- 11.Lazarević B. (1994), „Predratna i poratna pričanja“, Dnevnik o Čarnojeviću, Beograd: Draganić, str. 171-177
- 12.Lakan Ž. (1986) Četiri temeljna pojma psihoanalize, Zagreb: Naprijed
- 13.Leakey F. W. (1969) “Nature and Symbol”, Baudelaire and Nature, New York: Barns & Noble, pp. 173-250
- 14.Novalis (2012) „Himne noći“, Antologija svetskog pesništva II, Novi Sad: Bistrica, 2012, str. 37-52.
- 15.Paterson M. (2007) The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies, New York: Berg
- 16.Raičević G. (2010), Komentari Dnevnika o Čarnojeviću Miloša Crnjanskog, Novi Sad: Akademska knjiga
- 17.Rancière J. (2006) The politics of aesthetics: the distribution of the sensible, London: Continuum
- 18.Smith M. M. (2007) Sensory history, Berg Publishers
- 19.Stefanović S. (1994) „Uzbuna kritike i najmlada moderna“, Lirika Itake, Beograd: Draganić, str. 208-221.
- 20.Tešić G. (1994) „Komentari uz Liriku Itake“, Lirika Itake, Beograd: Draganić, str. 233-290.
- 21.Žižek S. (2006) The Parallax View, Cambridge: MIT Press

Драгойлович Ю.

к.філол.н., доц., Белградський університет (Республіка Сербія)

Dragojlovic Y.

PhD, docent, University of Belgrade (Republic of Serbia)

АВТОІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У «PAVIĆ'S PRODUCTIONS»

AUTOINTERTEXTUALITY IN «PAVIĆ'S PRODUCTIONS»

Реценсія Павичевих творів передбачає відчуття «дежа вю»: не лише герої, ситуації, мотиви мандрують з одного твору в інший, а й фрагменти або й цілі оповідання входять до структури різних текстів романної форми, зазнаючи при цьому певних трансформацій. У статті пов'язаність «свого» і «свого» у творчості Мілорада Павича представлено прикладами автоцитування та автоалюзій, що простежуються в його поезії, прозі та драматургії. Така автоінтертекстуальність забезпечує функціонування художньої реальності «Pavić's productions» як концептуальної цілісності, а актуалізація експліцитних та імпліцитних зв'язків між творами розширює міжтекстове семантичне поле письма-читання – інтертекст.

Ключові слова: Мілорад Павич, автоінтертекстуальність, інтертекст.

Reception of Pavić's work is conducted per déjà vu principle – it is not just that the heroes, situations and motives travel from one text to another, but also fragments or entire stories can be found within the structure of larger works, all the while going through certain transformations (name changes with characters, shortening or downsizing of primary fragments, weaving them with leitmotifs etc.). Connections of “one’s own” and “one’s own” in creative opus of Milorad Pavić is shown through examples of self-citation and auto-allusions between Pavić’s poetry, prose and dramas is presented in this paper. Such autointertextuality confirms the functioning of literary reality of Pavić’s productions as conceptual entirety, so that actualisation of explicit and implicit connections between works widens the intertextual semantic field of writing-reading, i.e. the intertext.

Key words: Milorad Pavić, autointertextuality, intertext.

Читач Павичевих творів, який іде від книги до книги цього автора (необов’язково в тому хронологічному порядку, в якому вони з’являлися у друці), часто має відчуття «дежа вю». Сербський письменник неодноразово зауважує: «Щоб вас почули, треба повторити сказане принаймні двічі». Ця фраза й сама часто повторюється в його творах, есе, інтерв’ю [“Arkhipelag Pavich” 2002: 259; Pavić 2007: 224; Pavić 2005: 10; Pavić 2006: 268; Pavić 2002a: 73] і є художнім принципом, на якому будується уся «павичіада». Схильність М. Павича до автоповторювання важко не помітити: не лише герої, ситуації, мотиви мандрують з одного твору в інший, а й фрагменти або й цілі оповідання (з деякими змінами, а той без них) входять до структури різних текстів романної форми. Це стосується, зокрема, усіх без винятку його романів – від «Хозарського словника» (1984) до «Мушки» (2009).

Багато критиків, які реагували «в реальному часі» на такі «самоповтори» М. Павича, закидали йому вичерпаність фантазії, «зношеність» мотивів і сюжетів, втрату оригінальності, висловлювали розчарування від несправдження очікувань чергової сенсації на кшталт «Хозарського словника». У сербській літературній критиці прийомам «автопереписування» і монтажу, які застосовує М. Павич, уже приділялася увага. Численні випадки автоцитатних повторень у творчості письменника, зокрема у перших його творах, описані у монографіях Й. Делича [Delić 1991] та П. Піяновича [Pijanović 1998]. Детальний (навіть прискіпливий) аналіз цього питання на прикладі окремих творів подає у своєму дослідженні Я. Ахметагич, великою мірою критикуючи М. Павича за

надмір або за невмотивованість самоцитування [Ahmetagić 2005: 47-73]. На нашу думку, актуальна хронологічна віддаленість і нова аспектуалізація проблеми «самоповторень» у творчості сербського письменника, зокрема врахування явища інтертекстуалізації свідомості автора і читача як учасників художньої комунікації, дає можливості сучасним дослідникам більш об'єктивно поглянути на зазначену проблему і дійти висновків, позбавлених звинувачень на адресу письменника.

Встановлення численних зв'язків, що утворюються внаслідок циркуляції художніх елементів у межах творчості письменника, визначається як автоінтертекстуальність. У такому випадку це літературне явище виступає своєрідною «інтертекстуальністю в квадраті», оскільки співпадіння ситуативних, композиційних і концептуальних елементів у різних текстах одного автора може бути максимальним. На думку Н. Фатєєвої*, варто говорити про інтертекстуальність і в межах одного письменницького ідіостилі, тобто про автоінтертекстуальність, особливо якщо вона виявляє свій стратегічний характер. Власне, «ідіостиль – це особливий модус конструювання світів» [Fateyeva 2000: 116]. Оскільки ХХ ст. вивело на поверхню метатекстовість літератури, комунікативний акт творчості включає і зв'язки твору письменника з попередніми як чужими, так і своїми текстами. Відповідно, і через інтра-інтертекстуальні відношення автор розкриває себе як читач, адже ці відношення утворюються внаслідок читання «своїх» текстів, які одразу після процесу письма ніби «відчужуються» від автора [Fateyeva 2000: 92]. Отже, явище аналогії семантико-комбінаторних елементів (в якості цитатій, повторень і

* У залежності від того, як виявляється інтертекст (текстовий простір, в якому здійснюється інтертекстуальна взаємодія) – безпосередньо чи опосередковано, фіксовано чи динамічно і т. д., – теоретики пропонують відповідні варіанти диференціювання і типологізації міжтекстових зв'язків. Історична динаміка означування поняття інтертекстуальності (розширення, звуження, диференціація й інтеграція різних його дефініцій) позначилася, відповідно, і на спробах класифікації зв'язків, у яких це явище проявляється. Українські дослідники найчастіше послуговуються теоретичними розробками Ж. Женетта, П. Торопа, О. Ронена, Н. Фатєєвої (як правило, класична класифікація Ж. Женетта враховується іншими авторами як відправна точка для побудови власних типологічних схем). При написанні цієї статті ми спиралися на типологію, розроблену російським літературознавцем Н. Фатєєвою, зокрема на її висновки щодо явища автоінтертекстуальності.

паралелізмів) у різних творах одного письменника можна трактувати як певний вид інтертекстуальності – автоінтертекстуальність.

Зважаючи на зазначене вище, мета нашого дослідження – представити найбільш релевантні приклади автоцититування та автоалюзій, що простежуються в усій творчості (поезії, драматургії, малій та великій прозі) видатного сербського постмодерніста, а також визначити функційне навантаження такої автоінтертекстуальності, яка була постійним явищем у його творчості, незважаючи на всі дорікання за це з боку критики.

Постмодерністсько-культуовий «Хозарський словник», безперечно, є найоригінальнішим прикладом Павичевого автоцититування: дві версії цієї книги – жіноча та чоловіча – відрізняються лише одним абзацом, а всі інші фрагменти абсолютно ідентичні. Цьому абзацу передують ситуація зустрічі героїв Дороти Шульц і доктора Муавії в ресторані готелю, де вони зупинилися разом з іншими учасниками конференції, присвяченої хозарському питанню. Чоловік передає жінці декілька сторінок «Хозарських проповідей» з книги Халеві. Оповідь у «важливому абзаці», що слідує, зосереджена на стані й думках Дороти Шульц, причому в жіночому екземплярі вона починається із фіксації моменту дотику пальців героїв, у той час як у чоловічому її варіанті він відсутній*. Хоча різниця

* Наведемо обидві версії, подані в «андрогінному виданні» роману. *Жіноча версія*: «І він протягнув мені декілька ксерокопійованих аркушів, що лежали перед ним. Передаючи мені цей згорток, він на мить торкнувся своїм великим пальцем до мого, і по моєму тілу від того доторку пробігли мурашки. Було таке враження, наче все наше минуле і майбутнє зустрілися у цьому торканні. Тому, коли замість того, щоб стріляти, я почала читати запропонований текст, мої думки втратили зв'язок із читивом, і я пірнула у свої почуття. У ці моменти моєї відсутності й самозабуття разом з кожним прочитаним, але незрозумілим або несприйнятим рядком протікали століття. І коли після декількох цих моментів я здригнулася і знову почала сприймати читане, я зрозуміла, що той читач, який повертається з океану своїх почуттів, уже зовсім не той, що недавно тільки зайшов у той океан. Я більше отримала і дізналася, не читаючи цих сторінок, а коли я запитала доктора Муавію, звідки вони у нього, він відповів щось таке, що мене ще більше здивувало...» *Чоловіча версія*: «І він протягнув мені декілька ксерокопійованих аркушів, що лежали перед ним. Я могла натиснути на гашетку в той момент. Кращого й не могло бути: в саду був лише один свідок, та й то дитина. Але все сталося інакше. Я протягла руку і взяла тих декілька збуджуючих сторінок, які зараз тобі додаю до цього листа. Беручи їх, замість того, щоб стріляти, я дивилася у ті сарацинські пальці з нігтями, схожими на шкралупу лісового горіха, і думала про те дерево, яке

між цими абзацами, які репрезентують жіночий та чоловічий екземпляри лексикона, і не претендує на остаточність романної істини, співіснування і співвіднесеність двох версій для М. Павича важливі, тому задля доступності цих абзаців з 2003 р. з'являється сербське «андрогінне» видання «Хозарського словника», у передмові до якого викладені висновки, що впливають з їхнього порівняння, – письменник вдається до автокоментарів, щоб унаочнити свій художній задум. «Справа в тому, – роз'яснює М. Павич, – що чоловік світ сприймає ззовні по відношенню до себе, у всесвіті, а жінка носить всесвіт у собі. Ця різниця відображається і в чоловічому та жіночому екземплярах мого роману. Іншими словами, це картина розпаду часу на колективний чоловічий та індивідуальний жіночий. <...> Отже, якщо у XX столітті книга визначалася за однією з двох статей*, то в XXI вона стала гермафродитом. Андрогіном» [Pavić 2003: 16].

В інших книгах М. Павича автоінтертекстуальність має явекспліцитний, так і імпліцитний характер. Відслідковувати пов'язаність «свого» і «свого», тобто самоповтори у Павичевій творчості можна у два способи:

Халеві згадує у своїй книзі про хозарів. Я думала про те, що кожен з нас – таке дерево: чим більше ми ростемо вгору, до неба, крізь вітри і дощі – до Бога, – тим глибше мусимо сягати корінням крізь болото і підземні води в пекло. З такими думками я прочитала сторінки, які мені дав зеленоокий сарацин. Вони мене здивували, і я з недовірою запитала доктора Муавію, звідки вони у нього...» [Pavić 2003: 16-17]. Коментар двоваріантності «Хозарського словника», який дає Й. Делич, на нашу думку, є дуже влучним: «Жіночий екземпляр подано під знаком міфічного дотику пальців як дотику створення і оживлення, під знаком міфу про Ероса, а це означає, що перевага тут надається інтуїції, почуттєвості і радості моменту створення над раціоналізмом і трагізмом. <...> Чоловічий варіант раціональніший, бідніший на почуття і більше схиляє до трагічного, роздвоєного бачення людської природи – «підземної» і «небесної». <...> Читання тексту супроводжують не неконтрольовані почуття, а думка. Ця думка промовляє песимістично <...> про подвійну людську природу, що поєднує божественне й диявольське начала. <...> Ключовим символом тут є дерево (тобто маскулітний символ – прим. Д.Ю.), а супроводжуваними є жіночі символи» [Delić 1991: 136-137].

* Очевидно, що М. Павич має на увазі особливе виокремлення у XX столітті феномена жіночої літератури і відбиток її специфічного світовідчуття на художніх і теоретичних тенденціях у подальшому літературному процесі. «Деяка червона демаркаційна лінія відділяє у світовій літературі письменниць від письменників, проходячи між особистим і публічним баченням світу. Сьогодні особливо ясно, що жінки-письменниці не збираються говорити нам ту істину, яку бачать ті, що послуговуються чоловічим почерком», – констатує М. Павич [Pavić 2005: 46].

простежуючи, через які твори подорожує певний образ, мотив чи фрагмент, або ж виявляючи, які художні компоненти, що вже з'являлися в попередньому доробку, комбінуються знову в тому чи іншому творі. Наведемо декілька прикладів таких літературних «транспортаций».

Так, в окремих фрагментах роману «Внутрішня сторона вітру» (1991) добре обізнаний із творчістю М. Павича читач може впізнати оповідання із чотирьох збірок письменника: «Запис під знаком Діви» із «Залізної завіси» (1973), «Боротьба півнів» із книги «Коні святого Марка» (1976), «Яйце», «Обід по-польськи», «Варшавський ріг», «Смерть Євгена Фоса» із «Російського хорта» (1979) і «Сад жахів» з «Вивернутої рукавиці» (1989). «Складання самостійних оповідних фрагментів і пов'язування їх у фабулі роману, звичайно, передбачає й переінакшення, тобто зміну структурних елементів і підпорядкування логіці оповіді в романі» [Rijanović 1998: 256]. У випадку з романом-клепсидрою сербський дослідник П. Піянович виділяє такі переінакшення, як «перевдягання імен» героями, усичення або подріблення первісних фрагментів, вплітання між ними лейтмотивів, що виступають в якості своєрідних швів романного наративу. Відповідно, коли в оповідну структуру чоловічої частини роману вплітається оповідання «Боротьба півнів» (не цілісно, а фрагментовано, з виключенням деяких фрагментів), його герой Кузьма Левач, «перевдягаючись» в ім'я Радачі-Леандра, віддає новому образу ідентичність будівничого і опис пригод, що його супроводжують. Аналогічно у жіночій частині в студентку-хіміка Геронею Букур «перевдягнена» випускниця романістики Євстахія Зорич з оповідань «Яйце» та «Варшавський ріг». Ці та інші фрагменти «зшиваються» у чоловічу й жіночу фабульні лінії роману за рахунок постійної реактуалізації мотивів відрубування голови (через образи Іоана Хрестителя й турка, що женеться за шиєю, створеною для шаблі), а також алюзій на присутність міфу про Геро та Леандра. Таким чином, усі «літературні організми» чи їх частини проходять відповідну адаптацію при їх монтажі в нове «наративне тіло» [детальніше див. Rijanović 1998: 249-268].

Приклади автоцитування у Павичевій творчості можна відстежувати також шляхом переселення образів, мотивів чи фрагментів з одного твору в інший. Цікавою з цього погляду є історія про закоханих красуню Калину та гомункулуса Петкутина, яка у «Хозарському словнику» ефектно вписалася в присвячену Авраму Бранковичу

словникову статтю з «Червоної книги». Зроблений Бранковичем з глини, Петкутин в усьому був схожий на людину, і в коханні, і навіть у смерті. Творець гомункулуса вважав експеримент вдалим після того, як Петкутина й Калину розірвали на шматки духи, – отже, йому вдалося обманути як живих, так і мертвих. Сцена смерті закоханих – адаптоване оповідання «Квітова лихоманка», яке у першій Павичевій збірці «Залізна завіса» подавалося від першої особи. Згодом ця історія про Петкутина й Калину стала «головною стравою» (поряд з іншими фрагментами – «закусками» й «десертами») в інтерактивній драмі «Вічність і ще один день» (1993), представленій у вигляді «театрального меню». Критично налаштована до автопереписування, Я. Ахметагич вважає, що ця драма – один із найуспішніших прикладів автоцитатного колажу М. Павича, оскільки відрізняється від більшості його комбінаторних спроб «тяжінням до цілісності» і «постановкою глибинних питань сьогодення» [Ahmetagić 2005: 48, 58-61].

Інтертекстуальний характер творчості визначається коефіцієнтом культурно-контекстуальної асоціативності: автономії тексту не існує, дією своїх асоціацій він відкриває у собі сліди інших текстів. Тому саме палімпсест є базовим поняттям постмодерністської концепції інтертекстуальності, яке актуалізував Ж. Женетт («Палімпсест: Література у другому ступені», 1982), зауважуючи, що уявлення про твір як про «чистий аркуш» безпідставне, бо всередині його постійно здійснюється конотація, відсилаючи автора або читача до минулих, наступних чи сторонніх текстів [Literaturoznavcha entsyklopediya 2007: 431].

Випадковим збігом у літературній біографії М. Павича є той факт, що його перша збірка поезій і коментарів до них називалася «Палімпсести» (1967). Але не випадково семантика назви цієї книги визначає інтертекстуальну складову Павичевої поетики, репрезентовану і на її сторінках, і в усій подальшій творчості письменника. В заувагах у кінці поетичної збірки М. Павич тлумачить її назву: «Палімпсест – грецьке слово, що означає пергамент, з якого стерто первинний текст, щоб замість нього написати новий. Так, різні твори записувалися одні пов'єрх інших, тому один рукопис часто приховував два чи три пласти різної давнини і на різних мовах» [Pavić 1967: 60]. Й. Делич одним із перших відзначив, що Павичеві «Палімпсести» не просто складають часові і мовні поетико-

стилістичні нашарування, а й «спираються на голоси і досвід минулих століть, на окремі цитати чи символи давніх поетів» [Delić 1991: 15], тобто утворюють певне інтертекстуальне поле, і крім того, вони є «пергаментом», поверх якого згодом «нашаровувалися» інші твори письменника.

Як зауважує Н. Фатєєва, чи не найпоширенішим прикладом автоінтертекстуальності є відношення семантичної еквівалентності за різними текстовими параметрами (композиційними принципами, мотивами, ситуаціями, концептуальною єдністю тощо), що проступають між творами автора, які належать до різних видів словесності, зокрема до поезії та прози. Й. Делич у монографії «Хозарська призма» розглядає деякі приклади діахронічних нашарувань, які демонструють явище автоінтертекстуальності у творчості М. Павича на осі «поезія – проза». Так, у збірці «Палімпсести» критик виявляє декілька «хозарських мотивів»: суб'єктивно різна швидкоплинність часу, сон як міжпростір, в якому можна досягнути містерії буття та смерті, мова як чиник дифузії сфери реалій, історії й художньої фікції. Крім того, вже у першій Павичевій поетичній збірці виявляється автореференційність і самоартикуляція за рахунок релевантності авторських приміток у збірці та самоідентифікації ліричного героя [Aćin 1977], а також наголошується визначальна роль реципієнта в онтологічному аспекті літературної творчості. «Палімпсести», як згодом і «Хозарський словник», відкриваються епітафією*. Останні її рядки – «Лежу в кожному слові по одному, у кожному / з вас, знову похований, задля життя», – апелюють до читача, якому належить «чудотворна» сила воскресаючого слова. Читання – своєрідне воскресіння, процес, в якому пам'ять та уява поєднують минуле з майбутнім [Delić 1991: 16-18]. Епітафія, що міститься між двома титульними сторінками «Хозарського словника», – «На цьому місці лежить той читач, який ніколи не відкриє цю книгу. Тут він назавжди мертвий», – має провокативний характер, спонукає реципієнта гортати сторінки, забезпечуючи тим самим символічне воскресіння і життя як йому, так і об'єкту рецепції, тобто книзі.

Влучною є метафора П. Піяновича, який поезію М. Павича характеризує як ембріон його ж прози [Pijanović 1998: 46]. Прикладів автоінтертекстуальності, заснованої на поетично-прозових перетвореннях,

* Тільки у поетичній збірці сам вірш називається «Епітафія», в той час як у лексиконі немає жанрового позначення рядків, які мають характер посмертного напису.

у Павичевій творчості можна знайти немало. Наприклад, вірш «Вечеря у корчмі «Біля знака питання» із збірки «Місячний камінь» (1971) з одноіменним йому оповіданням, поміщеним у збірці «Російський хорт» (1979), пов'язує не лише ідентична назва, а й мотиви зв'язку часів, зустрічі автора/ліричного героя/наратора з письменниками (у вірші – з Досітеєм Обрадовичем, в оповіданні – з Божею Вукадиновичем та Зораном Мішичем), які за законами реальності уже до неї не належать, оскільки померли. В аналогічних відношеннях перебувають вірш і оповідання під назвою «Липовий чай» із зазначених збірок. Мотив шахової гри як один із Павичевих улюблених з'являється у поезії «Партія шахів з мексиканськими фігурами» та в оповіді «Партія шахів з живими фігурами». Згадаємо ще і мотив співвідношення генерацій – переможців або переможених батьків та їхніх дітей, який є своєрідним контрапунктом у творчості М. Павича; ним позначена поетична збірка «Душі купаються востаннє» (1982), а також і прозові тексти великої форми «Пейзаж, намальований часом» (1988), «Остання любов у Царгороді» (1994).

У структурі Павичевих творів можна натрапити і на прямі посилання на інші тексти письменника – це спосіб унаочнення автоінтертекстуальності. Метою таких алюзій перш за все є ідентифікація авторства. Наприклад, у романі «Сім смертних гріхів» (2002) наратор фрагмента «Мисливці на сні» оповідає історію своєї зустрічі з деякими героями написаних ним книг – «Хозарського словника», «Пейзажу, намальованого часом» і «Останньої любові у Царгороді». Згадування назв цих романів та імен героїв дає підстави ідентифікувати наратора (який у цій історії теж виступає героєм-письменником) як М. Павича, що є автором і «Семи смертних гріхів». Аналогічна ідентифікація первинного наратора-письменника відбувається і в романі «Друге тіло» (2006), де вміщено посилання-згадку про написану ним «Внутрішню сторону вітру».

В останньому виданні його творів «Мушка» (2009) з жанровою дефініцією на обкладинці «три коротких нелінійних романи про любов» поміщено новий одноіменний роман, а також два тексти, які ще в 1998 р. з'явилися в електронному вигляді (в інтернеті, на сайті www.rastko.org.yu, згодом і на сайті М. Павича www.khazars.com), а паралельно і в друкованому (у збірці «Скляний равлик: Оповідання з інтернету»). У новому виданні безпосередньо у підзаголовку вони зберегли попередні

авторські трактування: «Дамаскин» – *історія для комп'ютера і циркуля*, а «Скляний равлик» – *передсвяткова повість*^{*}. Усі три тексти, зібрані під обкладинкою цього видання, демонструють композиційний прийом «перегравання ситуацій» і наявність декількох фіналів у творі. Саме двоперспективність сюжету типологічно об'єднує ці три «короткі нелінійні романи про любов».

Одним із найцікавіших прикладів самоповторення у Павичевій творчості є текст «Скляний равлик», який зазнавав деяких технічних змін залежно від конкретного видання (друкованого чи електронного), але й від коригування жанрових особливостей. У «романному» варіанті (2009) порівняно з «повістю» (1998) унаочнилася важлива роль реципієнта. Можливість вибору траєкторії читання^{**} визначається тут символом перехрестя. Обидва романи мають по два таких перехресних дороговкази-ремарки. Зокрема, на «Другому перехресті» реципієнту пропонується визначитися, який з фрагментів стане кінцевим пунктом «прочитаного» шляху, тобто «повернути» до трагічного фіналу (розділ «Декоративна свіча») або до «хеппі енду» (розділ «Запальничка»)^{***}, а всі ситуації повторюються з деякими відмінностями, наче демонструють дві перспективи – чоловічу та жіночу^{****}. Коли ж письменник змінює літературний вид і жанр тексту, тобто коли «Скляний равлик»

^{*} Цю суперечливість можна тлумачити як ще один внесок сербського письменника в розхитування теоретичних рамок жанрового канону, а також визнання за терміном «роман» універсальності у визначенні різних за обсягом нелінійних моделей. Наразі така ситуація не викликає заперечення і спростування. Літературознавці схильні враховувати авторську волю у присвоєнні твору жанрової дефініції (навіть якщо ця воля змінна) і визнавати легітимність такого паратекстуального атрибута.

^{**} Як зазначає Б. Яковлевич, саме на ідеях інтерактивності та нелінійності літератури М. Павич «побудував свою кар'єру» [Jakovljević 2007].

^{***} У кожному разі письменник радить прочитати обидва закінчення, бо ж тільки в оповідях можуть існувати два різних кінці, в житті – ні» [Pavić 2009: 150]. Крім того, щоб читач «не заблукав», у кінці кожного фрагмента, подано додаткові ремарки типу «Якщо прочитали розділ «А», ідіть на друге перехрестя. Якщо ні – ідіть на той розділ».

^{****} Аналогічна двоперспективність спостерігається у початкових розділах двох частин роману «Мушка», де описуються два шляхи розвитку подій, що розходяться з точки прийняття героїнею важливого рішення: залишитися з чоловіком чи піти від нього.

трансформується у драму, то композиційно він складається тільки із двох частин – «Перша дія перший раз» та «Перша дія другий раз», – що демонструють двофінальність. Цікавий приклад автоцитування знаходимо у «Другій сцені» «Першої дії другий раз», в якій гароїня розмовляє з продавцем книгарні у торговельному центрі: «ДІВЧИНА: Ви читали цю книгу? ПРОДАВЕЦЬ: Яку? ДІВЧИНА (*читає назву продавцеві*): «Скляний равлик: Оповідання з інтернету». ПРОДАВЕЦЬ: Ще ні... *Дівчина шукає сторінку в книзі, читає продавцеві*. ДІВЧИНА: «Завжди те саме. Одну річ украсти, іншу подарувати. Причому в різний спосіб. Неважливо що і кому. Інколи, зважаючи на обставини, треба змінити порядок дій – спочатку щось подарувати, а тільки потім щось украсти...» (Закриває книгу і йде. ПРОДАВЕЦЬ: Гей, дівчино, а книга!?)» [Равіс 2004: 247]. Ця цитата загалом допомагає пояснити дивну поведінку Дівчини, надати їй якогось логічного виправдання. Отже, М. Павич переробляє сюжет повісті у драматичний текст, «примушуючи» його головну дійову особу цитувати повість.

Металітературну аллюзію зауважуємо у драмі «Вічність і ще один день»: коли папа Елеазар починає пояснювати Калининій матері ідею про пошуки пралюдини Адама, вона його перебиває словами: «Знаю, я читала «Хозарський словник» [Равіс 2004: 68]. Як бачимо, у Павичевій інтерактивній драматургії авторська метапозиція виявляється через апелювання до читацької свідомості глядача. Якщо літературна теорія і практика надає велику увагу категорії ідеального читача як складовій текстуальної стратегії, що включає інтенції письменника, пов'язані з інтерпретаційною діяльністю адресата художньої інформації, тоді, відповідно, для драматурга має існувати такий абстрактний конструкт, тобто такий компонент текстуально-театральної стратегії, як ідеальний глядач, якому приписується адекватне сприйняття сценічного дійства. Для М. Павича ідеальним глядачем, на нашу думку, є «глядач як читач», посвячений у прозову літературну творчість письменника. Обізнаний із Павичевою прозовою творчістю глядач – власне, ідеальний глядач, – використовуючи ресурси своєї читацької свідомості, зокрема і пам'ять та асоціативне мислення, мав би можливість вийти за рамки театрального дійства і побачену історію про закоханих Петкутина та Калину доповнити прочитаними фрагментами, наприклад, про життя Аврама Бранковича, що

створив Петкутина, або про ловців на сні та про пошуки пралюдини. В інтерактивних драмах М. Павича («Вічність і ще один день», «Ліжко на трьох», «Скляний равлик») не передбачається імпровізація з боку глядача і взагалі кількість його інтерактивних ходів обмежена, але у випадку з ідеальним глядачем, тобто глядачем-читачем, у процесі впізнавання і встановлення зв'язків між побаченими і прочитаними історіями реципієнт отримує можливість віртуального пересування у світі-«павичаді».

Таким чином, у М. Павича комунікують не лише фрагменти всередині одного гіпертексту, а внаслідок автоцитування та автоалузій, до яких вдається сербський письменник, і різні за об'ємом та літературнородовими характеристиками твори пов'язуються у певну цілісність – художню реальність, марковану як «Pavić's productions». Ризоморфні зв'язки між фрагментами цієї реальності великою мірою утворюються за рахунок усвідомленої автоінтертектуальності.

Такий «стан речей» засвідчують і автокоментарі М. Павича. Ось, наприклад, уривок з інтерв'ю, яке 1997 р. журналісти видання «Иностранная литература» взяли у письменника: «ИЛ». Багато хто стверджує, що Ви, власне, пишете всього лиш одну велику книгу. Підтвердженням того є використання одних і тих самих фрагментів тексту (новел) в різних творах <...>. Можливо, все, що Ви пишете, – це фрагменти одного грандіозного гіпертексту? – М.П. Загалом, ви маєте рацію <...>, але все-таки це не можна назвати однією великою книгою. Це – бібліотека. <...> Вона розширюється за рахунок того, що в кожній книзі є такі фрагменти, які пов'язують її з іншими книгами. Це свого роду розгалуження або, можливо, метастази, що поширюються в різні сторони» [“Biblioteka talantlivykh chitateley...” 1997: 243-244]. Отже, якщо Павичева творчість – це бібліотека, то швидше за все це електронна бібліотека, якщо книга – то це велика енциклопедія*. Сукупність знань, яка з'являється на сторінках творів М. Павича, справді вражає своєю всеосяжністю: тут маємо дані з філософії, історії, культури, літератури, живопису, музики, архітектури, – і цей інтелектуалізм майстерно поєднується з ефектністю, маркованістю і споживальністю масової літературної практики.

*Часто в наукових працях навіть відзначається синонімічність культурнофілософських постструктуралістських символів *світ – текст – книга – словник – енциклопедія – бібліотека – лабіринт – ризома* тощо [Kireyeva 2004: 15].

Складна організація творчості цього письменника, на думку А. Єркова, є підставою для її трактування як «переплетено-цілісного універсуму» [Jerkov 1992: 221]. Принцип ризоматичного гібридно-цитатного мислення, який викликає найбільший попит у постмодерністській літературі, виявляється домінуючим і при створенні Павичевої моделі художнього світу, де виникають ігрові співвідношення «свого» і «чужого», «свого» і «свого», особистого і безособового. Автоінтертекстуальний характер прози М. Павича дозволяє розглядати подію як інтерподію, яка розвивається у художньому просторі «павичіади».

Романи утворюють досить об'ємну частину Павичевого «світу-тексту». Виявлення у них автоцитування та автоалюзій вказує, що в якості прототекстів великої прози письменника виступають його власні поетичні або прозові твори короткої форми. Вірші та оповідання є текстами-донорами, сюжети, мотиви і образи з яких у процесі творчої компіляції включаються і адаптуються до романної структури. Відтак саме романна форма у «павичіаді» виступає яскравим прикладом реалізації автоінтертекстуальності, яка відсилає до поезії та малої прози письменника. Натомість драматичні тексти М. Павича як палімпсест постають на прототекстах, що у жанровому плані представляють як поезію, так і оповідання та романи. Досить важливим тут є художньо-комунікативний аспект. Якщо для сербського письменника ідеальний (бажаний, зразковий) читач, що є конструктором і складовою текстуальної стратегії, – це читач-гравець-дослідник, то ідеальний глядач інтерактивних п'єс М. Павича – це глядач як читач попередніх його творів.

Отже, автоінтертекстуальність обумовлює семантико-комбінаторну єдність усієї Павичевої творчості, виконує інтегруючу функцію у моделюванні «павичіади». Упізнавання і встановлення зв'язків у ній, як правило, є складовою металітературних алгоритмів, що забезпечують вихід за межі одного твору, якщо читач ознайомлений з іншими книгами письменника. Автоцитування та автоалюзії мають вагому роль у збільшенні можливостей художньої авторсько-читацької комунікації. Таким чином, рецептивно-інтерпретаційний потенціал зростає пропорційно кількості прочитаних сторінок, оскільки актуалізація експліцитних та імпліцитних зв'язків між творами розширює міжтекстове семантичне поле письма-читання – власне, інтертекст. Подібний підхід не слід визначати як

такий, що виправдовує Павичеві самоповтори. Творчість М. Павича, зокрема такий її аспект, як автоінтертекстуальність, взагалі не потребує ніяких виправдань. Творчість М. Павича по-постмодерністськи оригінальна, визнана еталоном, в якому проглядається цілий набір постмодерністських концептів – «текст як світ», «відкритий твір», «ризوما», «симулякр», «інтертекстуальність», «подвійне кодування», «принцип нонселекції/нонієрархії», «іронія/самоіронія», «смерть автора», «авторська маска», «ідеальний читач» тощо. Творчість М. Павича – це єдина постмодерністська книга. Творчість М. Павича – це «текст як світ», «відкритий твір», «ризوما», «симулякр»...

REFERENCES:

1. "Arkhipelag Pavich" : Beseda s Miloradom Pavichem i Yasminoy Mikhaylovich (2002). Inostrannaya literatura, 2, 254-259.
2. Aćin J. (1977). Fantastičko kao književno : zapis u znaku Milorada Pavića. Polja, god. 23, br. 226, dec., 10-13.
3. Ahmetagić J. (2005). Unutrašnja strana postmodernizma: PAVIĆ. Beograd: Raška škola, 132 str. Prištampano: Unutrašnja strana postmodernizma: Pogled na teoriju, 52 s.
4. "Biblioteka talantliviyykh chitateley..." Beseda s Miloradom Pavichem (1997). Inostrannaya literatura, 8, 242-246.
5. Delić J. (1991) Hazarska prizma. Beograd : Prosveta, Dosije; Titograd : Oktojih; Gornji Milanovac : Dečje novine, 320 s.
6. Fateyeva N. A. (2000). Kontrapunkt intertekstual'nosti, ili Intertekst v mire tekstov. Moskva : Agar, 280 s.
7. Jakovljević B. (2007). Država kao sprava. Danas, 07.02.2007., available at: <https://www.danas.rs/kultura/drzava-kao-sprava/>
8. Jerkov A. (1992). Nova tekstualnost: Ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba. Podgorica: Oktoih; Beograd: Prosveta, 232 s.
9. Kireyeva N.V. (2004) Postmodernizm v zarubezhnoy literature. Moskva : Flinta: Nauka, 216 s.
10. Literaturoznachcha entsyklopediya : u 2 t. (2007). Yuriy Ivanovych Kovaliv avt.-uklad. Kyiv : Vydavnychyy tsentr "Akademiya", T. 1 : A (aba) - L (lyament), 608 s.
11. Pavić M. (2006). Drugo telo. Beograd : Dereta, 323 s.
12. Pavić M. (2003). Hazarski rečnik : roman-leksikon u 100.000 reči, Srpsko androgino izdanje. Beograd : Dereta, 508 s.
13. Pavić M. (2004). Interaktivne drame. Beograd : Dereta, 270 s.
14. Pavić M. (1967). Palimpsesti. Beograd : Nolit, 63 s.
15. Pavić M. (2002a). Poslednja ljubav u Carigradu : priručnik za gatanje. Beograd: Dereta, 230 s.
16. Pavić M. (2007). Pozorište od hartije : roman antologija ili savremena svetska priča. Beograd : Zavod za udžbenike, 240 s.

17. Pavić M. (2002b). Predeo slikan čajem. Beograd : Dereta, 460 s.
18. Pavić M. (2005). Roman kao država i drugi ogledi. Beograd : Plato, 174 s.
19. Pavić M. (2008). Sve priče. Beograd : Zavod za udžbenike, 450 s.
20. Pavić M. (2002c) Unutrašnja strana vetra ili Roman o Heri i Leandru [Drugi deo romana štampan u obrnutom smeru]. Beograd: Dereta, 188 s.
21. Pavić M. (2009). Veštački mladež : tri kratka nelinearna romana o ljubavi. Novi Sad : Matica Srpska, 160 s.
22. Pijanović P. (1998). Pavić. Beograd : Filip Višnjić, 410 s.

Зінчук Н.

маг., Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Погребняк О.

к.філол.н., Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Zinchuk N.

Masters student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Pogrebnyak O.

PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

ТВОРЧИСТЬ АНДРЕЯ ХАДАНОВІЧА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ БІЛОРУСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ МІЖЛІТЕРАТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

THE OEUVRE OF ANDREI HADANOVICH IN THE CONTEXT OF MODERN BELARUSIAN-UKRAINIAN LITERARY INTERACTION

У статті розглянуто характерні особливості творів Андрея Хадановіча як представника сучасного літературного процесу Білорусі, зв'язок поета із українськими письменниками та перекладачами. Значна увага приділена першим творчим спробам білоруського літератора, процесу професійного становлення та рисам постмодернізму у його творах. Також описано основні напрямки літературної діяльності білоруського письменника в Україні, його роль та місце у розвитку й популяризації сучасної української літератури й культури серед білоруських читачів. На основі поетичних збірок та спільних робіт охарактеризовано творчу співпрацю Андрея Хадановіча, Сергія Жадана, Олександра Ірванця та Юрія Андруховича.