як у напрямку минулого – *вниз*, так і в напрямку майбутнього – *вгору*. Об'ємна математична побудова тригранника може перетинатися новою площиною у ще невідомій точці простору. Динаміка відносин між героями і елементами роману відбувається не тільки на горизонтальній площині, а й на вертикальній. У творі, в якому, на перший погляд, усе хаотично змішано, насправді панує суворий математичний порядок і цілком точна математична конструкція», – зазначає Йован Делич [310, s. 98]. Літературознавець також вказує на ще одну властивість призми як геометричної фігури – здатність заламувати і розсіювати світловий потік: промінь, який виходить із призми, змінюється і стає райдугою. Щось подібне відбувається і з документальним та науковим матеріалом, який входить у хозарську призму, яка видозмінює його у *хозарську райдугу*, тобто низку фантастичних оповідань про хозар.

За задумом М. Павича «Хозарський словник» структурований у вигляді лексикографічного видання. Принцип *тріади* присутній у композиції роману, у його поділі на «Червону книгу», де представлені християнські джерела і

трактування хозарської полеміки, «Зелену», яка охоплює ісламську проекцію полеміки, і «Жовту книгу», що є реконструкцією єврейської інтерпретації хозарської полеміки. Потрійна структура домінує у численних світоглядних уявленнях: у теології (небо, земля, підземелля), есхатології (рай, чистилище, пекло), антропології (тіло, душа, дух). Павич посилює символіку числа три, охоплюючи три часові простори. VIII-IX ст. – час існування хозарського народу і проведення хозарської полеміки її безпосередніми учасниками і першими хроністами, XVII ст. – коли дослідженням хозарського питання займаються А. Бранкович, С. Коен і Ю. Масуді, тоді ж друкується словник Даубмануса, і, насамкінець – XX ст., коли д-р Ісайло Сук, д-р Абу-Кабир Муавія та д-р Дорота Шульц знову тлумачать хозарську полеміку.

Ключем до розв'язання таємниці роману є рахунок, що завершує своєрідний другий епілог твору – «Appendix II»: 1689+293=1982. У 1689 р. під час турецько-сербської війни на березі Дунаю зустрічалися серб-християнин Аврам Бранкович, єврей Самуель Коен і турок Юсуф Масуді, які бачили один одного у снах і шукали зустрічі. Центральним образом є Аврам Бранкович – один із творців «Словника», дипломат, воєначальник айстро-угорських військ, енциклопедист і ерудит. У романі спостерігаємо містифікацію цього образу, оскільки його постать оповита демонічністю. Зауважимо принагідно, що М. Павич застосовує принцип «подвоєння» стосовно головних героїв. Заручник сновидінь Бранкович, щоб вилікуватися від них, повинен зустрітися зі своїм двійником Самуелем Коеном, якого бачить у снах. До кожного з центральних образів барокового пласту «прикріплений» демон, що є своєрідною активізацією архетипу сатани. Наприклад, демоном християнського світу є художник Никон Севаст. Після зустрічі у 1689 р. Бранкович, Коен і Масуді вбивають один одного навзаєм. Проте Бранкович повинен помирати тричі, бо в нього померло троє синів, а смерть у «Словнику» успадковується у зворотному напрямку – переходить від сина до батька. Демон Никон Севаст призначає Бранковичу зустріч через 293 роки в Царгороді, саме тоді укладач «Словника» з

XVII ст повинен втретє померти. До теми смерті М. Павич звертається постійно, цей аспект в його творчості надзвичайно цікавий і важливий.

Юсуф Масуді – теж один із авторів «Хозарського словника» та ловців снів, мусульманський дослідник хозарського питання в XVII ст. Він мав за мету читати сни Бранковича, щоб дізнатися про його двійника. Поруч із ним демон мусульманського світу – шайтан Ібн Абир Акшані – найкращий лютніст, місце поховання якого називають «гріб шайтана». Двійник Бранковича з єврейського світу – Самуєль Коен, мандруючи у снах, хотів якомога більше довідатися про нього. Коен займався хозарським питанням, за це демон із гебрейського світу Єфросинія Лукаревич пророкує йому покарання в майбутньому.

Міфічне повторення ситуації відбувається через 293 роки, коли герої з XVII ст. проектуються в інші образи у XX ст. Саме ці події складають сучасний пласт «Хозарського словника», описаний в «Appendix II». У готелі «Кінгстон» у Стамбулі 1982 року зустрілися три науковці: славістка Дорота Шульц, єврейка з Польщі, археолог Ісайло Сук, викладач університету у Новому Саді, і арабський гебраїст Абу Кабир Муавія, викладач Каїрського університету. Науковий з'їзд, де зустрілися православний, юдейка і мусульманин, усі дослідники хозарського питання, являє собою своєрідне міфічне повторення зустрічі Бранковича, Коена і Масуді 1689 року. За розпізнавальними *знаками* і *натяками* можна визначити перевтілення головних героїв: Аврам Бранкович – д-р Ісайло Сук, Юсуф Масуді – д-р Абу-Кабир Муавія, Самуель Коен – д-р Дорота Шульц. Функціонування демонічного світу теж підпорядковано принципу «подвоєння»: Севаст Никон перевтілюється в пані Ван дер Спак, Акшані – у пана Ван дер Спака, Єфросинія Лукаревич – у хлопчика Ван дер Спака. Сім'я демонів вчинила вбивства д-ра Ісайла Сука та д-ра Муавії. У демонічних злочинах звинувачують пані Шульц. Пласт XX ст. нагадує кримінальну розповідь із відновленням образів, подій, речей і самої історії. Особливо цікавою є демонологія цього пласту, яка пов'язує його з іншими пластами, додаючи певних символічних значень. Спільним для цих героїв із

XVII та з XX ст. є їхня трагічна доля, оскільки вивчення хозарського питання і дослідження «Хозарського словника» є небезпечним для життя.

Подібний шлях змішування і кумуляції розмаїтих часових планів створює один окремий час, час самого тексту, в результаті чого виникає враження безчасовості, всечасовості, причому зі збільшенням кількості топосів він поступово нівелюється. Число *три* стає ключовим архітектурним символом роману: «Хозарський словник» складається з трьох книг, у хозарській полеміці беруть участь представники трьох релігій, три хроністи описують цю подію, три пекла з відповідно трьома демонами впливають на розвиток подій у різних історичних періодах. Складна структурна модель твору дає можливість розгортати і згортати текст за новим принципом, забезпечуючи відхід від хронологічної лінійності. Будучи продуктом постмодерністської творчості, такий твір не вкладається в обмежені рамки усталеної структури, оскільки перестає діяти сам принцип системності й організованості. Адже постмодернізмові притаманні цитатна, ітеративна структура письма, відсутність послідовності, фрагментарність опису, відсутність єдиної позиції, імітація певних математичних прийомів (переліку, дублювання, монтажу), застосування різноманітних друкарських пристосувань, які перетворюють письмо на процес, під час якого прочитання набуває нової значущості. Це приклад *нелінійного письма* (*nonlinear narratives*) і підтвердження теорії перетворення літератури у реверсивне мистецтво.

«Хозарський словник» – це «роман-лексикон на 100 000 слів», і залежно від мови, якою надруковано твір, він має інше закінчення. Оскільки графічна система сербської мови передбачає дві абетки (кирилицю та латиницю), кількість і порядок розташування літер у яких різний, то вже сама сербська версія *Словника* існує з двома варіантами закінчень. Переклад роману іншими іноземними мовами змінює послідовність словникових статей відповідно до алфавіту мови, якою здійснюється переклад. Окрім цього, «Хозарський словник» одночасно з’явився у чоловічій та жіночій версії, тому читач (читачка) мають можливість вибрати один бажаний примірник або ж прочитати

обидва і, таким чином, продовжити текстуальну гру під час з'ясування відмінностей між примірниками. У самому тексті вміщено систему експліцитних вказівок, *сигналів*, які є своєрідними дороговказами на шляху відчитування і реконструкції тексту.

Варто наголосити, що Мілорад Павич – автор численних монографій з історії сербської літератури, зокрема, ґрунтовного дослідження «Історія сербської літератури доби бароко» (1969). Він вивчав барокові твори сербських та інших слов'янських авторів XVII–XVIII ст. (зокрема, З. Орфелина, Г. Стефановича Венцловича), привернув увагу наукового світу до літературного продукту цієї епохи. Павич проаналізував складну, мінливу, поліфонічну художню систему літератури бароко, яка тяжіє до метафоричності, алегоризму, емблематичності та контрастів, вирізняється прагненням вразити читача піднесеним стилем. Своєрідність барокової інтертекстуальності спонукала автора до перетворення й асиміляції різних текстів. Для літературних творів доби бароко характерна ускладнена форма, яка забезпечує відкритість і динамізм, відмову від нерухомого центру композиції, розгортання тексту до *нескінченності*. Італійський колега Мілорада Павича У. Еко у книзі «Роль читача. Дослідження з семіотики текстів» наводить приклад *відкритості* літературного твору саме у *відкритій формі* епохи бароко: «Барокова форма динамічна; вона прямує до невизначеності враження; вона виражає ідею поступового розширення простору. Її пошуки кінетичного збудження і примарного ефекту призводять до ситуації, в якій пластичні форми барокового твору мистецтва ніколи не дозволяють привілейованого, остаточного, прямого погляду; радше вони спонукають реципієнта безперервно зміщувати свою позицію, щоб бачити твір щоразу в нових аспектах, так, якби він був у стані безконечного перетворення» [90, с. 87]. У бароковій літературі авторитет читацької аудиторії відігравав важливу роль і був дуже впливовим. Деякі особливості художньої системи барокової літератури, зокрема, акцент на структурній моделі твору, що є рухомим механізмом для забезпечення динаміки, Павич запозичує й увиразнює у своїх романах.

Роман «Хозарський словник» можна охарактеризувати як величезний, загадковий, інтелектуальний кросворд, за допомогою якого читання знову стає авантюрою та подорожжю заради відкриття. «Словники – розбиті дзеркала (...)», – так пише про свій твір сам М. Павич [223, с. 377]. На перший погляд зовсім не зрозуміла метафора, бо словник стає дзеркалом, до того ж розбитим дзеркалом. Павич-науковець фахово досліджував літературу бароко та символізму, йому було відомо, що дзеркало в інтер'єрі бароко розсуває архітектурний простір, створюючи ілюзорну безмежність, може подвоювати художній простір відображенням картин у дзеркалах. На думку російського літературознавця Юрія Лотмана, подвоєння за допомогою дзеркала ніколи не є простим повторенням, бо «(...) змінюється вісь праве-ліве чи частіше, до площини полотна додається перпендикулярна до нього вісь, яка творить глибину чи додає ще одну точку зору поза площиною» [145, с. 590–591]. Проекція, відображення у дзеркалі, несе у собі певний код моделювання. На думку дослідника, літературним адекватом мотиву дзеркала є тема двійника (принцип подвоєння), який є віддзеркаленим відображенням персонажа. Спостережливий читач не міг не помітити образів двійників у «Хозарському словникові». Взагалі літературна міфологія відображень у дзеркалі сягає своїми коренями архаїчних уявлень про дзеркало як своєрідне вікно у потойбічний світ, імагінарне задзеркалля. Одна із найцікавіших та найзагадковіших постатей твору — хозарська царівна Атех, яка мала два дзеркала – швидке й повільне. Швидке відображало майбутнє, натомість повільне – минуле.

Дзеркало – загадковий предмет, характерний мотив у фантастиці, до якого часто зверталися Борхес і Павич. Дослідник творчості М. Павича Йован Делич, маючи на увазі «Хозарський словник», висловлює таку думку: «(...) книга – це дзеркало: кожного разу показує нам інше обличчя» [223, с. 356]. Текст розпадається на мікротексти, які утворюють складні переплетення. Окреслити словникову структуру твору можна ще й наступним чином: «словник – розбите дзеркало».

Водночас літературні критики вбачають у «Хозарському словникові» ще й роман-лабіринт, вважаючи Павича продовжувачем борхесівських традицій. Письменники-постмодерністи часто використовують метафору лабіринту. Х. Л. Борхес в оповіданні «Невмирущий» так описує лабіринт: «Лабіринт будується для того, щоб збити людину з правильного напрямку й завести її в глухий кут; його архітектура, перенасичена симетрією, підпорядкована цій меті. Але в палаці, що його я далеко не повністю обстежив, архітектура не мала нехай там якої мети. В ньому я знайшов безліч коридорів, які заводили в глухий кут, вікон, розташованих так високо, що з них годі було виглянути надвір, монументальні двері відчинялися там або в крихітну келію, або в глибокий підземний хід (...)» [24, с. 276]. У «Хозарському словнику» вміщено висловлювання Павича про лабіринт: «Отже, такий чоловік (...) взяв нас за писарів і пустив до книгозбірні своєї та свого дядька графа Георгія Бранковича. І ми загубилися між книгами, як на якійсь вулиці, порослій сліпими завулками і покрученими сходами» [198, с. 254]. Про те, що можна загубитись у романі-словнику, пише ще один літературний критик Фріц Румлер: «Хозарський словник» спочатку виглядає як лексикон, але при прочитанні за нами зачиняються двері, і ми залишаємось у цікавому романі-лабіринті. Бо ця книга складена з книжок (...)» [223, с. 358]. Цей твір справді є лабіринтом з безліччю дверей та галерей, які читач може відчиняти у будь-якій послідовності за власним бажанням. Саме словникова структура допомагає читачеві не загубитись у просторово-часовому лабіринті твору. Вона, зачиняючи перед читачем двері, автоматично відчиняє нові. Господарем лабіринту є не автор-творець, а читач, бо саме йому належить право вибору.

Подібність словникової структури «Хозарського словника» до лабіринту є очевидною. Але існують різноманітні лабіринти. Ідея такої побудови твору є настільки популярною, що Умберто Еко у «Нотатках на полях *Імені рози*» виділяє три типи лабіринтів. «Хозарський словник» є прикладом лабіринту-мережі, коли текст є цілісністю точно визначених і пов’язаних між собою частин, які переплітаються, доповнюються, інколи виключають одна одну.

Структура «Хозарського словника» за задумом є безцентровою, що уможливлює циркуляцію всередині твору. Найкращою метафорою для цього типу лабіринту є метафора *ризоми*, яку запропонували Жиль Дельоз та Фелікс Ґваттарі [92, с. 454–455]. Ризома (франц. rhizome) – це трава, що росте горизонтально, утворюючи цілісну, проте перервну поверхню без глибини або центру, початку й кінця [95, с. 361–362]. Дельоз і Ґваттарі пояснюють, що в сучасному літературному тексті, завдяки хаотичності і складності центр (*стрижень*) твору переростає в образ наземного кореневища, ризоматичного ланцюга, що розростається і втрачає стрижень. Ацентровану ризому, що схильна до *площинного* розмноження, вважають емблемою постмодернізму. Умберто Еко вважає її протообразом лабіринту. Лабіринт – це той символічний простір, де постмодерністський текст проявляє себе вповні.

У прозі Мілорада Павича спостерігається структурна мобільність роману, що виявляється у постійному оновленні його тематики та поетики. Роман «Хозарський словник» доводить, що можна експериментувати зі структурною моделлю, бо механізми вислову стають важливими. Такий підхід до структурної організації твору створює можливості для нового, багатовимірного трактування структури. Літературознавець Л. Сокол характеризує роман «Хозарський словник» як дисперсний, нелінійний та мультимедійний (різнорідний) гіпертекст: «“Хозарський словник” М. Павича представлений у формі роману-лексикону. Жанр словника більше нагадує читачам про наукове видання. Але це враження зникає при першому заглибленні в текст роману. В ньому немає чітко визначеної оповідної осі, немає початку й кінця. «Хозарський словник» можна читати, почавши з будь-якого місця. Отже, в ньому наявна така ознака гіпертексту, як дисперсність» [261, с. 79]. Нагадаємо, що дисперсність гіпертексту – це структура, яка уможливлює подання інформації у вигляді невеликих фрагментів-гнізд, а увійти в цю структуру можна з будь-якої ланки. Л. Сокол вважає «Хозарський словник» дисперсним нелінійним гіпертекстом, оскільки в ньому скасована жорстока фіксованість тексту, а читач змушений обирати шлях прочитання, створюючи при цьому

свій текст [261, с. 79]. Мультимедійність, або різнорідність, гіпертексту – застосування всіх засобів впливу на читача: літературних (вибір оповідної техніки та стилістики), друкарських (шрифт, ілюстрації) та комп'ютерних (звук, анімація тощо). Зазначимо, що існує мультимедійне видання – CD роману «Хозарський словник», який вміщує текст, графічні зображення й відеозображення.

Можемо резюмувати, що М. Павич, створюючи нелінійний гіпертекст роману, який характеризується відкритістю і незакінченістю, вдаючись до інтертекстуальності (присутності, поєднання, асиміляції великої кількості раніше створених текстів), втілює свій задум нового писання – читання і, таким чином, уможливлює гру-співпрацю автор – читач. Явище інтертекстуальності як форма взаємодії між текстами стає передумовою нового тексту, нової текстуальності, що водночас забезпечує цілісність літературного твору. М. Павич також утверджує постмодерністську категорію *смерті автора*, зміну панівної ролі творця у власному тексті, «незалежності» твору від волі письменника і одночасне підвищення креативної позиції читача. Письменник вважає співавтором своїх творів читача, який має активно долучитися до процесу творення книги. Всі ці поетикальні характеристики творчості Павича дозволяють вважати її постмодерністською.

2.1.2. «Хозарський словник» як парадоксальний історико-фантастичний роман. Художній світ «Хозарського словника» поєднує історичні та фантастичні компоненти. Достовірні події, документально зафіксовані в історії, присутні в романі, але оповиті найрізноманітнішими знаками, символами, фантастикою, містикою та містерією сну. При розгляді статусу історичного шару твору нас передусім цікавитиме історизм автора «Словника», його підхід до показу і оцінки подій минулого. Історична концепція роману передбачає відновлення епох, достовірних історичних фактів, подій, яке здійснюється з використанням кількох перспектив. Мілорад Павич, демонструючи блискучу обізнаність і глибокі історичні знання, прагне

розвинути виявлену множинність в її своєрідності. Полісемантичність «Хозарського словника» полягає в синтезі (симбіозі) різних поглядів на одну історичну подію, причому кожен з них документально зафіксований в історії. Різне висвітлення складного й строкатого плетива історичних фактів, напруга між рівнозначними частинами роману, смислова парадоксальність утворюють складну систему опозицій (відмінностей і подібностей). Конструкція з опозицій, значна віддаленість подій в часі та суперечливість документальної основи стосовно хозарського питання підважують категорію історизму. Постмодерністське осягнення історичного минулого передбачає радше пошук розбіжностей, ніж консенсусу, одностайності. Для Мілорада Павича є важливим обігрування різнорідних історичних фактів з їхнім подальшим художнім відтворенням у постмодерністському ключі. Авторська уява відновлює вагомі історичні події за окремими документами, не оминаючи гру з категоріями реального і фіктивного, внаслідок чого читач зостається в царині домислів. Інтерпретація історичного чергується з фантастичними елементами, завдяки чому закономірність, виявлена за допомогою архетипу, не постає остаточною істиною. Літературознавець Я. Михайлович у статті «Деякі історичні джерела про хозарів та їхня транспозиція у “Хозарський словник”» намагалася з’ясувати, чи можна вважати роман історичним і наскільки вагомим є наявний у ньому фантастичний компонент. Дослідниця зробила амбівалентні висновки, що підтверджують приналежність твору до постмодерністської парадигми: «Мені здається, однак, що формально-змістові причини «за» і «проти» того, історичний це роман чи ні – однакові. У «Хозарському словнику» існують історичні особи і події, використано історичні дані, переважає історична свідомість, яка, проте, будь-що бажає бути представлена і потрактована як аісторична, бажає бути позбавленою ваги і відкинутою. Тому я не можу дати відповідь на це питання. (…) Вивчаючи літературу про хозарів, дізнаючись про них щоразу більше, я знала про них дедалі менше, а «Хозарський словник» все більше видавався мені справжньою, об’єктивною істиною» [172, с. 72].

Можемо стверджувати, що поетика гри з історією та історичними містифікаціями, яка притаманна Х. Л. Борхесу і У. Еко, допомогла Мілораду Павичу поєднати історичні та фантастичні елементи. Створений ним текст потребує ідеального читача, бо лише він (super reader) під час уважного читання (close reading) може розпізнати, чи запис про хозарів, за влучним висловом сербського літературознавця П. Палавестри, є автентичним свідченням Ібн-Фаблана з Х ст., містифікацією з лексикона XIII ст. чи сучасним апокрифом з «Хозарського словника» [212, с. 1745]. Роман заснований на історизмі, який підтверджують документи, що подані на початку оповіді, перетвореної на дедуктивний ланцюжок. П. Рудяков стверджує: «М. Павич у своєму романі *розорює* історію, остаточно перетворюючи її з опису певних *історичних* подій у цілком хронологічно невпорядковану сукупність напівреальних, напівнереальних і легендарно-фантастичних фрагментів та епізодів» [245, с. 154]. Зауважмо, що «Хозарський словник» є ілюстрацією хаотичної природи постмодерністської свідомості. Історизм цього роману відображає полівалентність, мультиваріантність постмодерної епохи. Постмодернізм оспорює фігури єдності, порядку, ідентичності, впевненості, консенсусу й авторитету. «Хозарський словник» є типом художньої прози, в якому дискурс історичного роману поєднується з фантастикою або ж вигаданими історичними фактами. Художній світ цього твору Павича насправді чітко організований, оскільки в його структурі наявні робочі механізми, що зорієнтовані на об’єднання різнорідних текстових утворень в єдине органічне ціле. Це насамперед чітка словниково-енциклопедична композиція твору, поради щодо способу читання, зазначені у «Попередніх заувагах» до роману, обчислення, вказане в APPENDIX II (1689+293=1982), що зводить до однієї площини різні епохи минулого та сучасності.

Дискурсивний аспект розгляду хозарської полеміки привернув увагу Мілорада Павича в 1953 році, коли він ще студентом докладно вивчав статті про Кирила та Мефодія. В такий спосіб у річище літературних зацікавлень майбутнього історика літератури та письменника потрапила хозарська

полеміка. Цікавим було насамперед те, що християнські джерела лише кількома словами згадували про гебрейського й арабського учасників полеміки, за подібним принципом однозначного висвітлення в певному релігійному ключі будувалися гебрейські та мусульманські джерела. Це стало для Мілорада Павича поштовхом до подальшого опрацювання спеціальних розвідок з хозарського питання та написання роману з троїстим принципом структуризації тексту. Відправним пунктом у створенні «Хозарського словника» було детальне дослідження великої кількості історичних джерел з різних релігій та створення власного «прозового рукопису» як інтегрального на цьому підґрунті. З християнських, мусульманських та гебрейських джерел М. Павич вибирав найцікавіше, уникаючи використання офіційних догм трьох релігійних традицій, а «(…) засновувався радше на єретичних і герметичних вченнях, на герметичному вченні ісламу, на кабалістичні єврейські традиції, а особливо на судових кодексах (…) XVI та XVII ст. і, якщо говорити про хозарські джерела, – на катарах і богомильському вченні про диявола» [78, с. 98–103]. Павич не використовував сучасні підручники та дослідження, а звертався до праць XVII ст. Власне тому світогляд героїв роману можна вважати автентичним без анахронізмів у способі мислення.

Розглядаючи роман «Хозарський словник» в історичному ключі, доходимо висновку, що перед нами взірець радше «псевдоісторії». Постмодернізм, який розглядає світ та історію як фікцію, пропонує нові горизонти зображення і осмислення історичної пам’яті та реальності. Після появи цього роману в багатьох країнах світу преса відгукнулася схвальними відгуками, в яких йшлося про «ідентифікацію» з хозарським народом. Для українців подібна «самоідентифікація» має теж історичні підстави, оскільки Хозарське царство до IX сторіччя існувало на географічному просторі, що його тепер *grosso modo* обіймає теперішня Україна, і саме київський князь Святослав долучився до занепаду хозарської держави.

Під час написання «Хозарського словника» Мілорад Павич користувався фаховими історичними виданнями. Це книги з хозарського питання

М. Артамонова, Л. Гумільова, Д. Данлопа, Ф. Дворника, Житія Кирила та Мефодія. Використовував також праці Ібн-Фадлана, Г. Острогорського, звертався і до секундарної літератури: до візантійських хронік, арабських посібників із географії, до гебрейських свідчень, також працював з сучасними історико-лінгвістичними студіями.

В археологічних словниках відомості про хозарів дуже скупі, а подекуди і взагалі відсутні. В археологічному словнику І. Брея і Д. Трампа знаходимо такі відомості про хозарів: «Хозари – напівкочовий, тюркськомовний народ, що входить до складу Тюркського каганату, після падіння якого в VII ст. на території Дагестану утворився Хозарський каганат, який підкорив частину болгарських орд. Його розквіт – у II половині VIII – на початку X ст. Основну масу населення каганату складали болгари і алани, а власне хозари були меншістю. Археологічно Хозарський каганат представлений салтово-маяцькою культурою» [4, с. 269].

Ґрунтовно досліджував історію Хозарії професор М. Артамонов, який є автором низки книг з цього питання, та його учень Л. Гумільов. Останньому все ж таки вдалося розшукати хозарські міста Ітиль та Саркел, а також знайти хозарські поховання. Але найвагомішим є те, що Л. Гумільов пояснив причину «зникнення» не тільки хозарського народу, але й зникнення, внаслідок природних явищ, території, на якій хозари проживали.

Під час написання «Хозарського словника» праці цих двох дослідників стали для Мілорада Павича основною тканиною роману. Чимало історичних фактів, свідчень, описів, які видаються читачеві вигаданими і цілком нереальними, автор узяв з історичних джерел. У «Хозарському словнику» словникові статті в залежності від кольору набувають іншого змісту. Із тридцяти шести статей твору дванадцять статей – про історичні особистості, події чи поняття, пов’язані з хозарами («Каган», «Кирило», «Liber Cosri», «Методій Солунський», «Аль-Бекрі», «Даубманус Йоанес», «Сангарі Ісак», «Тибон Єгуда», «Халеві Єгуда», «Хозари», «Хозарська полеміка», «Челарево»). У «Словнику» можна виділити чотири словникові статті, які є у всіх трьох

книгах (Червоній, Зеленій і Жовтій): «Атех», «Каган», «Хозари», «Хозарська полеміка». Кожна з цих чотирьох статей відкриває *інший* бік хозарської метафори, бо представлена у трьох ракурсах – християнському, мусульманському та гебрейському.

Світ у трьох ракурсах особливо добре простежується у словниковій статті «Хозари». Для написання Червоної книги автор використовує руські та грецькі джерела, зокрема Літопис Нестора, Житія Святого Кирила. У Зеленій книзі знаходимо посилання на арабського історика Масуді, у Жовтій книзі відповідно на головного гебрейського хроніста Халеві Єгуду. Усі розповіді у християнській книзі стосуються Візантії, при цьому наводяться грецькі документи. Мусульмани ж оповідають про арабсько-хозарські війни та подають арабські праці. Гебрейська стаття спирається на листування єврейською мовою хозарського короля Йосифа з Хоздаєм Ібн Шапрутом з Іспанії. В такий спосіб у кожній з книг створюється свій неповторний, оригінальний світ, що ґрунтується на власних джерелах. При зіставленні інформації з трьох книг відчутна незаперечна переконаність «авторів» кожної з книг в істинності власних джерел. У полеміці про віру каган вирішує: у Червоній книзі – сповідувати християнство, у Зеленій – іслам, у Жовтій – юдаїзм.

Питання хозарської полеміки – найважливіше у «Словнику», бо саме під час цієї дискусії розглядається проблема віри в трьох ракурсах. М. Артамонов в «Історії хозарів» присвячує розділ хозарській полеміці. Звідти дізнаємося, що в умовах зростаючого міжнародного значення Хозарії, питання про її державну релігію набуло у VIII ст. великої політичної ваги. Могутня Хозарська держава була бажаним союзником як для Візантійської імперії, так і для Арабського халіфату. Обидві сторони намагалися нав’язати хозарам свою релігію. Ще в 747 році каган прийняв мусульманство, однак швидко відмовився від релігії своїх ворогів. Пов’язане з Візантією християнство здавна було розповсюджене на хозарській території у Криму та на Кавказі. В першій половині VIII ст. перед владою Хозарії постала дилема – обрати християнство чи іслам [3, с. 410].

У трьох джерелах відомості про хозарську полеміку є різними. У «Червоній книзі» є посилання на Житіє Костянтина Солунського та оповідь про його подорож до Хозарії. Кирило і справді був учасником полеміки. Його подорож детально описана Павичем і повністю відповідає історичній правді. У 860 році у Хозарію була вислана місія на чолі з Костянтином Філософом. Це питання про хозарську місію належить до найважчих у хозарській історії. У Паннонському Житії розповідається, що приїзд Кирила в Хозарію був наслідком прохання хозарів, які прибули у Царгород, прислати їм проповідника [3, с. 324]. Ці ж події описує М. Павич у Хозарській полеміці «Червоної книги» [198, с. 97]. За порадою патріарха Фотія було вирішено послати в Хозарію Костянтина. Детальний опис його подорожі Павич подає у словниковій статті «Кирило». Події відбувалися у 860 р., коли Кирило спочатку прибув у Крим, де за «Житієм» вивчав хозарську, а за іншими відомостями – гебрейську і самаритянську мови, знайшов Євангеліє та Псалтир і навчився читати та розмовляти руською мовою. З Криму морем, а згодом *хозарським шляхом* попрямував до Хозарії. Там Кирило брав участь у дискусії про віру, переміг своїх суперників і охрестив двісті людей. Каган з повагою прийняв Кирила, брав участь в дискусії про віру, дав дозвіл своїм людям охреститися, але сам від прийняття християнства утримався. Кирило також озброїв хозарських християн аргументами для боротьби з юдейською пропагандою [3, с. 332].

Отже, Павич, пишучи цю словникову статтю, користувався історичними джерелами і з точністю історика змальовує ці події у «Червоній книзі».

«Зелена книга» розповідає про те, що мусульманську позицію у полеміці відстоював арабський тлумач Корану Фарабі Ібн Кора, який і переконав кагана прийняти іслам. Проте арабські історичні джерела, які згадує Артамонов, визнають «поразку» ісламського полеміста, але пояснюють її підступним вбивством їх представника єврейським проповідником [3, с. 411].

У «Жовтій книзі» знаходимо посилання на листування хозарського кагана Йосифа. М. Павич наводить імена хозарських правителів, основоположників гебрейської віри та їхні релігійні реформи. Гебрейським полемістом був Юда

Халеві, котрий за гебрейськими джерелами і переміг інших учасників полеміки за допомогою царівни Атех. Пишучи словникову статтю про хозарську полеміку в «Жовтій книзі», автор користувався «Хозарською книгою» Юди Халеві.

Якщо розглядати результат хозарської полеміки в історичному ключі, то мав рацію гебрейський полеміст Юда Халеві, бо хозари прийняли юдаїзм [3, с. 266]. Але ця релігія стала релігією виключно хозарського володаря та частини хозарської знаті. Вона ніколи не стала релігією хозарського народу, не витіснила ні старого язичництва, ні християнства, ні ісламу.

В такий спосіб у словникових статтях «Хозарська полеміка» історія стає ареалом гри: представлено три світи, створені за трьома різними історичними джерелами. Ось чому всі словникові статті дуже різняться змістом і практично не мають у собі схожих елементів. Єдине, що об'єднує ці *три світи* – це хозарська володарка Атех, участь якої у полеміці про віру була вирішальною.

Образ царівни Атех, разом із *хозарськими демонами,* є наскрізним в усіх пластах роману. Ці образи зазнають перевтілень, трансформації, рефігурації. У процесі створення героїв «Хозарського словника» М. Павич розвиває принцип множинності, інакшого укладання фрагментів. Ліричний образ царівни фрагментований у трьох перспективах, що робить його калейдоскопічно змінним. Саме тому кожен із трьох полемістів приписує їй свою релігію. Атех має свого прототипа в історії. У праці «Історія хозарів» Артамонова читаємо про хозарську царівну Хатун, що була популярною не лише при дворі, але й серед народу [3, с. 241]. В такий спосіб образ частково засновується на історизмі, який підтверджують джерела, але за своєю суттю є фікційним, побудованим на комбінації реалістичного і фантастичного.

Царівна Атех – пратворець «Хозарського словника». В романі її поезії можна вважати інтимною лірикою, тут поезія є виразом архетипної жіночності. Атех очолювала культ мисливців за снами (хозарських священиків). Оскільки сон для хозарів був часом найбільшої беззахисності, то уві сні від ворогів принцесу захищали літери забороненої хозарської абетки. Кожен знак азбуки убивав після прочитання. Отже, тіло Атех було поверхнею, на якій, як на

пергаменті, зберігалися знання. А знання – це смерть у минулому й майбутньому. У християнській версії «Хозарського словника» царівна померла, прочитавши літери абетки у фантастичних дзеркалах. У гебрейській та мусульманській розділах книги їй було відмовлено у праві на смерть. Атех отримала безсмертя ціною втрати статі, мови, пам'яті (забувши всі свої вірші). Тіло царівни виявилося нетривкою поверхнею для зберігання знань, як і сторінки книги. Смертоносний запис у силі знищити навіть тілесність, не кажучи вже про звичайний пергамент. У М. Павича знання – це річ отруйна. Читач першого забороненого словника про хозарів, прагнучи знань, відшуковував їх і, наситившись «отрутою» книги, помирав на дев'ятій сторінці. У цьому епізоді знаходимо перегуки з «Іменем рози» У. Еко. На всіх, хто намагається заволодіти книгою-знанням, чекає смерть.

При уважному зіставленні роману та історичних джерел з'ясовується, що не лише Кирило з Мефодієм та хозарська принцеса були реальними історичними постатями. Хозарський інтертекст вміщує розлогу топографію слідів: чимало героїв мають своїх прототипів в історії, а конкретні історичні факти, які письменник видає за власну вигадку у творі, подаються через інтертекстуальність. У Павичевій «Жовтій книзі» згадується головний гебрейський полеміст Єгуда Халеві, якому належить авторство «Хозарської книги» («Liber Cosri»), написаної арабською мовою в І пол. XII ст. У «Зеленій книзі» читаємо про Аль-Бекрі – головного арабського хроніста з хозарської полеміки. Аль-Бекрі (+1094 р.) – арабський письменник, який мешкав в Іспанії. Йому належить розповідь про прийняття хозарами юдейської релігії, що є мусульманською переробкою одного з мотивів хозарської легенди, а точніше – легенди про віру [3, с. 261]. У «Зеленій книзі» привертає увагу постать Юсуфа Масуді, одного з *ловців снів*. Масуді – реальна особа, автор книги «Золоті луги» (найбільш ґрунтовний географічний твір X ст.) [63, с. 48]. М. Павич визнає творцями «Хозарського словника» Єгуду Халеві, Аль-Бекрі та Юсуфа Масуді, чим уможливлює багатойменність авторства. Таким чином, у масиві тексту-словника відбулося помноження суб'єкта, що веде до його знеособлення.

«Співтворчість» внутрішніх християнського, гебрейського та мусульманського авторів у «Хозарському словнику» свідчить про неакцентованість ролі творця в романі та маніфестацію постмодерністського концепту «смерті автора». Після стирання присутності творця, розпорошення суб'єктивної єдності, читачеві відведена роль співучасника текстуальної гри. В такий спосіб заповнюється спорожнілий простір після «зникнення» автора. У романі читаємо про першого видавця «Хозарського словника» Йоганеса Даубмануса, який має свого прототипа – польського друкаря XVII ст., що видав польсько-латинський словник, але не «Lexicon Cosri». Називаючи себе лише сучасним лексикографом, М. Павич прагне констатувати анонімну множинність свого витвору. Один із основних механізмів поетики постмодерністської прози – прийом «наведення та упорядкування» чужого тексту, техніка знайденого рукопису тощо. «Упорядник» Павич намагається створити «текст-ілюзію» цілком достовірної репродукції на основі давнього «Lexicon Cosri» Йоганеса Даубмануса.

Проте на загал не історичні постаті та події зацікавили Павича, а сам устрій хозарської держави, її класовий поділ, полеміка про віру, проблема трьохвір'я у хозарів. Зауважимо, що автора цікавив мотив *жертви* (народу-жертви), який знаходимо в його есе «Європа і Сербія».

У «Хозарському словнику» М. Павич акцентує причини «смерті» народу в історії: територіальний поділ країни, обрання на ключові посади в державі осіб, які не були хозарами за національністю, небажання хозарської верхівки розвивати власну писемність і культуру. Внаслідок цих політичних, а також економічних та культурних факторів хозари «розчинилися», зникли у часі і просторі, залишивши про себе мало відомостей.

Наймогутнішим ворогом юдейської Хозарії стала Київська Русь. Князь Святослав 965 року наніс смертельний удар Хозарії. Наслідком зіткнення цих двох великих держав було повне і остаточне знищення Хозарії. Врятовані після розгрому хозари злилися з іншими спорідненими народами. Хозарська держава проіснувала досить довго. Перші відомості про хозарів датуються II ст. н.е. [63, с. 108]. А востаннє хозари згадуються у XIII ст. [3, с. 14]. Територіальне

зникнення Хозарського каганату спричинила трансгресія Каспійського моря на сушу. До середини X ст. вже дві треті хозарської території опинилися під водою [63, с. 89]. Таємниче зникнення території Хозарії першим пояснив Л. Гумільов, назвавши цю країну *Атлантидою* [64, с. 21].

Хозари знаходилися на роздоріжжі світів та релігій. Розгляд саме цієї проблеми став для М. Павича передумовою до написання роману. Читачеві важко зрозуміти всі алюзії автора, бо твір має складну текстуальну конфігурацію і є взірцем метафорики історії у постмодерній прозі. Проте все ж таки уважний (ідеальний) читач може відчитати експлікацію підтексту: устрій хозарської держави, тобто адміністративний поділ царства, нагадує політично-національну реальність Югославії. Роман «Хозарський словник» можна розглядати як своєрідну алегоричну оповідь про долю сербського народу. М. Павич зазначав про цей твір: «У «Хозарському словнику» було поставлене одне з найважливіших питань мого життя – чому з моїм сербським народом усе сталося саме так і чому з ним відбувається те, що відбувається сьогодні. Так виник «Хозарський словник». Звичайно, тоді він ще так не називався. Для мене це була просто хозарська тема» [97, с. 104–105].

Сербський літературознавець Йован Делич зазначає, що головним предметом наукових зацікавлень Павича-літературознавця є епоха бароко – своєрідна *темна пляма* в історії сербської літератури. Власне у розповіді про сербське бароко М. Павича розкриває позатекстову семантику «Хозарського словника»: «На Балканах, на землях колишньої Візантійської імперії і зниклого сербського середньовічного царства, розп’ята на межі релігій (православ’я, католицизму й ісламу), розділена хиткими і мінливими кордонами двох великих імперій – австрійської й турецької, а на півдні розрубана ще й венеційсько-турецьким кордоном, приєднана до чужих етнічних і мовних регіонів, сербська література XII-XIII ст. творилася народом-бурлакою, переважна частина якого упродовж століть перебувала під владою турецьких, австрійських і венеційських завойовників, у середовищі без постійних культурних і суспільних інстанцій, без політичних і культурних осередків, на просторах однієї величезної території»

[78, с. 101–102]. Читачам «Хозарського словника» може видатися, що це речення вже було ними прочитане у романі-словнику.

Вивчивши історію хозарської «атлантиди», Мілорад Павич у романі показав власне бачення трагічності долі народу. Власне національно-дидактична функція літератури передбачає розгляд питань історичної правди в художньому обрамленні, реалізацію певних ідей на матеріалі подій минулого. М. Павич використав мотив зникнення одного народу з історичної сцени з метою прямої або опосередкованої аналогії з сучасністю. На першому місці в письменника постає питання історичної долі народу, розпад і зникнення якого супроводжуються вмиранням мови. Хозарська історія є пересторогою до збереження власної ідентичності. У цьому полягає просвітницька концепція історії. Отже, історія – це не просто декорація, це ілюстративний матеріал для сучасних проблем. На прикладі «Хозарського словника» бачимо, що постмодерністський роман перебуває в тісному зв'язку з сьогоденням, у якому теж є загроза зникнення автентичних цінностей. Про дидактичну функцію історії в постмодерністських творах писала і Лінда Гатчіен у праці «Поетика постмодернізму»: «(...) історію замінює поціновування історії, відкриваючи спосіб, у який ми надаємо значення минулому, як історії перетворюємо в Історію» [320, s. 354].

Суттєвою (конститутивною) особливістю постмодерністського тексту є його зверненість до когось, його адресованість. Уявний читач повинен відчитати текст, зідентифікувати себе з ним. У такому випадку усвідомлення причин зникнення з історичної сцени хозарського народу викликає у сприймача метафоричне відчуття ідентичності. Кожний народ упізнає себе у хозарах і відчує біль від думки про можливість подальшого «історичного небуття». Істина, прихований смисл та авторські інтенції заховані, замасковані і відкриваються, виявляються через контекст, підтекст, алюзію, метафору. Проте лишень привілейований, ідеальний читач-співучасник текстуальної гри зрозуміє недвозначні натяки автора, зуміє *прочитати*, *розкодувати* текст, відкрити заховане, артикулювати замовчуване. Письменник, у свою чергу,

забезпечує нам доступ до тексту, але не гарантує його розкодування, що відбудеться за умови спільної системи кодів для автора, твору та читача. В такий спосіб адресат може стати безпосереднім учасником-співрозмовником текстуального діалогу.

Незважаючи на те, що під час написання «Хозарського словника» М. Павич за основу брав реальні факти, історизм тут нетиповий, бо постмодернізм завжди видозмінює історію: дописує, розкладає, переписує, конструює і вдало ховає від спостережливого читача. Письменник, на відміну від історика, має певні переваги – він може творити, містифікувати широке полотно історичних фактів і в такий спосіб урізноманітнювати засоби відтворення дійсності. Будучи дослідником літератури та ерудитом, М. Павич пропонує сприймачеві нові інлектуальні завдання, оскільки неможливо визначити межі між вигадкою та історією. Твір-виклик – це магічна книга, що є креативним синтезом історичних та фантастичних елементів. Тут, за борхесівським принципом, факти історії поєднуються у літературному творі з фактами письменницької уяви, що веде до створення псевдоісторії. «Хозарський словник» є взірцем не простого переповідання історичних фактів, а зигзагом між істиною та вигадкою. Роман-словник належить до творів, у яких теперішнє пізнається виключно через минуле, реальне – у фантастичному, можливе – у неможливому. В цих інверсіях виникає оновлення фікційної літератури. Неможливо раціонально пояснити і доказати усі явища і події, тому митці вдаються до вимислу, до створення універсуму, в якому панують нові принципи причиновості. Саме у фантастичній літературі відкриваємо багатовимірність можливих форм існування, котрі вказують нам на шляхи досягнення загубленого простору.

У сучасній прозі фантастика має більші можливості, бо не обмежується реалістичною структурою. Фантастика просторово-часової гри стає актуальною у XX столітті. Літературні критики вважають, що М. Павич найінтенсивніше розвиває фантастичний жанр, а його твори є взірцями інтелектуальної, ерудитської фантастики. Стосовно прози цього письменника використовують

термін *ars combinatoria* (С. Дам'янов). Фантастика у «мистецтві комбінування» не приховує, а виділяє свою вигадану, нереальну сутність. Сучасні фантасти намагаються стерти останні нашарування і знову почати писати оповідь, предметом якої є світ, який у світлі поетичного бачення стає надприродним. Окрім реальних історичних фактів, у «Хозарському словнику» знаходимо фантастичні перевтілення, міфічні повторення, демонічні сили, які неможливо розпізнати під щільним фантастичним, містичним текстуальним плетивом. Проза Павича доводить еволюцію фантастики, бо вона грається з реальністю, історією, стирає кордони між ймовірним і неймовірним. Літературний критик Сава Дам'янов вважає письменника родоначальником сербської постмодерної фантастики. Мілорад Павич осучаснює старі парадигми, вносить нові мовні, концептуальні, семантичні інновації, освоює можливості неміметичного, постмодерністського дискурсу. Автор дослідження «Корені сербської фантастики» Сава Дам'янов називає цей процес постмодернізацією фантастики і так метафоризує з цього приводу: «Павич довів, що постмодерністський Орфей не «грає на лірі без струн» (як про це стверджує вже згадуваний теоретик Ігаб Гассан), а одночасно грає на багатьох лірах із безліччю струн, неміметичні звуки яких хоче комбінувати завжди по-новому та в інший спосіб» [69, с. 63]. Цікава форма «Хозарського словника» відкриває нові можливості функціонування фантастичного матеріалу. М. Павич, без сумніву, належить до письменників-«палімпсестистів». Хорватський літературознавець Бранімир Донат називає таку прозу «(...) фантастикою здогадів, наслідком механіки руху, котра не підлягає гравітації, а тяжіє до безкінечного кружляння» [311, s. 481]. Фантастика функціонує у тексті, який ілюзію і все фантастичне проголошує чимось цілком релевантним. Фантастиці краще існувати у фрагментарній, змінній формі, ніж у лінійно-сталій структурі. Вона грається реальністю, історією, стирає кордони між реальним і нереальним, ймовірним та неймовірним.

У фантастиці існував традиційний пуризм щодо цитат та документів. Павич відходить від цього правила. Автор створює образи у творі, комбінуючи різнорідні елементи та граючись із деталями. В еклектичній сполуці роману

представлено змішане поєднання історичних та вигаданих героїв. Передусім на основі поєднання псевдоісторії та фантастики створюється книга Великого Сну, де відбуваються фантастичні перевтілення, калейдоскопічна зміна героїв, які мають здатність бачитися навзаєм у снах. Продуктивність ониричної поетики є домінантною ознакою прози Павича. Сюди ж відносимо й гру з часом як один із найважливіших авторських прийомів. Така гра пов'язана з міфологічними уявленнями про повторення подій, ситуацій, а навіть і перевтілення душі в інші тіла в майбутньому. Хозарська царівна Атех та демони як уособлення танатоса є всеприсутніми у часопросторовому континуумі роману.

Укладачі «Хозарського словника» XVII ст. Аврам Бранкович, Юсуф Масуді та Самуєль Коен мали за мету відтворення з цілісності всіх людських снів тіла першолюдини, ангелоподібного пра-Адама (Адама Кадмона, Адама Рухані). Це передусім є доказом того, що сегментація твору взаємопов'язана з тілесністю. Утворення символічного тіла Адама-предтечі, мальованого сном, свідчить про посередницьку функцію тілесності між матеріальним та ідеальним. Парадоксальне поєднання аналітичної фрагментарності з синтетичною тілесністю формує ідейну композицію «Хозарського словника». Троїстість форми роману веде до його амбівалентності. А у світлі амбівалентного прочитання література водночас виступає як інформація, застереження та містерія. Безпосередньою метою постмодерністського літературного твору має бути задоволення від прочитання, а не історична істина. Сербський літературний критик Михайло Пантич, пишучи про роман «Хозарський словник», зазначає: «Писання – реконструкція світу на основі літератури та літературної фікції, певний різновид імітації *божої книги*, відтворення *держави сну*, поєднання тіла першої людини, докладені зусилля, щоб завдяки літературі знову побачити *жахливу глибину часу* і вкотре досягти міфічно-архетипного часу і простору, прапочатку. Писання – це безперестанне пригадування, повернення до правзірця та історичних суперечностей, до незабрудненого світанку світу» [216, с. 471].

2.2. Роман М. Павича «Краєвид, мальований чаєм» як постмодерністський кросворд

Постмодерністська поетика надає перевагу внутрішній текстуальній складності, яка досягається за допомогою нових принципів структуризації тексту, експериментуванню, монтажу, трансформаційним змінам, переоцінці традиційної концепції авторства. Практичне втілення поетикальних концептів постмодернізму знаходимо у романній творчості Мілорада Павича. Після успіху «Хозарського словника» літературні критики цікавились подальшою творчістю цього автора. Висловлюючись з цього приводу, Мілорад Павич відповів: «Я можу сказати, що мимоволі перехитрив самого себе та тих критиків, які намагалися *вмурувати* мене живцем у «Хозарський словник», наче у вежу зі слонової кістки, і хотіли залишити мене там назавжди. Проте неможливо було так вчинити зі мною, бо ще до того, як я 1979 року почав писати «Хозарський словник», у мене в планах був інший проект – «Краєвид, мальований чаєм», перша частина якого – «Малий нічний роман» – була надрукована ще 1981 року. Отже, після появи «Хозарського словника» у 1984 році, я просто повернувся до вже початого роману, який закінчив та опублікував у 1988 році (...). Щось, наче літературні дріжджі, буяло і росло в книгах моїх оповідань, дуже довго, паралельно з написанням моїх двох романів. Ще з 1973 року і «Залізної завіси» деякі мої оповідання просилися у роман» [189, с. 31]. У такий спосіб Мілорад Павич урятувався від успіху «Хозарського словника», не ставши заручником слави. Однак ще до появи «Малого нічного роману» письменник видав велике оповідання «Отруйні дзеркала», яке також можна вважати малим романом. Майже всі оповідання цього автора вміщують елементи вже існуючих прозових творів. У постмодерністській прозі внутрішня гетерогенність тексту стає елементом літературної гри.

Роман Мілорада Павича «Краєвид, мальований чаєм» має авторське жанрове визначення – роман-кросворд. У найпоширенішому значенні слово

кросворд (англ. cross – хрест і word – слово) – це гра-задача, яка полягає у вписуванні літер у перехресні рядки клітинок накресленої фігури так, щоб по горизонталі й по вертикалі утворилися ряди загаданих слів. Так тлумачать це слово більшість довідкових видань. Зокрема, в енциклопедії «Британіка» знаходимо наступне визначення: «Кросворд – популярна форма словесної головоломки. Складається з діаграми, зазвичай прямокутної, поділеної на чорно-білі чи сітчасті (чорні або заштриховані) клітинки. До діаграми додаються два пронумеровані списки питань чи ключів до розгадок: один – для горизонтальних слів, інший – для вертикальних, номери яких співпадають із номерами у діаграмі. Слова в діаграмі перетинаються чи поєднуються одне з одним, через що кросворд отримав свою назву» [365, p. 756–757].

Праобразом сучасного кросворда з усіма його різновидами є анаграма, паліндром та акровірш. Досліджуючи літературу епохи бароко, Мілорад Павич захопився різноманітністю форм барокових віршів. Оскільки барокова форма відкидає статичність і є напрочуд динамічною, вона, зображаючи розширення простору, забезпечує множинність перспектив споглядання. Бароко у скульптурі, живописі й архітектурі заповнює усі порожнини сплетіннями, прикрасами, не залишаючи вільного простору. Барокове мислення тяжіє до схематичності, проте дослідники бароко припускають, що відсутність вказаного *першообразу* насправді означає зникання схеми. Видозмінені характерні особливості барокової поетики, які знаходимо у віршах, оповіданнях та романах Мілорада Павича – це змінність, рухливість, перетворення, декор. Цікава постать в історії давньої української літератури – ієромонах, професор поетики у Києво-Могилянській академії в 1736–1737 роках – Митрофан Довгалевський – у своїй книзі «Поетика (Сад поетичний)» висвітлює основні принципи барокового стилю в українській літературі, наводить моделі художньої практики XVII–XVIII століть. Прикметно, що у цій праці подано зразки українських барокових віршів-загадок (музичних) з елементами нотного письма, астрономічних віршів-загадок із знаками небесних світил, приклади співвідносних, резонуючих, відцентрових (віршів-лабіринтів), кабалістичних та чимало інших захопливих віршованих

форм. Відцентрові вірші (вірші-лабіринти) візуально є подібними до сучасного кросворда. М. Довгалевський влучно зазначає: «Загадки бувають трьох видів: перша виражається словами, друга – смислом, третя – малюнками» [86, с. 290]. Сучасна дослідниця Надія Смик, яка називає кросворд синтезуючим мистецьким видом, що об'єднує візуально-графічну діаграму та літературну загадку в одне естетичне ціле, вважає, що: «(...) кодовий запис слів, числові означення літер і загадки-зображення, дають змогу стверджувати, що сучасний кросворд увібрав у себе елементи барокових віртуозних віршованих форм» [258, с. 64].

Роман-кросворд «Краєвид, мальований чаєм» є прикладом двокнижжя, оскільки складається з двох книг: «Малого нічного роману» (написаного та виданого ще 1981 року) і «Роману для любителів кросвордів». Вже той факт, що роман призначений для *любителів кросвордів,* підводить читача до низки вирішень, методів, за допомогою яких реалізовуються авторські структурні задуми. Мілорад Павич намагається модифікувати нереверсивне мистецтво – літературу – у реверсивне, тобто уподібнити його до архітектури, скульптури чи живопису. Початок споглядання не має значення, бо витвір визначений як мистецька цілісність. На початку другої книги роману вміщено два кросворди: один для тих, хто виявить бажання читати книгу горизонтально, а інший для тих читачів, яким до вподоби вертикальне читання. Обидва кросворди можна вважати різновидами класичного кросворду (classic crossword), у якому малюнок має чотирибічну чи двобічну симетрію, кожне слово перетинається з іншим принаймні двічі, кількість чорних клітинок – мінімальна. Проте кросворди у романі «Краєвид, мальований чаєм» є радше метафоричними (до прикладу, у вертикальному кросворді клітинки не перетинаються, а кількість клітинок вказує на кількість розповідей, що входять у тематичну групу) і виконують функцію візуальних дороговказів, поданих автором для полегшення орієнтації читачів у лабіринті експериментального роману.

Структурна модель Павичевого *кросворду* нагадує гру в класи в однойменному романі аргентинського письменника Хуліо Кортасара, який в одному зі своїх інтерв'ю зазначав: «(...) існують два типи письменників: одним

письменникам насправді не відомо, що відбувається з кимось із його героїв у якійсь зав'язці чи в якійсь з його книг. Гадаю, що я належу власне до цієї категорії (...). Ви повинні *ламати*, щоб згодом *конструювати* літературу. Якщо ж ви нічого не зламаєте у вашій мандрівці мовою, у тому, над чим ви працюєте, не збудуєте нічого реального» [136, с. 424]. Подібну гру використав і Мілорад Павич у своєму творі, пропонуючи два типи читацького структурування інтегрального тексту, не вказуючи на частини, які могли б бути виключеними зі структури тексту, натомість, Кортасар наголошує на існуванні двох книг в одній і вказує, що читач може просто пропустити відповідні розділи в одному зі способів читання. У романі «Краєвид, мальований чаєм» Мілорад Павич використовує метафору ріки (це горизонтальне, довільне читання) і дощу (вертикальне читання, позначене відповідним порядком). За задумом автора, той, хто читатиме цей роман вертикально, слідкуватиме за долею героїв, а той, хто вирішить читати горизонтально (*класичним способом*), довідається про зав'язку і розв'язку оповіді. Для розв'язання кросворду потрібно прочитати оповідання, які гармонійно поєднуються у роман. Серед цих оповідань уважний читач може знайти модифіковані оповідання «Про душу і тіло» та «Блакитна мечеть», які були написані задовго до появи «Краєвиду, мальованого чаєм», і, доповнюючи один одного, уклались у єдину цілісність. Виходячи з цього, новий роман можна охарактеризувати як типовий приклад тексту у тексті, оскільки у нову тканину тексту вплітаються вже відомі читачеві фрагменти попередніх оповідань, які слугують передумовою майбутнього тексту. Автор дає змогу читачеві довільно і самовільно відтворювати інтертекстуальні зв'язки, встановлюючи відношення нового інтегрального тексту до прототексту.

За задумом М. Павича, розв'язка роману-кросворду існує у трьох варіантах: у тексті роману, в *реєстрі* та в остаточному оформленні як текстуальне висловлювання. Причому розв'язка та розгадка кросворду не є тотожними. У багатоваріантності розв'язки прослідковується гра автора з читачем, який повинен сам придумати продовження роману та власноручно його дописати (для цього відведено дві порожні сторінки наприкінці твору з

написом – «простір, який надається читачеві для запису розв'язки роману або розгадки кросворду»). В такий спосіб реалізовується текстуальна гра автор – читач, що передбачає співучасть читача у процесі написання літературного твору, в якому останній перетворюється у співтворця. У нотатках головного героя, архітектора Атанасія Разіна, знаходимо кілька записів, які, як і чорні поля у кросворді, не мають безпосереднього зв'язку з кросвордом (розповідь про родинні перекази Вітації Мілут та історія блакитної мечеті). Якщо такі моменти читач самостійно відшукає, то разом з тим прочитає прохання зберігати або надіслати їх поштою власнику-укладачу кросворду чи просто викинути. Тому прочитання роману «Краєвид, мальований чаєм» вимагає пильності та уваги, щоб не *викинути*, не пропустити у тексті важливі розділи, не перескочити білі поля кросворду замість чорних. Якщо ж таке трапиться, тоді слова кросворду розсіються, а в руках читача залишиться тільки те, що можна знайти в кожному романі з застереженням: «Всі читачі цієї книги – вигадані. Будь-яка подібність зі справжніми читачами є випадковою» [349, s. 256]. Цілісна текстуальна тканина складається з мікротекстів, переплетених у багатоголоссі тексту (тут наявні фіктивні документи, креслення, нотатки головного героя, *мандрівні* оповідання, що ускладнюють укладання цілісної мозаїки твору). На сторінках роману автор вдається до техніки знайденого рукопису, оскільки текст містить збірник документів архітектора Разіна. У нотатнику протагоніста вміщено план і детальний опис зимової резиденції Й. Броза Тіто, а також краєвиди, мальовані десятьма різновидами чаю.

Початок й кінець «Роману для любителів кросвордів» є варіативними: все залежатиме від того, який спосіб прочитання обере читач – вертикальний чи горизонтальний. По горизонталі роман починається реченням: «Жодного ляпасу, якого не дав, не треба забирати в могилу», а закінчується фразою: «Читач напевне не такий уже й дурний, щоб не пригадати, що тепер сталося з Атанасієм Свіларом, який певний час називався Разін». А по вертикалі – словами: «Готуючи цю Пам'ятну книгу нашому другові, товаришу шкільних років і доброчинцю, арх. Атанасію Федоровичу Разіну, який колись писав своє

ім’я язиком на спині найкрасивішої жінки цілого покоління, а тепер записав його золотими літерами в зоряні книги (...) сторіччя і став великою (...) особою, чия ніч вміщає десять днів. Редколегія мала на увазі, що всієї правди про його життя й роботу ми не дізнаємось ніколи». По вертикалі роман для любителів кросвордів закінчується так: «Я побіг до церкви» [200, с. 65].

Кінець роману також залежатиме від статі читача. Якщо під час пророкування майбутнього головна героїня Вітація Мілут на поверхні води побачить чоловічий образ, то на неї чекає смерть, у випадку появи жіночого обличчя – вона врятує своє життя. У реєстрі в кінці твору автор зазначає, що у воді з’явилося обличчя того читача (читачки), який (яка) в цю мить тримає «Краєвид, мальований чаєм» у руках, намагаючись довідатись, якою є розв’язка твору. Отже, стать читача, а не письменник, вирішує долю головної героїні. Співгра автор – читач не закінчується після прочитання, бо на читача завжди чекає нерозгадана таємниця на останніх сторінках книги. М. Павич демонструє мистецтво завойовування читача, намагається стимулювати його уяву, залучити до процесу творення заради активного і творчого читання. Варіативність прочитання є спонуканням до нових відчитувань інтегрального тексту. Зразковий читач як творчий співучасник повинен робити свої інференційні ходи, докладати зусиль для заповнення текстових прогалин, встановлювати звя’зки між текстуальними фрагментами.

Тематика роману включає проблему пошуку ідентичності. Головний герой твору, Атанас Свілар, робить спроби відшукати своє справжнє обличчя та ідентичність у дзеркалі часу, проходить шлях самовизначення, самоусвідомлення. Будучи в молоді роки зовсім не кмітливим юнаком, не знайшовши себе в архітектурі, він з часом перетворюється на прагматичну, підприємливу ділову людину – співвласника потужної фармацевтичної компанії. Разом зі зміною поведінки та філософії життя герой роману змінює також свою формальну ідентичність, відкидаючи прізвище свого вітчима (Свілар) і беручи прізвище свого батька – Федора Олексійовича Разіна.

Духовна і практична зміна ідентичності складає наративне ядро книги. Ці роздуми, формально викладені у книзі, виданій на честь Разіна, разом із фіктивними документами та текстами з Атанасових записників, дають змогу читачеві спостерегти численні причини і мотиви перетворення головного героя, а також пошук його справжньої ідентичності. Всі головні герої, а в романі їх чимало, ніби в якійсь уявній кримінальній справі, детально реконструюють минуле Разіна, його поведінку, окремі вчинки та рішення, постійно переконуючись, що мозаїка подій напрочуд важко укладається. Непередбачуваною і загадковою є поведінка головного героя, який наприкінці життя ще раз перетворюється з успішної ділової людини на справжнього *імітатора*, який в Америці, на околиці Вашингтона, споруджує ідентичні *копії* резиденції колишнього югославського керманича Й. Броза Тіто. Ключ до розгадки загадкової зміни ідентичності треба шукати у першій частині книги, у «Малому нічному романі», який є своєрідним прологом до «Краєвиду, мальованого чаєм», і в якому через простішу структуру проблематика висвітлена чіткіше. Тут викладено історію пошуку головним героєм власної ідентичності: архітектор Свілар, не розуміючи причини своїх фахових та особистих поразок, прослідковує долю свого батька – офіцера югославської армії, який зник безвісти під час війни. Ці пошуки привели його на Святу гору, в сербський монастир Хіландар (звідси й підзаголовок – «Хіландарська хроніка»), де Атанас довідується про долю батька, а також, що важливіше, про те, що за монастирським віруванням люди поділяються на дві групи: самітників (ідіоритміків) та кенобитів. Приналежність до однієї з цих двох груп виключає спосіб життя іншої. Не можна бути одночасно ідіоритміком і кенобитом (у цьому основна провина Свілара), не можна забувати про власну духовну ідентичність. Самітник у душі не стане відомим будівничим. Аби стати кенобитом, розпочати нове життя, необхідно, за переконаннями ченців, змінити ім'я, увійти в *час іншого кольору* з іншим ритмом та устроєм і в такий спосіб почати все спочатку. У новому романі Мілорада Павича власне так і відбувається: Атанас Свілар змінює прізвище і професію, від'їжджає в

Америку, де стає успішною, відомою людиною. Проте, намагаючись уподібнитись до кенобитів, головний герой перетворюється на особу без ідентичності, в *імітатора* чужого, зразкового способу життя. Розповіддю апокрифічного змісту про архангела Натанаїла і його перетворення у Сатанаїла автор вказує на анаграму імені Атанас: «Переверни людину вверх ногами і ось Сатана!» [349, s. 365]. Наведений вислів пояснює таємницю імені та справжньої ідентичності головного героя: Атанас/Сатана, а також його повне ім'я *арх. Атанасіє Свілар* (демон Азеред виписує його вогненним поглядом у повітрі) є алюзією на *арх*(ангела) Натанаїла, в майбутньому Сатанаїла, на якого вказує анаграма імені Атанасіє. Це є свідченням того, що весь час двійник Атанаса як віддзеркалене зображення персонажа, його варіантний відповідник, був прихований в його імені і чекав нагоди показати своє справжнє обличчя. Цим сегментом письменник вводить образ «ікони в іконі», наголошуючи на подвійному кодуванні тексту у тексті. Розповідь про походження Сатанаїла Павич *ілюструє* фрескою з сербського монастиря Дечани, на якій зображено зустріч архангела Натанаїла з Христом.

Мілорад Павич викладає свої погляди на поетику читання і звертається до читача з пропозицією брати приклад з Атанасія Свілара і читати літературний твір двічі: вперше, коли читач молодший від героя, а вдруге – коли старший (саме так читав герой «Мертві душі» М. Гоголя). У цій грі з іменами, образами та ідентичністю прикметною є розповідь про Вітацію Мілут, дружину Атанаса Разіна, яка закохується у невідомий, таємничий образ, поява якого супроводжується загадковими обставинами і який однієї ночі з'являється у дзеркалі її спальні. Вітація Мілут несподівано усвідомлює, хто є об'єктом її захоплення: «Я знаю, хто ти. Ти той, хто тримає в руках книгу моєї долі, книгу з назвою «Краєвид, мальований чаєм» і саме у ній читаєш наступні рядки: «І таким чином Вітація Мілут, героїня цього роману, закохалася в читача своєї книги» [349, s. 408]. В такий спосіб читач роману стає героєм книги, підтримуючи запропоновану автором гру пошуку власної ідентичності.

Загадковий шлях *перетворення* головного героя Атанасія Свілара вміщений на наративній мапі постмодерного кросворду, що структурував мікротексти, які можуть читатися як вертикально так і горизонтально, і в такий спосіб надають можливість читачеві самому укладати внутрішній простір книги. Щоб читач не заблукав на цій мапі, автор допомагає йому вказівками щодо прочитання, *вирішення* наративного кросворду в горизонтальному і вертикальному напрямках. Рішення про спосіб прочитання впливає не тільки на послідовність ознайомлення з мікротекстами, але й дає можливість читачеві упізнати своє справжнє *обличчя*, ідентичність, за допомогою цього вибору. Обраний шлях прочитання «Роману для любителів кросвордів» (горизонтальний чи вертикальний) визначить, ідентифікує читача як самітника (ідіоритміка) або кенобита.

Для романної прози Мілорада Павича є характерною нова організація прозового тексту, яка розширює його можливості, поліструктурність, динамічність, інтертекстуальність (введення до основної тканини тексту сегментів з попередніх прозових творів, причому кожен новий текст відсилає назад до попередніх текстів). Структура роману, утворена з панорами мікротекстів, групує в одну цілісність написані частини тексту, забезпечує варіативність прочитання, а також уможливлює його трансформацію та утворення нового повідомлення. Завдяки експериментам з прозовою структурою забезпечується множинність інтерпретацій, і літературний твір перебуває у стадії безкінечного перетворення. У парадигмі «текст – читач» текст стає комунікативним актом. За задумом автора, у романі «Краєвид, мальований чаєм» імпліцитний читач повинен одночасно з розв’язуванням кросворду взаємопов’язувати частини тексту у фазі його пізнання під час читання. Після прочитання літературного твору завдання читача полягає в заповненні порожніх місць у тексті-кросворді, що є експліцитним ключем до прочитання тексту, та створенні нової, власної текстуальної тканини. Активна роль читача в інтерпретуванні текстів помітно впливає на поетику твору. Мілорад Павич чинить спроби наблизитись до адресата всіма можливими засобами, а зміна

способу комунікації з читачем веде до зміни естетики рецепції. Таким чином, можна виокремити основні складові постмодерністської поетики у романі «Краєвид, мальований чаєм», які реалізовують практику нового писання і читання: структура роману у вигляді кросворду є динамічною і забезпечує варіативність прочитання, створює ефект відкритої, близької до нескінченності оповіді та уможливлює різні види читання; переплетення, змішування часових та просторових перспектив, внаслідок чого створюється уявний хронотоп, безкінечність простору і тексту; створення креативного читача-співучасника текстуальної гри, який входить у діалог із текстом, стає центром книги.

Роман М. Павича «Краєвид, мальований чаєм» є поєднанням смислової та схематичної загадки. За задумом автора, вертикальний та горизонтальний кросворди повинні допомогти читачеві структурувати обраний порядок читання. Функцію звичних для кросворду пронумерованих списків запитань у творі виконують текстуальні сегменти, які є ключами для розгадки експериментального тексту-кросворду. Відповідно до структури кросворду читач укладає окремі зумисне сегментовані текстуальні одиниці в єдину цілісність, і у такий спосіб схематична загадка допомагає вирішити смислову загадку. Структурна модель роману у вигляді постмодерного кросворду уможливлює читачеві обрання власного шляху розв’язання текстуальних загадок.

2.3. Постмодерністська інтерпретація міфу про Геро і Леандра у романі М. Павича «Внутрішня сторона вітру»

Мілорад Павич, після серії експериментів зі структурою літературного твору (написання роману у вигляді словника та у вигляді кросворду), продовжив удосконалювати свою оригінальність у створенні нових структурних моделей письма й вирішив надалі змінювати романну прозу, використовуючи для цього увесь постмодерністський інструментарій.

Оригінальність принципу організації структури «Внутрішня сторона вітру» або «Романі про Геро і Леандра» (1991) реалізовується через створення роману-клепсидри, поділеного навпіл приблизно на дві рівні частини – жіночу (про Геро) і чоловічу (про Леандра). Такий поділ зумовлений античним міфом, який автор заклав у структурну модель[1].

В античному міфі у жрицю Афродити Геро закохався юнак Леандр, який щоночі перепливав протоку задля зустрічі з коханою. Геро жила в Сесті, а Леандр в Абідосі, ці міста знаходилися по різні боки Гелеспонта (Дарданелли), що значно ускладнювало зустрічі закоханих. Геро запалювала для Леандра ліхтар, який освітлював йому шлях у темряві. Але однієї ночі вітер під час грози загасив Герин ліхтар, її коханий втратив орієнтир і втопився, а вона на світанку, побачивши мертвого Леандра, сама у відчаї кинулася в провалля. Закоханих знайшли разом, поєднаних смертю, біля кам'яної вежі.

Античний міф про Геро і Леандра пронизаний метафорами, які символізують трагічність кохання. Історію цього кохання оспівав Мусей Граматик у V-VI сторіччі в короткому епосі «Геро і Леандр», взявши за основу грецький міф.

Міф є одним із найпоширеніших термінів структуралістичних досліджень. Н. Фрай, відомий канадський літературознавець, один із представників архетипної моделі аналізу літературних текстів, що розглядає міф як структурну основу літератури, у праці «Архетипний аналіз: теорія міфів» розглядає архетипну побудову твору, теорію архетипних значень. Наприклад, архетипні метафори *шляху* або *дороги*, які пов'язані з процесом шукання (лабіринт чи заплутаний шлях, образ загубленого напряму), метафори простору (архітектурний образ споруд, що піднімаються вгору). Символіка води у міфах часто зосереджена на неприборканій річці, яка відокремлює

[1] М. Павич використовує в інтертекстуальній тканині своїх текстів не лише вже існуючі міфи як енциклопедії архетипів, але й сам стає міфотворцем. У книзі «Коротка історія Белграда» (1991) та в оповіданні «Атлас вітрів» письменник розповідає свою версію міфу про аргонавтів, які пливли Дунаєм та Савою, досліджує *життя* ріки в оповіданні «Біографія Дунаю», а в оповідання «Запис на кінській попоні» включає міф про походження Белграда і Земуна, в якому відображено біблійну історію про вигнання Адама і Єви з раю.

чоловіка від жінки. Натомість душа часто зображується під час переправи через воду, яка стає для неї фатальною, бо світ води – це світ смерті. Усі символи Н. Фрай поділяє на чотири головні фази, чотири пори року – це типи для чотирьох пір дня (ранок, полудень, вечір, ніч), чотири аспекти водяного циклу (дощ, фонтани, річки, море або сніг), чотири періоди життя (молодість, зрілість, старість, смерть) тощо [288, с. 168]. Аналізувати літературний твір треба цілісно, щоб вловити його архетипну будову. М. Павич використовує барокові емблеми (вітер, вода, дзеркало), одна з яких є ключовою у назві роману і тлумачиться наступним чином: «Внутрішня сторона вітру – це та, яка залишається сухою, коли вітер дує крізь дощ» [191, с. 7]. Образ води змальовується в романі у вигляді акватичних дзеркал – Охридського озера, протоки біля Ґалліпальського півострова, Сави та Дунаю, які мають здатність відображати символи міфологічної архітектури (вежа, що її збудував Леандр, віддзеркалювалася одночасно у двох річках), а також створювати власний рукопис – водопис рік: «Існує щось на кшталт водопису річок. Кожна вода має своє рукописання: ріки виписують якісь слова і залишають повідомлення, які бачать тільки птахи з висоти» [191, с. 53].

У структурній антропології французького дослідника К. Леві-Строса при аналізі міфу важливими є бінарні опозиції та їх розв’язання. В постмодерністському міфі про Геро і Леандра присутні бінарні опозиції: чоловіче/жіноче, тіло/душа, смерть/вічність, минуле/майбутнє, день/ніч, схід/захід тощо. Головна бінарна опозиція жіноче/чоловіче розв’язується через звернення до андрогінії (андрогіни – двостатеві істоти, боги, які поєднували у собі чоловічі і жіночі статеві ознаки та були символами досконалої істоти). Літературні критики М. Радович та Я. Михайлович називають роман «Внутрішня сторона вітру» андрогінним романом, посилаючись на міф про андрогіна з «Бенкету» Платона [170, с. 525]. М. Павичу вдалося створити єдину текстуальну структуру у вигляді клепсидри за допомогою міфічної андрогінії. В структурі роману «Хозарський словник» бінарна опозиція жіноче/чоловіче репрезентувалася в окремих примірниках твору, жіночому і чоловічому, що

відрізняються одним абзацом у словниковій статті про дослідницю хозарського питання Дороту Шульц. У андрогінному романі в рамках єдиної текстуальної конфігурації відбувається змішування, взаємопроникнення елементів для утворення нової, цілісної основи постмодерністського міфу про Геро та Леандра.

Двосторонній роман «Внутрішня сторона вітру» є наочним прикладом двокнижжя. Простір твору піддається деконструкції, однак організація структури, що за задумом повинна являти собою формальну єдність форми і смислу, забезпечує внутрішню єдність конструкції. Принцип клепсидри, яка є символом *пересипання* часу та сенсу, реалізований автором за допомогою античного міфу. М. Павич у своєму першому романі «Хозарський словник» згадує про клепсидру: «Ночами з тої полиці було чутно незвичний шум, який виходив зі словника Даубмануса, а певні щоденникові записи, написані в той час у Львові, кажуть про те, що в Лексикон Даубмануса був вбудований пісочний годинник, зроблений якимось Нехамою (...). Клепсидра, яку він поставив в оправу книги, була невидимою, але під час читання в повній тиші можна було чути, як тече пісок. Коли пісок переставав текти, книгу необхідно було перевернути й продовжити читати в зворотному напрямку, від кінця до початку, і тоді її таємний зміст відкривався» [198, с. 14–15]. У романі «Внутрішня сторона вітру» зміст одної частини під час читання пересипається у іншу, а послідовність залежить від того, з якої оповіді читач починає читання – жіночої чи чоловічої. Кожна частина є самодостатньою, але її зміст відкривається тільки тоді, коли обидві поєднуються в одну цілісність. Структура клепсидри в такому разі набуває відповідного змісту, пов’язує дві складові авторської інтерпретації постмодерністського міфу про Геро і Леандра. В античній легенді їх розділяло море, а у постмодерністському вимірі – час. Р. Чихорич у романі висловлює припущення: «Може, це були хвилі часу, а не моря, те, що відділяло Геро від Леандра. Може, Леандр пропливав через час, а не через море» [191, с. 66]. Герої роману «Внутрішня сторона вітру» Геронея (Геро) Букур і Радача Чихорич (Леандр) розділені

хвилями часу, що походить від смерті, до того ж вічність і час мають здатність перетинатися: «Якщо ми усвідомимо, що вічність сходить наче Боже благословення, як різновид світла, яке не старіє, за висловом візантійських монахів, а час приходить від Сатани, який є ліворуч від храму, тоді збагнемо, що у відповідному місці може трапитися *золотий перетин* вічності і часу» [191, с. 40]. Головні герої Геро та Леандр не перетинаються у часі, їх відділяє двісті років. Використовуючи шлях змішування різних часових планів, автор проектує один окремий час, час самого тексту, який створює враження безчасовості. Зустрічаються герої тоді, коли їх об'єднує смерть. Кожному з них свого часу пророкували смерть. За пророцтвом, Леандрові повинні були відтяти голову шаблею, бо у нього «гарна, довга, лебедина шия, створена для жіночих рук і шаблі». Такою смертю, не зовсім типовою для ХХ століття, помирає Геро. Леандра чекає смерть, якою за переказами помирають усі в родині Геронеї, від вогню о дванадцятій годині і п'ять хвилин. Закохані обмінюються смертю навзаєм, адже існує переселення душі та переселення смерті, вони поєднуються в ній у постмодерністському тексті. Йдеться не тільки про смерть головних героїв, але й про вихід зі смерті у сон, який стає життям. Адже з роману довідуємось, що сни тривають після смерті, їм властива реінкарнація, внутрішні мандрівки у снах є досконалішими, і тільки душа може рости після смерті. Бароковий мотив смерті, запозичений автором, трансформується у постмодерністському дискурсі і відіграє у творі важливу роль. Геро створювала палімпсестовий текст, вписуючи свої оповідання, які ніхто не бажав надрукувати, у твори, над перекладом яких вона працювала, і в такий спосіб у різних виданнях мала надруковану цілу книгу власних оповідань. У перекладене оповідання Анатоля Франса вона вписала наступні рядки: «(...) час приходить зі смерті. Бо поки існуватиме смерть, існуватиме й час. Коли зникає смерть, не буде більше й часу. Отож, смерть, мов павук, випрядає наш час. Бо якщо життя там, де зупинився час, у теперішню мить, тоді смерть в області, крізь яку час тече» [191, с. 41]. Проблема часу і вічності – одна із найважливіших проблем у постмодерністському тексті.

Автор створює розповідь про чоловічу і жіночу смерть, проектує дві моделі долі – чоловічу й жіночу як переплетення протилежностей. Звертаючись до античної міфології, до християнських мотивів, чудес, він уводить у текстуальну тканину улюблені фантастичні символи ночі, сновидінь, два відчуття часу, вічності, життя. Зважаючи на особливу роль сновидінь у прозі М. Павича, можна постулювати, що йдеться про онирична фантастику, в основі фантастичного дискурсу якої є сни. Ключова роль у романі-словнику М. Павича належить снам та ловцям снів Коену, Бранковичу і Масуді, які мають здатність проникати в чужі сновидіння і довідуватись про невідоме, бачити чужу смерть. У жіночій частині роману «Внутрішня сторона вітру» Геро вирішує записувати свої сни в книгу за всіма правилами подвійної бухгалтерії, і в такий спосіб створює *лінгвістику сновидінь*, *лексикон слів, ужитих під час сну* та *граматику снів*. Один із теоретиків постмодернізму Жак Дерріда розглядав фройдівські концепти письма та сліду у дослідженні «Фройд і сцена письма», де висловив наступне твердження: «(...) він [З. Фройд. – *З. Г.*] розглядає сновидіння як своєрідне потайне письмо, в якому кожен знак перекладається за допомогою певного усталеного ключа на інший знак, значення якого добре відомо» [85, с. 421]. З. Фройд вважав письмо сновидіння особливою моделлю письма, так званим психічним письмом, оригінальною й первісною продукцією, явищем суто індивідуальним, з власною лексикою і синтаксисом. Тому кожен, хто бачить сон, винаходить свою власну граматику, бо зміст сновидіння має інший смисл у кожної особи, зважаючи на її індивідуальність, а також залежить від контексту. Сновидіння слід фіксувати. Саме цим займається героїня роману, укладаючи власну *граматику снів* та *лінгвістику сновидінь*. Подібні твердження стосовно тексту висловлював також Жак Лакан, який заклав основи постструктуралістського неофройдизму та створив його лінгвоорієнтований варіант. Він є автором тезису про те, що сновидіння структуровано як текст, а сам сон уже є текстом.

Фантастика в контексті постмодерного письма Павича у романах «Хозарський словник» та «Внутрішня сторона вітру» стає інтегральним

елементом, який забезпечує єдність інколи достатньо різнорідних текстуальних фрагментів. Часово-просторові ігри, які є особливо популярними для сучасної фантастики, динамізують текстуальний простір. Дослідник фантастичного дискурсу у сербській літературі С. Дам'янов називає процес функціонування фантастичного елементу у поліфонічній прозовій структурі романів «Хозарський словник», «Краєвид, мальований чаєм», «Внутрішня сторона вітру» *постмодернізацією фантастики*, а самого М. Павича вважає автором, який у сербській прозі двох останніх десятиліть найінтенсивніше розвиває фантастику як жанр [69, с. 66–67]. Окрім цього, М. Павич у дослідженні «Народження нової сербської літератури», зважаючи на специфіку сербської передромантичної літератури, ввів термін *фантастика з ключем* стосовно тексту, який формується за неміметичною моделлю, але закінчується у раціональному ключі. Європейські письменники-романтики використовували цей вид фантастики у своїх творах, зокрема, Я. Потоцький у романі «Рукопис, знайдений у Сарагосі». Принагідно зазначимо, що цей, один із найбільш показових фантастичних романів, згадується у постмодерністській інтерпретації міфу про Геро і Леандра.

Поряд із фантастичним елементом у романі присутні елементи постмодерністського історизму, які свідчить про те, що Мілорад Павич створює свої тексти, спираючись на ґрунтовні знання з історії, богослов'я, літератури, фольклору. У «Леандрову» частину роману «Внутрішня сторона вітру» увійшло оповідання «Запис у знаку Діви» зі збірки «Залізна завіса» (1973), головний герой якого Радача-Мілько Чихорич за життя був мандрівним музикою, монахом та будівничим. Радача народився в Герцеговині, належав до патаренів, тому не зміг одразу прийняти монаший чин. Патарени і катари в Сербії та Боснії були послідовниками богомильського руху, що заснований у X ст. і походить від імені болгарського священика Богомила, який уперше сформулював тези цього єретичного вчення дуалістичного характеру. Про зацікавлення М. Павича богомильським ученням свідчить його «Оповідання про богомолів» та історичні постаті, які мали певну дотичність до

богомильської єресі. Зокрема, в оповіданні «Корчма “Під сімома грудьми”» згадується Козьма Пресвітер, життя і творчість якого припадає на останню чверть X ст. Він є автором «Слова на єретики», у якому гостро критикує кожен пункт вчення Богомила, як докази наводить цитати зі Святого Письма, оповідання з історії церкви, перекази. Вчителем головного героя Андрії Хрса (Малоншича, Срблі) виступає Іван Італ – відомий візантійський філософ, який пропагував аристотелізм і був засуджений за цю єресь до страти.

Радача Чихорич відмовляється від богомильської єресі, обирає християнство, стає ченцем, приймаючи ім’я Іриней Захумський, вирішує будувати храми. Споглядаючи ікону Богородиці з дитям, на якій Іван Хреститель підтримує ніжку дитяти, він усвідомлює, що безперервна лінія руху поєднує руку святого з Ісусом та Богородицею, погляд якої звернений на людину. Ця безперервна лінія, замкнене коло нагадує вже монахові Іринею Захумському єдину відому йому грецьку літеру Θ (тета), з якої починається слово Богородиця (Теотокос). Ставши зодчим, монах споруджує п’ять храмів на честь Богородиці за схемою грецької літери Θ, що складають *запис у знаку Діви*. Такий символічний образ – це возвеличення Богородиці «візантійцем» Мілорадом Павичем. Життєвий шлях Радачі Чихорича-Леандра – це безперервна лінія втечі, автор втілює в цьому образі ідею мандрів, творчості, аскетизму та чернечої суворості.

Оповідання «Запис у знаку Діви», як і багато інших творів М. Павича, пронизане багатою християнською, а особливо візантійською символікою: хліб, вино, свіча, сіль, риба, човен, грецьке письмо, рукописи, ікони, іконостаси, храми, монастирі, серед яких найпочесніше місце займає сербський монастир Хіландар на святій горі Афон. Роль цього монастиря в сербській історії та культурі є неоціненною, насамперед, тому, що хіландарська бібліотека є найдавнішою національною бібліотекою сербського народу. І як бібліотека, і як культурна скарбниця Хіландар є релігійною і національною інституцією, яка ніколи не призупиняла своєї просвітницької місії. Розповідаючи про духовні скарби власного народу, візантійську традицію сербської православної церкви,

М. Павич сприяє відродженню сербської духовності. Автор сам себе іменує *візантійцем*, пише, що у нього візантійські корені, тому цікавиться сербською і грецькою старовиною, а також усіма іншими культурами східного християнства, які виникли на цього ґрунті. Літератор Чарльз Симич знаходить цьому наступне пояснення: «Багато сербських письменників, включно з Павичем, хотіли встановити зв'язок із тим, що, як вони вважали, було їхнім духовним та інтелектуальним першоджерелом, із простором, який вони називають «Візантія». Я поставив це слово в лапки, оскільки вони відшуковують не стільки історичну Візантію, а міфічну, ту, яка прихована в розповідях і піснях. Міф, а саме він є для Павича єдино важливим, це розповідь про походження, розповідь про богів та напівбогів, про створення світу та його жителів. Міф – це словник, енциклопедія архетипів, які визначають історичні і духовні виміри даного народу» [223, с. 325–326]. У «Леандровій» частині роману «Внутрішня сторона вітру» письменник відтворює ще одне оповідання про зодчих – «Бій півнів» з його збірки оповідань «Коні святого Марка» (1976). Головні герої роману «Внутрішня сторона вітру» – Радача alias Чихорич alias Леандр (представник *візантійської школи*) та Сандаль Красимирич (представник *швейцарської школи*) одночасно споруджують дві вежі над Дунаєм – південну і північну. Автор створює метафору про змагання представників двох архітектурних шкіл – західної та східної, проводить паралелі між двома митцями і цивілізаціями. Символічно, що Леандр посвятив свою вежу на день святого Івана Предтечі, а ікону, на якій була намальована відрубана голова Хрестителя, носили довкола вежі. Це нагадування про захоронення ікони в монастирі Богородиці Захумської і Θ – запис у знаку Діви. Наприкінці цієї частини роману М. Павич створює перспективу просторово-часової картографії за допомогою запису на мідній гравюрі круглої сунії: «(...) на зовнішній стороні круглої сунії була намальована мапа світу, неба і землі, мапа всього видимого і невидимого простору(...)» [191, с. 108]. На внутрішній стороні Леандр відчитує запис, у якому представлена історія і доля Белграда, а свою долю герой бачить у долі цього міста.

У жіночій частині роману «Внутрішня сторона вітру» Мілорад Павич перекроює, ремоделює, реорганізовує малі наративні одиниці та створює нову інтертекстуальну тканину, поліфонічний текст, витканий зі «слідів» оповідань «Яйце», «Варшавський кут», «Смерть Євгена Фоса», «Обід по-польськи» зі збірки «Російський хорт» (1979). Внутрішню архітектурну єдність забезпечують об'єднавчі фактори (взаємна реінкарнація чоловічих і жіночих снів, смертей, часово-просторові ігри). Головна героїня Геронея Букур, укладаючи граматику снів, забуває про утворення форм теперішнього і минулого часу дієслів. За таких умов часова відстань між Геро та Леандром у двісті років нівелюється, оскільки сни – це майбутнє, у снах, на думку Павича, немає минулого часу. Поєднує міфічних закоханих вічність. Письменник використовує мотив *успадкованої* родинної смерті, що чекає на Геронею, проте вона помирає так, як напророкували Леандрові. Виразними об'єднавчими концептами чоловічої і жіночої частин роману є текстуальні відсилання до античного міфу (Геро задає своєму учневі перекласти з французької рядки давньогрецької поеми «Про Геро та Леандра», в Італії намагається відвідати театральну виставу «Любов і смерть Геро і Леандра» за твором Мусея Граматика).

Авторська текстуальна технологія передбачає створення тексту-палімпсеста на основі використання старих, вже написаних наративних одиниць, які моделюються, дописуються, розширюються, створюючи новий, інтертекстуальний масив тексту. М. Павич вдається до продуманого стратегічного ходу – використання у рамках нової текстуальної структури роману симулякрів, слідів вже відомих оповідань, які гармонійно вплетені у нову тканину тексту і є яскравим доказом його інтертекстуальної архітектури. Дещо модифіковані давніші фрагменти оповідань узгоджуються, взаємодіють з новоствореними, бо це зумовлює внутрішня конфігурація тексту. Цитування елементів власних текстів у нових текстуальних структурах свідчить про надзвичайну динамічність наративних одиниць у корпусі прози М. Павича. Твори цього автора є прикладом подвоєного письма, такого, що

саморозмножується, кожна написана ним книга множить наступні книги, відбувається своєрідний полілог текстів. Репродукція оповідань із попередніх збірок та їх монтаж у новий роман, прозовий палімпсест – одна з визначальних характеристик наративної стратегії сербського письменника.

У поетиці М. Павича особлива увага приділяється створенню нової текстової конфігурації, внутрішня організація елементів якої дозволяє реорганізовувати текст як об’єкт читання, а процес читання зробити інтерпретативною діяльністю. Трансформація прозової структури, що виростає з інтертекстуальності, покликана забезпечити розгортання варіантів вибору для читача, втягнути корелята у гру, організовану автором, прагненням якого є подарувати кожному читачеві власний краєвид читання. Якщо текст є інтертекстуальним, то і сам акт прочитання стає інтертекстуальною діяльністю. Владна присутність автора у текстуальній тканині стирається, натомість читач частково перебирає на себе функції суб’єкта-творця як причини буття твору. Суб’єкт процесу читання повинен володіти синтетичною активністю, щоб об’єднати жіночу і чоловічу частини роману «Внутрішня сторона вітру» задля цілісної рецепції твору. Читач отримує можливість комбінувати, узгоджувати текстуальні елементи, впізнавати вказівники, що вказують на способи відношень та взаємодії між новими текстами і тими, що їм передували, досліджувати гру зв’язків, повторень, трансформацій, а також формувати великий нерозривний текст. М. Павич намагається підвищити статус читача, переконати його в тому, що за умови уважного читання текст стає продуктом його інтерпретативних стратегій. Автор повинен задовольнити горизонт очікування адресата, включити його у текст, активізувати, оскільки комунікація між текстом і сприймачем є успішною за умови читацької активності, яку стимулюватиме текст. Метою такої стратегії є усвідомлення читачем власної ролі у прочитанні твору та формування інтерпретативного поля. Активізація процесу читання, визнання необмеженості його перспектив, перетворення читання на креативний, творчий процес, який передбачає

проінформованого, уважного, *ідеального* читача є імперативом у наративній стратегії Павича-постмодерніста.

2.4. Поетика постмодерністської гри в романі М. Павича «Остання любов у Царгороді»

Реалізовуючи естетичні ідеали постмодерністської поетики, М. Павич залучає в романну прозу елементи гри як композиційного принципу. Авторська стратегія передбачає своєрідну жанрово-наративну гру, у якій нефіксована оповідна структура створює рівні можливості для автора й читача, провокуючи останнього до творчості. Комбінування, переміщення текстуальних елементів, широке вживання внутрішньої автоцитатності, розширює жанрові горизонти роману. Експериментальна гра письменника з інтертекстом видозмінює жанрову структуру роману. За влучним висловом М. Бахтіна, роман є *найбільш гнучким жанром*, для якого здатність до змін є найбільш характерною. Досліджуючи морфологію романів Павича, дослідник Ново Вукович постулює, що цей автор обмежує простір своїх експериментів одним жанром, і внаслідок творення власної поетики кожен новий твір стає вкладом у дискусію про жанр: «Від «Хозарського словника» і крізь «Краєвид, мальований чаєм» та «Внутрішню сторону вітру» до «Останньої любові у Царгороді» тече його оригінальна *дискусія* про роман із можливою тенденцією до продовження за першої нагоди. Роман, створений Павичем, переживає справді несподівані метаморфози» [36, с. 143]. Експерименти письменника з формою та способом читання слугують прикладом жанрової динаміки роману, що еволюціонує, набуває різноманітних модифікацій у процесі свого розвитку.

Гра, будучи креативною категорією, стає визначальною в царині форми, забезпечує особливий тип сюжетобудування. Письменник шляхом експериментальних пошуків використовує нові прийоми у структуруванні романів, застосовуючи для цього весь арсенал формальних структур (словник,

кросворд, клепсидру, карти, гороскоп, скриньку тощо). Оригінальне моделювання твору за допомогою визначеної схеми оновлює романну форму, створює широкий простір для *гри в текст*. Художній прийом гри, як один із найхарактерніших виявів літературного постмодернізму, закладений у роман-таро М. Павича «Остання любов у Царгороді», який автор називає у підзаголовку *посібником для ворожіння*. Формальна структура, що реалізується у вигляді елементів паратексту (двадцять дві карти-таро, вміщені в кінці книги), забезпечує сегментацію тексту і водночас відіграє роль об'єднавчого чинника. Своєрідна калейдоскопічність реалізовується через наведені автором схеми способів ворожіння на картах таро, що теж виступають паратекстуальними одиницями (магічний хрест, велика тріада, кельтський хрест), за допомогою яких створюється текстуальна динамічність.

Специфіку навколотекстового оточення визначив один із провідних теоретиків французького структуралізму Жерар Женетт у монографії «Палімпсести. Література в другому ступені» (1982). У цій монументальній праці він пропонує типологію відношень, які можуть виникати між різними текстами. Досліджуючи текстуальні відносини, Ж. Женетт пояснює, що паратекстуальність – це «відношення між власне текстом і тим, що можна назвати не інакше, як паратекст: заголовок, підзаголовок, назви частин; передмова, післямова, вступ; поля, міжрядкові вставки; епіграфом, ілюстраціями; упаковкою, суперобгорткою та іншими сигнальними аксесуарами» [цит. за: 140, с. 97]. Взірцем постмодерністського паратексту є «Замітки на полях "Імені рози"» до роману «Ім'я рози», що є своєрідним поетикальним маніфестом італійського письменника У. Еко, складовою його наративної стратегії. М. Павич свої погляди про особливості розвитку постмодерністського роману, його специфічні структурні ознаки, комунікативні схеми, висловлює у власному своєрідному програмному есе «Роман як держава», який має допомогти читачеві прочитати твір, враховуючи постмодерністські координати. Для романів із гіпертекстовою структурою паратекстуальне оточення є надважливим: присвяти, підзаголовки, розлогий

зміст, попередні зауваги, ілюстрації – всі ці паратекстуальні фрагменти, вставки Павич уважає орієнтирами та запорукою успішного функціонування літературного твору. В передмові до «Останньої любові у Царгороді», яку автор узяв із енциклопедії, читача повідомляють про правила гри, вводять у ігровий простір роману. Вузький простір передгри має за мету налаштувати сприймача на гру, на можливість вільного вибору способу прочитання. Основна функція початкового паратексту (передмови або певного фрагменту) полягає в апелюванні до реципієнта, ознайомленні з механізмом твору, декларуванні важливої ролі читача у парадигмі текст – читач, в якій останній наділений здатністю створювати власний текст та смисл.

Архітектоніка роману Мілорада Павича «Остання любов у Царгороді» заснована на системі карт Таро. Роман складається із двадцяти двох розділів-ключів, що відповідають картам Старших арканів (від 0 до 21). До нього також додається «візантійська» колода *Major Arkana* авторства Івана Павича. В такий спосіб кожен із двадцяти двох ключів роману проілюстрований сином Мілорада Павича власним паратекстуальним візуальним фрагментом. Включені в текстуальну структуру ілюстрації, графічні елементи – це його *еквіваленти*, що відносяться до метарівня тексту. Під час перевидання цього роману або видання його перекладного варіанту письменник наполягав на тому, щоб колода була не з чорно-білими ілюстраціями, і, посилаючись на пророчу силу кольору, стверджував, що в роман вбудовано специфічні кольори карт, а самі барви є напрочуд важливими, оскільки містять у собі смисли й алюзії.

Обрамлення роману «Остання любов у Царгороді» створене за взірцем картинної галереї, входити до якої можна щоразу через різні портали з власною картою-емблемою, а кількість розділів роману рівнозначна кількості літер давньоєврейської абетки. Між текстуальними фрагментами, що поєднані з відповідними графічними еквівалентами, пролягають наративні лабіринтоподібні коридори як засіб гармонізування викладеного матеріалу.

Особливий ключ Старших арканів «Блазень» (позначений цифрою 0 та першою літерою давньоєврейського алфавіту – алеф) розповідає про поручника

Софронія Опуїча «з жіночою посмішкою та чоловічим списом, замішаного на двох крівцях, сербській та грецькій», який вирушає в мандрівку, щоб розгадати добре сховану велику таємницю. У тлумаченнях карт таро вказано: «Кожна людина, подібно до Дурня, несе на спині мішок, де на споді захована перлина – символ покликання, завдання та мети, в ім'я якої вона постала в індивідуалізованій подобі (...)» [268, с. 178]. У наступних розділах роману головний герой намагатиметься знайти свою *перлину*, розгадати таємницю й досягти мети. Софроній Опуїч рухається в бік Мага, який розповідає йому про храм у Царгороді, де можуть здійснитися бажання, і застерігає: «Але вважай і бережись, мій пане. Коли Бог хоче когось покарати, то обдаровує його водночас і здійсненням бажання, й великим нещастям» [206, с. 14]. Від Мага поручник довідується, що певний мандрівний театр показує містерію про три смерті його батька Харлампія Опуїча. Відвідавши виставу, меценатом якої був великий шанувальник лицедійства старший Опуїч, Софроній дізнається про останню батькову любов у Царгороді, що принесе йому смерть. Внесені письменником елементи театральності, карнавалізації, магічності підсилюють гру ероса і танатоса у романі.

У наративних лабіринтах Павичевої прози присутні наскрізні мотиви (подорожі, пошуку, мотив батьків-переможців і синів-переможених), які в постмодерністських романах отримують нову інтерпретацію. Усталений мотив подорожі є типовою наративною схемою, що формує фабулу твору. Герої романів М. Павича прямують до певного географічного пункту, що має сакральне й історико-культурне значення: у романі «Краєвид, мальований чаєм» – це гора Афон, у «Внутрішній стороні вітру» відбувається будівництво церков за схемою першої грецької літери слова *Теотокос* (Богородиця). У четвертому романі Павича зустріч батька та сина Опуїчів відбувається в Царгороді, в місті, яке було центром візантійської культури. Царгород у міфології літературного світу Павича-візантійця посідає особливе місце. Про це зазначає літературний критик Алла Татаренко: «Царгород відіграє у Павича багатофункціональну роль, оскільки письменник намагається поєднати у ньому

і абстрактне місто можливостей, і Царгород сербської традиції, і свій власний, збудований Павичевою традицією Царгород» [277, с. 500].

М. Павич застосовує сюжетні лінії, прийоми, мотиви, а також фрагменти із власних попередніх творів (віршів, оповідань) у наступних романах, а його герої циркулюють, мандрують із твору у твір. Для наративної стратегії цього автора характерною є літературна гра з персонажами попередніх творів. Це, зокрема, образ будівничого з оповідань «Блакитна мечеть», «Запис у знаку Діви» та роману «Краєвид, мальований чаєм». Оповідання «Блакитна мечеть», що увійшло в збірку «Оповідання про траву та інші оповідання», можна вважати взірцевим прикладом застосування часткової, внутрішньої інтертекстуальності (автотекстуальності), за класифікацією Люсьєна Делленбаха. Згадане оповідання спочатку стало елементом текстуальної структури другого роману-кросворду Павича «Краєвид, мальований чаєм», а вже згодом, втративши назву, його частина стала елементом четвертого роману «Остання любов у Царгороді». За задумом автора, відбувається незвичайна зустріч – герой оповідання зустрічається з героями роману Софронієм та Єрисеною і впливає на їхню долю. Дивний чоловік зі шнурком на сорочці замість коміра був «сербської крові, але турецької віри», будівничим блакитної мечеті з шістьома мінаретами. Це не простий муляр (як його назвали в українському перекладі), а архітектор, який упродовж десяти років щоденно заходив до візантійського храму, будуючи за його взірцем мечеть. Через щоденні відвідини храму святої Софії протягом десятиріччя мусульманин, з точки зору одновірців «захворів» не тілесною хворобою – став християнином. Розповідь про будівничого мечеті є пересторогою про втрату ідентичності. Автоцитатний фрагмент про спорудження блакитної мечеті письменник вміщує в розділ нового роману, внаслідок чого він стає прихованою цитатою. Такий прийом розраховано на адресата, який може ототожнити нові текстуальні фрагменти з попередніми текстами, що вже наявні в його пам’яті. Створений Павичем постмодерністський інтертекст є результатом жанрового синтезу, оскільки йдеться про використання інших мобільних малих жанрів у площині

роману, що стають будівельним матеріалом для майбутніх творів. Інтертекстуальність є одним із основних прийомів постмодерністської літературної гри.

Двадцятий розділ роману «Остання любов у Царгороді» – «Страшний суд» – є одним із ключових у творі. Назву цього ключа ілюструє авторська візія однойменної карти з ангелом-сурмачем. Тлумачить цей ілюстративний елемент фреска-пересторога в церкві, що її побачили головні герої у переддень їхнього вінчання. В романі «Остання любов у Царгороді» сакральним об'єктом, до якого прямує Софроній Опуїч, є храм святої Софії. Вже звичними для героїв Павича є пошуки істини, походження, ідентичності у просторі міфічної Візантії. Автор зазначає: «Мої корені – це Візантія, не тільки сербські і грецькі старожитності, але й усі інші культури східного християнства, які виникли на цьому ґрунті» [223, с. 326]. Історія храму Святої Софії, в минулому найвеличнішої православної святині, є пересторогою про втрату самобутності: «Єрисена Опуїч часто водила свого чоловіка до храму Мудрості, котрий під турками вже не був церквою, але не був і мечеттю (...). Внизу, під його фундаментом, в земній утробі відкривалися куполи, крилос і сходи, похилі кам'яні плити, що вели в глибину до прісної води з суші й підземних вод Босфору, в яких віддзеркалювався храм над ними, так само як луна відображає мову» [206, с. 130–131]. Письменник описує храм, вживаючи наступні семантичні опозиції: церква/мечеть, тінь церкви/храм, смерть/сон тощо. Завданням читача є поєднати, синтезувати ці опозиції. Павич закликає не втрачати ідентичність, не стати людиною, що «загубилась у храмі власної душі, мов на величезній площі». Якщо храм буде знищено, то назавжди залишиться його підземний обрис, його свята Мудрість буде відбиватись у воді і залишиться тінню на землі.

«Архітектор» Павич порівнює книгу з будівлею, в якій читач може проживати певний час, або з храмом, в який входять для молитви. За письменницьким задумом, роман «Остання любов у Царгороді» закінчується саме у Юстиніановому храмі. Свята Софія, на думку автора, випромінює

божественну мудрість, яку навіть завойовники не змогли до кінця підкорити. Як і вся Павичева проза, цей роман створено на міфологічній основі візантійського простору.

На останній, двадцять першій, карті роману під назвою «Світ» зображено андрогіна у своєрідному колі-лабіринті в оточенні містичних звірів, що кружляють довкола нього. Це символи євангелістів, які часто зображають на початку Євангелія: людина – символ Матвія, оскільки він подає людський родовід Христа, лев з'являється у розповідях Марка про життя Івана Предтечі у пустелі, бик є символом Луки, який описував події в святині, де жертвували биків, та орел – символ Івана, бо той високо злітає думкою, немов орел. Андрогін у центрі карти змальований майже невагомим на жовтому тлі, його напівфронтальне зображення позбавлене об'ємності, що унеможливлює комунікацію між глядачем й фігурою. Прямуючи в Царгород, Софроній Опуїч у пошуках ідентичності проходить через двадцять одне перетворення під впливом найрізноманітніших відчуттів, переживань, подій, ероса й танатоса. Кожен новий розділ роману ілюструє поступову еволюцію головного героя, формування його як особистості. Розкриття великої таємниці відбувається в церкві святої Софії у Царгороді. Ця остання карта Старших арканів завершує шлях трансформації Блазня і відкриває новий важливий етап у житті протагоніста. Від учинків самого головного героя залежить те, чи в годиннику в руці у Пустельника, що пересипає пісок часу, з'явиться полум'я і перетворить його на каганець-дороговказ.

Однак у романі йдеться не тільки про самовизначення молодого Опуїча. Павич показово ставить питання й про ідентичність сербського народу. У «дев'ятому ключі» Пустельник звертається до поручника зі словами: «Чому ви в чужих арміях, а не у своїй? Воюєте й гинете і ті, й інші за дві чужі імперії, за Францію й Австрію, і все це в той час, коли ваші одноплемінці в Сербії й Белграді воюють проти турків за свою землю» [206, с. 74]. Події останнього розділу розгортаються у 1813 році, коли Перше сербське повстання проти турків зазнало нищівної поразки, а сильніші союзники вирішили сербське

питання, виходячи з власних державних пріоритетів. Письменник словами Пустельника намагається осягнути важливі події історичного минулого, з'ясувати першопричини поразок і невдач, зорієнтувати читачів на подібні проблеми в сучасному світі. На цьому акцентує увагу сербський літературний критик Ново Вукович: «"Остання любов у Царгороді", як і попередні Павичеві романи, продовжує розповідь автора про долю народу й цивілізацій на балканському, середньоєвропейському та азійському просторі. Передовсім розповідь про тих сербів, розіп'ятих *між двома Христами, між Сходом і Заходом (...) між минулим і майбутнім*» [36, с. 149].

М. Павич у передмові до роману розкриває кілька можливих способів прочитання твору. Це класичне прочитання, в якому карти слугуватимуть лише ілюстративним матеріалом, оскільки мають ті ж назви, що й розділи книги; прочитання роману, не беручи до уваги карти; використання карт таро за первинним призначенням, для ворожіння без огляду на роман (зміст у кінці книги розкриває подвійне значення карти кожного ключа). А також – читання як спосіб літературного ворожіння, який полягає у тому, що читач повинен виконати механічну дію: розкласти карти на столі в довільному порядку, а згодом читати розділи роману відповідно до свого вибору, передбачаючи, таким чином, власне майбутнє: «Як відомо, за допомогою карт таро можна передбачити майбутнє, а роман «Остання любов у Царгороді» можна відчитувати у різних ключах, як і самі карти. Цей роман не передбачає долю своїх героїв. Він віщує долю самому читачеві, і читач сам може її відшукати у книзі» [206, с. 2].

Англомовні видання роману «Остання любов у Царгороді» у 1998 р. у Лондоні та 1999 р. у США вміщували і текст Павича про ворожіння на комп'ютері, що фактично є переходом від друкованого тексту до тексту цифрового. Автор пояснює зв'язок роману з ворожінням наступним чином: «Цей вид читання можна збагнути, якщо взяти до уваги те, що герой роману Софорній Опуїч, як і нульова карта таро *Блазень*, проходить через 21 ініціацію (утаємничення). Оскільки це ті ж ініціації, крізь які змушений пройти і читач, і

герой давньої гри ворожіння, роман певною мірою проливає світло на усталені ключі таро, які містить зміст книги. Тому треба зважати на те, що тут не герой роману ворожить (...), цю роль довірено читачеві. Ми тут довідуємось не про майбутнє героя книги, а про долю того, хто читає книгу» [189, с. 28–29].

Експериментальний роман із використанням цікавих, розважальних друкованих додатків користується успіхом у публіки. Щоб зацікавити читачів М. Павич, якого іменують батьком електронної літератури, намагається писати експериментальні твори, що можуть мати продовження або існувати у віртуальній площині. Вже цитований нами Ж. Женетт визначає гіпертекстуальність як один із типів транстекстуальності [цит. за: 73, с. 110]. Виходячи з ознак диґітальної літератури, для якої характерна нелінійність, мульмедійність, М. Візель називає взірцями художнього гіпертексту пізні роботи Італо Кальвіно. Італійський письменник сам визначив жанр своїх творів «Замок перехрещених доль» і «Якщо зимової ночі подорожній» як *гіперроман*. Літературознавці А. Татаренко та М. Йокович проводять паралелі між романом І. Кальвіно «Замок перехрещених доль» та Павичевим романом «Остання любов у Царгороді», оскільки йдеться про техніку використання карт таро у творі. М. Павич вважає, що ігровий чинник для роману є головною віссю, довкола якої розгортається дія, а також основою комунікації з адресатом. Тому він конструює художній гіпотекст, дія якого може в подальшому розгортатися у віртуальному просторі. Поява гіпертексту зумовлена частим використанням високотехнологічних електронних пристроїв у сфері масових комунікацій та розваг.

Гіпертекст забезпечує можливість інтерактивної діяльності та здатність впливати на розгортання подій твору. Рухома структура письма є наслідком множинності у текстуальному дискурсі. Безцентрова структура твору надає можливість нескінченної гри, відкриває можливості поліперспективності прочитання. Завдяки текстуальній диґітальності, що уможливлює розгортання і згортання у віртуальному просторі електронного тексту за новим принципом, читання стає перформацією. Створення інтерактивної прози перетворює

читання в інтерактивний процес. Категорія читача як творчого співучасника гри є елементом авторської стратегії, яка зорієнтована на того, хто готовий грати в запропоновану гру. Використання ігрового чинника у техніці написання засвідчує, що М. Павич випробовує різноманітні постмодерністські стратегії заради усунення асиметрії функцій автора і читача, перетворення останнього на спільника, попутника, який має розважатися під час читання. Митець втрачає привілейоване становище, і акцент переноситься на текст, що стає простором безкінечних алюзій та інтертекстуальних ігор. М. Павич у романі «Остання любов у Царгороді» зумисне робить установку не на глибину чи інтенсивність, а на багаторівневу організацію тексту. Процес читання в цьому разі радше нагадує ковзання його поверхнею з можливістю перескакувати на інші текстуальні фрагменти. Несподівані монтажні ефекти захоплюють читача, надають йому відчуття влади над текстом. У такий спосіб читання стає комунікацією, грою з текстом.

Аналіз роману «Остання любов у Царгороді» доводить, що домінантною для поетики цього твору М. Павича є еволюція ігрового чинника, техніка обрамлення та випробовування різноманітних постмодерністських концептів, в тому числі концепту гіпертексту.

2.5. Драматургія М. Павича як «нова форма» роману та автоцитування як знаряддя жанрової трансформації

Мілорад Павич у своїй творчості схилявся до трансжанрових проектів. Його досвід романіста, збагачений досвідом драматурга, який, в свою чергу, також позначився на подальшій романній творчості автора. Зацікавленість М. Павича нарацією, її формами, функцією та силою значною мірою спричинила появу нових текстів-шифрів, тематично співзвучних із його попередніми творами. Після написання трьох романів – «Хозарського словника», «Краєвиду, мальованого чаєм», «Внутрішньої сторони вітру» –

М. Павич вирішив звернутися до театрального мистецтва, поставивши собі за мету надати деяким власним прозовим творам форми драм. Ці драми мали зробити глядачів і режисерів більш незалежними від автора та уможливити їхню співучасть у театральному тексті. Кожен надрукований чи ще ненаписаний текст є потенційною цитатою. При створенні драми «Вічність та ще один день» М. Павич використав уривки з «Хозарського словника», а також цитати з романів «Краєвид, мальований чаєм» та «Внутрішня сторона вітру». Синтезуючи свій досвід оповідача, сербський письменник вирішив використати інтерактивну стратегію у драматургії: «Спочатку народилася моя драма у вигляді театрального меню «Вічність та ще один день». Вона виникла з двох причин: по-перше, я хотів ввести у театр інтерактивність, нелінійність подій, а по-друге, мені набридло, що ті, хто намагався адаптувати мої романи до театру, з прози XXI ст. робили театр XIX ст.» [189, с. 33]. Ідея меню і задум драми є результатом креативного читання Павичем власних творів. Принцип побудови прозового твору став основою для побудови сучасної драми, що є сміливим жанровим експериментом. Роман Павича стає структурною матрицею для творів іншого літературного роду, який, в свою чергу, демонструє нові експериментальні риси. Не лише структура, але й сюжети, мотиви, образи прозових творів переходять до творів драматичних, реалізуючи в драмі задум письменника про множинність закінчень і нелінійність твору. У драмі, побудованій у формі діалогу, оповідь може модифікуватися і наблизитися до форм сучасної комунікації. Драма як літературний твір призначена для сценічного виконання, вона є такою художньою структурою, яка уможливлює перехрещення в одній системі координат різних видів мистецтв (літератури, музики, живопису тощо). Для письменника-постмодерніста важливим завданням є урухомлення тексту, його динамічність, акт імпровізованого творення та множинність інтерпретацій. Зокрема, М. Павич зазначає: «(…) згадаймо, що речення в театрі також лінійне, його лінійність зумовлена структурою театральної драми. Тому деякі письменники намагаються ввести інтерактивну драму. Однак театр не перебуває у кризі, на відміну від книги.

Театр умирає вже більш ніж три тисячі років. Проте, на відміну від книги, він мультимедійний, має картину, звук, а слово в ньому постає плоттю» [189, с. 33].

Завдяки подібній контамінації мистецтв розширюється поле естетичної насолоди читача (глядача) від літератури. Організація самого драматургічного матеріалу вимагає мінімалізації оповіді, розробки оригінального сюжету в адекватній формі, енергійного та швидкісного методу реалізації. Саме драма стала для М. Павича тою цікавою фактурою, яка уможливила нове прочитання його малої прози. Постмодерністська концепція світовідчуття найповніше виражається у театралізації життя. Адже невловима природа тексту у дусі постмодерну прагне до метафорики перевтілення, трансформації та рефігурації. Свого часу літературний критик Андре Клавел у швейцарському виданні «Jornal de Geneve» порівняв роман Павича «Хозарський словник» із «корчмою, у якій кожен гість укладає меню за власним смаком» [189, с. 34]. Цей дотепний вислів підштовхнув письменника до своєрідного наративного сюрпризу – написання драми у вигляді театрального меню, яке складається із кількох «гарнірів», однієї чи декількох «головних страв» та різних «десертів». Виходячи з такого вибору, драму «Вічність та ще один день» структурно можна окреслити наступним чином: 3+1+3 (три взаємозамінні *гарніри*, одна *головна страва* та три взаємозамінні *десерти* наприкінці). До так званого «театрального меню» додається геометрична схема драми, що є своєрідною літературною ілюстрацією. Задум М. Павича – цілком у дусі постмодернізму, провідними принципами якого є компонування, доповнення, комбінування та подальше зчеплення текстуальних фрагментів. У драмі «Вічність та ще один день» автор постулює ідею вільного вибору: глядач чи режисер на свій розсуд можуть обрати один із трьох запропонованих початків чи кінцівок твору. Завдяки здатності до репродукцій ця театральна драма в одному театрі може мати щасливий кінець, а в іншому – трагічний. Подібна варіативна сегментація тексту забезпечує множинність його інтерпретації сприймачем (читачем, глядачем). Якщо використати усі можливості текстуального монтажу, то драма постане у дев’ятьох варіантах. Щоразу «текст у русі» трансформується,

утворюючи нове повідомлення, що є яскраво вираженим постмодерністським підходом. У передмові до драматичного твору у вигляді «театрального меню» М. Павич так висловлює авторський задум: «Врешті, існує цікава можливість, аби за допомогою драми «Вічність та ще один день» створити «Фестиваль однієї драми», на якому дев'ять театрів показали б драму у дев'ятьох різних режисурах і кожен зі своєю групою акторів, усі дев'ять версій тексту» [189, с. 35]. Драма «Вічність та ще один день», що вийшла друком 1993 р., була перекладена грецькою, шведською, англійською та російською мовами.

У драмі закладена множинність початку і кінця, а також довільність вибору без нав'язування волі автора, який закликає не надавати перевагу жодній з інтерпретацій. Це свідчить про те, що найістотнішим для письменника є створення такого тексту, який би породжував різноманітні варіанти прочитання. Розгляд архітектури драми «Вічність та ще один день» підводить до питання інтертекстуальності у творах Мілорада Павича. Згідно з задумом, автор застосовує риторику повторення у своїй поезії, прозі та драматургії для встановлення густої мережі інтертекстуальних відношень. Письменник, використовуючи чужі або власні тексти, нагадує про них, даючи визначені сигнали, що можуть бути експліцитними чи імпліцитними. Інтертекстуальність як літературний феномен – це процес двосторонній: старі тексти в такий спосіб збагачують значення нового тексту, але водночас і новий текст вносить інновації, зумовлює нове читання прототексту. Спільні точки дотику кількох текстів утворюють інтертекстуальний діалог, що встановлюється у формах: цитат, алюзій, мотивів, структурних елементів, літературних прийомів тощо. Цитування – це специфічний вид інтертекстуальності, літературний прийом у літературі постмодернізму. Сербський літературознавець Йован Делич окреслює суть цього прийому наступним чином: «Якщо письменник використовує прийом цитування, якщо алюзіями, асоціаціями та цитатами вводить читача у свою культуру, тоді написаний ним твір ґрунтується на культурній спадщині власного народу. Отож, і текст вже не є закритою цілісністю, а є «відкритим» як для читача, так і для текстів, з якими вступає у

діалог. Текст є водночас і повторенням частин прототексту. Але діалог не знищує індивідуальність. Більш того, індивідуальність певного письменника видно з вибору текстів, які він цитує, в який спосіб вони цитуються (…). Займатися літературою – це означає мислити у відношеннях» [77, с. 20–21]. Використана автором у тексті цитата спрацьовує ще й в такому напрямі: вона розділяє читацьку аудиторію на групи за ознакою «свої»/«чужі», «ті, які розуміють»/«які не розуміють». Функція «прихованих» цитат полягає в ототожненні деяких текстуальних фрагментів із текстами, що вже є в пам'яті читачів, та в актуалізації позатекстових зв'язків. Як свідому авторську стратегію М. Павича можна трактувати автоцитування (внутрішню інтертекстуальність) й «упізнавання», бачення елементів прототексту у межах нового, тобто прочитання старих уламків у новому ключі. Автоцитата – це текст (або будь-який елемент текстуальної структури художнього твору), який як частина вже існуючого тексту, прототексту, вводиться у текст. Важливу функцію в тексті виконує доречно вжита цитата: вона стає поясненням, коментарем, засобом комунікації, модифікує семантику тексту, пов'язуючи її з семантикою прототексту. Цитатний текст творить новий зміст, нові значення. Хорватська дослідниця феномену цитатності Дубравка Ораїч запропонувала класифікацію цитат за семантичною функцією, яку вони виконують усередині тексту, на референційні та автореференційні. На її думку, референційні цитати зорієнтовані на підтекст, а автореференційні – на текст. Перші спрямовують до змісту прототексту, з якого вони взяті, а другі – на зміст тексту, в який включені. Якщо роль цитати всередині нового тексту не надто вагома, якщо ведеться рівноправний інтертекстуальний діалог, то, на думку Дубравки Ораїч, йдеться про ілюмінативний тип цитатності. Дослідниця стверджує: «Якщо ж текст цитує чужий текст, імітуючи його зміст, а цитати у складі нового тексту вагоміші за нього самого, то йдеться про ілюстративний тип цитатності» [179, с. 30–45]. У драматичній творчості Мілорада Павича цитати мають автореференційний характер, оскільки в матерії драматичного тексту вони набувають додаткових смислів у новому контексті. Також можемо їх назвати

ілюмінативними, бо цитатний текст творить новий, неочікуваний зміст, збагачується новими смислами на основі оригінального авторського досвіду.

Прикладом автоцитування можуть слугувати наступні Павичеві прозові уривки, котрі, як і багато інших, показують, що кожен новий твір письменника резонує з його попередньою творчістю. Так, вперше мотив смерті в театрі звучить в оповіданні «Квіткова лихоманка»: «Закінчивши вечеряти, він шматок кров'янки кинув у вогонь і залишив догоряти, а згодом сам загасив вогонь вином, і шипіння погаслого вогню супроводжувалося одним приглушеним «Псссст!» із залу. Я саме збирався скласти ніж, коли раптом дмухнув вітер і приніс зі собою трохи квіткового пилу на сцену; я пчихнув – і в ту ж мить порізав собі руку. Кров упала на теплий камінь і запахла (…)» [194, с. 63]. Згодом письменник, граючись із прихованими цитатами, створює оповідь про кохання Петкутина та Калини, причиною смерті яких стала квіткова лихоманка. Це оповідання частково увійшло в словникову статтю «Бранкович Аврам» роману «Хозарський словник»: «Закінчивши вечеряти, Петкутин зібрав залишки кров'янки і кинув їх у вогонь догоряти, а потім загасив полум'я вином. Сичання згасаючого вогню супроводжувалось єдиним приглушеним «Псссст!» із залу. Петкутин саме збирався засунути ніж у піхви, коли раптом дмухнув вітер і приніс зі собою трохи квіткового пилу на сцену. Петкутин пчихнув – і в ту ж мить порізав собі руку. Кров упала на теплий камінь і запахла…» [198, с. 40].

Взявши за основу згаданий епізод, М. Павич намагається видозмінити його у драмі «Вічність та ще один день» і в такий спосіб розповідь про закоханих стає «головною стравою» театрального меню: «Петкутин, рахуючи гроші, промовляв: «Один, два, три, чотири, п'ять! (...) Зараз я наріжу кров'янки і можна починати вечерю» [190, с. 81]. «Петкутин витягає ніж із піхов і, коли хоче порізати кров'янку, пчихає і ріже палець. Його кров падає у вогонь і починає шипіти» [190, с. 81]. Подібні кореляції засвідчують діалог прототексту та наступних текстів, показують дослівні запозичення, адаптації та інтеракції між текстами.

Головний персонаж драми «Вічність та ще один день», як і герой «Хозарського словника» Аврам Бранкович, претендуючи на роль творця, робить спробу створити сина з глини та вдихнути у нього життя читанням сорокового псалма. Відун досліджує «мозаїку життя», відкриває структуру людського генома, яким є вже відома читачеві математична форма драми: 3+1+3. Експеримент зі створенням сина Аврамові Бранковичу вдався, оскільки ніхто з легковірних людей не помітив одмінностей. Завершальна сцена «головної страви» проходить у напівзруйнованому античному театрі, де відбувається жорстоке поїдання (сто двадцять мертвих душ колишніх глядачів роздирають на шматки Калину, привид якої знищує і самого Петкутина). Основною ж метою Бранковича-творця є пошук шляхів створення надприродної істоти, пралюдини Адама, душа і тіло якого були б, наче великий континент, наче одна держава, створена з усіх снів, які снилися першим чоловікові й жінці аж до сьогодення. Адамове тіло представляє величезний проміжок часу, що наближається до вічності. У романі «Хозарський словник» мисливці за снами збирали божественне тіло Адама, частини якого розкидано в особливих снах. Драма «Вічність та ще один день» містить багато інтертекстуальних, автоцитатних знаків із прози М. Павича. Незважаючи на процес «переливання текстів», у прозі цього письменника кожен новий інтертекст має своє обличчя, ідентичність.

У драматичному творі автор заклав три можливі схеми розвитку та розв’язки сюжету: 1) «Зацукровані квіти» (закохані Петкутин і Калина залишаються разом на вічність та ще один день). У першому випадку письменник репрезентує як один із можливих варіантів закінчення оповіді успішне поєднання бінарної опозиції «чоловіче»/«жіноче»; 2) «Гірка кава» (привид Калини робить невдалу спробу оживити Петкутина). Подібна інтерпретація перегукується з романом «Хозарський словник», де використано міф про штучне створення людини, яка має лише батька-творця; 3) «Яблука» (закохані вирішують іти не за вертепною, а за власною зіркою, намагаючись знайти свою нову душу, яку любитимуть вічно та ще один день). Цього разу

кінцева мета кохання для Петкутина і Калини – це досягнення безсмертя, осягнення гармонії. М. Павич, будучи дослідником доби бароко в сербській літературі, використав у творі колядку та відтворив фрагмент вертепної драми, піджививши таким чином художню енергію оповіді.

Тріадність закінчення драми – це, по суті, єдність, утворена трьома окремими частинами, елементами. В основу твору закладений принцип гри, який визначає аспекти нарації. Отримавши три можливі «розв'язки», історія Петкутина і Калини з драми «Вічність та ще один день» стає продовженням роману «Хозарський словник».

Мілорад Павич у 2002 р. видав «дві інтерактивні драми»: «Скляний слимак» та «Ліжко на трьох». Обидва твори є промовистим свідченням того, що автоцитування для цього письменника є конструктивним принципом поетики і знаряддям жанрової трансформації. В основі інтерактивної драми «Скляний слимак» – однойменне оповідання, написане автором для Інтернету й опубліковане спочатку у віртуальній мережі. Передсвяткова розповідь про викрадення різдвяних подарунків у першому варіанті складається з «жіночої частини» («Панянка Хатчепсут») та «чоловічої» («Пан Давид Сенмут, архітектор»). Читачеві запропоновано самому обрати порядок прочитання оповідання, що структурно містить два «перехрестя». У заувагах до «другого перехрестя» Мілорад Павич оголошує систему читання: пропонує читачу визначитись із кінцівкою твору, оскільки один із розділів закінчується трагічно, а другий – гепі-ендом. Розгортання варіантів вибору є методом втягування сприймача у гру з текстом. Автор робить спробу наблизитись до читача усіма можливими засобами. Віртуальний діалог «текст – читач» стає основним програмним принципом написання комп'ютерних оповідань, які відкривають простір для гри, адже без неї немає комунікації.

Інтерактивна драма «Скляний слимак» складається з однієї дії у двох варіантах, що є подвоєнням драматичної перспективи. У першій дії представлена «чоловіча» версія оповіді, а у другій – її «жіночий» відповідник. У цьому проявляється Павичевській принцип подвоєння – представлення

любовної історії у двох «гендерних» аспектах. Драматичний твір містить нові елементи, відсутні в оповіданні-прототексті. Передовсім читач помітить тексти автентичних колядок та елементи різдвяного дійства у виконанні вертепу. У передмові драми М. Павич дає коментар з порадою усім зацікавленим звернутися до його дослідження «Історія сербської літератури доби бароко» й прочитати про особливості виконання вертепної драми. Письменник намагається таким чином продовжити традиції вертепних дійств, старовинних інтермедій. Спілкування з глядачами у драмі відбувається так: під час вистави актори передають у зал предмет і згодом звертаються до публіки з проханням прочитати текст інструкції з використання. Подібний акт імпровізованого контакту з глядацьким залом повинен встановити діалог та реалізувати авторський принцип гри. Перша дія закінчується трагічно, оскільки актор, почувши текст прочитаної глядачем інструкції, виконує її, і це спричинює вибух на сцені. «Жіночий варіант» повторення-перегравання тієї ж дії має щасливий кінець, бо головна героїня випадково розбиває декоративну свічку у вигляді скляного слимака, що була начинена вибуховим матеріалом. У драматичних творах М. Павич використав ще один цікавий постмодерністський прийом: наратори читають і цитують сентенції з попередніх творів автора.

Отже, спочатку оповідання «Скляний слимак» – різдвяна історія зі збірки «Дамаскин» – стає драматичним твором, щоб згодом в останній книзі М. Павича зазнати «перевтілення» в короткий нелінійний роман про кохання. Ця стратегія «переродження» твору щоразу в іншому жанрі є свідченням послідовних креативних жанрових експериментів письменника. У цьому випадку трансжанровість здійснюється через зміну підзаголовка як паратекстуального жанрового маркера. Тут слід відзначити, що романна форма стає кінцевою точкою «перевтілень» невипадково, адже саме роман є найбільш гнучким і еластичним жанром з новими можливостями.

Інтерактивна драма М. Павича «Ліжко на трьох» – це авторська версія «Короткої історії людства», в якій автор на свій розсуд трактує біблійну легенду про перших людей Адама та Єву, змагання божественних та

демонічних сил. Письменник приховує філософські ідеї твору за яскравою інтригою та любовним сюжетом (використовує образ Ліліт, першої жінки Адама в єврейській традиції, яка в астрології означує альтернативну долю людини). Емблематика назви «Ліжко на трьох» свідчить про заявлену відкритість до еротичних тем, які виходять за межі загальноприйнятих. Увага читача фокусується на асиметрії у назві і визначенні «того, хто зайвий». У творі використано прийом автоцитування, що проявляється у запозиченні та переспіві автором сюжетів із оповідання «Ліжко на трьох», романів «Краєвид, мальований чаєм» та «Скринька для писання». В такий спосіб створюється новий текст шляхом перекомбінування вже відомих елементів (тем, мотивів). Домінантною для творчості М. Павича є літературна гра з «реальними» персонажами попередніх творів письменника.

Постановка драми «Ліжко на трьох» передбачає поділ глядацької зали на «чоловічу» та «жіночу» частини. Павичева творча ідея щодо просторового поділу театрального простору так прокоментована письменником: «У кожному разі після нелінійної прози та інтерактивних романів і оповідань було б, здається, логічним звернутися до інтерактивного театру. В ньому завіса більше не відділяє сцену від зали з глядачами, натомість існує і друга завіса, яка перетинає по довжині залу з глядачами і сцену, створюючи з отою першою золотий перетин, щось подібне до хреста у театральному просторі» [189, с. 36]. Вистава «Ліжко на трьох» для «чоловічої» частини публіки починається раніше, коли ж чоловіки залишають залу, жінки мають змогу побачити частину твору, призначену лише для них. Ігровий ефект досягається постійним апелюванням акторів до публіки: від відповіді однієї глядачки залежить, чи матиме драма третю дію. Нелінійність й асиметричність драми «Ліжко на трьох» уможливлюють творчу співпрацю акторів та глядачів, причому останнім М. Павич надає можливість виконувати функцію суду присяжних, який визначає подальші можливі комбінації фрагментів тексту. Завдяки залученню публіки до театрального дійства та існуванню свободи вибору послідовності сюжетних елементів драматичний текст стає продуктом активності глядача. У

схемі, якій підпорядкований розвиток сюжету, на перше місце висувається закладена автором можливість вибору.

Драматургія М. Павича тісно пов’язана з його романною творчістю. У ній письменник використовує попередні постмодерністські поетикальні здобутки. Результатом експериментаторства у сфері структури стає поліперспективність прочитання та інтерактивна форма комунікації. Така творча стратегія письменника, раніше використана автором у романній прозі, має на меті викликати відповідну рецепцію, асоціації та сприйняття читача (глядача). Йдеться насамперед про інтелектуальну цікавість, що є початком літературної комунікації. Досліджуючи питання текстуальних меж, письменник намагається реалізувати у драмі задум множинності тексту, збагатити спектр його інтерпретаційних можливостей, уподібнити до партитури нового типу. Створення рухомої структури текстуальної тканини зумовлює суттєві зміни при читанні. Подібний механізм надає привілеї читачеві, який має змогу «ковзати» по тексту, «перескакувати», відтворювати текст, грати з ним, розбирати на частини та запускати його в дію. Включення реципієнта в діалогічний контакт за допомогою тексту, що вимагає від читача дієвої співпраці, створює атмосферу гри. Це реалізація типової постмодерністської концепції читання. Метою літературного твору має бути задоволення читача від тексту.

Естетиці постмодернізму властиві інтертекстуальність та ігрове начало. Саме ці концепти, що були притаманними для романістики Павича, стають визначальними у його драматургії, завданням якої є видозмінити традиційний театр за допомогою авторської експериментальної гри з інтертекстом та глядачем. Письменника цікавила проблема точки споглядання в театрі: він прагнув порівняти враження читачів від прочитаного драматичного твору з враженнями глядачів від побаченої вистави за цим же твором.

Істотним є те, що М. Павич вдався до конструювання такого театрального простору, який був би одночасно замкненим і бездонним, конкретним і невизначеним, комбінацією наративної та візуальної лінійності й нелінійності. Інтерактивні драми «Вічність та ще один день», «Скляний слимак», «Ліжко на

трьох» є свідченням жанрових експериментів письменника, доказом можливості «переродження» творів в іншому жанрі з новими смисловими акцентами і вкотре доводять прагнення сербського постмодерніста бачити все у взаємодії, співіснуванні та співгрі, переходити жанрові кордони, залишаючись вірним своїй поетиці.

Прикметно, що наприкінці своєї автобіографії у праці «Роман як держава» М. Павич зазначає, що він увійшов у XXI століття по театральному містку[1], й описує театральний успіх власних творів: «Паліндромного 2002 року Володимир Петров «запустив першу інтерактивну театральну ластівку в Москву (…)», поставивши на сцені Московського художнього академічного

---

[1] **Театральні постановки за творами Мілорада Павича**

Ліжко на трьох; Сербський народний театр, режисер Деян Міяч; 1975 – Новий Сад.

Краєвид, мальований чаєм; Зеницький народний театр, режисер Владимир Мілчин; 1989 – Зеница.

Янгол з окулярами та янгол з люлькою; Театр поезії, режисер Урош Гловацький; 1990 – Белград.

Вічність та ще один день; Камерний театр Воронежа, режисер Михаїл Бичов, 2000 – Воронеж.

Хозарський словник; Театр «Особняк», режисер Олексій Слюсарчук, 2002 – Петербург.

Хозарський словник; «Пандур Theaters», режисер Томаж Пандур, 2002 – Белград.

Хозарський словник; «Пандур Theaters», режисер Томаж Пандур, 2002 – Любляна.

Вічність та ще один день; Московський художній академічний театр імені Чехова, режисер Володимир Петров, 2002 – Москва.

Хозарський словник; «Пандур Theaters», режисер Томаж Пандур, 2003 – Новий Сад (Театр Стерії).

Хозарський словник; мультимедійна вистава у Синагозі, 2003 – Прага.

Ліжко на трьох; театр «LENSOV», режисер Володимир Петров, 2003 – Петербург.

Хозарський словник; фестиваль «Нові акценти», режисер Дорофея Шридер та Ніна Ґульшторф, 2003 – Ауґсбурґ.

Хозарський словник; 45 Bleecker Theatre, режисер Еріка Гоулд, 2003 – Нью-Йорк.

Ліжко на трьох; «Драмтеатр», режисер Віталій Захаров, 2004 – Прокоп'євськ.

Вічність та ще один день; Народний театр, режисер Мартин Кочовскі, 2004 – Бітола (Республіка Македонія).

Весілля у ванній кімнаті; «Театр на Теразіях», режисер Саша Габрич; 2007 – Белград.

Хозарський словник, або реквієм за театром; Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса, режисер Анна Александрович; 2007 – Київ.

Весілля у ванній кімнаті (мюзикл); режисер Марія де Валухов; 2010 – Москва.

Зоряна мантія; театр «Мік», режисер Нонна Чобану; 2010 – Бухарест.

Петкутин і Калина (Play Pavich); театр «Прієдор», режисер Градимир Гоєр, 2011 – Прієдор (Боснія і Герцеговина).

Хозарський словник. Діти снів; театр імені Яна Кохановського, режисер Павел Пасіні, сценограф Сузана Сребрна; 2012 – Ополє (Польща).

театру імені Чехова моє театральне меню «Вічність та ще один день». Цього ж року Томаж Пандур збудував вежу з 365 сидіннями, в якій, як у цирку, на піску поставив «Хозарський словник» у Белграді та Любляні, перетворюючи на очах у публіки *слова у плоть* та *воду в час*» [189, с. 8].

Можемо стверджувати, що драматургія М. Павича, яка постала на матеріалі його прозової творчості і послужила основою для нових романів письменника, є необхідним компонентом для вивчення поетикальних стратегій Павича-романіста.

2.6. «Гра з читачем» як конструктивний принцип поетики в романі М. Павича «Скринька для писання»

У 1999 р. М. Павич написав роман, структурований у вигляді скрині – «Скринька для писання». Поетика і, зокрема, оповідні стратегії цього роману привернули увагу сербської дослідниці Д. Рамаданські, що назвала свою розвідку «Гомологон людської душі». Українська дослідниця А. Татаренко розглядає «Скриньку для писання» як метафору постмодерністського роману, пишучи про семантизацію форми у романній творчості Павича, а Ю. Білоног у своїй розвідці окреслює гіпертекстуальні стратегії цього роману.

У «Скриньці для писання» М. Павич продовжив експериментувати зі структурою роману. Прикметою більшості романних творів цього сербського письменника є виразно проявлена структурованість текстів. У процесі експериментування зі структурою роману Павич часто вдавався до несподіваних рішень задля забезпечення нелінійної форми оповіді. Про це письменник зазначав в своїх теоретичних міркуваннях у книзі-есе «Роман як держава та інші огляди»: «Я спробував змінити спосіб читання роману, зробивши важливішою роль і відповідальність читача у створенні роману. Саме читачеві я доручив вирішувати, обирати зав’язку й розв’язку роману, початок і завершення читання, навіть вирішувати долю головних героїв. Але, щоб

змінити спосіб читання, я повинен був змінити і спосіб писання» [189, с. 24]. Роман «Скринька для писання» став ще одним промовистим підтвердженням концепції письменника стосовно реформування романної структури. Вже сама емблематика назви вказує на специфіку його оповідної структури, що стає організуючим фактором. «Прототипом» структури роману стала капітанська скриня з минулого століття, що слугує на кораблях для зберігання бортового журналу, карт, зброї, коштовностей тощо. Історію про придбання скрині письменником знаходимо в оповіданні «Шухлядки для дукатів і перснів» зі збірки «Дорожня колекція» Павичевої дружини Ясміни Михайлович [345, s. 159–178]. З оповідання довідуємось, що письменник, майже завершивши написання нового роману під назвою «Трикутна кімната», все ще підшуковував відповідну структуру для нього, адекватну форму для оповіді. Під час поїздки на літературний вечір до середньовічного чорногорського міста Котор авторові несподівано запропонували купити старовинну капітанську скриню, специфічна структурованість якої стала взірцем й об’єднавчою моделлю для агломерації фрагментів вже написаного роману.

Роман «Скринька для писання» складається з трьох розділів, які відповідають верхній, середній та нижній площинам: «Коли відкриємо, то побачимо, що скриня для писання має три площини, ніби хата, будована на три поверхи. В ній 15 перегородок, стінок і скринечок, з яких п’ять таємних (…). В утробі скрині для писання схована і своєрідна музична скринька. Можна сказати, що скриня для писання кітна» [182, с. 11]. М. Павич називає себе теперішнім власником скриньки і згадує про її першого власника з родини Дабинович з XIX століття і другого – кінця XX століття, що вирушив у фатальну для нього морську подорож разом із скринею.

Постмодерністська фактура роману «Скринька для писання» твориться на основі фрагментарності й створює ефект безкінечної оповіді. Структура кожної з площин унаочнена графічним додатком, що вміщений на початку кожного розділу і вказує на кількість та послідовність організації текстуальних фрагментів. Ознайомлюючись із вмістом шухлядок трьох площин, читач

«відкриває» художній світ роману, де взаємоперетинаються елементи історичного й фантастичного, бінарні опозиції життя/смерть, тіло/душа, божественне/диявольське, чоловіче/жіноче, відоме/невідоме. У тематичному комплексі роману домінує любовна історія, що супроводжується містеріями еросу й танатосу, мотивом реінкарнації, кровозмішенням. Минуле ж виринає у вигляді «архіву» текстуальних фрагментів – спогадів, щоденника, рукопису, листівок, двох оголошень, 53 сторінок невідомої книги, фотокартки, електронного повідомлення і текстуалізованого уривку – аудіозапису. З цих «архівних» матеріалів ми довідуємось про життя дівчини (Лілі Т.), що володіє французькою мовою і вмінням розпізнавати запахи, та про хлопця (Тимотея Медоша), який розмовляє сербською, мешкає в Парижі і подає оголошення про пошук дівчини, у якої є жіночий примірник «Хозарського словника» М. Павича. Завдяки унікальному вмінню дівчини розпізнавати запахи книгу-скриню можна назвати «книгою ароматів». Дослідниця А. Татаренко пише про непевність хронології роману, визначаючи водночас певні орієнтири: «Найточнішими орієнтирами слугують запахи, що ними часто керуються герої, і парфуми, які допомагають визначити роки, коли відбуваються події (…)» [274, с. 364]. Цікавим є те, що відкриває вже згадувану нами «Дорожню колекцію» Я. Михайлович оповідання під назвою «Автобіографія у запахах», в якому письменниця називає запах «подорожжю в часі», щоденником без слів, альбомом без світлин й законсервованими згадками. У романі-скрині теж знаходимо «біографію у запахах», що позначають минулі і майбутні вчинки головних героїв.

Якщо ж спробувати окреслити простір роману, то очевидно, що Тимотей Медош, як і більшість Павичевих героїв, пов’язаний із поствізантійським простором: його ім’я *Тимофій* з дав.-гр. Τιμόθεος – той, що шанує Бога, герой відвідував православну церкву святого Луки в Которі, розмовляв сербською, брав участь у війні на боці боснійських сербів в колишній Югославії, загинув під час аварії грецького корабля «Ісидор». Він є власником скриньки для писання з кінця XX ст. й чоловічого примірника «Хозарського словника». Ще

наприкінці роману-словника М. Павич запланував «зустріч читача й читачки за допомогою книги», прийом «спільного читання», завбачливо написавши чоловічу й жіночу версії «Хозарського словника». Про використання цього прийому письменник вирішив нагадати й читачам роману-скрині.

Безцентровість «Скриньки для писання» дає можливість читачеві розгортати і згортати текст у бажаній послідовності. Фрагментарність як частина авторового задуму поєднується з інтертекстуальним підходом (створенні тексту із уривків культурних кодів, формул та ремінісценцій інших текстів культури), підвищенням статусу читача та стратегією цитування. У своїх творах М. Павич надає особливої ваги стратегії відкритого внутрішнього автоцитування, оскільки часто грається з «уже сказаним»: використовує і переписує власні сюжетні лінії та образи своїх попередніх постмодерністських романів та оповідань. У романі-скрині з'являються в різних модифікаціях фрагменти вже відомих читачеві оповідань «Веджвудський чайний сервіз», «Ліжко на трьох», «Корсет». Індивідуальне бачення прийому внутрішнього самоцитування письменник обґрунтовує на початку електронного розділу роману «Скринька для писання»: «Щоб вас почули, потрібно повторити сказане принаймні двічі» [www.khazars.com/visnjasazlatnomkosticom]. Це останні слова головного героя роману Тимотея Медоша. Для прози Павича характерним є «кружляння» текстуальних фрагментів, сенсів, образів, символів, мотивів, героїв. Автор враховує особливості рецепції читача, який аналізуючи вже відомі фрагменти, краще усвідомлює їх прихований зміст. З іншого боку, в оповіданні «Веджвудський чайний сервіз» та згодом у романі «Скринька для писання» письменник використовує прийом, яким практично доводить, що його твори неможливо читати двічі у той самий спосіб. На початку згаданого оповідання читаємо: «В історії, розказаній тут, імена персонажам будуть роздані в кінці, а не на початку оповіді» [207, с. 138]. Таким чином письменник намагається вступити у комунікацію з читачем, передрікаючи розкриття таємниці разом з іменами головних героїв. Спершу розповідь про спільну підготовку до складання іспитів хлопця й дівчини має соціальний характер:

хлопець роками вчився з величезними зусиллями, марнував час у помешканні дівчини лише заради сніданку – єдиної теплої страви, яку міг собі дозволити. У завершальній містичній зустрічі героїв на березі Егейського моря, куди героїня приїхала на своєму «buffalo», відчитується прототекст – давньогрецький міф про викрадення Зевсом Європи. Наприкінці оповідання Павич розкриває таємницю, що змінює смисл вже прочитаного: «Під кінець залишається виконати ще один обов'язок: як було обіцяно на початку, дати героям цієї повісті імена. Якщо читач іще сам не здогадався, ось розгадка. Моє ім'я – Балканський півострів. Її ім'я – Європа» [207, с. 146]. Після відкриття імен оповідання стає міфічною параболою про стосунки Балкан та Європи, а соціальний фактор набуває нового виміру й іронії: вона (Європа) – уособлення багатства, він (Балканський півострів) – бідності. Завдяки задумові письменника «Веджвудський чайний сервіз» неможливо прочитати двічі у той самий спосіб, оскільки під час повторного читання втрачається «реалістичність» зображуваних подій. Це оповідання (доповнене й перероблене) стало складовою частиною «Скриньки для писання», наприкінці якої вода розкриває таку ж таємницю імен головних героїв Лілі (Європи) й Тимотея (Балканського півострова), навіки розділяючи їх. Слід зазначити, що в своєму романі-клепсидрі «Внутрішня сторона вітру» Павич подав постмодерністську інтерпретацію античного міфу про Геро і Леандра, яких розділяють хвилі моря і часу, а поєднала міфічних закоханих лише вічність.

У розділі «Скриньки для писання» під назвою «Post scriptum» читаємо, що головна героїня замовила оповідачеві написання книги про Тимотея Медоша й надіслала йому через посередника капітанську скриню свого коханого з усіма матеріалами й приладдям. Це свідчить про використання письменником техніки «знайденого рукопису» (капітанська скриня була в морській воді, але не потонула під час корабельної аварії) та зміни статусу авторства, бо він у такій ситуації стає лише «упорядником» отриманих документів, «архіваріусом» вмісту скрині. Автор разом із читачем

«інвентаризують» матеріали, відкриваючи в кожній шухляді один із фрагментів любовної історії головних героїв.

Завдання читача Павичевого роману полягає в ідентифікації вже відомих йому текстуальних фрагментів, здійсненні їх реконструкції, з'ясуванні міжтекстової взаємодії. Під час такого складного процесу осмислення виникає новий текст – продукт інтерпретації читача. Коли усі таємниці тексту розкрито, тоді читач отримує максимум від читання. М. Павич переконаний, що завжди залишається вільний простір для уяви читача, що здатна не лише пов'язувати й інтерпретувати фрагменти, а й домислювати, створювати. Саме цей порожній простір письменник назвав «четвертою стороною трикутника». У романі-скрині читаємо, що останні дні життя головний герой Тимотей Медош проводить у полоні, замкнений у трикутній кімнаті під наглядом охоронців-демонів. Він повинен був запам'ятати *заборонене ім'я* і перекласти таємничий текст усіма відомими йому мовами. Це ім'я могло слугувати гаслом для переходу в потойбічний світ або ж стати другим найменуванням смерті. Відомо, що кожен, хто оволодівав таємними знаннями, що їх зберігають демонічні сили, приречений на смерть. З різноманітних неперевірених джерел надходили звістки про подальшу долю Тимотея Медоша. Згідно з одними відомостями його було страчено, за іншими – він утопився під час корабельної аварії або ж зник безслідно. М. Павич підвищує статус читача, використовуючи стратегію залучення до співтворчості в художньому процесі. Саме читач, з'ясовуючи, хто ж є убивцею головного героя, виявляє, що винним у смерті є М. Павич, оскільки власне він, будучи «упорядником» книги, насмілився прочитати і надрукувати *заборонене ім'я*.

Проте всі читачі роману, що прочитали/прочитають «Скриньку для писання», а отже, і таємничий запис, теж стануть співучасниками цього злочину, оскільки, відкриваючи таємницю, кожен із нас стає її частиною.

Про особливе ставлення М. Павича до читацької аудиторії промовисто свідчить наступний вислів: «Не треба забувати, що в світі більше талановитих читачів, ніж талановитих письменників чи літературних критиків»

[5, с. 255–256]. Письменник практично втілює розмаїті формати комунікації читача з текстом, залучаючи в роман елементи гри. Так, один розділ чи одну з кінцівок роману «Скринька для писання» подано лише в електронному вигляді на сайті письменника (www.khazars.com/ visnjasazlatnomkosticom/), що свідчить про бажання автора зробити читання інтерактивним процесом. Стосовно цього Мілорад Павич стверджував: «Мої романи знайшли «своє тіло», свою форму саме в комп'ютері. Гіперлітература зробила їх інтерактивними, вона показала, що романи можуть розвиватися одразу в кількох напрямках, подібно до людського сприйняття» [5, с. 256].

«Віртуальна реальність» – це найбільш природне «середовище існування» гіпертекстів. Гіпертекстуальність тісно пов'язана з прозою постмодернізму, оскільки передбачає використання графічних і тематичних концептів лабіринту, дзеркала, ризоми, мозаїчність і рухомість тексту, а також зміну егоцентризму авторства на користь привілейованого читача, що в новому статусі бере участь у створенні світу оповіді. Слово «гіпертекст» було введено в ужиток в 1965 р. програмістом, математиком і філософом Теодором Нельсоном на позначення документу, що складений із відносно невеликих фрагментів тексту таким чином, що всі ці фрагменти можна читати не в одному встановленому порядку, а різними шляхами – в залежності від зацікавлень читача. Читач сам отримує можливість «прокладати маршрут» по документу за допомогою гіперпосилань (лінків). Сербський лексикон «Словник постмодерну» (Rečnik postmoderne, 1999) С. Йованова вміщує статтю, що окреслює поняття «гіпертекст»: «*Гіпертекст* – текст, який не обмежений лінійним розвитком, тобто одним хронологічно-логічним порядком, а розгалужується на багато напрямів/рівнів/фіналів; гіпертекст як медій передбачає комунікацію у двох (і більше) напрямах – читачі тексту стають співавторами. Гіпертекст власне реалізовується у віртуальному просторі комп'ютерних комунікацій, у глобальній мережі Інтернет» [332, s. 63]. Алла Татаренко докладно досліджувала поняття «гіпертекст», «гіпертекстуальність» та гіпертекстуальні

експерименти в сербській прозі, зокрема в прозовій творчості Мілорада Павича [274, с. 219–236].

Електронний розділ роману «Вишня із золотою кісточкою» забезпечує взаємодію читача з книгою, що перетворюється в своєрідну гру, спонукає його до пошуку, до нових відчитувань тексту роману. Це приклад продуманої письменником співгри, де читання стає діяльністю, а читач – творчим співучасником, що має докласти зусилля для встановлення зв'язку між фрагментами, для заповнення текстових прогалин. Окрім цього, гіперчитач має можливість переглянути у всесвітній мережі ще й пропоновані посилання, додаткові відомості й коментарі. Допитливий читач електронного розділу «Вишня із золотою кісточкою» зможе завдяки віртуальній мережі ознайомитись з додатковими відомостями про події, що згадуються в романі. Наприклад, довідатись про топографію Котора, архітектуру палаців родин Врачен і Трипкович, з якими пов'язана родинна історія Тимотея Медоша, чи про драматичні події на теренах колишньої Югославії, у яких бере участь власник капітанської скрині з кінця XX ст.

Роман «Скринька для писання» певною мірою ілюструє прагнення Мілорада Павича показати універсальну модель постмодерністського роману, що передбачає універсальну розповідь, універсальну форму та читача – творчого співучасника цієї *ars combinatoriae*. «Книга-скриня», за задумом письменника, є формою, що уможливлює комбінації оповідей і водночас виступає метафорою сукупності знань. Одним із численних намірів автора було піднесення книги або *КНИГИ як скрині організованих знань* до рівня сакрального предмета. Адже в одному із своїх інтерв'ю Павич висловив наступне твердження: «Я відповів, що сама книга – це Бог. Звичайно ж, не оця про яку ми розмовляємо («Хозарський словник»), а ота, з великої літери, що свої письмена позичила всім книгам, тому наші книги й дихають, бо в них Божа азбука й наша азбука змінюють одна одну» [355, s. 127]. Це виразна апеляція автора до Святого Письма, до попереднього тексту, а точніше до *Прототексту*, з якого все почалося.

Проте поверхня книги може виявитися нетривкою, тіло-текст може знищитися, розпорошитися і знання перебуватимуть під загрозою зникнення. Ось чому романи Павича знаходять своє «друге тіло» саме у віртуальному просторі, бо в такий спосіб намагаються знайти сприймачів у новому тисячолітті. Привілейований статус читачів теж є частиною письменницької стратегії, адже саме вони турбуватимуться про книги, прагнутимуть зберегти і продовжити їх, роблячи, таким чином, оповідь відновною, незнищенною. На початку роману Павич зазначає, що скринька кітна (як тварина!), тобто перебуває в тому стані, коли в її організмі розвивається зародок. У такий спосіб автор ототожнює книгу з живим організмом, що здатний до репродукції. Подібне уособлення свідчить про те, що й після прочитання книги-скрині залишається простір для розгортання читацької уяви, адже в романі читаємо: «Не виключено, що крім перелічених п’ятнадцяти, скринька містить ще якусь приховану шухлядку, яку мені не вдалося знайти, тому це залишимо для якогось майбутнього власника цього громіздкого предмета» [182, с. 12]. Кожен із читачів книги-скрині стає її новим «власником», отримує можливість розкривати прихований зміст, інтерпретувати численні таємниці попередніх власників-героїв твору, дописувати її майбутні віртуальні розділи, адже вона безпосередньо призначена саме для письма, вже сама назва провокує до писання. Недаремно ж накривка Павичевої скриньки при відкритті утворює похилу площину для писання, що вдвічі довша від самої скрині. Ось чому російський переклад назви цього Павичевого роману – «Ящик для письменных принадлежностей» – викликає застереження. Адже скринька в романі передусім слугує для писання (сербською мовою «Кутија за писање»), зберігання кореспонденції, а згадки про письмове приладдя та інші предмети (свисток, музична скринька, корабельний щоденник із мапою неба, чоловіча і жіноча люльки, монетка, перстень) є радше побіжними й декоративними. Для Павича процес писання – це процес креативного творення, натомість процес читання – це креативне пересотворення. Прикро, що і дехто з українських дослідників

назву цього роману українською мовою помилково перекладає з російської, а не з сербського оригіналу.

Виходячи із проаналізованих поетикальних аспектів роману, можна стверджувати, що «Скриньку для писання» Мілорад Павич написав у постмодерністській системі координат, вдаючись до новаторських пошуків з використанням різноманітних постмодерністських концептів і прийомів. Варто наголосити, що в романі-скрині особлива увага приділяється комунікативній співпраці автора з його аудиторією, так званій «грі з читачем», що стала конструктивним поетикальним принципом твору.

2.7. Художня своєрідність структури романів М. Павича «Зоряна мантія» та «Унікум»

У другому тисячолітті вийшов друком роман М. Павича «Зоряна мантія» (астрологічний путівник для невтаємничених), яким письменник вкотре підтвердив оригінальність власної структурної концепції роману й важливість способу розповіді. Цього разу авторові вдалося реалізувати власну концепцію інновативності прозової структури твору за допомогою звернення до астрології. У 2002 р. завдяки чотирьом перевиданням роман-гороскоп визнано книгою року белградського видавництва «Дерета». Сербський літературний критик, есеїст, професор Новосадського університету Драґіня Рамаданські порівняла «Зоряну мантію» із «великою та життєдайною мандрівкою», а літературознавець Ненад Шапоня зазначав, що нововведення та осяяння цієї книги будуть сприйняті передусім тими, кого можна назвати новими читачами Павичевої прози. В Україні рецепції роману з астрологічними мотивами посприяв переклад дослідниці Алли Татаренко, а також її розвідка про «Зоряну мантію» у монографії «Поетика форми в прозі постмодернізму» (досвід сербської літератури). Оповідні стратегії цього роману привернули увагу

українського літературознавця Івана Лучука, який виклав власні міркування у рецензії під назвою «Прогноз на минуле, чи спогади про майбутнє».

Обраний Павичем для роману-гороскопа підзаголовок (астрологічний путівник для невтаємничених) є паратекстуальним маркером, що сутнісно характеризує своєрідність романної форми і слугує дороговказом для реципієнта. Саме цей паратекстуальний маркер вказує на спосіб сегментування тексту роману, що складається з дванадцяти оповідань, та можливість їх довільного монтажу під час читання. Кожне з оповідань за назвою і тематично відповідає одному знакові гороскопу. Передмова до роману задає смисловий ключ до розуміння твору. Саме з передмови читач довідується про авторський задум побудови роману у вигляді своєрідного путівника по попередніх життях Архондули Нехами, а сам роман відтак отримує визначення її «хорової автобіографії» з дванадцяти розділів. Головна героїня роману, яка «ув'язнена на дні своїх снів, що сидять одні в одному, наче матрьошки», є втаємниченою у «пробудження» й щоранку переживає реінкарнацію у новому тілі жінки чи чоловіка, з новим іменем, у новому знакові гороскопу, у новій мові, у новій епосі (XV–XXI ст.). Образ героїні та тема кохання є наскрізними, об'єднавчими для дванадцяти розділів роману, такими, що врівноважують фрагментарність структури, забезпечують її цілісність та водночас допомагають читачеві осягнути повноту текстового сенсу.

У постмодерністському романі з астрологічними мотивами М. Павич «грається» з уламками різноманітних текстів, що розсипані у текстуальний тканині твору. Уважний читач помітить окремі вставки, введені автором у текст: уривок п'єси, газетні оголошення, електронні листи, інформацію про зодіакальні знаки гороскопа, цитування «уривків» з реконструйованого рукописного «азбуковника». Вперше реципієнт довідується про походження назви роману-гороскопа завдяки героєві, який читав книгу німецькою мовою «Зоряна мантія імператора Генріха Другого» 1892 р. видання. Згодом в уже згаданому азбуковнику, що на основі яви віщує сон, знаходимо словникову статтю під назвою «Зоряна мантія», яка ще раз свідчить про походження назви

роману від зоряної мантії імператора Генріха II Святого, на якій вигаптувані сузір'я й інші астрологічні об'єкти. Для прочитання невідомого послання герой роману здогадується порівняти «зоряну мантію» з небесною азбукою: «Через кілька днів мене осяяла думка, що, можливо, назви зірок треба розуміти як слова у реченні. І що небо – такий собі буквар, з якого треба по складах і до кінця прочитати урок, що складається з зоряних імен» [205, с. 16]. Характеристика кожного знака гороскопа в романі майстерно вплетена в його текстуальну тканину і складається з астрологічних визначень відповідного зодіакального знака та художнього послання-поради: «Ти народжений під знаком Стрільця. Це дев'ятий знак Зодіаку, він відповідає останньому місяцю. Сонце проходить через цей знак між 22 листопада та 20 грудня. Твій знак – вогняний, чоловічий, активний та змінний. Сузір'я твоє знаходиться на полуденному небі, і Молочний шлях у ньому найяскравіше сяє (…). Саме тому Стрілець, схибивши, так як схибив ти, втрачає свою ціль. Але не впадай у відчай. Послання твоїх зірок звучить: «Бачимо, царице, голову твою, оздоблену красно дванадцятьма зірками. Вкажи нам шлях, щоби мирно пройшли ми туди, до вічного краю…». Юпітер, добра й справедлива планета, панує у твоєму знакові як у власному домі. Він є охоронцем твоєї долі і може допомогти тобі (…)» [205, с. 64–65].

У текстуальній тканині роману з'являються фрагменти вірша «Слова любови» середньовічного сербського правителя Стефана Лазаревича (1374–1427), що виконують орнаментальну функцію та є виявом інтертекстуальності. М. Павич вводить згаданий вірш у роман за допомогою техніки віднайденого рукопису: знайдена у замкнутому сейфі книжечка, написана церковною кирилицею, крім згаданого «Слова любови», містила також звід законів та рукопис невідомого перекладу з грецької. Герой роману звернувся до архіваріуса за допомогою у прочитанні знайденої книги. У відповіді архіваріуса зашифровані авторські рефлексії стосовно різноманіття можливих способів читання: «Існують різні способи читання книжок. Деякі з них – таємні. «Розчитування» або читання «навхрест» (…) належить саме до таких. Книжка,

яка на перший погляд нічим не відрізняється від інших книжок, інколи приховує таємне послання, яке можна розгадати хрестовидним розчитуванням» [205, с. 17]. Пишучи про роман-гороскоп М. Павича, А. Татаренко ґрунтовно досліджує численні літературні алюзії, які є важливими для письменника і призначені саме для «втаємничених» читачів [274, с. 369].

На сторінках роману «Зоряна мантія» знаходимо авторські автобіографічні ремарки про життя Сербії, Чорногорії і Белграда, зокрема, наприкінці 90-х рр. У своїй «Автобіографії» Павич зазначає: «Вперше я зазнав бомбардувань у віці 12 років. Вдруге – у віці 15 років (…). Новий міленіум для мене почався 1999 року (з трьома перевернутими шістками) третім бомбардуванням, коли літаки НАТО кидали бомби на Белград і Сербію. Ріка, на якій я живу, Дунай, відтоді є непридатною для судноплавства» [189, с. 7–8]. Письменник не залишився осторонь цієї трагічної події в житті сербського народу, герої його роману-гороскопа теж живуть у часи бомбардування Белграда військами НАТО й переживають жахіття сучасної війни. Тому роман «Зоряна мантія» можна назвати антивоєнним. В останньому розділі твору події, пов’язані з війною, слугують художньою канвою, зітканою зі «штрихів», яка й складає підґрунтя для розвитку сюжетної лінії й, безперечно, впливає на долю героїв. «Штрихи» війни – це передусім антивоєнні написи на плакатах, пам’ятнику, бомбосховищі, графіті на будинках, розбиті вітрини культурних центрів, сигнальні вогні ракет, звуки повітряної тривоги, вибухи, зруйновані мости та інформація про війну з засобів масової інформації (новини з посиланням на провідні сербські газети «Політика», «Бліц», «Данас» і телеканали, а також перегляд героєм інтернет-ресурсу *War against Yugoslavia INET*. Кожен із героїв намагається осмислювати жахливу реальність, проте внаслідок катастрофічних подій у них посилюються есхатологічні настрої, формується хвороблива ненависть до страшного майбутнього й переконання у подальшій трагічній долі людства. «Я відчула, що у тому багатомільйонному натовпі, до якого належу, лише я не маю ненависті до майбутнього. Це мене жахливо налякало. Більше ніж бомб та ракет, я злякалася самотності, яка мені через це загрожувала. Я знала, що у людства є лиш одне

майбутнє. Завжди і споконвіку лиш одне, і запасного майбутнього немає. Як же я могла його ненавидіти? Але тепер я й сама раптом усвідомила, яким насправді огидним є оте майбутнє і які жахи нам несе. Майбутнє – стайня, в якій лежить і ремиґає страх, думала я. Тоді я виразно почула, як моє сьогодення розкололося навпіл, і забула, як мене звуть», – висновує головна героїня [205, с. 112]. Подібні реалістичні «штрихи» війни створюють враження архідостовірності. Попри те, вони водночас «змішуються» з оригінальним фантастичним компонентом, оскільки героїня застосовує метод «лікування снами» для порятунку коханого. Звернення до фантастики сну, так званої ониричної фантастики, є характерним для Павичевої прози. Можна стверджувати, що фантастичний компонент складає імператив прози цього письменника. Сербський літературознавець Предраг Палавестра слушно зазначає, що Павичеву фантастику не можна назвати чистою, справжньою фантастикою, оскільки його фантастика є особливим типом гротеску, з якого забрано елементи комічного й замінено їх елементами абсурдного [223, с. 329]. Взірцем поєднання реалістичних штрихів із гротескністю є такі рядки: «Одного вечора, коли на Белград падали бомби НАТО, термін використання яких закінчився 1997 року (як ми прочитали згодом на їхніх уламках), Мінотай, лежачи у ліжку, перед тим, як заснути, засунув у рот великий палець і почав його смоктати, як дитина. В останній момент я зрозуміла, що діється. З його рота бризнула кров, і я насилу змогла вирвати палець зі стиснутих щелеп. Його хвороба, його хвороблива ненависть до страшного майбутнього почала приносити свої плоди. Мінотай поступово почав поїдати самого себе» [205, с. 109].

У романі-гороскопі Мілорад Павич утілив свою візію читання та читача як активного учасника читання, що повинен увійти у діалог із текстом. Свідченням цього є наступний вислів героя роману «Зоряна мантія»: «(…) “Літературу веде у майбутнє читач, а не письменник”» [205, с. 67]. Роман передбачає присутність сприймача, який може на власний розсуд прочитати оповідання лише про свій знак або про всі знаки гороскопу. Письменник вирішив розширити гру з читачем/читачкою за допомогою впровадження

категорії вибору. Перед останнім розділом роману знаходимо авторську «інструкцію» до його прочитання: «Перед вами щось на зразок «зроби сам» – гороскопа. Оскільки тут є можливість вибирати, було б найкраще, якби читачка почала цю оповідь із розділу «Мінотай ненавидить майбутнє», а читач – із розділу «Голова на тарілці…». Отже, тут існує жіноча та чоловіча мапа прочитання зірок. Решту розділів треба читати так, як вони йдуть, а що стосується кінця, то він залежить від вас. Та про це – пізніше» [205, с. 95].

Мілорад Павич у романі-гороскопі робить спробу «включення» твору до електронної системи інформації. Два розділи роману («Гаудієві спальні» та «Гаудієві стайні») розміщено лише в електронному вигляді на інтернет-сторінці: www.geocities.com/ongaudi/. У тексті знаходимо посилання на вказану електронну адресу, де можна прочитати листи однієї з героїнь роману. Два прикінцеві розділи роману «Зоряна мантія» розміщено у книзі та в електронному вигляді на сайті: www.rastko.org.yu/knjizevnost/pavic. Автор реалізовує прийом «гри з читачем», даючи реципієнтам можливість безпосередньо втрутитися в роман, викинувши з останнього розділу кілька фрагментів, і в такий спосіб довідатися одне з імен головної героїні. Для порятунку кохання героїв, читач повинен написати на вказану автором електронну адресу отримане таємне ім’я (Діонісія). У такий спосіб текст визначає профіль своїх читачів (за У. Еко), закликаючи їх до співдії. Алла Татаренко слушно зауважує, що М. Павич розміщує окремі розділи в інтернет-ресурсі задля розширення додаткового простору твору: «Його роман не обмежується кількістю сторінок друкованого варіанта книжки. Читач одержує сигнал про розширення меж роману завдяки фрагментам, які *можуть бути* його частиною. Простір роману втрачає визначеність меж. Замість остаточно сформованого твору читач одержує текст, у якому ступінь його ергодичної свободи є досить високим» [274, с. 336].

«Електронні» розділи з інтернет-сторінки роману «Зоряна мантія» «Гаудієві спальні» та «Гаудієві стайні» згодом у 2005 р. з’являться у друкованому вигляді у книзі М. Павича «Роман як держава та інші огляди». У

2007 р. письменник скористається цими розділами як «будівельним матеріалом» для збірки оповідань «Паперовий театр». Окремі розділи роману «Зоряна мантія» («Рак», «Скорпіон», «Водолій», «Мінотай ненавидить майбутнє») увійшли у сформовану тематичну збірку «Еротичні оповідання» (2005). Художня особливість структури роману свідчить про те, що для Павича саме новації структури є ключовим елементом експериментальної поетики його творів.

Роман «Унікум» (2004) є ще одним свідченням того, що М. Павич із подиву гідною винахідливістю продовжив шукання нової форми для роману. Формальні експерименти автора, що вже почасти були реалізовані в попередніх романах чи накреслювалися у них, знайшли вияв в оригінальний структурі нового роману-дельти. Загальновідомо, що експеримент утрачає свій експериментальний характер, коли він повторюється. Тому сербський постмодерніст уважав першорядним постійне оновлення форми роману, що включає в себе активне використання ігрового підходу. *Дельта* (графічне зображення Δ) − четверта літера грецького алфавіту – вміщена під назвою роману та з'являється кілька разів на перетині текстуальних фрагментів, виконуючи функцію паратекстуального маркера. Географічний термін *дельта* позначає гирло ріки, яке «розгалужується» численними протоками-рукавами й острівцями. Якщо У. Еко вважав *ліс* влучною метафорою наративного тексту, його попередник Х. Л. Борхес писав про текст як про *сад* із розгалуженими стежками, то для сербського письменника метафорою структури роману «Унікум» є *дельта* з її здатністю до численних розгалужень. Саме Δ слугує паратекстуальним маркером на позначення «розгалуження» оповіді. «Унікальний» роман складається з двох книг – власне роману та блакитного зошита-каталогу з сотнею його можливих закінчень. Попереджувальний надпис на обкладинці роману розкриває «унікальність» твору в ігровому ключі: «Увага! Перед Вами унікум! Кожний примірник цього роману має інше закінчення. Купуючи таку книгу, Ви отримаєте одну зі ста її кінцівок (…). А інше для інших» [186, с. 1]. Функція подібного звернення полягає у спонуканні до читання та водночас ознайомленні читача з оригінальною структурою твору.

Кожному примірникові роману присвоєно відповідний номер, а коментар свідчить про те, що покупець отримає власну версію роману зі своєю особливою кінцівкою оповіді.

Роман був би і справді унікальним, якби кількість закінчень твору дорівнювала кількості надрукованих примірників. Проте подібний коментар є лише доказом використання принципу постмодерністської гри та грайливості, оскільки було надруковано тисячу примірників роману «Унікум» першим накладом, а «Блакитний зошит» вміщував сотню можливих кінцівок. Каталог із кінцівками письменник називає допоміжним посібником для тих читачів, що не бажають читати варіанти закінчення роману в інтернет-мережі за вказаною автором адресою (www.khazars.com), де вміщено електронне продовження просторового лабіринту роману.

Для творчих читачів М. Павич запропонував яскраво виражений постмодерністський підхід: залишив наприкінці кілька порожніх сторінок для тих, які виявлять бажання дописати власне закінчення твору. Такий прийом покликаний активізувати читацький переддосвід, оскільки автор вже використав його у романі «Краєвид, мальований чаєм». Основний текст роману-дельти структурований у чотири розділи, кожен із яких складається з кількох підрозділів, а завершується додатком та епілогом. Автор іменує всі підрозділи назвами відомих парфумів, що, як і знаки гороскопу, слугуватимуть читачам додатковим орієнтиром упізнавання героїв, допомагатимуть при встановленні їхньої ідентичності та з’ясуванні стосунків між ними. М. Павич свідомо вдався до «костюмування» простору в романі: на сторінках твору часто згадуються назви виробників косметичних засобів, напоїв, тютюнових виробів, зброї, різноманітних технічних пристроїв і побутових дрібничок, які, на думку письменника, окреслюють тло часу і побуту нашого століття, не лише прикрашаючи його, а й легітимізуючи нас перед вічністю.

У текстуальній тканині роману-дельти М. Павич звертається до тем, образів, ідей, які вже були в полі його зору. Тема кохання і смерті, таємні історії, загадкові злочини з елементами містики, еротики, фантастики. Попри

зображення на обгортках двох книг алебастрової фігурки вавилонської богині Іштар (богині любові, родючості, уособлення планети Венери), тема кохання тут не є магістральною. У романі, який містить чимало ознак містичного гостросюжетного детективу, превалює своєрідний *dance macabre*. Дотичним до усіх шістьох убивств є компанія *Symptom House*, що торгує снами-фальсифікатами з майбутнього. Представляє компанію андрогін *АлекСандар* (Алекса і Сандра Клозевіц), який є водночас чоловіком і жінкою, користується чоловічими і жіночими парфумами, народжений під знаками гороскопу, що перебувають у бінарній опозиції (овен/рак). Зовнішність *АлекСандара* вирізняється демонічними ознаками (різнокольорові очі, дванадцять пальців на руках).

М. Павич вже звертався до андрогінії у романі-клепсидрі «Внутрішня сторона вітру», а подібні тілесні вади мали члени демонічного сімейства Ван дер Спак із «Хозарського словника». Андрогін АлекСандар, продавець снів із майбутнього стверджує, що займається незвичним древнім ремеслом: «Ми належимо до старовинного і мало відомого цеху купців. Це майже каста. Ми не є релігійною сектою, ми купецький цех, що займається продажем та й узагалі ринком снів» [186, с. 55].

Додаток до роману-дельти складається з двох «краєвидів, мальованих сном»: сну оперного співака Матеуса Дістеллі («Сон про смерть Пушкіна») та сну з майбутнього його коханої Маркензини Лемпіцької («Сон про кроки»). Сновидіння спричинилися до смерті цих героїв і втілюють бінарну опозицію теперішнє/майбутнє.

Другу книгу роману-дельти «Блакитний зошит» (2005), видану роком пізніше, письменник назвав каталогом ста закінчень, оскільки вона побудована у вигляді незвичайного щоденника, що є водночас і протоколом приватного розслідування старшого слідчого Евгена Строса. Щоденникові записи присвячені розкриттю заплутаної таємниці низки убивств, пов’язаних між собою. Хронологія у записах відсутня, вони досить змістовні і закінчуються в день смерті самого слідчого. На звороті «Блакитного зошита» Мілорад Павич

зазначив, що можна ігнорувати його прочитання, оскільки, як відомо, знання несуть у собі небезпеку: «ПОПЕРЕДЖЕННЯ: Як паління шкодить Вашому здоров'ю, так і читання цих ста кінцівок шкодить. У маленьких масштабах це все одно, що одержати сто смертей замість однієї» [187, с. 1]. Подібне авторське попередження може виявитись тільки грою для реципієнта. Попри перестороги, каталог зі ста пронумерованими фрагментами можна вважати другою частиною роману «Унікум», його закономірним продовженням. У постмодерністській системі координат «неправильне» чи «небажане» прочитання тексту може виявитись водночас і правильним, і бажаним.

Каталог «Блакитний зошит» є прикладом фрагментарного тексту-лабіринту на рівні структури і змісту з численними розгалуженнями, ілюстрацію втілення на практиці теорії «відритого твору». Подібний формальний лабіринт є взірцем моделі роману, основними характеристиками якої є динамічність і відкритість. Наявні також особливості книги-ризоми, оскільки децентралізація уможливлює множинність входів і виходів, а отже, розсіяння точок вибору, рухомість часу і простору, розмноження смислів, що створюють ефект відкритої оповіді. Така форма роману – це нова форма гри з читачем. Такий лабіринт програмує спосіб читання, який дає можливість реципієнтові проектувати вектори руху по тексту, «ковзати» текстом, моделюючи у такий спосіб його розвиток. Хаотичність фрагментів на рівні змісту вимагає від читача уваги, аналітичних узагальнень отриманих відомостей з двох книг, внаслідок чого можна встановити розв'язку детективу, особу вбивці, причини, мотиви та обставини скоєння убивств.

Під час прочитання «Блакитного зошита» активізується роль читача, який стає творчим співучасником, переймаючи на себе роль слідчого, отримує можливість встановити істину на основі доступних записів – складного й строкатого плетива фактів. Розширення простору тексту відбувається за допомогою відсилання до Павичевих оповідань, назви яких згадуються на сторінках роману («Різнокольорові очі», «Два віяла з Галати», «Оповідання про траву»).

Окрім фрагментарності оповіді, рецепцію роману ускладнює вкраплення історичних елементів, міфологічних і фантастичних мотивів, використання поетики сновидінь, за допомогою яких письменник містифікує текст. При уважному прочитанні роману прослідковується звернення до єгипетської міфології. Прикметно, що саме дельта Нілу, яка утворюється в Північному Єгипті, є однією з найбільших річкових дельт світу і починається неподалік від Каїра. На сторінках роману згадується опера В. А. Моцарта «Чарівна флейта», лібрето якої характеризується таємничістю і містичною символікою, а дія розгортається в Стародавньому Єгипті, на березі Нілу, в оточенні пірамід і храмів, присвячених культу Ісіди і Осиріса. Окрім цього, в опері є протиборство сил добра і зла, а сили зла уособлює Цариця Ночі. Прикметно, що вже згадувану богиню Іштар в аккадській міфології називають Царицею Ночі, а дослідники порівняльної міфології проводили паралелі між парою Іштар – Таммуз і єгипетською тріадою Ісіда – Осіріс – Хор. Саме в Єгипет вирушає у подорож героїня роману Маркензина Лемпіцька, де й з’ясовується її зовнішня схожість із зображенням фігурки богині Іштар з обкладинки роману-дельти. Роман-дельта на рівні структури та на рівні змісту нагадує геометризовані контури лабіринтів у єгипетських пірамідах.

Суттєвим є той факт, що «Унікум» вміщує алюзії на численні художні твори або ж їх окремі фрагменти, які становлять інтертекстуальне тло роману та провокують читача до розмаїтих асоціацій задля того, щоб розшифрувати авторський задум. Промовистим свідченням цього є четвертий розділ роману, що складається з двох снів, один із яких – «Сон про смерть Пушкіна». Слід зазначити, що М. Павич перекладав поезію О. Пушкіна і є автором розвідки «*Сербські вірші* Пушкіна», що увійшла до книги автопоетичних записів письменника «Роман як держава та інші огляди». Предметом цієї розвідки стали дослідження родоводу та творчості російського поета в контексті сербсько-російських культурних взаємин цієї доби. Мілорад Павич, зокрема, зазначає, що Олександр Сергійович цікавився творчістю сербських письменників, сербським фольклором, вивчав сербську мову, перекладав із неї,

використовував відомості з сербських видань для написання власних творів. Очевидним є органічний зв'язок між романом та науковими зацікавленнями автора. Можна стверджувати, що вже згадана Павичева розвідка слугувала для письменника фактичним матеріалом для створення четвертого розділу «Унікуму». Тут спостерігаємо не лише включення у романну тканину уривків із віршів Пушкіна, а й самого російського поета як головну дійову особу, що, звертаючись до африканської та балканської магії, намагається довідатися про обставини власної смерті. Орнаментальну роль у романі відіграє згадка про оперу М. Мусоргського «Борис Годунов» за трагедією російського поета, її герої «переселяються» в «унікальний» роман. Суттєвим є алюзивне поле цих ключових образів. Вмонтована в роман-дельту «програмка» опери розповідає читачеві не лише її сюжет, а й знайомить з історією написання та причинами, що зумовили заборону постановки п'єси в царській Росії.

Слід зазначити, що окремі фрагменти роману-дельти, що позначені еротизмом («Каїрський сон пані Лемпіцької» та «Чи любила Ваша сестра перегони?»), увійшли до сформованої Павичем тематичної збірки оповідань «Еротичні історії» (2005).

«Унікальний» роман є ще одним свідченням того, що для творчості М. Павича притаманний художній розвиток, її не можна вважати статичною. Роман-дельта є чудовою ілюстрацією повсякчасного потягу письменника до літературного експериментаторства. «Відкритість» структури роману «Унікум» та можливість численних інтерпретативних підходів до нього, розширюють ареал текстуальних мандрів для читача.

2.8. Роман М. Павича «Друге тіло» як інтелектуальна інтерпретація біблійного сюжету

У 2006 р. побачив світ останній великий прозовий твір Мілорада Павича «Друге тіло: побожний роман», який, на думку літературознавців, належить до

post-постмодерністської фази розвитку сербського постмодернізму[1]. Цей твір М. Павича має складну наративну побудову, вміщує вказівки стосовно прочитання, тобто спрямовує читача у «подорож» крізь текст із закладеною можливістю розширювати чи перетворювати його. Завдяки цій сутнісній характеристиці А. Татаренко стверджує, що «побожний роман» побудований за концепцією ергодичного твору й уможливлює два рівні прочитання, два шляхи креативної інтерпретації: «горизонтальний» (експліцитний, лінійний) та «вертикальний» (імпліцитний). Причому імпліцитний рівень прочитання утворюється поєднанням авторського тексту і рецептивної діяльності читача [274, с. 377]. Дослідниця вважає основним авторським ергодичним прийомом семантизацію форми – побудову твору на символічній фігурі хреста, позаяк це відповідає жанровому підзаголовку (побожний роман) і вибору теми (друге тіло Христа після воскресіння) [274, с. 386].

Саме семантизація форми спричинилася до того, що в «Другому тілі», на відміну від попередніх Павичевих романів, структурованість (формальність) не так виразно проявлена. Інновативність структури не є ключовим елементом поетики «побожного роману». Це одна з характеристик, за якою «Друге тіло» зараховують до post-постмодерністської фази у творчості письменника. В своєму останньому великому романі М. Павич повертається до традиційного жанру, тому новаторство автора слід шукати не в структурі, а в інших постмодерністських особливостях цього твору, зокрема в основних мотивах. Можна зробити висновок, проаналізувавши «Друге тіло» як постмодерністський філософський роман, в якому «великі наративи» (релігія, кохання, смерть) подаються в дусі XXI ст., що твір характеризується певною тривіалізацією у трактуванні цих тем (як у «Коді да Вінчі» Дена Брауна). Створивши слов'янський «Код да Вінчі», М. Павич повертає великі теми до поля серйозної філософської літератури, провівши їх попередньо через

[1] Алла Татаренко в теоретичній праці «Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури)» окреслила три фази розвитку сербського постмодернізму: протопостмодерністська фаза (60-70-ті рр. XX ст.), фаза «високого постмодернізму» (80-ті – поч. 90-х рр. XX ст.) та post-постмодерністська фаза (кінець 90-х рр. XX ст. – поч. XXI ст.) [274, с. 499-502].

денбраунівську тривіалізацію. Тому не будемо розглядати структурні новації (складна наративна побудова роману була предметом літературних розвідок науковців С. Владушича, А. Татаренко), натомість зупинимось на функціонуванні «великих наративів» у творі, оскільки саме в них є інноваційний підхід автора постмодерністського філософського роману «Друге тіло». «Побожний роман» буде вивчатися у контексті інтелектуального переосмислення біблійного сюжету про воскреслого Христа. Увагу буде зосереджено також на окресленні основних смислових і паратекстуальних маркерів та тлумаченні багатозначності християнських символів-ключів. Ці істотні аспекти досі опинялися поза увагою дослідників. Є всі підстави погодитися з видатним сербським філософом, теологом Владетою Єротичем, який назвав роман пошуками таємниці «другого тіла», іншого часу та простору й побачив у Павичевій прозовій творчості перехід від поганства та іронічної фантастики до християнської містики [121, с. 17–19]. М. Павич зацікавився цим біблійним сюжетом невипадково, адже таємниця Великодня є серцевиною християнства, а поява воскреслого Христа як невідомого подорожнього є предметом богословських роздумів сучасних теологів. У «побожному романі» стрижневим проведено мотив існування другого тіла Ісуса, висвітлено інтелектуальну інтерпретацію біблійного сюжету, вміщено чимало цитат зі Святого Письма, тому твір можна назвати релігійним. Водночас є всі підстави, щоб назвати роман філософським, зважаючи на складне плетиво філософських символів, а також містичним, оскільки присутня категорія містично-еротичного. В романі «Друге тіло» М. Павича дивовижно поєднані, збалансовані історія і міфологія, магія та релігія, що займають центральне місце. У текстуальній тканині можна виокремити типові постмодерністські мотиви: подорожі і вежі, вікна і дзеркала, книги і бібліотеки, таємниці, що виступають смисловими маркерами.

Проаналізувавши структуру роману, можна припустити, що М. Павич використав композиційний принцип доміно, суть якого полягає в тому, що події сучасності (I, III, V розділи) начебто «перетікають» у давнину, поперемінно

чергуючись із подіями XVIII ст. (II, IV розділи). Прикметно, що I, III та V розділи позначені «білим» паратекстуальним маркером – християнським зображенням Святого Духа у вигляді голуба, в той час як II та IV розділи розпочинаються «чорним» паратекстуальним маркером – зображенням чорного демона. Гру доміно саме у XVIII ст. привезли в Італію, а її назва походить від чорно-білих маскарадних костюмів у вигляді широкого плаща з рукавами та каптуром, що їх пов'язують із одягом ченців домініканського ордену (домініканці носили білі плащі з чорними каптурами). Взявши до уваги те, що події II розділу роману відбуваються у XVIII ст. у карнавальній Венеції, подібне припущення видається імовірним. Перший та останній розділи неначе замикають роман у своєрідне кільце. Це свідчить про те, що до роману М. Павича можна застосувати схему Р. Барта, який, визначаючи роман як «рухому» інформаційну систему, радить виокремити спершу «дві порогові множинності (вихідну й фінальну), а далі простежити, якими шляхами друга множинність змикається з першою або відрізняється від неї, що при цьому перетворюється, що приходить у рух або, на загал, проаналізувати перехід від одного стану рівноваги до іншого, пройшовши крізь «чорну скриньку» [12, с. 403].

У кожному розділі роману «Друге тіло» матеріалізуються смислові маркери (вихідна порогова множинність), що стають основними при побудові оповіді, приводять її у рух, роблять динамічною і провадять до фінальної множинності. Мандри і постійний пошук відповіді на таємниці стають обертальною силою текстуальної динаміки. Усі герої роману є завзятими мандрівниками, як, зрештою, і сам Мілорад Павич. Схоже на те, що любов до подорожей автор передав усім своїм персонажам.

Головна героїня Ліза Свіфт, будучи археологом за фахом, розповідає своєму чоловікові про подорож до давньогрецького міста Ефес, розташованого на берегах Егейського моря у Малій Азії. Це античне місто стало предметом художнього зацікавлення М. Павича невипадково, оскільки сербський письменник, будучи «літературним археологом», полюбляв досліджувати

причини занепаду чи зникнення міст, держав, цивілізацій, культур, релігій, віднаходити забуті імена та реалії. Прикметно, що Ефес спіткала та ж сама історична доля, що й міста Хозарії. Найбільшого удару місту завдала природа: внаслідок потужного землетрусу рівень моря біля Ефесу зменшився на понад півсотні метрів, що спричинило швидкий занепад міста. У 1869 році британські археологи взялися за розкопки мертвого міста і відкрили світу чимало античних пам'яток. За однією з версій Ефес заснували амазонки і тут здавна побутував культ «богині-матері», знаходилося святилище матері богів або великого жіночого божества Малої Азії (mater magna), яке інколи називають Кібелою. Згодом відбувся синтез цього давнього жіночого культу з культом грецької богині-діви Артеміди, яка опікувалась природою й полюванням, була покровителькою народження та існування всього живого. За одним із рідкісних міфів Артеміда й Аполлон народилися саме в Ефесі, а Артеміда, народившись першою, допомогла матері народити свого брата-близнюка. Ось чому богиня-діва стає богинею плодючості і матір'ю всього живого, покровителькою шлюбу і породілей, цілителькою. Греки, адаптувавши чужі релігійні уявлення, створили особливий культ Артеміди Ефеської, який відзначається неймовірною сконцентрованістю змістів, і збудували на її честь величний храм, що став одним із семи чудес світу. Місто Ефес також тісно пов'язане з історією раннього християнства: тут проповідував апостол Павло (автор послання до ефесян), апостол Іван Богослов написав Євангеліє в цьому місті, у 201 р. в Ефесі споруджено перший храм, найдавніший із досі виявлених, а упродовж V ст. саме тут відбувалися Вселенські собори. За деякими переказами після воскресіння Христа його мати з Іваном Богословом переселилися разом в Ефес, де й закінчили своє земне життя. Невипадково, що саме тут виникає культ Богородиці, в основі якого лежить накладання вірувань, дивне поєднання діви та матері. Неподалік Ефесу зберігся будинок із цілющим джерелом поблизу, згідно з легендою це останнє земне помешкання Діви Марії. Характерно, що образ вічно живого давньогрецького бога Діоніса («dio-nysos» означає «син бога») та напівбога Адоніса (як померлого і воскреслого божества) згодом

трансформовано в образ Христа. До прикладу, ще Ф. Ніцше писав про синтез різних культів у християнстві, позаяк в процесі формування християнські образи переживають низку перетворень: «Щоб була можлива *любов*, Бог повинен бути особою; щоб могли при цьому заговорити найнижчі інстинкти, Бог повинен бути молодий. Щоб запалити жінок, треба було висунути на передній план прекрасного святого, для чоловіків – Марію. Все це припущення, що християнство пануватиме там, де поняття культу вже визначив культ Афродити або Адоніса» [цит. за: 66, с. 408].

Звичайна мандрівка для археолога Лізи Свіфт стає поштовхом до пошуків, до осягнення нових знань разом із чоловіком-письменником. Героїню роману із XXI ст. передусім цікавить питання існування «другого тіла», а також можливість з'ясування власної долі за допомогою давнього ворожіння. Вона дізнається про містичний обряд із трьома складниками: кам'яним перснем, водою з цілющого джерела з Ефесу (або астральними «сльозами Богородиці») і промовлянням, яке називають «Посмішкою Кібели», «Словами Артеміди» чи «Печаткою Марії». Кам'яний перстень – «біорінґ» – змінює колір у залежності від біологічної енергії, яку випромінює людський організм. Після проведення містичного обряду перстень показує майбутнє за допомогою зміни кольору: червоний – пророкує щастя, зелений – здоров'я, блакитний – кохання. А також виконує роль талісмана, який забезпечує здійснення пророцтва тому, хто виконував ритуал. Герої із XXI ст. шукають тих, хто в минулому цікавився питанням «другого тіла», прагнуть провести містичний обряд, а пошук відповіді на це запитання скеровує їх у XVIII ст.

Взірцевому читачеві, обізнаному із сербською літературою, неважко впізнати головних героїв II і IV розділів, якими виступають сербські письменники Захарія Орфелин (1726–1784) та Гаврил Стефанович Венцлович (1680–1749?). У такий спосіб «побожний роман» для читача стає «місцем зустрічі» із реальними постатями того часу. Павич-науковець метафорично «воскрешає» письменників з XVIII ст. спочатку у своїх дослідженнях з історії сербської літератури доби бароко, а згодом вже Павич-письменник розповідає

про них у художньому ключі. У багатьох віршах та оповіданнях автора сконденсовано образи, сюжетні ситуативні повороти, які розгортатимуться у його розлогих прозових творах. Йдеться про напрочуд вдале транспонування власних наукових досліджень у художню канву творів, що показує функціональність творчого інтелекту М. Павича. Так, у книзі «Роман як держава» читаємо його розлоге есе, що є детальною розповіддю про життя та діяльність З. Орфелина з переліком основних праць про його творчість для зацікавлених читачів. У Павичеву збірку «Коні святого Марка» увійшло коротке оповідання «Допис у часопис, що публікує сни». Це своєрідний лист головного героя з підписом М.П., який у 1975 р. надсилає свій записаний сон венеційському часопису «Магазин» за 1768 р., відгукуючись на прохання його редактора З. Орфелина. Епізод із публікуванням читацьких снів також згадується у романі «Друге тіло».

Події у «побожному романі» географічно конкретизуються, а топоси, у яких відбуваються події, мають дотичність до історії Сербії (Сентендре, Венеція, Белград). Це своєрідні спроби відшукування культурної ідентичності задля заповнення порожнин в історії сербської культури, задля забезпечення тяглості національної традиції. М. Павич у романі вдається до фактографічності, заради формування у читача установки на документальність і справжність, робить акцент на подіях, які відбувалися в автентичному просторі й часі. Українська дослідниця Л. Петрухіна влучно зауважила, що введення географічних назв (топонімів) у канву літературного твору виконує подвійну функцію: по-перше, відбувається процес нагадування «самим собі про себе» та «про себе іншим»; по-друге, події твору фіксуються в конкретному просторі, маркерами якого виступають топоніми [221, с. 87, 60]. У такому разі твір може виконувати іманентну популярній літературі просвітницьку функцію. Адже письменники-постмодерністи намагалися зруйнувати кордони між елітарною та масовою літературою, прагнучи, щоб їхні твори були цікавими не лише для інтелектуалів, а й для ширшого кола читачів. У. Еко назвав бажану для постмодерністів читацьку аудиторію як «високоброві низькобровців» або

«низькобрових високобровців» («Lowbrow Highbrow, or Highbrow Lowbrow»). Тому невипадково, що М. Павич, висловлюючись про «Друге тіло», проводив паралелі з «Кодом да Вінчі» Дена Брауна.

У романі читаємо захоплюючу розповідь про постать З. Орфелина, ім'я якого увійшло в історію сербської літератури, історіографії, книгодрукування, живопису та музики. Будучи всебічно обдарованою людиною, людиною без перебільшення енциклопедичних знань, він став автором перших шкільних підручників, календаря, часопису, науково-популярних видань, великої історичної монографії. Пишучи про діяльність письменників XVIII ст., М. Павич нагадує читачам про забуті сторінки історії сербської літератури і культури. У романі «Друге тіло» Захарія Орфелин приїжджає у серце західної культури – у Венецію, щоб працювати коректором у друкарні грека Димитріса Теодосія. На сторінках роману читач може знайти докладний *curriculum vitae* сербського митця, довідатись про його твори та задуми стосовно написання і друку нових видань. Наявність такого життєпису пояснює читачеві відповідні історичні події, створюючи враження архідостовірності. Проте реальні моменти з життя З. Орфелина переплітаються з фантастичними подіями, які пов'язані з магічним обрядом ворожіння за допомогою персня. Читач занурюється в атмосферу любовної інтриги, сповненої містики та демонізму. Венеційський карнавал для героїв перетворюється на еротичну пригоду, а авантюрна любовна історія стає підтвердженням можливості існування «другої» тілесності. Увага читача сфокусується на чудово відтвореній мистецькій атмосфері Венеції XVIII ст. Події у розділі відбуваються не на якомусь абстрактному життєвому просторі, а географічно конкретизуються: згадуються назви численних вулиць, мостів, каналів, храмів, герої беруть участь у карнавальному дійстві, відвідують концерти, зусібіч слухають музику і самі її виконують.

Головним героєм IV розділу роману є Гаврил Стефанович Венцлович – сербський бароковий поет, проповідник і художник, творчість якого Мілорад Павич «повернув» в історію сербської літератури після понад двохсотлітнього забуття. Павич-науковець дослідив близько 20000 рукописних

сторінок творчого доробку цього митця, уклав його бібліографію, опублікував збірку легенд, проповідей, віршів, одну із драм підготував до постановки в белградському театрі. Павич-письменник присвятив Венцловичеві вірш у збірці «Палімпсести», а також спробував реконструювати його погляди стосовно розвитку сербської мови в оповіданні «Сходження у Лімб» зі збірки «Залізна завіса».

У романі «Друге тіло» висвітлено художній погляд на життя ієромонаха Гаврила Стефановича Венцловича. Головний герой мешкає у дзвіниці храму святого євангеліста Луки в місті Сентендре в Австро-Угорщині, що його у XVIII ст. населяли переважно серби. Прикметно, що саме в Євангелії від Луки читаємо про Благовіщення, про всі подробиці земного життя Христа: народження, хрещення, останні дні в Єрусалимі, розп'яття, воскресіння і вознесіння. На сторінках IV розділу роману згадується святий апостол Симон Зилот, на весіллі якого у Канні Галилейській Ісус створив перше диво, перетворивши воду на вино. У розповіді про Г. Стефановича Венцловича закодовано багато релігійних і культурних референцій, чимало прототекстів, подано опис подій, документально зафіксованих в історії. Все це слугує канвою для опису життєпису мандрівного проповідника, в якого дорога є станом життя. Артикулюється барокове світовідчуття Г. Стефановича Венцловича, своєрідна філософія творчого життя митця, який постійно перебуває у пошуку релігійних та філософських істин. Один із найсуттєвіших епізодів розділу – це дискусія ієромонаха з його католицьким колегою про існування другого тіла Христа. Наскрізним є сюжет про передбачення майбутнього за допомогою чарівного персня, святої води та промовляння. У розділ вмонтований уривок вистави «Благовіщення», текст якої Мілорад Павич узяв із автентичного твору Гаврила Стефановича Венцловича. Завдяки цьому фрагментові актуалізується новий топос в романі – топос материнства. Завершується розділ двома не надісланими листами героя, один із них не завершений.

З. Орфелин і Г. Стефанович Венцлович – сербські барокові письменники, яких не розуміли сучасники. Філософію їхньої творчості зуміли розшифрувати

лише їхні літературні «онуки». Можна стверджувати, що саме ці видатні митці свого часу й «породили» М. Павича-письменника.

Магістральний смисловий маркер твору – це мотив таємниці «другого тіла». Вже сама назва роману задає смисловий ключ до розуміння твору, відкриваючи простір для домислів читача. Усі головні герої у своїх часо-просторових координатах намагаються з'ясувати таємницю «другого тіла». У романі представлено альтернативний погляд письменника на можливість перевтілення, можливість існування ще одної інакшої тілесності. М. Павич здійснює інтелектуальну інтерпретацію біблійного сюжету, що розповідає про період земного життя Ісуса Назарянина після розп'яття.

Наратора цікавить питання, в якому тілі з'являвся після смерті Христос учням, і чому вони його не впізнавали, адже в Євангелії від святого Луки читаємо: «І, як вони говорили оце, Сам Ісус став між ними, і промовив до них: «Мир вам!» А вони налякалися та перестрашились, і думали, що бачать духа. Він же промовив до них: «Чого ви стривожились? І пощо ті думки до сердець ваших входять? Погляньте на руки Мої та на ноги Мої, – це ж Я Сам! Доторкніться до Мене й дізнайтесь, – бо не має дух тіла й костей, а Я, бачите, маю». І, промовивши це, показав Він їм руки та ноги. І, як ще не йняли вони віри з радощів та дивувались, Він сказав їм: «Чи не маєте тут чогось їсти?» Вони ж подали Йому кусника риби печеної та стільника медового. І, взявши, Він їв перед ними» [18, с. 1179]. Ці рядки, на думку наратора, свідчать про існування в Ісуса «другого тіла», духовного тіла, яке очі земного тіла не можуть розпізнати. Підтвердженням цього є фрагменти з Євангелія, які розповідають про «інакшість» воскреслого Христа, якого спершу не впізнало навіть найближче оточення (з'явлення Ісуса Своїм учням на дорозі в Еммаус, з'явлення учням у Єрусалимі, з'явлення Марії Магдалині, яка сприйняла вчителя за садівника). Сучасний чеський богослов Томаш Галік, заглибившись у євангельські оповіді про зустріч із Воскреслим невідомим подорожнім, влучно зауважує: «Там дуже часто повторюється один і той самий мотив: *Вони не пізнали Його*. Довго не могли пізнати, сприймали як «чужинця», а коли

пізнали, то радше за іншими ознаками, ніж за зовнішнім виглядом: за жестом ламання хліба, за голосом в момент звертання на ймення, при дотику до ран. Можливо, цим євангелісти хочуть нам на чомусь наголосити щодо Таїнства Воскресіння: це не «реанімація», жодне повернення до первісного стану, жоден простий шлях назад без перетворення. Ісус перетворений досвідом смерті, Він приходить як Інший, як Чужинець (…)» [40, с. 150]. Мотив існування «другого тіла» є наскрізним у романі, герої кожного розділу аж до фінальної множинності висувають власні теорії про можливість отримання «другої» тілесності за прикладом Христа.

У розповіді про можливу мандрівку після смерті знаходимо фінальну порогову множиннісь. Подружжя з XXI ст. складає мапу мандрів Ісуса від часу, коли він залишив гріб, аж до Воскресіння. При цьому головні герої з'ясовують, що Єрусалим є вихідною точкою всіх подорожей Христа після смерті і малюють чотири напрями його руху: «Коли ми склали карту мандрів, то побачили, що вона має чотири відгалуження. І що вихідною точкою всіх відгалужень є Єрусалим» [354, s. 178]. М. Павич пише, що карта має чотири відгалуження (серб. *крака*). Сербське слово *крак* багатозначне, і дослідження його багатозначності доводить своєрідний значеннєвий символізм, оскільки означає наступне: відгалуження, відросток, рукав ріки, ніжку циркуля, сторону трикутника, лапу якоря тощо. Герої переконані, що ця карта мандрів – це своєрідне повідомлення, таємничий малюнок (серб. *шара*), що його «написав» Ісус на землі перед воскресінням. Слід зазначити, що сербське слово *шара* також полісемантичне і має такі значення: малюнок, узор, орнамент, гроно винограду. Можна припустити, що і в цьому разі маємо справу з прихованим вживанням християнських символів-ключів, якими пронизаний увесь роман. Утворений подорожами Христа малюнок нагадує героям передостанню літеру алефбету івриту ש «shin» за умови додавання ще одного додаткового відгалуження. При цьому подружжя знаходить у коментарях до кабалістичного довідника з XIII ст. міркування деяких єврейських містиків про те, що саме такого ש «shin» з чотирма відростками бракує в алефбеті. Наратор згадує, що

саме з цієї літери починається давньоєврейське привітання **שלמה** *шалом*, семантика якого вміщує все те, що сприяє найбільшому благу людини: мир, згода, спокій, добро, здоров'я, блаженство, сила, міць, щастя, процвітання, досконалість, справедливість, вірність, свобода, святість тощо. Саме так привітався воскреслий Ісус під час свого першого з'явлення жінкам-мироносицям. Наратор стверджує: «Ісус є отою загубленою літерою з алефбету, яка вписана у всесвіт, Ісус заповнює порожнечу в небесних сузір'ях, Він є вирішенням всесвітньої арифметичної помилки, яка виправляється Його появою, додаванням четвертого відростка літери **ש**, якого не вистачало. Таким чином, врівноважується небесна арифметика. Але поглянь на нашу карту: куди провадить той четвертий відросток? Прямісінько у Вітанію, провадить до Христового Вознесіння!» [354, s. 182]. У житті Ісуса як непересічної особи поєднано опозиційні пари: скорбота/свято, темрява/світло, тіло/душа, смерть/воскресіння, пекло/небо як точки граничного сходження (розіп'ятий у п'ятницю й Воскреслий у неділю, Христос у суботу сходить у пекло, а Його остання земна подорож закінчується Вознесінням). Алла Татаренко зазначає, що в першому романі М. Павича йдеться про створення «нового Адама» – «Хозарського словника», який задуманий як роман про Сотворіння, натомість «Друге тіло» можна вважати post-постмодерністським романом про Воскресіння [274, с. 381]. Можна припустити, що головна ідея «побожного» Павичевого твору – це нагадування сучасним читачам про неповторність, короткочасність людського життя та християнські цінності, про те, що існування людини «розіп'яте (…) поміж «першим Адамом» та «другим Адамом» – Христом, як влучно висловився визначний богослов Томаш Галік [41, с. 153]. Прикметно, що літера **ש** «shin» є в слові «чоловік» (**איש**) та в слові «жінка» (**אישה**), які також складають бінарну опозицію і про взаємини яких «богослов парадоксу» апостол Павло саме в посланні до ефесян зазначає: «Покине тому чоловік батька й матір, і пристане до дружини своєї, – і будуть обоє вони одним тілом» [18, с. 1303].

Роман М. Павича «Друге тіло» розповідає про «містерію Христа», містерію любові Чоловіка і Жінки, про містерію виникнення нового життя. Історія культу богині-матері Кібели, культу Артеміди Ефеської та культу Богородиці у фінальній множинності в останніх розділах роману знаходить логічне завершення. Головна героїня з XXI ст. з'ясовує значення магічних промовлянь і довідується, що «Посмішка Кібели» – це строфа з «Божественної комедії» Данте, що знаходиться у двадцять першій пісні «Пекла», в якій згадується цифра 1266, а її магічне призначення – допомогти жінці зачати нове життя. Ліза Свіфт вірить у магічну дію цього промовляння, використовує його, в такий спосіб акцентується тема материнства в романі. Можна припустити, що згадана цифра 1266 також пов'язана з коханням та народженням нового життя, попри її «інфернальне походження». Саме цього року, через рік після народження (1265 р.), хрестили Данте Аліг'єрі (за флорентійським звичаєм дітей хрестили в першу суботу перед Великоднем), а також 1266 р. – це рік народження його коханої Беатриче. Ліза Свіфт довідується, що мандрівка після смерті є можливою, адже магічний перстень розповідає про щастя, кохання і здоров'я «другого тіла», яке отримують після земної смерті.

Ще одним важливим смисловим маркером роману є мотив книги/бібліотеки. Сербський літературний критик Слободан Владушич в одній з небагатьох розвідок про «Друге тіло» стверджує, що географія «мандрів» його героїв охоплює весь світ, а М. Павич намагався передати планетарний дух сучасності та представити власний ідеал *планетарної книги* [33, с. 182–183]. Письменник часто використовує мотив книги чи книгозбірні у прозовій творчості, адже саме бібліотеку вважають найбільш літературоцентричним топосом постмодерністських творів. Уві сні наратора з XXI ст., автора роману «Внутрішня сторона вітру», книги проголошують себе його другим тілом: «Ми – твоє друге тіло. Ми – твої книги. Жодного другого тіла після смерті ти не маєш і не матимеш. І що більше минає твоє життя і наближається до кінця, все більше твоїх радощів, твого минулого, все більше твоїх спогадів (…) все ще існують у твоїх книгах, у нас» [354, s. 174–175]. У «побожному» романі слово

стає ідентичним до тілесності, тут ідеться про «втілене» слово, про слово-як-тіло, що знаходимо у Павичевому романі «Хозарський словник», на сторінках якого згадується латинський вислів *Verbum caro factum est* (*Слово стане плоттю*). Таким чином, письменник вкотре вдається до реалізації концепту «книга-тіло». Французький феноменолог Моріс Мерло-Понті зауважував, що тіло виражає цілісне існування – не тому, що воно служить супроводом існування, але тому, що завдяки тілу існування реалізовується [цит. за: 66, с. 252]. Існування творчої людини (письменника) реалізовується у книгах. Доказом того, що книги слугують «другим» тілом письменника є те, що після смерті наратора роману книги з його домашньої бібліотеки зникають, «відлітають, наче перелітні птахи», він стає тілесно неприсутній навіть у власному помешканні. Саме уподібнення письма до «втілення», тобто його матеріалізація в дійсності є сутнісним моментом у реалізації мотиву книги та мотиву таємниці другого тіла як смислових маркерів.

М. Павич реалізовує концепт деперсоналізації автора, зазначаючи, що до написання твору причетний іще хтось. Оповідь ведеться від імені сучасного письменника, автора роману «Внутрішня сторона вітру» (один із романів Павича), який вже більше сорока днів спочиває на цвинтарі Белграда. У такий спосіб отримуємо нагадування про концепт «смерті автора» та аргумент, що підтверджує можливість існування «другого тіла», оскільки «незнищенний» герой після смерті виступає в ролі творця, що має можливість спостерігати, іронізувати і коментувати події. У післямові ж відбувається своєрідна «реінкарнація» образу автора в «другому» тілі: письменник приписує авторство роману своїй дружині, яка написала його після смерті чоловіка англійською мовою. Це навмисне подання реципієнтам інформації про невизначеність, фактична гра з ними, поява «маски автора» замість особи автора. Отже, питання авторства залишається дискусійним, а сам роман проголошується тільки перекладом, секундарним текстом. М. Павич, таким чином, реалізовує концепт «смерті автора» або вторинного авторства і грається з читачем – то знімає маску, то знову замасковує себе і свій твір, стверджуючи у післямові до роману,

що не письменники, а власне читачі ведуть літературу у майбутнє. Завданням реципієнта є пошук таємниць тексту, дослідження його багатозначності. Видається, що М. Павич приховує власну ерудицію, не тільки грається з численними літературними та історичними фактами, а й містифікує їх. Письменник вдається до заплутування «ниток» у «тканині» тексту, а сучасний читач має можливість відшуковувати достовірну інформацію про побіжно згадувані події, факти, символи, емблеми заради розкодування таємниць. М. Павич у творах post-постмодерністського періоду не подає більше вказівок на власний сайт чи електронні адреси, де можна почерпнути відповідну інформацію. Складається враження, що зумисне приховування власної ерудиції зумовлене тим, що більшість сучасних читачів його останніх романів швидко знайдуть потрібні додаткові відомості в електронних енциклопедіях чи на різноманітних сайтах. Зацікавлений читач мандруватиме електронними ресурсами, шукаючи відповіді на невідомі чи нез'ясовані питання. Саме тому ключові маркери «мандри і пошук» стосуються також процесу прочитання і осмислення «побожного» роману.

2.9. Post-постмодерністські аспекти поетики роману «Мушка» М. Павича

У 2009 році М. Павич видав три короткі нелінійні романи про кохання у книзі під назвою «Мушка». Сюди увійшли вже відомі читачеві оповідання «Дамаскин» і «Скляний слимак», цього разу із жанровим визначенням «романи», та новий короткий роман про кохання «Мушка».

Роман «Мушка» характеризує сувора симетрична побудова, оскільки його зовнішній каркас складається з двох рівновеликих компонентів-розділів – «чоловічого» та «жіночого». Сербський письменник вкотре звернувся до використання андрогінності, за допомогою якої реалізував у творі виразну структурність, двокомпонентність, двоголосся та врівноваженість. Подібна

подвійність вже була використана у романі-клепсидрі «Внутрішня сторона вітру», в якому закоханих Геро та Леандра поєднували хвилі часу, та в «Хозарському словнику», що є, по суті, андрогінним виданням, оскільки виданий у чоловічому і жіночому примірниках. Головні герої «Мушки» – митці Філіп Рубор і Ферета Су – складають повноцінне андрогінне партнерство в реальному часовому та просторовому обширі, що може слугувати взірцем вже post-постмодерністської андрогінності по-павичевськи. Це також книга, в якій М. Павич уперше висвітлив чимало автобіографічних моментів, що не було характерним для його постмодерністських оповідань та романів. Перший «чоловічий» розділ роману під назвою «Рішення, що породжує один варіант майбутнього» скомпонований із семи підрозділів й розповідає про фрагменти з життя всесвітньо відомого сербського художника, якого мистецький світ (публіка, покупці, власники галерей, а вже згодом й художня критика) відкрив для себе завдяки лише одній картині. Читач довідується про анатомію успіху Філіпа Рубора (1929–2008?), який два десятиліття перебував на вершині слави. Його роботи виставлялися в найкращих галереях світу від Нью-Йорка до Сибіру й Китаю. Але на батьківщині митця рецепція його творчості була неоднозначною. Лише світовий успіх привів до визнання Філіпа Рубора в рідній країні, хоча вітчизняна мистецька критика довго не помічала його робіт, ігнорувала нові виставки та презентації або ж ставилася до них насторожено й вороже. Про це свідчить наступний факт: у відповідь на оприлюднення художником на своєму сайті обкладинки каталогів персональних виставок у XXI ст., з’явилася книга, яка критикувала його картини. У митця складалося враження, що його творчість, яка так боляче торувала свою дорогу, з невідомих причин потроху стирають з історії мистецтва рідної країни. Відвертість, яку демонструє наратор, свідчить про появу суб’єкта з автобіографічними властивостями. У вісімдесят років Філіп Рубор пробує підсумувати, що здобуто і що втрачено, проаналізувати злети і падіння, осмислити мікроструктуру власних почуттів, перемоги і біль поразок, радість та острах – варіативність проявів людського

життя. Роздумує про добро і зло, смерть та вічність, міркує над цитатами зі Святого Письма, пов'язаними з цими категоріями. Читач довідується про життєпис художника без маски, в його буденності й водночас складності, що є доказом вічності боротьби, вічності існування перешкод і вічності подолання їх. У розповіді про Ф. Рубора читач, що обізнаний з автобіографією М. Павича (15.10.1929 – 30.11.2009), розпізнає досить багато автобіографічних моментів із життя сербського письменника. Головний герой у жовтні святкуватиме своє 80-ти річчя, він має розвинене почуття естетичної вартості, добрий смак, полюбляє курити люльку, дивитися теніс та футбол, купувати антикварні меблі, відвідувати музеї, подорожувати, а передусім фанатично працювати, творити. Його життя – це життя заради творчості. Життєве кредо протагоніста та його уподобання свідчать про те, що М. Павич наділив художника власними рисами, а його роман «Мушка» можна вважати своєрідним словесним «автопортретом». У малярстві цей жанр цілком закономірний, однак Філіп Рубор не малював автопортретів, натомість наратор «написав» художній життєпис останніх років життя митця, в якому, вдаючись до «поетики повсякдення», виклав світ його інтимних, щирих думок та помислів. Читачі роману «Мушка» задіяні у своєрідній комунікаційній грі в лабіринті автобіографічного і літературного, а саме у художній співгрі-співпраці. Вивчаючи включення елементів біографії автора в історію героїв роману «Мушка», читачі будуть «розшифровувати» біографічний «тайнопис». Їхнім завдання є реконструювання постаті автора, упізнавання вигадки і правди, уміле розгадування прихованого. Та чи не найважливіше завдання, що стоїть перед ними, – це самостійне вибудовування цілісного образу митця у власній уяві та намагання зрозуміти його як людину в її психологічній та часовій даності, усвідомити неповторність цієї творчої особистості. Визначний український славіст Ю. Шевельов в одній із літературознавчих розвідок писав про особливі характеристики мистецького твору: «Одна з насолод мистецтва – зашифрування, щоб бути розшифрованим, недомовлення, щоб бути

інтерпретованим» [296, с. 224]. Текстуальна тканина роману «Мушка» становить великий обшир для різноманітних інтерпретацій та розшифрувань.

Другий, «жіночий» компонент роману або ж «жіноча» версія роману під назвою «Рішення, що породжує інше майбутнє», має подібну структуру і розповідає про інший вимір любовного дискурсу. В ньому фактично дублюються три перші підрозділи «чоловічого» розділу (це своєрідне «déjà vu»), проте розповідь висвітлена під жіночим кутом зору. Будучи людиною, яка живе за своїми почуттями, Філіп Рубор одружується з молодою художницею Феретою Су. Однак із роману довідуємось, що патріархальне суспільство ставилося вельми упереджено до їхнього спільного життя та творчості: «Фереті напрочуд личать усі зачіски і сукні (…), її «любить» камера, телебачення, кольорова преса (…). Однак чорно-біла преса, тобто газети і політичні тижневики, не терплять її або ж узагалі не помічають. А його навпаки. Чорно-біла преса за звичкою з минулого століття продовжує його згадувати, проте в кольорових виданнях він фігурує як особа з відомого мистецького тандему, що викликає подив, цікавість та ненависть» [195, с. 51–52]. Слід зазначити, що, будучи вже знаним у світі письменником, М. Павич вдруге одружився із молодою сербською письменницею Я. Михайлович. Можна припустити, що чимало подій та проблем подружжя, які змальовано у творі, позначені автобіографізмом. Хоча сам автор заздалегідь намагався спростувати виникнення подібного твердження, написавши заувагу наприкінці другого розділу про те, що всі дійові особи та події у романі – вигадані, і що кожен збіг із реальністю – випадковість. Квінтесенційною для усвідомлення проблеми, що є магістральною в романі, видається думка одного з головних героїв про особливості сприйняття суспільством митців: «На Святій горі, в Греції, споконвіків живуть дві групи монахів – ідіоритміки й кенобити. Перші живуть усамітнено, натомість другі мешкають дуже згуртованими групами. Це кенобити. У житті також так. Ти, як і більшість художників, самітник (…). Ти не долучений до громади, в якій перебуваєш. Однак бути самітником дорого обходиться. Громада ненавидить самітників. Витісняє їх, наче тіло колючки.

Ось що є причиною заздрощів і ненависті стосовно тебе та твоєї дружини» [195, с. 40]. Ці рядки теж позначені автобіографізмом. Про самітників та кенобитів М. Павич вже писав у романі «Краєвид, мальований чаєм». Письменник багато почерпнув під час перебування у сербському монастирі Хіландар, що на горі Афон, а здобуті знання та особистий досвід знайшли відображення в його творах. В останній книзі автор відверто визнає себе митцем-самітником, який намагається збагнути причину неприйняття та ігнорування його творчості у себе на батьківщині. Спочатку М. Павич гадав, що літературна критика не сприймає його творчість через власну недалекоглядність чи певні особистісні чинники. Однак у романі «Мушка» головний герой, реагуючи на відсутність мистецького відгуку на його картини, висловлює припущення, що в Сербії мистецької критики більше не існує. Саме таким висловлюванням М. Павич пояснив той факт, що на його останні твори літературна критика фактично не відреагувала рецензіями, відгуками чи коментарями. Стосовно реакції читацької аудиторії, то письменник напрочуд пишався тим, що його найчисленнішими читачами є молоді люди, які готові експериментувати під час читання та грати в інтелектуальні ігри.

Наприкінці другого підрозділу «чоловічого» компонента роману Філіп Рубор читає своїй дружині коротке оповідання «Про вигнання Адама та Єви з раю». Натомість у «жіночій» версії йдеться про те, що художник, намагаючись підготувати дружину до майбутніх змін у житті, читає їй перед сном оповідання, яке закінчується словами: «Так Адам і Єва були вигнані з раю». Уривок цього тексту, надрукований курсивом у «жіночому» компоненті під назвою «Розповідь, яку почув її сон», слугує прикладом використання прийому самоцитування. М. Павич використав у романі «Мушка» власне, частково усічене оповідання «Запис на кінській попоні» зі збірки «Російський хорт», що є своєрідним авторським міфом про заснування Белграда і ґрунтується на біблійній оповіді. В оповіданні, що дає уявлення про текст як про текстуальну тканину (оскільки записане на кінській попоні), йдеться про небезпеку порушення людиною загальноприйнятих законів, зокрема усталеного правила

мовчання, про небезпеку бути відважним оповідачем. Оповідати невідомим слухачам/читачам – це справа заборонена й відчайдушна, справжнісінький прометеїзм, що передбачає суворе покарання: «Повільно блукаю тим сплетінням коридорів від печі до печі, запалюю вогонь і шепочу з темряви свою розповідь комусь, кого не знаю і ніколи не бачитиму. Я не знаю обличчя тих, кому розповідаю крізь вогонь і стіни, не знаю вашої статі, ані віку, ані намірів, ані причин, чому плачете, сваритеся чи радієте. Але знаю, якщо мене викриєте, то дасте мені воляче ребро, а моїй дружині яблуко і проженете мене з Белграда, загорнутого в кінську попону, на якій пише: *Коли Адам і Єва були вигнані з раю*» [194, с. 296].

У другому підрозділі роману «Мушка» знаходимо post-постмодерністську розповідь, пронизану реальними подіями і фактами, про участь подружжя митців у чудовій мистецькій акції під назвою «Ніч музеїв», яка щороку відбувається в Белграді. Подружня пара вирішила «вийти у світ», попри тривале самовідсторонення від публічного життя. Порушення цієї засади за фатального збігу обставин пришвидшило доленосне рішення. Підрозділи обох компонентів роману під назвою «Ніч музеїв»/«Ніч музеїв або розповідь, яку почув її сон» завершуються своєрідним «самовигнанням», втечею творчого тандему художників із Белграда – їх відльотом у Швейцарію. Третій підрозділ обох компонентів роману під назвою «Рішення»/«Інше рішення» є своєрідним фокусом, тим перехрестям вибору, де йдеться про доленосне рішення головної героїні, що вплине на майбутній розвиток подій у творі. Однією з магістральних тез «Мушки» є переконання автора, що саме вчинки сьогодення визначають майбутнє кожної людини. Свідченням цього є епіграф до роману, взятий сербським письменником із добірки смс-повідомлень «Символіка блискіток» його доньки Єлени Павич-Попович: «У кожного з нас є багато варіантів майбутнього. Ми обираємо лише один. Тобто: відблиск крапки – це символ перехрестя, відблиск руху людини – це передчуття зупинки, а відблиск осілих поселень – це симулякр постійності» [195, с. 7]. Отже, епіграф наводить читача на думку, що у творі йтиметься про

багатоваріантність майбутнього та можливість його обирати. Поетикальна формула роману характеризується композиційною симетричністю, семантичним паралелізмом перших розділів та варіативністю. Лише після підрозділу-перехрестя «Рішення»/«Інше рішення» семантичний паралелізм порушується. Від цієї точки у «жіночій» версії відтворено іншу можливу реальність – метареальність, іншу модель продовження історії, що призводить до зміненого майбутнього. В постмодерністській науці згідно з теорією французького соціолога Жана Бодріяра симулякр є копією, що має здатність набувати автономного статусу, відриваючись від оригіналу [95, с. 384–385]. Можна припустити, що «жіноча» версія «Мушки» є симулякром стосовно «чоловічої», оскільки фактично є її ускладненим віддзеркаленням, що має формально визначений автономний статус. Модель семантичної відмінності двох розділів можна проаналізувати, простеживши подорожі головних героїв між містами так званих «осілих поселень» – Белградом та Женевою. В першому варіанті майбутнього – Філіп Рубор (Ф1) та – Ферета Су (Ф2) або ж *Ферета з мушкою* прибувають із Белграда у Женеву. Саме там дружина, знаходячись на своєрідному «перехресті», вирішує пожертвувати коханням та робить усвідомлений вибір на користь доньки і самостійної творчої самореалізації в Сербії в іншому виді образотворчого мистецтва – у скульптурі. Пожиттєву еміграцію ця Ферета (Ф2) вважала різновидом смерті. Таким чином, творчий тандем подружжя художників розпадається. А у відповідь на любовного листа Ф. Рубор отримує від колишньої дружини лист із заголовком «Танцівниця живота», надісланий із готелю з промовистою назвою – «Адам & Єва». І в цьому разі М. Павич вдався до автобіографізму та топографічної конкретики, адже в своїй «Автобіографії у XXI ст.» письменник згадує про відпочинок у цьому турецькому готелі як про одну із найприємніших подій останніх років. У розповіді про «Танцівницю живота» уважний читач упізнає оповідання Павича з однойменною назвою, що вмонтоване у текстуальну тканину короткого любовного роману і слугує прикладом повторного використання прийому самоцитування. Наприкінці

«чоловічого» розділу головний герой востаннє прилітає до Белграда, щоб потай відвідати «Постійну виставку галереї Ф. Рубора і скульпторки Ф. Су», де купує скульптурку танцівниці живота авторства своєї колишньої дружини і назавжди повертається у Швейцарію.

Другий варіант майбутнього відбувається, коли Філіп Рубор (Ф3), *Ферета Су без мушки* (Ф4) вирушають у Женеву. Дружина обирає кохання та реалізовується як мисткиня за кордоном, у шлюбі з відомим чоловіком. Інший вибір унаочнює *Ферета-скульпторка з мушкою*. Саме ця *мушка* – наклеєна цяточка на жіночій щоці у вигляді родимки – стає розпізнавальною прикметою обох героїнь та водночас символізує про обрання іншого майбутнього. Ферета (Ф4) мала змогу здійснити подорож в «інше майбутнє»: відвідуючи Белград наприкінці роману, вона побачила, що могло б відбутися, якби вона покинула чоловіка і повернулася до свого покоління, до свого рідного міста: «Якщо все, що зі мною відбувається, правда, чи тоді я двічі помиратиму? (…) Хіба ж два варіанти майбутнього можуть перетинатися?» [195, с. 91]. У цій наративній точці перетинаються паралельні світи оповіді.

Остання книга М. Павича не обмежилася традиційним поліграфічним виданням, позаяк до неї додається компакт-диск із текстом романів. Використання письменником електронного носія слугує прикладом пошуку альтернативних каналів зв’язку з реципієнтом, а також свідчить про бажання урізноманітнювати способи репрезентації своєї творчості. Кожен із коротких нелінійних романів про кохання («Дамаскин», «Скляний слимак» та «Мушка») має близько сімдесяти комп’ютерних сторінок, і їх невеликий обсяг дозволяє читати з монітора. Проте комп’ютерний текст на компакт-диску не містить жодних диґітальних експериментів, ілюстрацій чи вказівок зазирнути на вказану письменником інтернет-адресу для розширення «простору» тексту. Це є свідченням того, що у post-постмодерністський період творчості М. Павич зосередився на можливостях інтерпретатора та його виконавській автономії, а не на експериментуванні з комп’ютерним читанням.

Завершує збірку коротких романів резюме-настанова під назвою «Читач як репродуктивний митець». Це своєрідна фінальна розмова письменника з читачем, у якій М. Павич висловлює власні поетикальні зауваги стосовно необхідності перетворення літератури в репродуктивне мистецтво. У автопоетичному есе постмодерністського періоду «Початок і кінець роману» письменник вже писав про бажання наблизити літературу до так званих реверсивних мистецтв, зокрема до архітектури, скульптури чи живопису. Натомість у завершальному поетикальному коментарі до книги «Мушка» йдеться не лише про підняття на вищий рівень ролі і відповідальності читача, а й про зміну способу сприймання літературного твору, уподібнення його до особливостей сприймання музичних творів. Варто зазначити, що М. Павича можна назвати «музичною людиною», оскільки він був не лише музично обдарованим, не лише любив і тонко розумів музику, але й професійно навчався грі на скрипці в музичній школі, щоб згодом одночасно навчатися на Філософському факультеті та в Музичній академії в Белграді. Отримавши диплом філолога, вирішив професійно займатися виключно літературою, проте свій відомий письменницький автопортрет намалював саме у вигляді скрипки. Сукупність знань, набутих протягом років здобуття музичної освіти, безсумнівно вплинула на формування поетики сербського письменника. Зокрема, М. Павич у романі «Мушка» стверджує: «Літературу можна собі уявити у вигляді репродуктивного мистецтва. А письменника – в ролі композитора, який написав новий музичний твір і переносить публіку, тобто своїх читачів, з концертної зали на сцену, перетворюючи їх на репродуктивних митців, музикантів (…). Оскільки для читача є важливим не лише нотний запис, партитура, тобто книга, але й те, що він винесе з процесу читання, як відтворить, репродукує книгу, що вкладе у неї» [195, с. 157–158]. Таким чином, автор уявляє собі реципієнтів як музикантів-виконавців, які отримали виконавську автономію і повинні докласти необхідних зусиль у процесі читання – відтворити, репродукувати, використати індивідуальні знання та досвід. Водночас у поетикальному коментарі М. Павич зазначає, що, на думку деяких літературних критиків, його романи належать до

так званої «ергодичної літератури» (англ. «ergodic literature»). Терміни «ергодична література» та «кібертекст» запропонував американський учений Еспен Аарсет на позначення певного виду фрагментарних текстів, що можуть реалізовуватися як в комп'ютерному середовищі, так і поза ним. У процесі читання такого тексту реципієнт здійснює семіотичний відбір, обираючи певну послідовність, і цей вибірковий рух є роботою з фізичної побудови тексту. Обов'язковою складовою літературного тексту стає воля читача, який перетворюється на співтворця-інтерпретатора у творенні чи перетворенні тексту [98, с. 11]. Короткий роман «Мушка» можна вважати своєрідним авторським «кібертекстом» через відповідність особливостям нарації у мережевій літературі та прикладом «відкритого твору», для якого характерними є незавершеність і рух. М. Павич виокремив у резюме-настанові ще одну поетикальну особливість – спонукання читача до індивідуального креативного творення після естетичної комунікації з літературним текстом: «Моя книга – це лише вправа, музичний етюд, який пропонують читачеві для того, аби він міг вправлятися у новому способі читання. Саме тому в цю книгу кожен читач зможе вкласти його власну любовну історію» [195, с. 157–158]. У такий спосіб завершальна настанова письменника проектує можливість розширення тексту роману за допомогою додавання читацьких коментарів до певних його частин чи навіть дописування нових розділів. За любовним сюжетом короткого нелінійного роману «Мушка» приховані теоретичні міркування автора, прототексти, культурні референції, життєва філософія митця, його світовідчуття та світобачення.

Висновки до 2-го розділу

Проведений аналіз романів М. Павича, що, на думку дослідників, належать до фази «високого постмодернізму» у сербській літературі («Хозарський словник», «Краєвид, мальований чаєм», «Внутрішня сторона вітру», «Остання любов у Царгороді», «Скринька для писання», «Зоряна мантія» та «Унікум»), показав, що його романна творчість позначена пошуком оригінальних формальних рішень. Сербський постмодерніст вирішив піти

шляхом реформування романної форми, впроваджуючи власну павичівську поетикальну концепцію роману. Він експериментував зі структурною моделлю, що стала важливим поетикальним аспектом його романістики. Екпериментальна поетика М. Павича передбачає використання прийомів з арсеналу постмодернізму як креативної художньої практики: застосування техніки палімпсесту, автоцитування, змішування вигадки й реальності, ігрового принципу, шифрування авторства (містифікації довкола нього), механізмів художнього комунікування автора з читачем, паратекстуальних маркерів, застосування гіпертекстуальних стратегій (зокрема можливості розширення тексту роману у віртуальному просторі) тощо.

У романній прозі пізнього періоду («Друге тіло» та «Мушка») можна простежити зміну орієнтирів і трансформацію поетикальних векторів. М. Павич відмовляється від оригінальних формальних рішень (повертається до традиційності викладу) та експериментів із комп’ютерним читанням. Характерним для романістики цього періоду є використання автобіографічних елементів і залучення читача як творчого співучасника до інтелектуальних пошуків.

Літературна гра М. Павича вільно переходить кордони жанрів, свідченням цього є перетворення його драматургії у «нову форму» роману за допомогою автоцитування, що стає знаряддям жанрової трансформації.

ВИСНОВКИ

У XX ст. в літературу приходять визначні індивідуальності (як теоретики літератури, так і автори), що урізноманітнюють її оригінальними мистецькими ідеями та пошуками нових романних форм. Художня практика Мілорада Павича позначена головними поетикальними ознаками постмодернізму. Його творчість є прикладом новаторських пошуків сучасної прози. Якщо частина письменників-постмодерністів пішли шляхом використання традиційної форми та інших особливостей поетики (паратекстуальність, інтертекстуальність, іронія), то сербський письменник вдався у своїй романній творчості до використання можливостей романного жанру в новаторський і креативний спосіб, не відмовляючись від класичного роману; він дав приклади експериментального, гіпертекстуального, нелінійного роману, що робить його творчість цікавою і важливою для вивчення теоретиками літератури.

У дослідженні здійснено теоретичне осмислення засадничих аспектів романістики М. Павича з урахуванням праць В. Ізера, Г. Р. Яусса, У. Еко, Р. Барта, М. Фуко, Ж. Дерріди, Ю. Крістевої, Ю. Лотмана, Ж. Бодріяра, Ж. Женетта, Л. Гатчіен та інших учених. Визначні письменники І. Кальвіно та Х. Кортасар стали творцями експериментальних романів і збагатили спектр інтерпретаційних можливостей тексту. Романна творчість знаного літератора У. Еко ілюструє перенесення його теоретичних ідей у художню площину: в ній реалізовуються концепції, що відображають наукову думку автора. Проаналізувавши романи «Замок перехрещених доль» та «Якщо зимової ночі подорожній» І. Кальвіно, «Гра в класи» Х. Кортасара та «Ім’я рози» У. Еко, що є взірцями становлення постмодерністської моделі роману, дисертант доходить висновку, що саме ці твори істотно вплинули на художню практику Мілорада Павича. Романістика найвизначнішого сербського постмодерніста є прикладом своєрідного переходу від осмислення літературно-теоретичних пошуків XX ст. і творчих принципів згаданих постмодерністських романів до створення нової романної прози, в якій митець розвинув ці теоретичні і поетикальні міркування

творчо й оригінально, виходячи з власної художньої майстерності й ерудованості. Автопоетикальні висловлювання митця є свідченням повсякчасного інтелектуального пошуку, намагання розробляти креативну модель розвитку романної прози, аналізуючи нові явища.

Більшість романів письменника написані у постмодерністській системі координат і є яскравими взірцями поетики сербського «високого постмодернізму». Постмодерністські інновації М. Павича найбільш яскраво простежуються у царині форми. Своїми новаторськими, оригінальними ідеями автор прагнув оновити традиційну модель роману. Саме адекватна форма (нелінійна або ж інтерактивна), на його думку, здатна «відкрити» й «урухомити» твір, забезпечити для читача право вибору способу прочитання, початку і завершення процесу читання. М. Павич вважав, що письменники спроможні змінити тисячолітній усталений і трохи застарілий спосіб читання. Змінити, поділивши роботу з читачем, відводячи йому рівноправну роль у створенні літературного твору. Романна творчість письменника є доказом того, що він відкидає традиційні оповідні моделі. Структурні новації для М. Павича – це punctum saliens, головна домінанта побудови роману, надважлива форма, в яку *вливається* вміст. Особливий підхід до структурування роману став найбільшим авторським відкриттям. На переконання письменника, сутністю постмодерністського літературного твору є його складна динаміка, якій притаманні: самоорганізація, розгалуження, ітерація, симетрія, асиметрія, спільне існування ладу і хаосу, непередбачуваність. «Нелінійне письмо» є виразом постмодерністського мислення М. Павича. Структурна множинність тексту уможливлює широкий спектр тлумачень. Постмодерністський дискурс руйнує однозначність, тяжіє до багатозначності, альтернативності, до сприймання тексту одночасно з протилежних позицій. Ускладнена структура уможливлює одночасну гармонійність і перерваність матеріалу, стає знаряддям вивчення тексту, забезпечує вибір як ефективне інтерпретаційне починання. Множинність тексту уможливлюється також за допомогою використання палімпсесту як вагомого елементу прозової композиції. Палімпсест є

центральною інтертекстуальною фігурою, яку М. Павич успішно використовує. Сміливо експериментуючи з жанром, письменник робив нові кроки у розширенні жанрових меж постмодерністського роману. На основі здійсненого аналізу романів «Хозарський словник», «Краєвид, мальований чаєм», «Внутрішня сторона вітру», «Остання любов у Царгороді», «Зоряна мантія», «Унікум» у дисертації окреслено оригінальну авторську модель романної форми, яка є результатом формальних та наративних експериментів.

Виявлено найхарактерніші особливості постмодерністських романів Мілорада Павича. Зокрема, роман «Хозарський словник» дозволяє говорити про риси, які згодом застосовуватимуться в його романній прозі:

– оригінальність оповідної моделі, що забезпечує порушення логіки лінійної оповіді й текстуальну динаміку;

– сюжетна незавершуваність;

– підпорядкованість грі (застосування ігрового принципу, піддатливість тексту до гри повторень, перетворень);

– наявність інтертекстуальної топографії слідів;

– документальність (наведення автором використаних записів, документів і проголошення їх такими, що відповідають дійсності);

– цитатні містифікації (цитування неіснуючих письменників та творів, гра з фальсифікатами та їх монтаж, створення тексту як мозаїки цитат, можливість комбінаторики цитат та часте автоцитування);

– актуалізація техніки палімпсесту;

– поява фантастики на тематичному плані (просторово-часові ігри) та використання типових постмодерністських мотивів подорожі, вікна, дзеркала, книжки, словника, лабіринту, антикваріату, бібліотеки, таємниці;

– наголос на науковості (інтелектуальність вимагає створення тексту, що постає як завдання, яке потрібно розв’язати);

– шифрування та псевдонімність авторства;

– переоркестрування акцентів у категоріях художньої кореляції «автор – текст – читач» (гра з читачем);

– паратекстуальні маркери (зокрема використання нефікційних літературних моделей (словник, довідник тощо), що є свідченням переходу від художнього роману до нефікційних жанрів псевдонаукового знання);

– осмислена багатозначність, що уможливлює водночас і необмежену кількість інтерпретацій, і категорію «нез'ясовності»;

– експериментування з комп'ютерним читанням (застосування технічних нововведень для читання й конструювання тексту);

– застосування гіпертекстуальних стратегій.

У своїх наступних романах «Краєвид, мальований чаєм», «Внутрішня сторона вітру», «Остання любов у Царгороді», «Зоряна мантія», «Унікум» М. Павич використовує вже згадані характеристики, додаючи інші вагомі поетикальні компоненти:

– своєрідність тематики й проблематики (виразною домінантою є події, топоси і персонажі з історії Сербії та сербської літератури);

– фокусування авторської уяви на незвичайних сюжетах і деталях (відщеплення багатьох деталей із подальшим відродженням у новому контексті з новою силою у вигляді незалежного тексту);

– застосування можливості розширення тексту роману у віртуальному просторі;

– економія обсягу тексту (використання лаконічного мовного інструментарію, спрощеної лексики і синтаксису).

Схильність М. Павича до освоювання нових жанрів і створення нових трансжанрових проектів демонструє своєрідна драматична творчість сербського постмодерніста. Його експериментальні драми, будучи трансжанровим проектом, збагачені досвідом постмодерністського роману, що дозволило їм (без суттєвих змін) перейти у статус роману. Драматична творчість М. Павича ще не була предметом спеціальної розвідки в українському літературознавстві. Письменник вдався до створення драматичного тексту шляхом перекомбінування як власних оповідань, так і частин романів, шляхом використання вже відомих елементів (сюжетів, тем, мотивів) та літературних

ігор із персонажами з попередніх творів. Оповідання М. Павича «Квіткова лихоманка» увійшло до «Хозарського словника», що є прикладом автоцитування. Згодом цей уривок із роману склав основу для створення п'єси «Вічність та ще один день» і засвідчив, що автоцитування для автора виступає знаряддям жанрової трансформації. За подібним креативним задумом митця оповідання «Скляний слимак» і «Ліжко для трьох» взято за основу для створення однойменних п'єс. В останній книзі письменника зустрічаємо *переродження* п'єси «Скляний слимак» у «новій формі» короткого любовного роману. Дослідивши експериментальну сегментацію драматичних творів М. Павича, яка уможливлює довільний вибір фрагментів для прочитання, багатоваріантність закінчення, а також *діалог* творів письменника, можна зробити висновок, що для написання драм автор намагався використати поетикальні принципи, котрі вже викристалізувалися й були реалізовані в його романній прозі, а також будуть використані у романах XXI ст.

У пізньому періоді творчості М. Павича (post-постмодерністський період) згадані характеристики істотно трансформуються. Свідченням цього є *побожний* роман «Друге тіло» та *короткий любовний роман* «Мушка». Проаналізувавши структурні моделі і поетикальні особливості творів цієї фази, можна зробити припущення, що письменник обмежив використання вже відомих читачам постмодерністських домінант, а натомість удався до прийомів, що не були притаманними для його великих прозових форм. Романна проза цієї фази є ілюстрацією своєрідного повернення – переходу від Тексту до Твору, оскільки письменник відходить від внутрішньої текстуальної складності й урізноманітнення текстуальних технологій. Для прози цього періоду є характерними традиційність викладу, лабіринт автобіографічного й художнього, реалізм фактів й виключення експериментів із комп'ютерним читанням. Проте романи цього періоду включають в себе компонент «адресат», адже при читанні читачеві відводиться надзвичайно велика творча функція. Він залишається спільником автора в інтелектуальних пошуках. Письменник завжди супроводжував свої художні моделі коментарями, щоб «підказати»

реципієнтові інтерпретаційну спрямованість. Це є свідченням того, що зосередження на можливостях інтерпретатора – важливий аспект поетики сербського романіста.

Маємо всі підстави стверджувати, що найхарактернішим у художньому методі М. Павича є формування нового дискурсу шляхом невпинних літературних пошуків. Сутнісним моментом є те, що його романна проза характеризується глибоким експериментаторством, відображає багатоплановість світоглядної парадигми постмодернізму, а також відкриває шлях до подальшого розвитку постмодерністського роману. Романістика М. Павича, з одного боку, органічно вписується у світову традицію, а з іншого – суттєво збагачує її власними знахідками, що відповідають викликам сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адамович М. Внутренняя сторона ветра / Марина Адамович // Вопросы литературы. – М., 2003. – Вып. 6. – С. 3–26.

2. Андрусів С. Модернізм/постмодернізм: ланки безконечного ланцюга історико-культурних епох / Стефанія Андрусів // Світовид. – 1997. – № 1–2. – С. 113–116.

3. Артамонов М. Н. История Хазар / М. Н. Артамонов. – Л. : Изд. Эрмитажа, 1962. – 523 с.

4. Археологический словарь / сост. Уорвик Брей, Дэвид Трамп. – М. : Прогресс, 1990. – 368 с.

5. Архипелаг Павич: беседа с Милорадом Павичем и Ясминой Михайлович / подготовка материала Алисы Романовой // Иностранная литература. – 2002. – № 2. – С. 254–259.

6. Бабић С. Све, све, али занат / Сава Бабић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1988. – Књ. 11. – С. 1765–1774.

7. Бабић С. Кључ, катанац, поезија / Сава Бабић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1996. – Књ. 100, св. 1–2. – С. 1723–1727.

8. Бабић С. Предели форме / Сава Бабић // Књижевна критика: часопис за књижевна и естетичка питања. – Београд, 1996. – Бр. 7. – С. 117–122.

9. Бабић С. Преплет, укрштај и комплементарност: 80 година Милорада Павића / Сава Бабић // Павићеви палимпсести : зборник радова / [приређивач Сава Дамјанов]. – Бајина Башта : Фондација Рачанска баштина, 2010. – С. 113–117.

10. Баканов А. Современный зарубежный исторический роман / А. Г. Баканов. – К. : Выща школа, 1989. – 183 с.

11. Барт Р. Від твору до тексту / Ролан Барт ; пер. Юрія Ґудзя // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. /

за ред. Марії Зубрицької. [2-ге вид., допов.]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 378–384.

12. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт : пер. с фр. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, Универс, 1994. – 615 с.

13. Бахтин М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук / Михаил Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 336 с.

14. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / Михаил Бахтин. – М. : Худож. л-ра, 1972. – 470 с.

15. Бахтин М. Эпос и роман / Михаил Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 304 с.

16. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / Михаил Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 444 с.

17. Бернадська Н.І. Теорія роману як жанру в українському літературознавстві : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Н.І. Бернадська. – К., 2005. – 36 с.

18. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / пер. проф. Івана Огієнка. – Мінськ : Принткорп, 2002. – 1375 с.

19. Білоног Ю. «Скринька для письмового приладдя» Мілорада Павича як роман у форматі «гіпер» / Юлія Білоног // Літературознавчі студії. – 2005. – Вип. 12. – С. 72–76.

20. Білоног Ю. Інтерактивність у авторсько-читацькій комунікації «по-павичівськи» (на матеріалі романної творчості М. Павича) [Електронний ресурс] / Юлія Білоног. – Режим доступу : http://www.rastko.rs/ rastko/delo/13624.

21. Білоног Ю. Художня парадигма «автор - читач» у романній творчості Мілорада Павича : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.03 «Література слов’янських народів» / Ю. І. Білоног. – К., 2011. – 20 с.

22. Блашковић Л. Из седла велосипеда / Ласло Блашковић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1999. – Књ. 3–4. – С. 508–512.

23. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Жан Бодріяр ; пер. з фр. В. Ховхун. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 230 с.

24. Борхес Х. Л. Алеф / Хорхе Луїс Борхес. – Х. : Фоліо, 2008. – 572 с. – (Бібліотека світ. літ.).

25. Боске А. Милорад Павић или празник маште / Ален Боске ; прев. с фр. Мирјана Живковић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1990. – Бр. 11–12. – С. 1939–1940.

26. Брајовић С. Хазарска прича / Снежана Брајовић // Летопис Матице српске. – Нови Сад : Матица српска, 2001. – Књ. 468, св. 3. – С. 287–293.

27. Брајовић Т. Роман – енигма / Тихомир Брајовић // Књижевна критика: часопис за књижевна и естетичка питања. – Београд : ИРО «Рад», 1989. – Бр. 2. – С. 87–91.

28. Будний В. Порівняльне літературознавство : [підручник] / Василь Будний, Микола Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.

29. Вагапова Н. Сижеи балканске митологије: југословенска драма «до» и «после»… / Наталија Вагапова ; прев. са руског Марија Стојиљковић // Књижевност. – Београд, 1997. – Бр. 1/2. – С. 277–279.

30. Валчић-Лазовић Н. Интервју. «Књига је Бог»: Разговор са Милорадом Павићем у емисији телевизије Београд «Оставштина за будућност» / Неда Валчић-Лазовић // Књижевност. – Београд, 1991. – Бр. 6. – С. 733–738.

31. Визель М. Гипертексты по ту и эту сторону экрана / Михаил Визель // Иностранная литература. – 1999. – Вып. 10. – С. 169–177.

32. Визель М. Поздние романы Итало Кальвино как обрасцы гипертекста [Електронний ресурс] / Михаил Визель. – Режим доступу : www.netslova.ru/viesel/viesel.htm.

33. Владушић С. Павићев update [рец. на] Милорад Павић, Друго тело, Дерета, 2006 / Слободан Владушић // На промаји / Слободан Владушић. – Зрењанин : Агора, 2007. – С. 182–183. – (Библиотека Огледало ; књ. 7).

34. Воларевић М. Једно загонетно име / Младен Срђан Воларевић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1988. – Бр. 11. – С. 1777–1780.

35. Вуковић Ђ. Ка поетици историјског романа / Ђорђије Вуковић // Историјски роман: зборник радова / уредник Миодраг Матицки. – Београд : Институт за књижевност и уметност ; Сарајево : Ин-т за књижевност, 1992–1996. – С. 181–208.

36. Вуковић Н. О морфологији романа Милорада Павића / Ново Вуковић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1999. – Бр. 1–2. – С. 143–149.

37. Вуковић Н. Скривени говор Андрогиних прича / Ново Вуковић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1987. – Бр. 1–2. – С. 189–193.

38. Вучковић Р. Писац, дело, читалац: (о креативном писању, читању и интерпретацији) / Радован Вучковић. – Београд : Службени гласник, 2008. – 269 с. – (Библиотека Књижевне науке, уметност, култура. Колекција Појмовник).

39. Галич О. Теорія літератури : підруч. для студ. філол. спец. вузів / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв ; ред. О. Галич. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.

40. Галік Т. Ніч сповідника. Парадокси малої віри у постоптимістичну епоху / Томаш Галік ; перекл. з чеськ. Н. Лобур, Л. Федик. – Жовква : Місіонер, 2010. – 288 с.

41. Галік Т. Терпеливість із Богом : зустріч віри з невірою / Томаш Галік ; пер. з чеськ. Н. Лобур, Л. Федик. – Львів : Свічадо, 2012. – 192 с.

42. Генис А. Апотеоза форме / Александар Генис ; прев. с руског Драгиња Рамадански // Књижевност. – Београд : Просвета, 1999. – Бр. 3–4. – С. 513–516.

43. Гірняк М. У пошуках значень, або Мандрівка лабіринтами думок Умберто Еко / Мар’яна Гірняк // Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / пер. з англ. Мар’яни Гірняк. – Львів : Літопис, 2004. – С. 5–20.

44. Глушчевић З. Енциклопедијски дух Милорада Павића / Зоран Глушчевић // Савремена српска проза. Павић и постмодерна : зборник. – Трстеник : Металограф, 1994. – Бр. 5. – С. 13–19.

45. Глушчевић З. Милорад Павић између модерне и постмодерне / Зоран Глушчевић // Савремена српска проза. Павић и постмодерна : зборник. – Трстеник : Металограф, 1994. – Бр. 5. – С. 95–100.

46. Голден П. Чињенице о Хазарима / Питер Голден // Књижевност. – Београд : Просвета, 1991. – № 1–2. – С. 207–216.

47. Гројс Б. Нови речник несвесног / Борис Гројс ; с нем. прев. Божидар Зец // Књижевност. – Београд : Просвета, 1988. – Бр. 11. – С. 1780–1784.

48. Гук З. Постмодерністські експерименти у «Хозарському словнику» Мілорада Павича / Зоряна Гук // Проблеми слов'янознавства : зб. наук. пр. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2003. – № 53. – С. 120–127.

49. Гук З. Елементи постмодерністської поетики у «Хозарському словнику» Мілорада Павича / Зоряна Гук // Проблеми слов'янознавства : зб. наук. пр. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2007. – № 59. – С. 150–157.

50. Гук З. Роман Милорада Павича «Краєвид, мальований чаєм» як постмодерний кросворд / Зоряна Гук // Вісник Львів. ун-ту : зб. наук. пр. Сер. філол. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2007. – Вип. 40. – Ч. 1. – С. 204–211.

51. Гук З. Постмодерністська реінтерпретація міфу про Геро і Леандра у романі М. Павича «Внутрішня сторона вітру» / Зоряна Гук // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур пам'яті академіка Леоніда Булаховського: зб. наук. пр. – К. : Київ. ун-т, 2008. – Вип. 7. – С. 352–361.

52. Гук З. Поетика постмодерністської гри в романі М. Павича «Остання любов у Царгороді» / Зоряна Гук // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. – Ніжин : Вид-во «Аспект-Поліграф», 2008. – Вип. XVII: Лінгвістика і літературознавство. – С. 375–381.

53. Гук З. Історичний та фантастичний компоненти у «Хозарському словнику» М. Павича / Зоряна Гук // Мова і культура : зб. наук. праць. – К. :

Видав. Дім Дмитра Бураго, 2009. – Вип. 11. – Т. І (113): Художня література в контексті культури. – С. 203–211.

54. Гук З. Автоцитатність як основна складова інтертекстуальності у драмах Милорада Павича / Зоряна Гук // Проблеми слов'янознавства : зб. наук. пр. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2009. – Вип. 58. – С. 133–139.

55. Гук З. Особливості функціонування моделі енциклопедії в прозовій творчості Д. Кіша та М. Павича / Зоряна Гук // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур : зб. наук. пр. – К. : Київ. ун-т, 2009. – Вип. 10. – С. 273–281.

56. Гук З. Роман «Хозарський словник» у контексті жанрових пошуків М. Павича / Зоряна Гук // Вісник Львів. ун-ту : зб. наук. пр. Сер. філол. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2009. – Вип. 48: До 80-ліття проф. каф. слов'янської філології Львів. нац. ун-ту ім. І. Франка Володимира Моторного. – С. 162–168.

57. Гук З. «Гра з читачем» як конструктивний принцип поетики в романі М. Павича «Скринька для писання» / Зоряна Гук // Слов'янський збірник : зб. наук. пр. – Одеса : Вид-во «ОРІДУ НАДУ», 2011. – Вип. XIV–XV. – С. 103–110.

58. Гук З. Художня своєрідність структури роману М. Павича «Зоряна мантія» / Зоряна Гук // Вісник Львів. ун-ту : зб. наук. пр. Сер. філол. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2012. – Вип. 56. – Ч. 2. – С. 133–138.

59. Гук З. Post-постмодерністські аспекти поетики «короткого любовного роману» «Мушка» М. Павича / З. В. Гук // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / [гол. ред. В. А. Зарва]. – Бердянськ : БДПУ, 2013. – Вип. XXVII. – Ч. 1. – С. 24–32.

60. Гук З. Інновативність структури як ключова особливість постмодерністського роману (І. Кальвіно «Замок схрещених доль» та М. Павич «Остання любов у Царгороді») / З. В. Гук // Актуальні проблеми іноземної філології : лінгвістика та літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / гол. ред. В. А. Зарва. – Бердянськ : БДПУ, 2013. – Вип. 8. – Ч. 2. – С. 159–167.

61. Гук З. Поетикальні аспекти експериментального роману «УНІКУМ» М. Павича / З. В. Гук // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: да 900-годдзя Кірылы Тураўскага і 200-годдзя Тараса Шаўчэнкі : матэрыялы XI Міжнар. навук. канф., Мінск, 24–26 кастр. 2013 г. У 2 ч. – Ч. 1 / пад рэд. Т.П. Казаковай. - Мінск : РІВШ, 2013. - С. 177–182.

62. Гук З. Роман М. Павича *Друге тіло* як інтелектуальна інтерпретація біблійного сюжету / Зоряна В. Гук // Савремена проучавања језика и књижевности. Зборник радова са V научног скупа младих филолога Србије, 30. март 2013. – Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, 2014. – Год. V. Књ. 2. – С. 307–314.

63. Гумилёв Л. Открытие Хазарии / Л. Н. Гумилёв. – М. : Наука, 1966. – 191 с.

64. Гумилёв Л., Алексин А. Хазарская Атлантида / Л. Н. Гумилёв, А. А. Алексин // Азия и Африка сегодня. – 1962. – № 2. – 65 с.

65. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 263 с.

66. Гундорова Т. ПроЯвлення слова. Дискусія раннього українського модернізму / Тамара Гундорова. [2-ге вид., переробл. та допов.]. – К. : Вид-во «Часопис «Критика», 2009. – 447 с. – (Сер. «Критичні студії»).

67. Даковић Н. Постмодерна цитанта: огледи из ентмодерне / Ненад Даковић. – Београд : Просвета, 1996. – 241 с. – (Библиотека Лавиринт ; књ. 2).

68. Дам'янов С. Сербська фантастика від середньовіччя до постмодерну / Сава Дам'янов ; пер. зі серб. Алла Татаренко // Дам'янов С. Антологія сербської постмодерної фантастики / Сава Дам'янов. – Львів : ЛА «Піраміда», 2004. – С. 273–295. – (Сер. FEST ПРОЗА).

69. Дамјанов С. Постмодернизација фантастике код Павића / Сава Дамјанов // Савремена српска проза. Павић и постмодерна : зборник. – Трстеник : Металограф, 1994. – Бр. 5. – С. 63–69.

70. Дамјанов С. Нова кутија тајни Милорада Павића / Сава Дамјанов // Књижевност. – Београд : Просвета, 1992. – № 3–4. – С. 519–522.

71. Дамјанов С. Павићев лавиринт / Сава Дамјанов // Павићеви палимпсести : зборник радова / [приређивач Сава Дамјанов]. – Бајина Башта : Фондација Рачанска баштина, 2010. – С. 13–15.

72. Дедова О. Графическая неоднородность как категория гипертекста / О.В. Дедова // Вестник Москов. ун-та. – Сер. 9. Филология. – 2002. – № 6. – С. 91–103.

73. Дедова О. О гипертекстах: книжных и електронных / О.В. Дедова // Вестник Москов. ун-та. – Сер. 9. Филология. – 2003. – № 3. – С. 106–120.

74. Делић Ј. Кључни принцип броја три у Павићевом «Хазарском речнику» / Јован Делић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1989. – Бр. 6. – С. 942–951.

75. Делић Ј. Мушки и женски примерак «Хазарског речника» / Јован Делић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1990, – Бр. 11–12. – С. 1916–1923.

76. Делић Ј. Прича и поента: о поенти у причама Милорада Павића / Јован Делић // Павићеви палимпсести : зборник радова / [приређивач Сава Дамјанов]. – Бајина Башта : Фондација Рачанска баштина, 2010. – С. 21–38.

77. Делић Ј. Књижевни погледи Данила Киша: ка поетици Кишове прозе / Јован. Делић. – Београд : Просвета, 1995. – 337 с. – (Библиотека Књижевни свет).

78. Делич Й. Хозарська призма (фрагменти з книги) / Йован Делич ; пер. Ольга Рось // Ї : незалежний культурологічний часопис. – 1999. – Ч. 15. – С. 98–110.

79. Денисова Т. Роман і проблеми його композиції / Т.Н. Денисова. – К. : Наук. думка, 1968. – 220 с.

80. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири / Т.Н. Денисова // Слово і час. – 1995. – № 2. – С. 18–27.

81. Денисова Т. Постмодернізм / Тамара Денисова, Галина Сиваченко // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / кер. проекту А. Волков. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 433–435.

82. Денисова Т. Історія американської літератури / Тамара Денисова // НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. – 487 с.

83. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І.О. Денисюк. – Львів : Академ. експрес, 1999. – 277 с.

84. Деретић Ј. Поетика српске књижевности / Јован Деретић. – Београд : Филип Вишнић, 1997. – 421 с.

85. Дерида Ж. Письмо та відмінність / Жак Дерида ; пер. з фр. Віктор Шовкун. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 602 с.

86. Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний) / Митрофан Довгалевський. – К. : Мистецтво, 1973. – 436 с.

87. Ђорђевић М. Три тезе о поетици Милорада Павића / Милетије Ђорђевић // Савремена српска проза. Павић и постмодерна : зборник. – Трстеник : Металограф, 1994. – Бр. 5. – С. 87–93.

88. Еко У. Поетика відкритого твору / Умберто Еко ; пер. Уляни Головацької // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Марії Зубрицької. – [2-ге вид., допов.]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 525–538.

89. Еко У. Ім’я рози : Роман / Умберто Еко ; пер. з італ., передм. і глосарій М.І. Прокопович. – Х. : Фоліо, 2006. – 575 с. – (Б-ка світ. літ).

90. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко ; пер. з анг. Мар’яна Гірняк ; наук. ред. Марія Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 383 с.

91. Эко У. Постмодернизм, ирония, удовольствие / Умберто Эко ; Называть вещи своими именами: прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. ; сост. предисл., общ. ред. Л. Андреева. – М. : Прогресс, 1986. – С. 227–229.

92. Эко У. Имя розы. Роман. Заметки на полях «Имени розы». Эссе / Умберто Эко ; пер. с итал. Е. Костюкович ; предисл. автора ; послесловия

Е. Костюкович, Ю. Лотмана. – СПб. : Симпозиум, 2001. – 677 с. – (Сер. «Ex Libris»).

93. Эко У. От Интернета к Гуттенбергу: текст и гипертекст [Електронний ресурс] / Умберто Эко. – Режим доступу : vzms.org/umberto.html.

94. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко. – СПб. : Наука, 1998. – 432 с.

95. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.

96. Епштејн М. Постмодернизам / Михаил Епштејн ; прев. Радмила Мићанин. – Београд : Zepter Book World, 1998. – 157 с.

97. Євтич М. Розмови з Павичем (уривки з книги) / Мілош Євтич ; пер. Ольга Рось // Ї : незалежний культурологічний часопис. – 1999. – Ч. 15. – С. 91–112.

98. Завадський Ю. Типологія й поетика мережевої літератури і сучасне західне літературознавство : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Ю. Р. Завадський. – Тернопіль, 2006. – 23 с.

99. Загороднюк В. Мова у модерновій та постмодерновій парадигмах / Валерій Загороднюк // Філософська думка. – 2003. – № 6. – С. 12–36.

100. Зорић П. Милорад Павић или Новалисова «Мудрост загонетке» / Павле Зорић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1988. – Књ. 11. – С. 1754–1762.

101. Зубрицька М. Homo legends. Читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.

102. Зубрицька М. Ролан Барт / Марія Зубрицька // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Марії Зубрицької. – [2-ге вид., допов.]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 488–490.

103. Іванюк Б. Роман / Борис Іванюк // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / кер. проекту А. Волков. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 488–492.

104. Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення / Вольфґанґ Ізер ; пер. Марії Зубрицької // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Марії Зубрицької. – [2-ге вид., допов.]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 349–366.

105. Илић С. Узбудљива игра тражења [рец. на] Милорад Павић, Шарени хлеб – Невидљиво огледало (роман за децу и остале), Дерета, 2003 / Слађана Илић // Нешто се ипак догодило / Слађана Илић. – Зрењанин : Агора, 2005. – С. 21–30.

106. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 255 с.

107. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / Илья Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 253 с.

108. Ингарден Р. О сазнавању књижевног дела / Роман Ингарден ; прев. са нем. Б. Живојиновић. – Београд : Српска књижевна задруга, 1971. – 415 с.

109. Інґарден Р. Про пізнання літературного твору (фрагменти) / Роман Інґарден ; пер. Наталки Римської // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Марії Зубрицької. – [2-ге вид., допов.]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 176–206.

110. Историјски роман: зборник радова / уредник Миодраг Матицки. – Београд : Институт за књижевност и уметност ; Сарајево : Институт за књижевност, 1992. – 500 с.

111. Јаус Х.Р. Павићев «Хазарски речник». Иманентна естетика, естетичке рефлексије, «верска полемика или: The Last Things before the Last» и фигуре краја у Павићевом «Хазарском речнику» / Ханс Роберт Јаус ; прев. с нем. Љубинка Петрин // Књижевност. – Београд, 1997. – Бр. 1/2. – С. 245–252.

112. Јерков А. Лексикографска парадигма / Александар Јерков // Књижевност. – Београд : Просвета, 1990. – Бр. 2–3. – С. 244–262.

113. Јерков А. Нова текстуалност / Александар Јерков // Књижевност. – Београд : Просвета, 1990. – Бр. 11–12. – С. 1886–1916.

114. Јерков А. Оглед о спознајном интересу историјског романа (Прилог постмодерној археологији приповедања) / Александар Јерков // Историјски роман: зборник радова / уредник Миодраг Матицки. – Београд : Институт за књижевност и уметност ; Сарајево : Институт за књижевност, 1992–1996. – С. 433–445.

115. Јерков А. Приговори постмодерном добу / Александар Јерков // Књижевност. – Београд : Просвета, 1994. – Год. 48, бр. 12. – С. 1286–1294.

116. Јерков А. О неизговорљивом / Александар Јерков // Савремена српска проза. Павић и постмодерна. – 1994. – Бр. 5. – С. 39–43.

117. Јерков А. Хазарски вилајет / Александар Јерков // Павићеви палимпсести : зборник радова / [приређивач Сава Дамјанов]. – Бајина Башта : Фондација Рачанска баштина, 2010. – С. 139–154.

118. Јеротић В. Милорад Павић – човек игре и човек који се игра са временом / Владета Јеротић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1990. – Бр. 11–12. – С. 1875–1881.

119. Јеротић В. С Павићем последњи пут у Цариграду / Владета Јеротић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1997. – Књ. 1–2. – С. 112–118.

120. Јеротић В. Шта је с «другим телом» човека? / Владета Јеротић // Летопис Матице српске. – Нови Сад : Матица српска, 2009. – Књ. 483. – Св. 1–2. – С. 191–195.

121. Јеротић В. У потрази за «другим телом» и другим временом / Владета Јеротић // Павићеви палимпсести : зборник радова / [приређивач Сава Дамјанов]. – Бајина Башта : Фондација Рачанска баштина, 2010. – С. 17–19.

122. Јовановић А. Хазарски речник: многострука читања једног текста или конструкција/деконструкција књижевног дела / Александар Јовановић ; прев. са португалског Јасмина Нешковић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1997. – Бр. 1–2. – С. 280–285.

123. Јоковић М. Онтолошки пејзаж постмодерног романа / Мирољуб Јоковић. – Београд : Просвета, 2002. – 513 с. – (Библиотека Савремени есеј / [Просвета]).

124. Коваль М. Гра в романі і гра в роман (про творчість Джона Барта) : монографія / Марта Коваль. – Львів : Піраміда, 2000. – 121 с.

125. Ковбасенко Ю. Архіпелаг Павич, острів «Дамаскин» [Електронний ресурс] / Юрій Іванович Ковбасенко. – Режим доступу : ae-lib.org.ua/texts/ kovbasenko_pavic_ua.htm.

126. Ковбасенко Ю. Література постмодернізму: По той бік різних боків [Електронний ресурс] / Юрій Іванович Ковбасенко // Зарубіжна література в навчальних закладах. – К., 2002. – № 5. – С. 2–12. – Режим доступу : ae-lib.org.ua/texts/ kovbasenko_ postmodernizm_ua.htm.

127. Кољевић С. Ходочашће Атанасија Свилара / Светозар Кољевић // Павићеви палимпсести : зборник радова / [приређивач Сава Дамјанов]. – Бајина Башта : Фондација Рачанска баштина, 2010. – С. 40–46.

128. Коннор С. Теоретики постмодерну / Стівен Коннор // Всесвіт. – 1998. – № 11. – С. 117–125.

129. Константиновић З. Интертекстуална компаратистика / Зоран Константиновић. – Београд : Народна књига-Алфа, 2002. – 233 с.

130. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Нонна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.

131. Кордић Р. Постмодернистичко приповедање / Радоман Кордић. – Београд : Просвета, 1998. – 286 с. – (Библиотека књижевни свет).

132. Кортасар Х. Гра в класи / Хуліо Кортасар ; пер. з ісп. А. Перепаді. – Х. : Фоліо, 2008. – 539 с. – (Бібліотека світової літератури).

133. Краснодембський З. На постмодерністських роздоріжжях культури / Здзіслав Краснодембський ; пер. з польськ. Р. Харчук. – К. : Основи, 2000. – 196 с.

134. Крижанівський С. Художні відкриття і літературний процес: огляди, статті, роздуми / С.А. Крижанівський. – К. : Рад. письменник, 1979. – С. 142–187.

135. Крістева Ю. Полілог / Юлія Крістева ; пер. з фр. П. Таращука. – К. : Юніверс, 2004. – 480 с.

136. Купер-Кларк Д. Интервју. Кортасар: сагледти плурализам реалности / Дајана Купер-Кларк ; прев. са енгл. Милица Минт // Књижевност. – 1989. – Бр. 3. – С. 423–437.

137. Лајтнер А. Роман Милорада Павића «Хазарски речник» / Андреас Лајтнер ; прев. с нем. Стојанка Раденовић-Петковић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1992. – Бр. 8–9–10. – С. 1668–1675.

138. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / кер. проекту А. Волков. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.

139. Лефевр Ф. Читања «Хазарског речника» Милорада Павића / Франсоа Лефевр ; прев. с фр. Љубомир Величков // Књижевност. – 1997. – Бр. 1–2. – С. 253–276.

140. Липская Л. Предваряющий дискурс: функции предисловия в современном романе / Л. И. Липская // Вестник Москов. ун-та. – Сер. 9. Филология. – 2005. – № 2. – С. 97–116.

141. Література. Теорія. Методологія ; пер. з польськ. С. Яковенка. / упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К. : Вид. Дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 543 с.

142. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2006. – 752 с. – (Сер. «Nota bene»).

143. Личковах В. Принципи (пост)модерного мистецтва / Володимир Личковах // Мандрівець. Освітянський журнал. – К. , 1999. – № 3. – С. 31–40.

144. Лотман Ю. Структура художественного текста / Юрий Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.

145. Лотман Ю. Текст у тексті / Юрій Лотман ; пер. Мирослави Приходи // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Марії Зубрицької. – [2-ге вид., допов.]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 581–595.

146. Лук'янець В. Філософський постмодерн / В. С. Лук'янець, О. М. Соболь. – К. : Абрис, 1998. – 352 с.

147. Лукић Ј. Наративне стратегије Павићеве прозе / Јасмина Лукић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1992, – № 3–4. – С. 511–518.

148. Лукић Ј. Хазарски речник као постмодерна хетеротопија / Јасмина Лукић // Савремена српска проза. Павић и постмодерна : зборник. – Трстеник : Металограф, 1994. – Бр. 5. – С. 51–61.

149. Лучук І. Карти і доля, таро і роман / Іван Лучук // Павич М. Остання любов у Царгороді / М. Павич ; пер. зі серб. Наталі Чорпіти. – Львів : Класика, 1999. – С. 113–116.

150. Лучук І. Палімпсести: мистецтво поетичне у віршах Мілорада Павича та Василя Стуса [Електронний ресурс] / Іван Лучук. – Режим доступу : www.rastko.org.rs/rastko/delo/13509.

151. Лучук І. Час і сон у львівській клепсидрі. Додаток до Післямови / Іван Лучук // Павич М. Хозарський словник: роман-лексикон на 100 000 слів / М. Павич ; пер. зі серб. Ольга Рось. – Львів : Класика, 1998. – С. 276–279.

152. Лучук І. Прогноз на минуле, чи спогади про майбутнє (рецензія на «Зоряну мантію» М. Павича) / І. Лучук // Дзеркало тижня. – 2002. – № 48. – С. 19.

153. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с. – (Gallicinium).

154. Марченко А. Чаролија Милорада Павића / А. М. Марченко // Култура и Европа'92. – Београд : Меридијани, 1991. – С. 92–96.

155. Мазур М. Особливості функціонування реалістичного та фантастичного компонентів у сучасній сербській прозі (М. Павич, Г. Петрович, З. Живкович) / Марія Мазур // Вісник Львів. ун-ту : зб. наук. пр. Сер. філол. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2012. – Вип. 56. Ч. 2. – С. 170–177.

156. Манчић А. Поговор / Александра Манчић // Кортасар Х. Рукопис нађен у џепу / Хулио Кортасар ; изабр. и са шпанског прев. Александра Манчић. – Београд : Граматик, 2003. – С. 234–237.

157. Марковић М. Књижевна обмана: о прози М. Павића / Миливоје Марковић // Српски књижевни гласник. – Београд : Јован М. Јовановић, 1996. – № 3–12. – С. 95–130.

158. Матић В. Носталгија за смрћу у Хазарском речнику / Војин Матић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1990. – Год. 45, бр. 11–12. – С. 1868–1875.

159. Мелетинский Е. Введение в историческую поэтику романа и эпоса / Е.М. Мелетинский. – М. : Наука, 1986. – 318 с.

160. Мережинская А. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80–90-х годов XX века : монография / Анна Юрьевна Мережинская. – К. : ИПЦ : «Киев. ун-т», 2001. – 433 с.

161. Милосављевић П. Проблеми теорије литерарне генологије / Петар Милосављевић // Књижевна критика: часопис за књижевна и естетичка питања. – Београд : ИРО «Рад», 1989. – № 4. – С. 7–19.

162. Милошевић Н. Павићево отворено дело / Никола Милошевић // Савремена српска проза. Павић и постмодерна. – 1994. – № 5. – С. 35–38.

163. Милошевић П. О трик-роману – есеј и белешке / Петар Милошевић // Павићеви палимпсести : зборник радова / [приређивач Сава Дамјанов]. – Бајина Башта : Фондација Рачанска баштина, 2010. – С. 125–138.

164. Мирковић Ч. Садржинско богатство и стваралачка јединственост: скица за белетристички портрет Милорада Павића / Чедомир Мирковић // Рачански зборник. – 1996. – Бр. 1. – С. 112–116.

165. Митровић Н. Тајни живот професора Павића / Немања Митровић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1990. – Бр. 11–12. – С. 1936–1939.

166. Михајловић Ј. Биографија Милорада Павића / Јасмина Михајловић // Био-библиографија Милорада Павића / Јасмина Михајловић. – Београд : Драганић, 1996. – 418 с.

167. Михајловић Ј. Ефекат бескрајне приче / Јасмина Михајловић // Свеске. – 1991. – № 10. – С. 80–83.

168. Михајловић Ј. Предео сликан чајем као еколошки роман / Јасмина Михајловић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1990. – Бр. 11–12. – С. 1927–1936.

169. Михајловић Ј. Разговори са писцима или креативни лов у књизи Хазари, или обнова византијског романа / Јасмина Михајловић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1991. – Књ. 11–12. – С. 1494–1498.

170. Михајловић Ј. Унутрашња страна ветра или роман о жудњи за целином / Јасмина Михајловић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1992. – Књ. 3–4. – С. 523–527.

171. Михајловић Ј. Читање и пол / Јасмина Михајловић // Савремена српска проза. Павић и постмодерна : зборник. – Трстеник : Металограф, 1994. – Бр. 5. – С. 21–28.

172. Михајловић Ј. Прича о души и телу: слојеви значења у прози Милорада Павића / Јасмина Михајловић. – Београд : Просвета, 1992. – 191 с.

173. Михајловић Ј. Живети за књижевност до последње струне свог DNK / Јасмина Михајловић // Павићеви палимпсести : зборник радова / [приређивач Сава Дамјанов]. – Бајина Башта : Фондација Рачанска баштина, 2010. – С. 165–169.

174. Михайлович Я. Павич і гіпербелетристика / Ясміна Михайлович ; пер. Олексій Василенко // Ї : незалежний культурологічний часопис. – 1999. – Ч. 15. – С. 51–59.

175. Негришорац И. Прозорљиво око Милорада Павића / Иван Негришорац // Павићеви палимпсести : зборник радова / [приређивач Сава Дамјанов]. – Бајина Башта : Фондација Рачанска баштина, 2010. – С. 75–84.

176. Недић М. Трансформације савременог српског историјског романа / Марко Недић // Историјски роман: зборник радова / уредник Миодраг Матицки. – Београд : Институт за књижевност и уметност ; Сарајево : Институт за књижевност, 1992–1996. – С. 343–355.

177. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Ришард Нич ; пер. з польськ. Олена Галета. – Львів : Літопис, 2007. – 316 с.

178. Новак-Бајцар С. Знаци питања: проза Милорада Павића у светлу њене постмодернистичке рецепције / Силвија Новак-Бајцар // Павићеви палимпсести : зборник радова / [приређивач Сава Дамјанов]. – Бајина Башта : Фондација Рачанска баштина, 2010. – С. 47–58.

179. Ораић Д. Теорија цитатности / Дубравка Ораић. – Загреб : Графички завод Хрватске, 1990. – 233 с.

180. Павић М. Анахорет у Њујорку: песме / Милорад Павић. – Београд : Просвета, 1990. – 308 с.

181. Павић М. Запис на коњском ћебету: нове београдске приче / Милорад Павић. – Београд : Драганић, 1994. – 279 с.

182. Павић М. Кутија за писање / Милорад Павић. – [7. изд.]. – Београд : Дерета, 2001. – 140 с. – (Библиотека Савремена српска књижевност / [Дерета] ; коло 3, књ. 5).

183. Павић М. Неколико ређи о умору / Милорад Павић // Савремена српска проза. Павић и постмодерна. – 1994. – № 5. – С. 29–32.

184. Павић М. Хазарски речник: роман лексикон у 100 000 речи (мушки примерак) / Милорад Павић. – Београд : Дерета, 2000. – 393 с. – (Библиотека Савремена српска књижевност / [Дерета] ; коло 3, књ. 1).

185. Павић М. Две лепезе из Галате ; Стаклени пуж и друге приче / Милорад Павић. – [1. Деретино ћирилично изд.]. – Београд : Дерета, 2003. – 163 с. – (Најлепше приче Милорада Павића ; коло 2, књ. 5).

186. Павић М. Уникат: роман-делта / Милорад Павић. – [1. Деретино изд.]. – Београд : Дерета, 2004. – 171 с. – (Библиотека Савремена српска књижевност / [Дерета]).

187. Павић М. Плава свеска: каталог свих сто завршетака романа-делте «Уникат» / Милорад Павић. – [2. Деретино изд.]. – Београд : Дерета, 2005. – 171 с. – (Библиотека Савремена српска књижевност / [Дерета]).

188. Павић М., Михајловић Ј. Две которске приче / Милорад Павић, Јасмина Михајловић. – Београд : Дерета, 1998. – 71, 52 с. – (Библиотека Савремена српска књижевност ; коло 1, књ. 1).

189. Павић М. Роман као држава и други огледи / Милорад Павић ; приредила Јелена Павић. – Београд : ПЛАТО, 2005. – 174 с. – (Библиотека «После Орфеја»).

190. Павић М. Интерактивне драме: Заувек и дан више, Кревет за троје. Стаклени пуж. / Милорад Павић. – Београд : Дерета, 2004. – 271 с. – (Библиотека Савремена српска књижевност / [Дерета]).

191. Павић М. Унутрашња страна ветра или роман о Хери и Леандру / Милорад Павић. – Београд : Дерета, 2005. – 82, 95 с. – (Библиотека Савремена српска књижевност / [Дерета] ; коло 3, књ. 4).

192. Павић М. Позориште од хартије: роман антологија или савремена светска прича / Милорад Павић. – [1. изд.]. – Београд : Завод за уџбенике и наставна средства, 2007. – 240 с. – (Библиотека Нова дела).

193. Павић М. Седам смртних грехова / Милорад Павић. – [1. Деретино изд.]. – Београд : Дерета, 2005. – 146 с. – (Библиотека Савремена српска књижевност / [Дерета]).

194. Павић М. Све приче / Милорад Павић. – [1. изд.]. – Београд : Завод за уџбенике и наставна средства, 2008. – 478 с. – (Библиотека «Један том» ; књ. 5).

195. Павић М. Вештачки младеж: три кратка нелинеарна романа о љубави / Милорад Павић. – Нови Сад : Матица српска, 2009. – 157 с. – (Едиција Матица ; књ. 7).

196. Павић М. Мој портрет у XXI веку / Милорад Павић // Павићеви палимпсести : зборник радова / [приређивач Сава Дамјанов]. – Бајина Башта : Фондација Рачанска баштина, 2010. – С. 171–173.

197. Павићеви палимпсести : зборник радова / [приређивач Сава Дамјанов]. – Бајина Башта : Фондација Рачанска баштина, 2010. – 176 с.

198. Павич М. Хозарський словник: роман-лексикон на 100 000 слів / Мілорад Павич ; пер. зі серб. Ольга Рось. – Львів : Класика, 1998. – 279 с.

199. Павич М. Автобіографія / Мілорад Павич ; пер. і склав прим. Іван Лучук // Ї : незалежний культурологічний часопис. – 1999. – Ч. 15. – С. 45–48.

200. Павич М. Початок і кінець роману / Мілорад Павич ; пер. Наталя Чорпіта // Ї : незалежний культурологічний часопис. – 1999. – Ч. 15. – С. 63–67.

201. Павич М. Коні святого Марка, або Роман про Трою / Мілорад Павич ; пер. Ольга Рось // Ї : незалежний культурологічний часопис. – 1999. – Ч. 15. – С. 60–67.

202. Павич М. Скляний слимак: різдвяна історія / Мілорад Павич ; пер. Іван Лучук // Ї : незалежний культурологічний часопис. – 1999. – Ч. 15. – С. 49–63.

203. Павич М. Дамаскин [Електронний ресурс] / Милорад Павич ; пер. зі серб. Оксана Микитенко. – Режим доступу : ae-lib.org.ua/texts/pavic_damaskin_ua.htm.

204. Павич М. «Літературу веде у майбутнє читач, а не письменник» : інтерв'ю / Мілорад Павич // Згар : незалежний літ.-худож. журн. – 2001. – № 3 (4). – С. 91–92.

205. Павич М. Зоряна мантія: астрологічний путівник для невтаємничених / Мілорад Павич ; пер. зі серб. Алла Татаренко. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2002. – 119 с.

206. Павич М. Остання любов у Царгороді : посібник для ворожіння / Мілорад Павич ; пер. зі серб. Н. Т. Чорпіти. – Х. : Фоліо, 2006. – 159 с. – (Серія «Література»).

207. Павич М. Еротичні історії / Мілорад Павич ; пер. зі серб. Н. Т. Чорпіти. – Х. : Фоліо, 2008. – 219 с. – (Серія «Література»).

208. Павич М. Скляний слимак. Вистава на дві дії / Мілорад Павич ; пер. зі серб. І. Лучук // Всесвіт : незалежний літ.-мист. та громад.-політ. місячник. – 2008. – № 9/10. – С. 35–52.

209. Павич М. Ящик для письменных принадлежностей / Милорад Павич ; пер. с серб. Л. Савельевой. – СПб. : Азбука, 2000. – 218 с.

210. Павковић В. Песништво Милорада Павића / Васа Павковић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1996. – Књ. 1–2. – С. 1570–1577.

211. Пајић М. Зидари времена и ловци снова: о приповедачкој уметности Милорада Павића / Миленко Пајић // Павићеви палимпсести : зборник радова / [приређивач Сава Дамјанов]. – Бајина Башта : Фондација Рачанска баштина, 2010. – С. 101–111.

212. Палавестра П. Павићеви романи опсене и прерушавања / Предраг Палавестра // Књижевност. – Београд : Просвета, 1988. – Бр. 11. – С. 1743–1754.

213. Палавестра П. Обнова историјског романа / Предраг Палавестра // Историјски роман: зборник радова / уредник Миодраг Матицки. – Београд : Институт за књижевност и уметност ; Сарајево : Институт за књижевност, 1992–1996. – С. 87–93.

214. Палій О. П. Поетика постмодерністського роману (до теоретичних аспектів) [Електронний ресурс] / О.П. Палій. – Режим доступу : http://philology.knu.ua/files/library/lit_st/39–2/39.pdf

215. Пантић М. Припитомљавање ђавола / Михајло Пантић // Савремена српска проза. Павић и постмодерна : зборник. – Трстеник : Металограф, 1994. – Бр. 5. – С. 45–49.

216. Пантић М. Александријски синдром / Михајло Пантић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1985. – Бр. 3. – С. 470–476.

217. Пантић М. Две которске приче и око њих / Мирослав Пантић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1999. – № 3–4. – С. 503–507.

218. Пејчић Ј. Милорад Павић, историчар српске књижевности / Јован Пејчић // Српски књижевни гласник. – Београд : Јован М. Јовановић, 1992. – Бр. 1. – С. 80–87.

219. Петровић Г. Запис на маргини једног примерка «Хазарског речника» / Горан Петровић // Павићеви палимпсести : зборник радова / [приређивач Сава Дамјанов]. – Бајина Башта : Фондација Рачанска баштина, 2010. – С. 119–123.

220. Пестерев В. Постмодернизм и поэтика романа: историко-литературные и теоретические аспекты / В. А. Пестерев. – Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2001. – 40 с.

221. Петрухіна Л. Зустріч на межі світів: статті, рецензії, нариси / Людмила Петрухіна // за ред. І. Б. Фрис, А. М. Кравчук, О. Т. Сливинського ; упоряд. В. С. Петрухін. – Львів : Вид-во «Растр-7», 2011. – 348 с.

222. Пешорда Д. Хорватський новоісторичний роман та постмодерністська традиція / Дамір Пешорда // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. – Рівне, 2000. – Вип. IX. – С. 73–80.

223. Пијановић П. Павић / Петар Пијановић. – Београд : «Филип Вишнић», 1998. – 406 с. – (Библиотека Албатрос ; књ. 67).

224. Пијановић П. Жанровске и поетичке одлике Павићеве приче / Петар Пијановић // Књижевна историја: часопис за науку о књижевности. – Београд : Институт за књижевност и уметност, 2008. – Бр. 134–135. – С. 155–166.

225. Пијановић П. Приче Милорада Павића / Петар Пијановић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1997. – Књ. 1–2. – С. 119–132.

226. Пијановић П. Универзални алегоризам «Хазарског речника» / Петар Пијановић // Летопис Матице српске. – Нови Сад : Матица српска, 1998. – Књ. 461, св. 1. – С. 65–117.

227. Пијановић П. Милорад Павић у еволутивном луку српске прозе / Петар Пијановић // Павићеви палимпсести : зборник радова / [приређивач Сава Дамјанов]. – Бајина Башта : Фондација Рачанска баштина, 2010. – С. 85–96.

228. Покальчук Ю. Магічний світ Х. Кортасара / Юрко Покальчук // Кортасар Х. Гра в класи / Хуліо Кортасар ; пер. з ісп. А. Перепаді. – Х. : Фоліо, 2008. – С. 3–22.

229. Поліщук Я. Література як геокультурний проект: монографія / Ярослав Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – 304 с. – (Сер. «Монограф»).

230. Поповић М. Ерос, Танатос и путеви иницијације у књизи «Две которске приче» / Милан Поповић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1999. – Бр. 3–4. – С. 517–520.

231. Поповић Р. Први писац трећег миленија. Животопис Милорада Павића / Радован Поповић. – Београд : Дерета, 2002. – 233 с. – (Библиотека Савремена српска књижевност : коло 4, књ. 6).

232. Поповић Р. Да ли писац «Хазарског речника» постоји? / Радован Поповић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1988. – Бр. 11. – С. 1785–1801.

233. Поповић Р. Мала прича о великом писцу / Радован Поповић // Павићеви палимпсести : зборник радова / [приређивач Сава Дамјанов]. – Бајина Башта : Фондација Рачанска баштина, 2010. – С. 97–100.

234. Постмодернізм // Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2006. – С. 549–554.

235. Постмодернизм в славянских литературах : сборник статей / отв. ред. Н. Н. Старикова. – М. : РАН, Ин-т славяноведения, 2004. – 207 с.

236. Потић Д. Између порицања и страсти / Душица Потић // Свеске: часопис за књижевност, уметност и културу. – Панчево : Мали Немо, 2003. – Бр. 10. – С. 71–79.

237. Потић Д. Лирски наговештај. Поезија Милорада Павића и постмодернизам / Душица Потић // Савремена српска проза. Павић и постмодерна : зборник. – Трстеник : Металограф, 1994. – Бр. 5. – С. 71–85.

238. Радовић М. Каталог поређења / Миодраг Радовић // Савремена српска проза. Павић и постмодерна. – Трстеник : Металограф, 1994. – Бр. 5. – С. 7–12.

239. Радовић М. Спекуларни роман Милорада Павића / Миодраг Радовић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1992. – Бр. 3–4. – С. 505–510.

240. Радовић М. Провиденцијална лакоћа читања / Миодраг Радовић // Књижевна критика: часопис за књижевна и естетичка питања. – Београд : ИРО «Рад», 1989. – Бр. 3. – С. 7–17.

241. Рамадански Д. Хомологон људске душе [рец. на] Милорад Павић, Кутија за писање, Дерета, 1999 / Драгиња Рамадански // Свеске : књижевност, уметност, култура. – Панчево : Мали Немо, 2000. – Бр. 51–52. – С. 149–151.

242. Рађеп Д. Симетрија као коб / Драшко Рађеп // Књижевност. – Београд : Просвета, 1988, – Бр. 11. – С. 1762–1765.

243. Рађеп Д. Сан отровних огледала или Павићева кабала / Драшко Рађеп // Књижевност. – Београд : Просвета, 1990. – Бр. 11–12. – С. 1881–1885.

244. Романова А. «Архипелаг Павич»: Беседа с Милорадом Павичем и Ясминой Михайлович / Алиса Романова // Иностранная литература. – 2002. – № 2. – С. 254–259.

245. Рудјаков П. Историја као роман: Иво Андрић, Меша Селимовић, Милош Црњански, Милорад Павић / Павел Рудјаков ; прев. Алексеј Риковски. – [1. изд.]. – Београд : Завод за уџбенике и наставна средства : Вукова задужбина ; Нови Сад : Матица Српска, 1998. – 157 с. – (Студије о Србима ; св. 8).

246. Рудяков П. История как роман: Андрич, Селимович, Крлежа, Црнянский / Павел Рудяков. – К. : Наук. думка, 1993. – 220 с.

247. Рудяков П. М. Югославський (сербський та хорватський) історичний роман 40–80-х рр. XX ст. Особливості історичної концепції та оповідної структури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / П. М. Рудяков. – К., 1995. – 43 с.

248. Семків Р. Пересипання сенсу / Ростислав Семків // Критика. – 2000. – № 1–2. – С. 23–24.

249. Семків Р. Постмодернізм та іронія (типологія нетипового) / Ростислав Семків // Слово і час. – 2000. – № 6. – С. 6–12.

250. Семків Р. Постмодернізм як дискусія та дискурсивність (з побіжними нотатками про українську літературну ситуацію) / Ростислав Семків // Література плюс. – 1999. – № 11/12. – С. 15.

251. Сиваченко Г. М. Зрушення кордонів: постсоціалізм чи постмодернізм? / Г. М. Сиваченко // Слово і час. – 1991. – № 12. – С. 55–62.

252. Сиваченко Г. М. Проблеми постмодернізму в словацькій прозі 60–80-х років XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук :

спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» ; 10.01.08 «Журналістика» / Г. М. Сиваченко. – К., 1992. – 37 с.

253. Силин В. Контекстуальное и интертекстуальное чтение / В. В. Силин // Studia Philologica, 2004. – Вип. 1. – С. 90–97.

254. Славнић И. Историјски роман – дефиниције и дилеме / Иво Славнић // Историјски роман: зборник радова / уредник Миодраг Матицки. – Београд : Институт за књижевност и уметност ; Сарајево : Институт за књижевност, 1992–1996. – С. 209–223.

255. Сладојевић Р. Хисторијски роман – проблем жанра / Ранко Сладојевић // Историјски роман: зборник радова / уредник Миодраг Матицки. – Београд : Институт за књижевност и уметност ; Сарајево : Институт за књижевност, 1992–1996. – С. 233–239.

256. Субашић С. Постмодерни роман према конкурентским дискурсима / Сунита Субашић // Историјски роман: Зборник радова / Историјски роман: зборник радова / уредник Миодраг Матицки. – Београд : Институт за књижевност и уметност ; Сарајево : Институт за књижевност, 1992–1996. – С. 421–433.

257. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Марії Зубрицької. – [2-ге вид., допов.]. – Львів : Літопис, 2002. – 832 с.

258. Смик Н. Кросворд: у чому його звгадка? / Надія Смик // Слово і час, 2004. – № 2. – С. 60–65.

259. Соболь О. Постмодерн: філософські та культурні виміри / О. М. Соболь // Філософ. та соціолог. думка. – 1992. – № 8. – С. 48–63.

260. Содомора А. Anno Domini. Року Божого: Латинські написи Львова / А. Содомора, М. Домбровський, А. Кісь ; автор проекту Василь Ґабор. – Львів : ЛА «Піраміда», 2008. – 288 с.

261. Сокол Л. Гіпертекст і постмодерністський роман / Людмила Сокол // Слово і час. – 2002. – № 11. – С. 76–80.

262. Старовойт І. Світова історія: аспекти постмодерної візії / Ірина Старовойт // Мандрівець. – 1999. – № 5. – С. 7–12.

263. Старовойт І. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / І. М. Старовойт. – Львів, 2001. – 19 с.

264. Старовойт І. Future in the Past: Метафорика історії у постмодерній прозі / Ірина Старовойт // Наукові записки Нац. ун-ту «Києво-Могилянська академія». – 1998. – Т. 4. – С. 31–33.

265. Стипчевић Н. Прилог времена сањаног / Никша Стипчевић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1992. – Бр. 3–4. – С. 662–665.

266. Стојановић М. Милорад Павић – српски писац 21. века у Атини / Миодраг Стојановић // Меридијани, 1994. – Бр. 3–4. – С. 6–20.

267. Стошић Д. У Милорада Павића четворе очи / Душан Стошић // Књижевност. – Београд: Просвета. – 1992. – Књ. 3–4. – С. 528–531.

268. Суліга Я. В. Таро карти, які віщують долю / Ян Вітольд Суліга ; з польськ. пер. Павло Волошин // Всесвіт. – 1996. – № 5. – С. 175–183.

269. Татаренко А. Место сусрета: огледи о српској прози / Ала Татаренко. – Београд : Српски ПЕН центар=Serbian PEN Centre, 2008. – 179 с.

270. Татаренко А. Розвиток стратегії гіпертекстуальності у творчості Мілорада Павича (на прикладі роману «Дамаскин») / Алла Татаренко // Проблеми слов’янознавства. – Львів, 2009. – Вип. 58. – С. 118–125.

271. Татаренко А. Семантизація форми як ергодичний прийом (на матеріалі роману М. Павича «Друге тіло») / Алла Татаренко // Література. Фольклор. Проблеми поетики. – К. : Київ. ун-т, 2010. – Вип. 34. Присвяч. дослідж. творч. спадщини Л. Ф. Дунаєвської. – С. 393–404.

272. Татаренко А. Роман М. Павича «Остання любов у Царгороді»: проблеми інтертекстуальності та семантизації форми / Татаренко А. Л. // Компаративні дослідження слов’янських мов і літератур пам’яті академіка

Леоніда Булаховського : зб. наук. пр. – К. : Київ. ун-т, 2010. – Вип. 11. – С. 402–414.

273. Татаренко А. Паратекстуальне відображення жанрової динаміки у прозі постмодернізму (на прикладі сербської літератури) / Алла Татаренко // Біблія і культура : наук.-теорет. журн. / за ред. А. Є. Нямцу. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2010. – Вип. 13. – С. 170–176.

274. Татаренко А. Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури) : монографія / Алла Татаренко. – Львів : ПАІС, 2010. – 544 с.

275. Татаренко А. Постмодерністська стратегія креативного читання: Мілорад Павич як читач Умберто Еко / А. Л. Татаренко // Науковий вісник Ужгород. ун-ту: зб. наук. пр. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. – Ужгород, 2011. – Вип. 23. – С. 26–30.

276. Татаренко А. «Гіпертекст», «гіпертекстуальність», «ергодична література»: походження та окремі аспекти функціонування термінів / А. Л. Татаренко // Studia Slovakistica: зб. наук. пр. / упоряд. і відп. ред. : С. Пахомова, Я. Джоґаник. – Вип. 11. Елімінація мовних бар’єрів. – Ужгород : Вид-во Олександри Гаркуші, 2011. – С. 100–114.

277. Татаренко А. Роман укрштених судбина и традиција / Алла Татаренко // Зборник радова међунар. науч. састанка слависта у Вукове дане. Српска књижевност у контексту европске књижевности. – Београд, 2002. – Т. 30. – Књ. 2. – С. 497–504.

278. Татаренко А. Милорад Павић и његови украјински читаоци / Ала Татаренко // Летопис Матице српске. – Нови Сад : Матица српска, 2006. – Књ. 478. – Св. 4. – С. 690–699.

279. Татаренко А. Роман као држава, држава као роман : прилог проучавању књижевне политике српског постмодернизма / Ала Татаренко // Српски језик, књижевност и уметност : зборник радова са науч. скупа, одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 26. и 27. окт. 2007. год. – Књ. 2. Књижевност, друштво, политика / (одговорни уредник

Драган Бошковић). – Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет : Скупштина града, 2008. – С. 19–32.

280. Татаренко А. У потрази за «другим телом» романа: «Друго тело» М. Павића – између књижевне археологије и ергодичких стратегија / Ала Татаренко // Павићеви палимпсести : зборник радова / [приређивач Сава Дамјанов]. – Бајина Башта : Фондација Рачанска баштина, 2010. – С. 59–71.

281. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / упоряд. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з польськ. С. Яковенка. – К. : Видав. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 531 с.

282. Тибоде А. Размишљања о роману / Албер Тибоде ; прев. с фр. М. Бугојковић. – Београд : Просвета, 1955. – 126 с.

283. Ткачук О. Наратологічний словник / Олександр Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.

284. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Цвєтан Тодоров ; перекл. з франц. Є. Марічева. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 162 с.

285. Фехер Ф. Историјски роман и «постисторија» / Ференц Фехер // Књижевност. – Београд : Просвета, 1990. – Бр. 1. – С. 168–176.

286. Фізер І. Феноменологічна теорія та критика / Іван Фізер // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Марії Зубрицької. – [2-ге вид., допов.]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 173–175.

287. Фізер І. Школа рецептивної естетики / Іван Фізер // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Марії Зубрицької. – [2-ге вид., допов.]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 347–348.

288. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів / Нортроп Фрай ; пер. Лариси Онишкевич // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Марії Зубрицької. – [2-ге вид., допов.]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 142–175.

289. Фуко М. Що таке автор? / Мішель Фуко ; пер. Марії Зубрицької // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. /

за ред. Марії Зубрицької. – [2-ге вид., допов.]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 598–613.

290. Халипов В. Постмодернизм в системе мировой культуры / Виктор Халипов // Иностранная литература. – 1994. – № 1. – С. 235–240.

291. Харви Д. Постмодернизам / Дејвид Харви ; с енгл. прев. Ристо Тубић // Књижевна критика: часопис за књижевна и естетичка питања. – Београд : ИРО «Рад», 1996. – Бр. 7. – С. 13–33.

292. Харпанј М. Сликање чајем као интертекст романа / Михал Харпанј ; прев са словачк. Мирослава Вукадиновић // Летопис Матице српске. – Нови Сад : Матица српска, 2009. – Књ. 483. – Св. 1–2. – С. 196–203.

293. Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період : навч. посіб. / Р. Б. Харчук. – К. : ВЦ «Академія», 2008. – 248 с. – (Альма-матер).

294. Хачн Л. Постмодернистичко представљање / Линда Хачн ; прев. са енглеског Драгана Старчевић // Књижевна критика: часопис за књижевна и естетичка питања. – Београд : ИРО «Рад», 1996. – Бр. 7. – С. 45–67.

295. Чернец Л. *Содержание / форма* в литературном произведении (из истории проблемы) / Л. В. Чернец // Вестник Москов. ун-та. – Сер. 9. Филология. – 2004. – № 1. – С. 7–18.

296. Шевельов Ю. Два стилі літературної критики / Юрій Шевельов // З історії незакінченої війни / Юрій Шевельов ; [упоряд. Оксана Забужко, Лариса Масенко]. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – 471 с.

297. Шукало М. О читању, па и чају / Младен Шукало // Књижевност. – Београд : Просвета, 1988. – Бр. 11. – С. 1774–1777.

298. Шулте Б. Сипати песак у море / Бербел Шулте ; прев. с нем. Снежана Минић // Књижевност. – Београд : Просвета, 1990. – Бр. 11–12. – С. 1941–1945.

299. Яусс Г.Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика / Ганс Роберт Яусс ; пер. Юрія Прохаська // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Марії Зубрицької. – [2-ге вид., допов.]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 368–403.

300. Aćin J. Čitani čitalac / Jovica Aćin // Književna kritika : časopis za književna i estetička pitanja. – Beograd, 1989. – Br. 3. – S. 90–94.

301. Ahmetagić J. Unutrašnja strana postmodernizma / Jasmina Ahmetagić. – [2. izd]. – Beograd : Raška škola, 2006. – 132, 52 s. – (Biblioteka Svet poetike ; knj. 2).

302. Babić S. Milorad Pavić mora pričati priče / Sava Babić. – Novi Sad : Stylos, 2000. – 191 s. – (Biblioteka Tri mosta).

303. Bart R. Zadovoljstvo u tekstu / Rolan Bart ; prev. sa fr. Jovica Aćin. – Niš : Gradina, 1975. – 94 s.

304. Batler K. Postmodernizam : sasvim kratak uvod / Kristofer Batler ; sa engl. prev. Predrag Mirčetić. – Beograd : Službeni glasnik, 2012. – 166 s. – (Biblioteka Književne nauke. Kolekcija Pojmovnik).

305. Bojić G. Enciklopedija i leksikografija – najnovije proze Milorada Pavića i Danila Kiša / Goran Bojić // Savremenik, 1986. – Br. 1–2. – S. 91–109.

306. Brajović T. Roman – enigma (Milorad Pavić: Predeo slikan čajem) / Tihomir Brajović // Književna kritika : časopis za književna i estetička pitanja. – Beograd, 1989. – Br. 2. – S. 87–91.

307. Calvino I. Ako jedne zimske noći neki putnik / Italo Calvino ; prev. s ital. Pavao Pavličić. – Zagreb : Znanje, 1981. – 279 s.

308. Callus I. Cover to Cover: Paratextual Play in Milorad Pavić's «Dictionary of the Khazars» [Електронний ресурс] / Ivan Callus. – Режим доступу : www.altx.com/ebr8/8callus.htm.

309. Cvetanović I. The Search for the Mythical State of Innocence: the Mythopoeic Dimension in the Novel «Dictionary of the Khazars» by Milorad Pavic [Електронний ресурс] / Ivan Cvetanović. – Режим доступу : http://www.khazars.com/sr-YU/recepcija/knjige-o-pavicu2.

310. Delić J. Hazarska prizma: tumačenje proze Milorada Pavića / Jovan Delić. – Beograd : Prosveta ; Titograd : Oktoih ; Gornji Milanovac : Dečje novine, 1991. – 317 s. – (Biblioteka Književni svet).

311. Donat B. Između aleje povijesti i labirinta duha / Branimir Donat // Izraz: časopis za književnu i umjetničku kritiku. – Sarajevo : Svjetlost, 1998. – Br. 4. – S. 477–482.

312. Eko U. Granice tumačenja / Umberto Eko ; prevod sa ital. P. Piletić. – Beograd : Paideia, 2001. – 369 s.

313. Eko U. Šest šetnji po narativnoj šumi / Umberto Eko ; prevod sa ital. L. Macura. – Beograd : Narodna knjiga, 2003. – 181 s.

314. Eko U. Otvoreno djelo / Umberto Eko ; prevod sa ital. N. Milićević. – Sarajevo : Veselin Maleša, 1965. – 352 s.

315. Eror G. O pojmu književnog hiperteksta / Gvozden Eror // Књижевна историја: часопис за науку о књижевности / одгов. уредник Миодраг Матицки. – Београд : Институт за књижевност и уметност, 2001. – Бр. 113–115. – С. 5–38.

316. Eror G. Pojam interteksta u književnjim studijama / Gvozden Eror // Књижевна историја: часопис за науку о књижевности / одгов. уредник Миодраг Матицки. – Београд : Институт за књижевност и уметност – XXXVI, 1999. – Бр. 109. – С. 193–230.

317. Fiš S. Književnost u čitaocu: afektivna stilistika / Stenli Fiš (Stanley Fish) ; prev. s engl. Gorana Krkljuš // Književna kritika : časopis za književna i estetička pitanja. – Beograd, 1989. – Br. 3. – S. 35–50.

318. Goldman L. Za sociologiju romana / Lisjen Goldman ; preveo sa engl. B. Jelić. – Beograd : Kultura, 1967. – 231 s.

319. Gordić-Petković V. Virtuelna književnost. – Beograd : Zavod za udžbenike i natavna sredstva, 2004. – 154 s.

320. Hačion L. Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija / Linda Hačion ; preveli Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković. – Novi Sad : Svetovi, 1996. – 418 s. – (Biblioteka Svetovi).

321. Hamburger K. Logika književnosti / Kate Hamburger ; prev. s nem. Slobodan Grubačić. – Beograd : Nolit, 1976. – 320 s.

322. Hartman D. Sudbina čitanja / Džefri Hartman (Geoffrey Hartman) ; prev. sa engl. Danica Zelenović// Književna kritika : časopis za književna i estetička pitanja. – Beograd, 1989. – Br. 3. – S. 95–114.

323. Hayles N. K. Corporeal Anxiety in «Dictionary of the Khazars»: What Books Talk About in the Late Age og Print When They Talk About Losing Their Bodies / Katherine N. Hayles // MFS Modern Fiction Studies. – 1997. – Vol. 43, № 3. – P. 800–820.

324. Iglton T. Pobuna čitaoca / Teri Iglton (Terry Eagleton) ; prev. sa engl. Gorana Krkljuš // Književna kritika : časopis za književna i estetička pitanja. – Beograd, 1989. – Br. 3. – S. 18–20.

325. Ingarden R. Poetika / Roman Ingarden ; preveo s poljsk. Radoslav Đokić. – Beograd : Foto Futura, 2000. – 133 s.

326. Ingarden R. O književnom delu / Roman Ingarden ; preveo s poljsk. Radoslav Đokić. – Beograd : Foto Futura, 2006. – 358 s.

327. Izer V. Interakcija između teksta i čitaoca / Volfgang Izer (Wolfgang Iser) ; prev. Danica Zelenović // Književna kritika : časopis za književna i estetička pitanja. – Beograd, 1989. – Br. 3. – S. 51–60.

328. Jaus H. R. Estetika recepcije / Hans Robert Jaus ; prev. s nem. D. Gojković. – Beograd : Nolit, 1978. – 457 s.

329. Jerkov A. Od enciklopedizma do metafikcije / Aleksandar Jerkov // Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja: PH4 / urednik Dragan Stojanović. – Beograd : Junior, 2000. – S. 52–88.

330. Jerkov A. Od modernizma do postmoderne: pripovedač i poetika, priča i smrt / Aleksandar Jerkov. – Priština : Jedinstvo; Gornji Milanovac : Dečije novine, 1991. – 202 s. – (Biblioteka Obeležja).

331. Jerkov A. Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba / Aleksandar Jerkov. – Nikšić : Unireks ; Beograd : Prosveta ; Podgorica : Oktoih, 1992. – 232 s.

332. Jovanov S. Rečnik postmoderne / Svetislav Jovanov. – Beograd : Geopoetika, 1999. – 181 s.

333. Kaler D. Prolegomena za jednu teoriju čitanja / Džonatan Kaler (Jonathan Culler) ; prev. sa engl. Bojana Stojanović // Književna kritika : časopis za književna i estetička pitanja. – Beograd, 1989. – Br. 3. – S. 75–89.

334. Kaler D. Strukturalistička poetika / Džonatan Kaler ; prev. s engl. Milica Mint. – Beograd : SKZ, 1990. – 393 s.

335. Kalvino I. Zamak ukrštenih sudbina / Italo Kalvino ; prev. s ital. Srbislava Vukov-Simentić, Snežana Marinković. – Beograd : Rad, 1997. – 121 s. – (Reč i misao ; 478).

336. Kiš D. Homo poeticus / Danilo Kiš. – Beograd : Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1995. – 345 s.

337. Kordić R. Postmodernistička ukrštenica / Radoman Kordić // Književna kritika : časopis za književna i estetička pitanja. – Beograd, 1989. – Br. 2. – S. 69–86.

338. Kratka istorija jedne knjige; izbor napisa o romanu leksikonu u 100.000 reči «Hazarski rečnik» od Milorada Pavića / [prired. Jasmina Tešanović]. – Vršac : Književna opština Vršac, 1991. – 346 s.

339. Krdu P. Strana književna kritika o «Hazarskom rečniku» M. Pavića / Priredio Petru Krdu // Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja. – Novi Sad. – 1988. – Br. 357. – S. 500–507.

340. Liotar Ž.-F. Postmoderno stanje / Žan-Fransoa Liotar ; prev. Frida Filipović. – Novi Sad : Bratstvo-Jedinstvo, 1988. – 117 s.

341. Lotman J. M. Struktura umetničkog teksta / Jurij Lotman ; prev. Novica Petković. – Beograd : Nolit, 1976. – 398 s.

342. Lukač Đ. Istorijski roman / Đerdž Lukač ; prev. Frida Filipović. – Beograd : Kultura, 1958. – 355 s.

343. Marković M. Književna obmana : studija o prozi Milorada Pavića / Milivoje Marković. – [1. izd.]. – Beograd : Slobodna knjiga, 1999. – 96 s. – (Biblioteka Elementi ; knj. 4).

344. Marčetić A. Pragmatika teksta Umberta Eka / Adrijana Marčetić // Književna kritika : časopis za književna i estetička pitanja. – Beograd, 1989. – Br. 1. – S. 97–101.

345. Mihajlović J. Putna kolekcija / Jasmina Mihajlović. – [1. izd.]. – Beograd : Alnari, 2008. – 254 s. – (Biblioteka 011).

346. Monros Stojaković S. Poslednje Kortasarove školice / Silvija Monros Stojaković. – Beograd : Bata, 1991. – 231 s.

347. Nedić M. Hazarski i drugi palimpsesti Milorada Pavića [1. Deretino izd.] / Marko Nedić // Savremenik. – 1986. – Br. 1–2. – S. 91–109.

348. Olah K. Knjiga – Bog. (Postmoderna) duhovnost u «Hazarskom rečniku» Milorada Pavića / Kristijan Olah. – Beograd : Institut za književnost i umetnost, 2012. – 320 s.

349. Pavić M. Predeo slikan čajem / Milorad Pavić. – Beograd : Dereta, 2005. – 456 c. – (Sabrani romani Milorada Pavića ; knj. 1).

350. Pavić M. Priča o travi i druge priče / Milorad Pavić. – [1. Deretino izd.]. – Beograd : Dereta, 2002. – 187 s. – (Najlepše priče Milorada Pavića ; kolo 1, knj. 2).

351. Pavić M. Vrata sna i druge priče / Milorad Pavić. – [1. Deretino izd.]. – Beograd : Dereta, 2002. – 196 s. – (Najlepše priče Milorada Pavića ; kolo 1, knj. 1).

352. Pavić M. Devet kiša i druge priče / Milorad Pavić. – [1. Deretino izd.]. – Beograd : Dereta, 2002. – 202 s. – (Najlepše priče Milorada Pavića ; kolo 1, knj. 3).

353. Pavić M. Carski rez i druge priče / Milorad Pavić. – [1. Deretino izd.]. – Beograd : Dereta, 2002. – 266 s. – (Najlepše priče Milorada Pavića ; kolo 1, knj. 4).

354. Pavić M. Drugo telo: pobožni roman / Milorad Pavić. – 1. Deretino izd. – Beograd : Dereta, 2006. – 313 s. – (Biblioteka Sabrani romani Milorada Pavića).

355. Pavić M. Hazari, ili obnova vizantijskog romana : Razgovori sa Miloradom Pavićem / Milorad Pavić ; [razgovore vodila] Ana Šomlo. – Beograd : Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1991. – 191 s. – (Biblioteka Razgovori s piscima).

356. Pavković V. Kritički tekstovi / Vasa Pavković. – Beograd : Prosveta, 1997. – 253 s.

357. Pavličić P. Književna genologija / Pavao Pavličić. – Zagreb : Liber, 1983. – 160 s.

358. Pejgels E. Gnostička Jevanđelja / Elejn Pejgels ; prev. Zoran Minderović. – [2. izd.]. – Beograd : Rad, 1981. – 214 s.

359. Popović T. Rečnik književnih termina / Tanja Popović ; saradnici Aleksandar Bošković, Nataša Marković, Predrag Mirčetić, Dijana Mitrović, Aleksandar Stević. – [1. izd.]. – Beograd : Logos Art, 2007. – 831 s.

360. Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej : materiały z konferencji naukowej, zorganizowanej przez Uniwersytet Śląski / redakcja naukowa : Halina Janaszek-Ivaničková, Douwe Fokkema. – Katowice : «Śląsk» Sp. z o.o., 1995. – 312 s.

361. Radović M. Providencijalna lakoća čitanja / Miodrag Radović // Književna kritika : časopis za književna i estetička pitanja. – Beograd, 1989. – Br. 3. – S. 7–17.

362. Ricoeur P. Preplitanje istorije i fikcije / Paul Ricoeur // Quorum: časopis za književnost. – Zagreb : RZ RK SSOH, 1990. – Br. 4 (31). – S. 236–247.

363. Šop L. Hermafrodizam a la Pavić / Liljana Šop // Pro femina : časopis za žensku književnost i kulturu. – Beograd : Radio B92, 1994–1995. – Br. 1. – S. 154–158.

364. Todorov C. Uvod u fantastičnu književnost / Cvetan Todorov ; prev. A. Mančić-Milić. – Beograd : Rad, 1987. – 205 s.

365. The New Encyclopedia Britannica / Inc. [Robert McHenry, Mortimer J. Adler, Frank B Gibney et al]. – Vol. 3. – Chicago : University of Chicago, 1993. – 980 p.

366. Velek R. Teorija književnosti / Rene Velek, Ostin Voren ; preveli s engl. Aleksandar Spasić i Slobodan Đorđević. – [1. izd.]. – Beograd : Utopija, 2004. – 467 s.

367. Vladiv-Glover S. Postmodernizam od Kiša do danas / Slobodanka Vladiv-Glover. – Beograd : Prosveta, 2003. – 271 s.

368. Zielinski B. Serbska powieść historyczna: studia nad zródlami, ideami i kierunkami rozwoju / Bogusław Zielinski. – Poznan : Wyd-wo nauk. UAM, 1998. – 278 s.

369. Ženet Ž. Figure / Žerar Ženet (Gerard Genette) ; prev. s fr. Mirjana Miočinović. – Beograd : Vuk Karadžić, 1985. – 193 s.

370. Žmegač V. Opažanje o strukturi suvremenog romana / Viktor Žmegač // Umjetnost riječi: časopis za znanost o književnosti / Hrvatsko filološko društvo. – Zagreb : Hrvatsko filološko društvo, 1962. – № 1–2. – S. 285–292.

371. Žmegač V. Povijesna poetika romana / Viktor Žmegač. – Zagreb : Grafički zavod Hrvatske, 1987. – 432 s.