

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Інститут філології
Кафедра слов'янської філології

Магістерська робота

на тему:

«Простір сну в романі Мілорада Павича «Хазарський словник»

студентки 5 курсу
спеціальність: слов'янські
мови та літератури
Глушаєвої Катерини

Науковий керівник: професор Рудяков П.М.

Київ-2009

Зміст

Вступ	3
Розділ I. «Хазарський словник» в контексті сербської прози 80-90-х років	
XX ст.	8
1.1. Мілорад Павич і традиція постмодернізму.....	13
1.2. Особливості нарації в «Хазарському словнику».....	18
1.3. Співвідношення між автором, читачем і героєм в романі «Хазарський словник».....	23
Розділ II. Феномен сну в природі й у літературі	30
2.1. Сон як художній прийом.....	33
2.2. Мотив сну в світовій літературі XX ст.	36
2.3. Оніричний дискурс в сербській літературі XX ст.	40
Розділ III. Мотив сну в романі «Хазарський словник»	46
3.1. Часопростір сновидіння у М.Павича.....	51
3.2. Засоби творення сну: мисливці за снами і всесвітній Адам.....	56
3.3. Між явою і між сном: сон як специфічний стан свідомості в романі «Хазарський словник».....	63
Висновки	70
Список використаної літератури	76

Вступ

При ознайомленні з найновішими досягненнями сербської літератури увагу привертає неймовірно велика кількість літературної продукції. Сербія переживає справжню книжкову експансію: щороку, наприклад, друкується більш ніж сто нових романів сучасних авторів. Серед них особливе місце посідають твори Мілорада Павича – одного з найвідоміших сербських письменників-прозаїків і поетів, надзвичайно самобутнього і неординарного. Його слава поширилася за межі його батьківщини. Він – автор багатьох наукових робіт, в тому числі фундаментальної праці «Історія сербської літератури», знавець сербського бароко і поезії символістів, а також історик сербської літератури XVII-XIX ст., перекладач О.Пушкіна і Д.Г.Байрона, професор, дійсний член Сербської Академії науки і мистецтва, член Європейського Культурного Товариства і Міжнародного журналу «Іноземна література». Французькі й іспанські критики, віддаючи належне самобутності його роману "Хазарський словник", називають його «автором першої книги XXI століття», в Австрії його вважають ватажком європейського постмодернізму. «Washington Times» називає Павича «оповідачем, рівним Гомеру», у Південній Америці він – «один з найбільш читаних письменників сучасності» [75;12]. Світову славу Мілораду Павичу приніс його перший роман «Хазарський словник» (роман-лексикон на 100 000 слів)», який буквально «вибухнув» наприкінці 1984 р. у Белграді, а вже в 1988 році зайняв перші позиції у списках світових бестселерів від Мюнхена до Вашингтона.

Павич походить з родини з літературними традиціями, що сягають на декілька століть в минуле. Він каже: «Моя перша книга вийшла в другій половині XVIII ст. Це була книга віршів, яку написав мій прадід. З тих пір ми, Павичи, – письменники. В кожному поколінні обов'язково є письменник. Ще в XIX ст. один з цих письменників був членом Сербської Академії наук. Тобто я – не перший Павич, який став в Сербії академіком» [75;12]. Павич називає себе «ідіоритміком XX ст.». Та винахідливість, з якою Мілорад

Павич класифікує літературу, препарує творчий процес, розрізає його на позамисленеві шматки і часові зрізи, – перетворює письменника-філософа на письменника-механіка.

Мілорад Павич ламає стереотипи щодо розуміння часу, простору, структури, оновлюючи сучасну літературну дійсність. У своїх романах автор пропонує новий спосіб прочитання художнього твору, який викликає зацікавлення у читацької аудиторії. Проза Мілорада Павича ознаменувала перехід до постмодернізму у сербській літературі окресливши нові перспективи її розвитку. Розпочинаючи нову епоху, Павич відмовляється від усталених шаблонів та кліше, створюючи свою власну літературу і дає їй назву – «гіперлітература». Цей термін Павич, як свідчать його біографи, вигадав у 1990 році, хоча перший і найвідоміший його твір, який може бути відносений до цього типу словесності, «Хазарський словник», побачив світ на шість років раніше. Сам Павич так пояснює нове розуміння суті письменницького ремесла: «Я все життя вивчав класичну літературу і дуже її люблю. Проте, гадаю, класичний спосіб прочитання книг вже вичерпав себе, прийшов час змінити його – насамперед коли мова йде про художню прозу. Я намагаюся дати читачеві велику свободу; він разом зі мною несе відповідальність за розвиток сюжету. Я надаю читачеві можливість самому вирішувати, де починається і де завершується роман, яка його зав'язка і розв'язка, якою буде доля головних героїв. Це можна назвати інтерактивною літературою – літературою, яка зрівнює читача з автором. Кожна людина може обрати свою фазу прочитання, створити власну карту книги» [75;15].

Для оповідної техніки Мілорада Павича характерне поєднання великої кількості методів, прийомів і засобів, які набувають нового значення в його творах. Гротескні фігури, міфологічні персонажі, релігійні постаті, гра з часом і простором, структурою і змістом тексту – це лише частина того, чим оперує Павич при написанні своїх романів. Одним з таким літературних прийомів, які використовує Павич, є сон.

Мотив сну притаманний майже для всіх напрямів літератури. Сон супроводжує людину з моменту її народження й надалі. Сон – це місце розкриття нашого другого Я, дещо іншої реальності. В літературі споконвіку мотив сну супроводжував містичні елементи оповіді, передавав найпотаємніші почуття героїв, яскравіше розкривав їхню особистість. Сон знаходив собі місце не лише в прозі, але й в ліриці, виявляючи фантастичні образи й символи. У процесі осягнення складних взаємин двох станів людини – сну і "несну", двох світів – реального та ірреального, поглиблювалось розуміння сновидінь живих людей і художньо-естетичного функціонування картин сновидінь у системі художнього твору; диференціювались філософське тлумачення неспання, сну й сновидінь, тобто концептуальний аспект цього явища, й бачення його естетичної ролі в конкретному творі завдяки впливу на різні грані форми й стилю [16;27].

В сучасній літературознавчій науці поряд з безперечним інтересом до сфери підсвідомого та стану сну наявна прогалина в дослідженні художніх творів, де зображуються сновидіння героїв. В статтях та публікаціях, що з'явилися протягом останніх десятиліть (Боснак Р. «В мире сновидений», Карпова В. «Мотив сна в современной постмодернистской литературе», Нечаенко Д. «Сон, заветных исполненный знаков»), здебільшого розглядалися філософсько-художня специфіка, образна символіка, функції літературних сновидінь. Процес же авторського «снотворення» в художньому тексті залишається й по сьогодні недостатньо з'ясованим і потребує критичного осмислення.

Авторська концепція Мілорада Павича виводить стан сну зі звичних рамок і надає йому нового прихованого змісту. Життя одних героїв стає сном інших, і навпаки, одні герої проживають те, що інші бачать уві сні. Стан сну набуває нових функцій, і тоді постає питання – де його межі? Між тим вивчення взаємозв'язків картин сну з авторською концепцією й художніми особливостями творів відкриває необмежені можливості світу художньої літератури. В кінцевому результаті актуальність нашого дослідження

зумовлена сьгоднішніми потребами пізнавати нові аспекти літератури як мистецтва слова, в тому числі й такий її феномен як здатність творити картини сновидінь.

Сновидінню притаманні особливі механізми побудови дії, які з появою мистецтва почали використовуватися в живописі, скульптурі, театральному мистецтві, кінематографі. Символічна природа сну цілком дозволяє нам назвати сновидіння культурним текстом. Адже будь-який текст, як феномен культури, існує в знаковій, символічній формі.

Проблеми «сон і релігія», «сон і філософія», «сон і художня література, мистецтво» не менше, а подекуди, і більш цікаві для дослідження, ніж просто природничонаукове, психофізіологічне пояснення загадкових процесів, обумовлених діяльністю підсвідомості в період виникнення й функціонування сновидінь.

Навіть при поверховому знайомстві з історією духовної культури людства можна помітити те, що немає на світі жодного віросповідання, жодної філософської системи і жодного виду мистецтва, які б так чи інакше не торкались таємничого та різностороннього світу сновидінь з його чисельними символічними значеннями, тлумаченнями і варіантами [28;29].

Систематизуючи певний фізіологічний і психологічний досвід минулих століть, ми пропонуємо своє розуміння цієї проблеми, даючи тлумачення структури, специфіки літературних сновидінь, моделі оніричного образу, особливостей інтенціональної природи художніх снів. Реалізацію всього цього у структурі художнього тексту, враховуючи специфіку національного світо- та міфобачення, досліджуємо на матеріалі роману Мілорада Павича «Хазарський словник».

Отже, об'єктом нашої роботи є роман сербського письменника Мілорада Павича «Хазарський словник» як визначне явище літератури сербського постмодернізму. Домінантна роль літератури постмодернізму у роботі зумовлена концептуальним значенням для дослідження естетико-філософської думки доби постмодернізму, що мала свій специфічний

розвиток в Сербії. Великий інтерес для теорії літератури становлять експерименти сербського постмодерного письменника Мілорада Павича у розробці способів нарації сновидіння, структури твору, образів героїв тощо.

Предметом нашого дослідження є простір сну як специфічного стану свідомості героя в романі «Хазарський словник», його структурний план у зв'язку з часопросторовою специфікою організації самого твору. Метою роботи є з'ясування специфіки сну та функціональності сновидінь через комплексний аналіз оніричних явищ в даному творі. Реалізація мети передбачає виконання таких завдань: дослідження основних передумов активного використання сновидінь у літературі сербського постмодернізму, розглянувши спектр споріднених із проблемою функціональності сновидіння естетико-художніх питань; з'ясування виду та способу реалізації сновидіння у взаємозв'язку з часопросторовим моделюванням оніричного сюжету; з'ясування функції, що їх виконують сновидіння у даному романі, авторську мету, якій підпорядковане введення їх у загальну часопросторову будову твору. З огляду на обмеженість обсягу даної роботи ми охопимо лише деякі аспекти авторського снотворення та специфіки сну в літературі.

Методологічною базою для даної роботи стали наукові праці з теорії літератури, теоретичні дослідження з питань поетики постмодернізму, романів Мілорада Павича, художнього часопростору, а також наукова література філософського, психологічного та культурологічного спрямування.

Розділ І.

«Хазарський словник» в контексті сербської прози 80-90-х років ХХ ст.

Протягом останніх десятиліть ХХ ст. в Сербії відбувається ряд суспільно-політичних і культурних змін. Зміна влади, а відтак і політичного режиму, зі смертю Йосипа Броз Тіто (4 травня 1980р.) приносить із собою нові віяння не лише в політиці, але й в масовій свідомості, культурному середовищі, державно-політичному та суспільному житті країни. З'являються як нові перспективи, так і нові проблеми, що означає неминучість переосмислення ідеологічних здобутків минулих років. Звичайно, цей вплив не оминув і сербську літературу.

Найвагомішою подією в літературному середовищі того часу був перехід до нового напрямку, який заявив про вичерпаність всіх попередніх течій (модернізм (кін. ХІХ – поч. ХХст.), авангардизм (1918-1941), реалізм (1945 – до кінця ХХ ст.) і дав поштовх до розвитку нової епохи – епохи постмодернізму. Аналіз багатьох сегментів літературного процесу другої половини ХХ ст. дозволяє зробити висновок, що провідною тенденцією їх розвитку була тенденція деканонізації. З'являється розрив, стирання меж, які в недалекому минулому в певній мірі розділяли типи і підтипи жанру роману і його тематико-проблематичні групи. Все частіше з'являються твори зі складною оповідною структурою, яка, з точки зору особливості змісту і форми, суперечила канонам «класичної» традиції ХІХ і початку ХХ ст.

Сьогодні у сербській літературі домінують три типи оповіді. Перший тип продовжує частково перероблену і розширену парадигму реалістичного способу письма, яка була розвинена ще Іво Андричем. Письменники-реалісти (наприклад, Добриця Чосич) найбільше цікавляться панорамним підходом до дійсності, розробляють так звані надіндивідуальні теми (історія, політика, національний міф). На відміну від них, письменники парадигми зрілого модернізму переносять центр тяжіння з літературного «що» на літературне «як», прагнучи встановити рівновагу між реальністю літературного тексту

(метод, усвідомлення форми, нарративні конвенції) і реальністю, для якої цей текст є посередником. Такі письменники (наприклад, Борисав Пекич) цікавляться «вічними темами»: історією, політикою, людською долею, збагачують літературу цілою низкою нових, різноманітних елементів [73;60].

Письменники, що приходять їм на зміну, використовуючи досвід Борисава Пекича та Данила Кіша, розвивають постмодерністський напрям у літературі, який заперечує будь-які умовності та стереотипи традиційної критики, руйнує ідею про нарацію як фабулу, започатковану реалістичною традицією, та спрощує бачення модерністами тексту як космічної єдності. Мілорад Павич, Горан Петровиц, Светислав Басара розробляють нову поетику читання, змінюючи структурну побудову своїх творів. Твори цих письменників привертають увагу світової критики до сербського постмодернізму.

Професорсько-наукова діяльність справді посідає важливе місце у творчості Мілорада Павича. Безсумнівними є взаємні впливи і перетікання між науковою і белетристичною діяльністю Павича, особливо це стосується «Хазарського словника». Тема хазарів прийшла до автора ще в молодості, в часи студіювання, десь у 1953 році, коли він готувався до семінарського заняття про Кирила і Мефодія. Тоді вона виникла як суто наукова проблема: з одного боку як пошук втрачених бесід Костянтина Солунського або ж Кирила, а з іншого – як питання про долю певного народу і про його зникнення з історичної сцени – про хазарів. Із часом матеріал доповнювався і розростався, обіцяючи перетворитися в цікаве наукове дослідження. Але, зважаючи на те, що Павич у той час звернувся до белетристики, а тема книги дедалі більше ставала предметом сучасної фантастики, що зібраний матеріал був надзвичайно різноманітним і переповненим міфологічною традицією, Павич зважився на незвичне схрещення форм, на поєднання наукової форми словника з белетристичною формою роману. Так наукова діяльність Павича стала вирішальною при виборі форми [68;127].

Ще два моменти у професорській діяльності Павича надзвичайно важливі для «Хазарського словника». Перше – головним осереддям наукових інтересів Павича є епоха бароко. Другий момент – глибоке знання Павичем національної традиції і особливе його зацікавлення епохою передромантизму і романтизму. Саме це в певній мірі і зумовило таку історичну і часову варіативність в романі.

Стрімкий успіх «Хазарському словникові» забезпечила передусім його універсальність. Це – роман на матеріалі минулого, оповідна структура якого ускладнена тим, що часових площин не одна, а три. Під час його написання автор користувався історичними джерелами: книгами з хазарського питання М.Артамонова, Л.Гумільова, життями Кирила і Мефодія, звертався і до секундарної літератури, до візантійських хронік, арабських мандрівних нотаток та посібників з географії, до гебрейських свідчень, а також працював з сучасними історико-текстологічно-лінгвістичними студіями. І хоча за основу автором бралися реальні факти, історична платформа у «Хазарському словникові» має свої особливості, оскільки постмодернізм завжди видозмінює історію: дописує, розкладає, переписує, конструює і вміло приховує від спостережливого читача. У цьому випадку Павич викладає правдиву історію хазарського народу, посилаючись на історичні джерела, але сам матеріал комбінує по-новому: використовуючи звичні елементи, автор створює незвичайну структурну композицію [8;121].

На Мілорада Павича поширюється чимало з характеристик і основних рис постмодернізму. Так, зокрема, текст у нього не є текстом постмодерної критичної метафізики. Навпаки, він індивідуалізований авторськими коментарями і прямими зверненнями до читача, і водночас украй суб'єктивізований голосом особистості, фантастикою, трансценденцією, іманентною структурою автономних філософських позицій. Саме на межі фізики і метафізики, історії і фікції Павич вибудовує «Хазарський словник». На цьому шляху Павичу вдалось викривити дивні стосунки між автором і читачем. Читач відхиляє можливість авторської фікції, хоча і знає, що це

саме вигадка і ніщо інше. Фантастика, реальніша за дійсність, і легітимність снів у філософському, психологічному і літературному смислах, розвивають ту стару тенденцію і прагнення літератури до неймовірного. Цей віртуальний світ твору провокує суттєві конфліктні відносини між двома сторонами, які самі себе обманюють – автором і читачем, і ставить проблему варіативності прочитання, підіймаючи прочитання на п'єдестал домінації і упередження в тріаді автор-твір-читач.

Історія – це вигадка, сон народу і належить до периферії в мистецтві навіть тоді, коли існують аутентичні історичні джерела. Незважаючи на визначення, літературний смак, категоричне або толерантне ставлення до постмодерного тексту як до певного елемента в культурі, еволюції чи революції, найважливішим фактом є те, що постмодернізм, поряд зі смертю, Богом, історією, автором, прийняв або спричинив смерть літератури. Він розвинувся таким чином, що вислів Павича «В мене немає біографії, лише автобіографія» показує значний потенціал розвитку нового тексту [74;154].

Використовуючи здобутки Д.Кіша з «Пешчаником», енциклопедію західної метафізики в маленькому романі Б.Пекича «Како упокојити вампире», абетку локальних вірувань В.Стевановича в «Нишчи» і «Речник елемената» П.Угринова, Павич пише цілий роман у вигляді словника, радикально змінюючи форму і структуру сербського роману. В ньому свою дієздатність показала поетика нової, інтегральної форми роману [74;155]. Окрім цілого репертуару використання чужого тексту і цитат, якому Кіш виборив право на існування в романі, Павич пішов на крок вперед. Йому вдалося пов'язати і перемішати сумнівні історичні документи і безсумнівні антропологічні і онтологічні факти. Він не лише змушує читача вагатися щодо перевірки законності розповіді та історичних фактів, але й безпосередньо надає йому можливість приймати участь і відповідати за долю роману.

А.Єрков в своїй книзі «Нова текстуалност» говорить про модель підходу до постмодерністського тексту, який знаходиться в ідеї самого

тексту і справляє враження скульптури: до нього можна підійти з усіх сторін, при чому щоразу відкривається інший вигляд. Погляд на роман як на скульптуру, коли неважливо з якої сторони почати роздивлятися, дає можливість його обійти і роздивитись з усіх сторін [77;180]. Перехрещенням нарації, лексикографії і некласичного прочитання ми отримуємо проект роману-бібліотеки, яка має хоча і аморфну, проте свою фабулу.

Роман-лексикон поєднує у собі різноманітні сфери: запозичений від лексикону алфавітний порядок, від роману – вигадку й чуттєвість. Роман можна охарактеризувати як величезний, загадковий, інтелектуальний «роман-словник», за допомогою якого читання знову стає авантюрою та подорожжю-відкриттям. Павич називає словники розбитими дзеркалами. На перший погляд, не зовсім зрозуміла метафора. Справа в тім, що дзеркало в інтер'єрі бароко розсуває архітектурний простір, створюючи ілюзорну безмежність, подвоює художній простір за допомогою відображення картин у дзеркалах. На думку російського літературознавця Ю.Лотмана, подвоєння за допомогою дзеркала ніколи не є простим повторенням, бо «змінюється вісь праве-ліве чи ще частіше до площини полотна додається перпендикулярна до нього вісь, яка творить глибину чи додає ще одну точку зору поза площиною» [29;64]. Тобто проекція і відображення у дзеркалі несуть у собі певний зміст моделювання.

Літературним адекватом мотиву дзеркала є тема двійника, який є віддзеркаленим відображенням персонажу. Спостережливий читач не міг не помітити образи двійників у «Хазарському словникові». Взагалі літературна міфологія відображень у дзеркалі сягає своїм корінням архаїчних уявлень про дзеркало як вікно у потойбічний світ, імагінарне задзеркалля. Одна із найцікавіших та найзагадковіших постатей твору – хазарська принцеса Атех, мала два дзеркала – швидке й повільне. Швидке відображало майбутнє, натомість повільне – минуле. Одного разу, опинившись між минулим і майбутнім, вона померла між двома помахами вії, знищена відображенням у дзеркалі.

1.1. Мілорад Павич і традиція постмодернізму.

Постмодернізм – складне, достатньо еkleктичне й неоднорідне явище, що виникло в західноєвропейській культурі в останню чверть ХХ століття, хоча щодо дати виникнення існують різні точки зору. Як зазначає Ю.І. Ковалів «постмодернізм – цілісний, багатозначний, динамічний, залежний від соціального та національного середовища комплекс мистецьких, філософських, епістемологічних науково-теоретичних уявлень, дистанційованих від класичної та некласичної (модерністської) традиції, що склався в західній культурній постметафізичній самосвідомості за останні десятиліття ХХ ст.» [20;253]. За тією ж Літературознавчою енциклопедією постмодернізм, як визначальний загально естетичний феномен західноєвропейської культури, відображений у літературній критиці та філософії, розбудовується на підвалинах постструктуралізму та деконструктивізму. Так формується постмодерністський комплекс як специфічне бачення світу, засвідчене постмодерністською чуттєвістю, виявляючи на рівні художнього тексту нові емоційно забарвлені, часто еkleктичні світоглядні настанови [20;254].

Перші ідеї постмодернізму актуалізувались наприкінці 60-х років і були пов'язані з критичною рефлексією соціокультурних і філософських контекстів сучасної цивілізації. Буквальне розуміння терміну "постмодернізм" – це те, що йде слідом за сучасною епохою, модернізмом, і пов'язане з осмисленням стильових змін в європейській художній культурі. Проте лише у 80-х роках постмодернізм укорінюється, знаходить значно ширше застосування як термін критичний і формується як значуща культурна, політична й інтелектуальна сила, що визначає нашу епоху. В цей же час постмодернізм виникає і на теренах Сербії.

Визначення постмодернізму коливаються в межах від еkleктизму та монтажу до неоскептицизму та антираціоналізму. Постмодернізм у своєму суперечливому, іноді хибно спрямованому та розмаїтному розгортанні

постійно кидав виклик розумінню єдності, суб'єктивності, епістемології, естетики, етики, історії та політики [14;156].

Існує думка, що постмодерністи своєю творчістю констатували кінець літератури, визначили її постлітературний і металітературний пафос. Проте цей «кінець літератури» має специфічний характер. Якою б не була мовчазна словесність, вона свідчить: література скінчилась, вичерпалась, завершилась. Метафорою сучасного стану мистецтва стає образ Вавилонської вежі, яка завалилась в той самий момент, коли досягла своєї найбільшої висоти. Ці постулати підтверджує і Павич, в своєму найяскравішому романі «Хазарський словник», який увібрав в себе і синтезував всі засади сербського постмодернізму.

Принциповим для художнього мислення письменників постмодернізму є відчуття себе усередині чужої художньої свідомості, світобачення, тексту, дискурсу. Ремінісцентний характер сучасного мислення пояснюється станом так званого «чистого аркуша» в літературі, вже заповненого з обох сторін. Залишається лише можливість писати між рядків, знаходячи своє порожнє місце в художній текстурі. Важливим для розуміння природи літератури даної художньої орієнтації постає питання не лише про форму ставлення її до життя (копіювання, наслідування, відтворення, заперечення, перетворення і т.д.), але й способи ставлення до вже існуючої культури, літературного досвіду, класичної традиції. Переосмислюючи здобутки попередніх традицій, письменники постмодернізму дають нову парадигму літератури, яка відрізняється не лише за своєю формою, структурою і змістом, але й за способом написання і прочитання. В сербському постмодерністському тексті неодмінно має існувати ключ до прочитання, натяк на тлумачення і розуміння роману, путівник по закодованих сторінках твору [11;187].

Таким «ключем» до розуміння написаного Павич має наділяти майже кожний свій роман – або ж він буде позбавлений будь-якого змісту. Детальні пояснення «про подвижні зав'язки і кінцівки» дані в передмові до «гіперп'еси» «Вічність і ще один день», до роману для любителів кросвордів

«Краєвид, намальований чаєм» («Як читати цей роман по вертикалі» і «Як читати цей роман по горизонталі»), до «Хазарського словнику». Відтак, тим, хто має намір детально ознайомитись із творчістю одного з найвідоміших сербських письменників варто почати не з прочитання власне книги, а зі спроби розібратись: як, навіщо і чому Мілорад Павич пише те, що пише.

Безсумнівний здобуток Павича полягає в тому, що він надав концептуальності і стрункості майже релігійного вчення тому, що раніше, ще до формування канонів постмодернізму, вже неодноразово осмислювалось і в літературі, і в живописі, і в кінематографі. Павич пропонує поліваріантність розвитку, кросворд випадковостей, проте не як ідеологію творчості, а як прийом.

Характерною особливістю постмодернізму вважається продукування позачасових текстів, в яких дехто (не автор) грає в ігри, які ні до чого не примушують, і використовує коди, які належать іншим. Відповідно постмодернізм не належить до області філософії або історії, не пов'язаний з ідеологією, не шукає й не стверджує ніяких істин. Постмодернізм принципово не претендує на створення філософської універсальної теорії, приділяючи пильну увагу не поясненню Всезагального, а опису гри Частковістю. Він пов'язаний з осмисленням ситуації «кінця століть», для якої є характерними сумніви в непохитності світу і культури, переконаність в тому, що те, з чим має справу людина, по суті – ілюзія, а вибір, який вона робить, можливий лише як перевага поганого перед ще гіршим [13;83].

Повертаючись до сербського постмодернізму варто зазначити, що в ньому, як ніде, розвинений один з основних принципів цієї течії – принцип гри. Різні варіанти цієї гри присутні і в романах Мілорада Павича: гра з читачем, гра з героями, гра з формою і структурою оповіді, з історичними фактами, літературними методами і мотивами. Навідміну від письменників-попередників, Павич ставить задачі перед читачем, і вони полягають не лише в прочитанні самого тексту, але в його співтворенні. Закінчуючи прочитання роману читач залишається в ньому до тих пір, поки не віднайде свого

власного способу прочитання, поки не побудує свій власний роман. Віддаючи провідну роль читачеві і героям, даючи змогу їм будувати свої власні взаємини, автор «зникає» з оповіді, релятивізується. Цей постмодерністський прийом найкраще засвідчує розрив з попередніми літературними традиціями: постає проблема авторства роману, чи, краще сказати, варіативності авторів.

Пізнавальний релятивізм теоретиків постмодернізму змушує їх з особливою увагою ставитися до проблеми «авторитету письма», оскільки у вигляді текстів будь-якої історичної епохи він є для них єдиним конкретним фактом, з яким вони готові мати справу. Цей «авторитет» трактується ними як специфічна влада мови художнього твору, здатного своїми «внутрішніми» (наприклад, для літератури – чисто риторичними) засобами створювати самодостатній «світ дискурсу».

Цей «авторитет» тексту, неспіввіднесений з дійсністю, обґрунтовується виїняткові інтертекстуально (тобто авторитетом інших текстів), іншими словами – наявними в досліджуваному тексті посиланнями й алюзіями на інші тексти, які вже набули свого авторитету завдяки традиції, і який закріпився в рамках певного культурного середовища. Нарешті, авторитет ототожнюється з тим набором риторичних або образотворчих засобів, за допомогою яких автор тексту створює специфічну «владу тексту» над свідомістю читача. Використання палімпсестів, цитатності, посилань – «візитна картка» письменників-постмодерністів. За допомогою вже написаних текстів досягається двостороння авторська мета: створюється ілюзія правдивості і істинності написаного, яка відводить від читача сумніви про достовірність фактів, а також дається можливість автору зняти з себе відповідальність за написане, розчинитись у поліваріантності творців, даючи читачеві змогу як розмірковувати над авторством роману, так і самому стати його співавтором [20;427].

У свою чергу інновації М.Павича як письменника-постмодерніста полягають в тому, що його романи мають складну взаємопов'язану

структуру, де кожний абзац дає початок новій історії, де випадок в одному часовому проміжку залежить і зумовлює випадок в іншому. Губиться початок і кінець оповіді – елементи настільки пов'язані між собою, що навіть зміна ракурсу прочитання не залишає надії на віднайдення «відправного пункту» всього роману. Мілорада Павича можна назвати батьком сербського постмодернізму, автором, який розробив та ввів нові концепції та методи в літературу і які широко використовуються його послідовниками.

Найвагомішим досягненням письменника є новий підхід до структурної побудови твору. Химерний постмодерний текст, який «втікає» щоразу, коли ми намагаємося до нього наблизитися, сам створює собі структуру, яка полегшує доступ до нього і є своєрідним ключем до «відмикання» твору. Структура, на думку Павича, є кістяком, опорою, на якій тримається весь твір, бо міцний кістяк (а ще краще, коли їх декілька) є запорукою успіху літературного твору. Свідченням цього є останні Павичеві романи, у яких письменник більше уваги акцентує на структурі, а меншого значення надає добору лексики. Доказом цього є нові структурні експерименти у творах цього автора. Його роман «Краєвид, намальований чаєм» – роман-кросворд, «Внутрішня сторона вітру» – роман-клепсидра, «Остання любов у Царгороді» – роман-таро, «Зоряна мантія» – астрологічний путівник для невтаємничених. А Павичеві оповідання «Скляний слимак», «Капелюх із риб'ячої шкіри», «Дамаскін» існують ще й у просторі інтернету, тобто як свого роду "віртуальний" роман (сам Павич активно використовує цей термін). У цій віртуальній мережі вібрують не звичайні примірники творів, а перекомпоновані комп'ютерні варіанти з іншим початком або кінцем.

1.2. Особливості нарації в «Хазарському словнику».

В романі Павича панує досконалий раціональний, плановий, піфагорично виведений науковий порядок. Всупереч цьому, він порадує любителів фантастики неочікуваними комбінаціями, вигадками і «реконструйованими» світами, демонологіями і міфологіями, які походять з трьох різних культур, воскресінням і «переходами» персонажів крізь різні часові зрізи, дивовижною роллю снів, і, особливо, мисливців за снами*. Ця комбінація піфагоричної, арифметично-геометричної правильності і свободи, яку надає гра фантастикою і снами, є суттєвою ознакою «Хазарського словника».

Йован Делич у книзі «Хазарська призма» бачить структуру роману як рівносторонню трибічну призму, пов'язану вертикальними, горизонтальними і діагональними лініями з цілим твором Мілорада Павича, в якій час виконує роль простору. Та призма пересічена трьома площинами, серед яких середньовічна і сучасна площини представляють два тематичні пласти роману, тобто верхню і нижню основи призми, а середня площина втілює епоху бароко. Між тими площинами не діють статичні правила вимірювання геометричних форм і тіл – тут панують живі динамічні стосунки, причиною виникнення яких є фантастика, і особливо демонічний світ «Хазарського словника». Демони з'єднують ту часову вертикаль, і цілком ймовірно, що вона може подовжуватись – в результаті появи нової інформації про хазарів або в результаті нових, «розширених і доповнених» видань «Хазарського

* «ловце на снове» (серб.) – персонажі роману, які мандрували по чужих снах, відстежуючі сновидіння своїх жертв і укладаючи з цих сновидінь своєрідні словники, які ставали енциклопедією відтворення на землі образу прадавнього ангельського прашура людини – Адама Кадмона (за єврейською версією) або Адама Рухані (за мусульманською версією). За деякими свідченнями – секта священослужителів хазарської принцеси Атех, члени якої здатні потрапляти в чужі сни і міняти місцями з тими, хто бачить сновидіння, а також керувати снами інших людей. Мисливці за снами мали змогу опосередковано спостерігати за подіями у снах інших людей, за їх життям і смертю. Проте, за розкриття найбільшої таємниці людської природи - таємниці смерті, вони зазвичай віддавали своє життя, залишаючись у вимірі сну назавжди.

словника» – як в напрямку минулого, «вниз», так і в напрямку майбутнього, «вгору», де може перетинатися якоюсь новою площиною в поки що невідомому часовому пласті. Зрештою, це метафори Павича – «підземелля минулого» і «стелі майбутнього». Динаміка стосунків між персонажами і елементами роману-лексикону в цілому – не тільки у горизонтальній, але й у вертикальній площині, на поверхнях трьох сторін призми, а коли йде мова про світ демонів – і вздовж діагональної лінії призми. Абсолютно суворий математичний порядок і абсолютно сувора математична «конструкція» панує в «Хазарському словнику», в якому – на перший погляд – все хаотично змішано. Інтерпретація книги Павича як триптиха не пояснювала б її змісту, бо тоді відсутнім був би елемент просторовий, тривимірний, на якому так наголошує Павич. Роль математичного знаку, історії, міфів чи досвід «нижчих» і «невикористаних літературних форм», необелетристичних, як і сам роман, є дійсно значущою в плані реформації сербського роману. Старе естетичне твердження про те, що словник можна читати як літературний твір перетворилась на літературний постулат про те, що роман можна читати як словник. Динаміка містики і демонізму перетворила понятійність словника в містичну сферу езотеричного [63;157].

Поряд з історією у тексті «Хазарського словника» вільно функціонує й фантастика. Її роль не менш важлива. Окрім реальних історичних фактів, тут знаходимо фантастичні перевтілення, міфічні повторення, демонічні сили, які неможливо розпізнати під щільним фантастичним, містичним плетивом. Проза Павича доводить еволюцію фантастики, бо вона грається з реальністю, історією, стирає кордони між ймовірним і неймовірним. Літературні критики вважають, що автор найінтенсивніше розвиває цей жанр. Мілорад Павич осучаснює старі парадигми, вносить нові мовні, концептуальні, семантичні інновації, освоює можливості немістичного, постмодерністського дискурсу. Фантастиці краще існувати у фрагментарній, змінній формі, ніж у лінійно сталій структурі. Цікава форма «Хазарського словника» відкриває нові можливості функціонування фантастичного матеріалу [8;122].

Комбінація завжди дає можливість поглянути інакше, віднайти бажаний відтінок або образ, відчинити зачинені двері роману і безліч варіантів тлумачень. Акіле Беніто Олива говорить про механізм венеціанських дзеркал, який з ніг до гори перевернув цілу систему нового роману. Дзеркало є універсальним сиволом істини, самореалізації, мудрості, відблиском божественної інтелигенції. У Стендаля це було міметичним явищем, у Павича ж дзеркало відображає зміну авторського шляху. Різносторонній ефект дзеркала може спричинити і міфічний погляд Медузи, оскільки злиття двох дзеркал – ока і всесвіту – є простором сатанистської гри. Містичне сяйво перстнів в його романах також є частиною авторської техніки «дзеркального майстра». Його герої у всіх трьох книгах «Хазарського словника» досягають «стадії дзеркала» [63;155].

Постмодерністська нарративна стратегія роману відрізняється від тверджень Р.Якобсона і модерністської теорії, яка задається питанням про світ і особистість. Тут постають питання і про інші можливі світи, про їхню різницю з нашим реальним, і про стосунки між новою фантастичною реальністю і предметним світом, а також про суть феномену часу, який пройшов, триває і який прийде з перспективи невідомих, проте можливих світів. Цим легким стрибком в часі відповідає і шлях через смерть, вперед і назад у часі, через незліченні маніфестації смерті і реінкарнації. Аврам Бранкович і Самуель Коен бачать уві сні реальність один одного; тут можна померти уві сні третьої особи і це підіймає проблему двоїни, дзеркала, часу і смерті як основного стрижню в цьому романі.

Інтерактивне читання за Павичем – це ще й можливість змусити персонаж чужої, не тобою написаної книги вчинити самогубство або дозволити йому стати королем. Той, хто читає Павича, впевнений: він сам обирає собі пригоди. Героїня роману «Краєвид, намальований чаєм» стає жертвою рокової пристрасті до кожного, хто бере цю книжку до рук.

Павич вказує, що нелінійні способи прочитання використовувались і раніше, але не в художній прозі, а в словниках. «Хазарський словник»,

«словник словників про хазарське питання» – найвідоміший і найскладніший твір Павича. Колись, в Середньовіччя між двома морями хазари заснували державу і сповідували забуту нині релігію. З цієї невідомої віри вони навернулись в одне з відомих і тоді, і зараз божественних вчень – іудейське, ісламське або християнське. Який саме з місіонерів переконливіше за інших протлумачив хазарському каганові його сон – дервіш, равин чи монах? Мілорад Павич привів хазарське плем'я в своє літературне царство не для того, щоб шукати відповідь на це питання. Його цікавить переплетення легенди і літопису, притчі і історичної хроніки – в кінці кінців злиття напівістини і напіввигадки, дійсності і сну, мрії і реальності. Серед десятка фантазмагоричних персонажів в «Хазарському словнику» згаданий вчитель фехтування Аверкіє Скіла – він збирав колекцію ударів саблею і полював за мандрівниками по чужих снах. Скіла вважав, що «трошки сну завжди проникає назовні», в реальність, «тому що тривалість сну коротша за дійсність, яка сниться» [33;101]. На цій містичній межі із задоволенням вже не одне десятиліття балансує Мілорад Павич.

Власне експерименти зі структурою літературного твору і є одним із найважливіших винаходів Павича-постмодерніста. Свої думки про структуру роману Мілорад Павич викладає у статті «Початок і кінець роману», в якій звертається до читачів із запитанням: «Чи мусить роман мати кінець? І взагалі, що таке кінець роману, кінець літературного твору? Й чи неодмінно він має бути лише один? Скільки початків і кінців може мати роман?» [40;31]. Письменник виділяє у мистецтві реверсивні й нереверсивні види. Архітектура, скульптура, живопис – реверсивні мистецтва, які дають можливість підійти до твору з різних боків й роздивитися, змінюючи напрям оглядання. Отже, Павич поставив перед собою завдання зробити реверсивною ще й художню літературу і почав втілювати свій задум у романах.

Однак «Хазарський словник» – не просто роман дивовижної форми, це, насамперед, словник. Його словникові статті нагадують «різнокольорові

частинки однієї мозаїки, і тільки структура примушує їх творити цілісну єдність, хоча скельця мають змогу вібрувати й мандрувати у хронотопі лексикону, як у калейдоскопі, щоразу створюючи різнобарвні краєвиди зі ста тисяч слів» [10;123].

Водночас літературні критики вбачають у «Хазарському словникові» ще й роман-лабіринт, вважаючи Павича продовжувачем борхесівських традицій. У цьому часопросторовому лабіринті твору ниткою Аріадни є його словникова структура, яка допомагає читачеві не загубитись. Вона, зачиняючи перед читачем одні двері, автоматично відчиняє нові. Повноправним господарем лабіринту є не автор-творець, а читач, бо саме йому належить право вибору. Цей твір є цілісністю точно визначених і пов'язаних між собою частин, які переплітаються, доповнюються, інколи виключають одна одну. Структура «Хазарського словника», за задумом, є безцентровою, що уможлиблює циркуляцію матеріалу всередині твору.

Одним з головних принципів Павичевої оповіді є принцип числа, часу і кольору. Суворо витримана геометрична точність в побудові оповіді відображається на числових і кольорових значеннях певних явищ: три книги, три часові зрізи нероздільні з трьома кольорами книг, що одразу наштовхує на думку про містичність роману. Мілорад Павич дуже майстерно і чітко пов'язав ці характеристики і плете з них структуру роману [63;142].

У «Хазарському словнику» Мілорад Павич застосовує ще один цікавий прийом – «читання удвох» або «зустрічі» за допомогою книги. На останніх сторінках твору автор намагається «загладити свою провину» перед читачами і виправдатися за вкрадений у них час. Павич запланував зустріч хлопця та дівчини, котрі одночасно читали відповідно «чоловічий» та «жіночий» примірники «Хазарського словника» і тепер матимуть змогу визначити відмінності між ними. Буквально з обкладинки роману автор наводить читача на роздуми про «стать» книги: це свого роду загадка і читач є той, хто цю загадку повинен відгадати і через відгадку дійти до неймовірного висновку. Читач і після закінчення залишається в романі – він

відгадує таємницю «статі» книги, тобто, як співробітник автора, але і як літературний герой: два читача в обіймах один одного які, після отримання розгадки, залишаються закуті в романі, стають частиною вигаданого світу, героями твору. Для усіх читачів таке завершення є доволі несподіваним, бо після невтомних пошуків двійників у трьох книгах «Хазарського словника», намагань розкодувати багатовимірну архітектурну побудову твору, з'ясувати значення таємничого рахунку, автор пропонує нам звичайну зустріч молодих людей за допомогою книги. Тим самим автор ще раз реалізує свій принцип гри з часом: реальність змінюється не лише всередині роману, але й реальність читача міняється місцями з реальністю літературною. Таким чином, гра з читачем знову стає одним з елементів наділення роману фантастикою і дивами [57;158].

1.3. Співвідношення між автором, читачем і героєм в романі «Хазарський словник».

Мілорад Павич у своїх творах не тільки експериментує зі структурою, а й використовує інші концепти постмодернізму, зокрема, «смерть автора» та «подвійне кодування». Найперше, що впадає у вічі при розгляді «Хазарського словника» – це зміна позиції автора у творі. Вже на перших сторінках твору у його читача виникає запитання: «Хто є автором цього роману?». Питання на перший погляд безглузде і може бути прочитане і як провокація читача, і як іронія спрямована на автора і на читача, або ж як натяк на плагіат: хто ще не знає ім'я письменника, чий твір став європейським бестселлером – Мілорада Павича [53;80].

Отже, Павич розпочав гру з читачем і з жанром ще до того, як написав своє ім'я. Питання авторства породжує сама техніка твору. Адже Павич запевняє читача в тому, що він не помре під час прочитання «Хазарського словника», як це трапилося з його попередником, читачем «Хазарського словника» 1691 року видання, коли книга мала свого першого автора. Тобто,

Мілорад Павич, проголошуючи себе «сучасним автором», натякає на те, що вже мав свого предтечу в минулому. Гра письменника продовжується, коли він погоджується на вторинне авторство, подаючи на перших сторінках роману реконструкцію титульної сторінки первісного (знищеного) Даубманусового видання «Хазарського словника» 1691 р. Тобто, сучасний «Хазарський словник» є тільки своєрідною реконструкцією. Павич нас запевняє в тому, що він буде шукати «знищене» видання однієї книги і що спробує її «реконструювати», так само, як і реконструював титульну сторінку того видання. Пошуки втраченого чи знищеного тексту, листа, книги, рукопису – відомий прийом, яким почали користуватись такі письменники-модерністи як Кіш і Урошевич.

На третій титульній сторінці роману назва написана латиною: *Lexicon Cosri*, але під нею в дужках є ще одна назва «(Словник словників про хазарське питання)». Такою назвою читача повідомляють про те, що книга є своєрідним синтезом багатьох словників і книг, і це означає, що в грі приступній не один автор. Питання авторства варто розглядати і на рівні окремих книжок цього роману, і на рівні окремих тематично-часових пластів (середньовічного, барокового і сучасного). Пошуки шляхів, походження, появи і долі книги, пошук її авторів, власників і читачів, тобто «реконструкція» і «доповнення» – все це фантастична авантюра і гра з часом.

У Мілорада Павича важлива не лише функція головного оповідача, але й автора. Павич в «Хазарському словнику» показує, що для існування розповіді недостатньо лише одного оповідача – їх зазвичай більше і це також стосується героя, який оповідь слухає, тобто героїв, які слухають різні варіанти оповіді від різних оповідачів, і складають якусь цілісність відповідно до своїх переконань і поглядів. Істина у Павича не є єдиною можливою – вона пов'язана із суб'єктом. Без суб'єкта істини просто не існує, вона є поліваріантною [53;79].

Отже, ми дізнаємось, що авторів у «Хазарського словника» було багато і на різних часових площинах. Даубманус, попередник Павича, колега-

лексикограф, видавник, друкар є також його літературним героєм. Літературний герой – не лише колега, але й співавтор. Вони пишуть книгу, укладену в один спосіб: як «словник словників», як три книги об'єднані в одну. Також на авторство книги, так само як і Йоганес Даубманус, має право і Феоктист Нікольски. Загалом, «Appendix I» написаний ним і з його перспективи як «передсмертна сповідь». В назві цього тексту повідомляється, що він також «укладач». Це говорить про те, що авторами «першого видання» були, вочевидь, Аврам Бранкович, Юсуф Масуді і Самуель Коен, кожний своєї книги – «Червоної», «Зеленої» і «Жовтої». Всі три автори походять з XVII століття. Проте своїх авторів «Хазарського словника» має і середньовічний пласт. Принцеса Атех і Мокадаса аль Сафер стали «матір'ю» та «батьком» книги про хазарське питання, а отже першими авторами жіночого і чоловічого примірників [63;211].

Основним принципом в романі є принцип релятивізації авторства. Автори «Хазарського словника» з'являються на кожному тематично-часовому зрізі книги: на середньовічному рівні це принцеса Атех і Мокадаса аль Сафер, в XVII столітті це Аврам Бранкович, Юсуф Масуді і Самуель Коен і в XX столітті – Мілорад Павич. В XVII столітті значне місце посідають Феоктист Нікольски як укладач і Даубманус як видавник. Релятивізація авторства допомагає дізнатись про появу книги, про її авторів і співавторів, а також про містифікацію і міфологізацію її появи. Літературні герої перетворились на письменників, а сам письменник є потенціальним літературним персонажем якогось нового видання «Хазарського словника».

Релятивізацією авторства налагоджена гра з часом і пов'язаність різних героїв на різних часових зрізах функцією авторів і дослідників хазарського питання. Таким чином, релятивізація авторства стала джерелом цілої низки фантастичних ситуацій. Всі автори «Хазарського словника», в тому числі і принцеса Атех, пов'язані як з божественними, так і з демонськими силами. Проте цим не обмежується коло всіх Павичевих помічників і співавторів серед героїв роману: це лише ті, кого Павич сам наділив атрибутом

письменника, укладача чи видавника. Науковці з ХХ століття, славісти, гебреїсти і візантологи – пані Шульц, доктор Муавія і доктор Сук – учасники цариградської конференції, без сумніву продовжують ряд героїв і авторів з ХVII століття. Середньовічні учасники хазарської полеміки Костянтин Філософ, Фарабі ібн Кора та Ісак Сангарі, а також її хроністи – Мефодій Солунський, Спан’ярд аль Бекрі і Іегуда Халеві певною мірою і Павичеві співавтори. Також не варто забувати і про перекладачів, доленосних і вдячних провідників книги і авторів, які також мають своє місце в «Хазарському словнику»: Іегуда ібн Тибон і Джон Буксторф. Таким чином, читачеві дана повна інформація про авторський склад учасників у створенні цього словника. Практично всі герої Павичевого роману – автори цієї книги, а сам Павич перетворився на одного з діючих персонажів [63;129].

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 постмодерному творі панує не абсолютний автор, а читач, котрий самостійно простежує 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 уможлиблює гру-співпрацю «автор-читач». Про вагому роль читача автор висловлюється на сторінках «Хазарського 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» [42;23].

Функція читача зростає. Він не обмежується лише читанням «Хазарського словника», а, перебираючи на себе роль автора, сам укладає

книгу, даючи власну інтерпретацію й нову цілісність, складену з тих самих фрагментів твору. У кожного читача книга вийде неповторною, бо порядок укладання у кожного свій. Для того, щоб полегшити прочитання роману, Павич для свого читача залишив «Попередні зауваження» – своєрідне введення до роману, а окрім цього і поради для читача «Як користуватись словником». Проте, це введення читача в суть справи є і певною містифікацією, втаємниченням власного твору. Таким чином вже першим реченням читача вдруге попереджають про смерть, і то про смерть тих нещасних читачів, які тримали в руках один єдиний отруєний примірник Даубманусового видання «Хазарського словника». Читач як читач таким чином оживає тільки при зустрічі зі світом роману, тобто світ роману не існує без зустрічі зі своїми читачами – і це є своєрідним посланням автора. Чим більше у читання твору вкладених зусиль, тим краще читач зрозуміє твір, проведе більше паралелей, розгадає ряд авторських загадок, а нагородою є задоволення, отримане після вдалого розкодування твору та успішного виходу із авторового лабіринту.

Існує книга зі своїми «таємницями», а читач дізнається стільки «таємниць», скільки він сам зможе відкрити. Читач є сам творцем своєї оповіді; книга метафорично представлена як карти чи доміно, а сама партія – в руках читача. Проте, «карти» і «доміно» певним чином вже розподілені і для того, щоб побудувати свою історію читач повинен погодитись з правилами гри, які автор вже написав у вигляді книги. Авторство читача не є абсолютним – гру придумав письменник – але й необхідне для того, щоб оповідь була довершеною. Напрямок і рухи читачевої «творчості» вже передбачені авторським планом. Читач є творцем не тому, що він по природі креативний, а тому, що автор дав йому таку можливість і структурою самого твору «стимулював» творчий потенціал читача. Креативного читача, «завтрашнього», треба створити, а створити його може лише автор [8;126].

Для поезики Павичевого роману є також важливим уривок, який представлений на «першій сторінці» арабського перекладу словника, подарованого Масуді і який попереджає читача: «В цьому будинку, як і в будь-якому іншому, далеко не всіх зустрінуть з однаковою радістю. І не всім будуть віддані належні почасті. Когось посадять на чолі столу, запропонують йому найвишуканіші страви, він першим побачить все, що підносять до столу, і зможе обрати те, що припаде йому до смаку. Інший буде їсти на протязі, де в кожного шматка принаймні два запахи і смаки. Третій посяде звичайне місце, де всі шматки і вуста однакові. А будуть і такі, місце для яких залишають біля дверей, де подають лише рідкий суп, а на вечерю отримують стільки ж, скільки оповідач отримує за свої історії, тобто – нічого» [42;176].

В романі є історія про те, як Теоктист Нікольски написав житіє Св. Петра Кориського для монаха Лонгина і монах несвідомо прожив не своє життя і помер за задумом автора. Це є своєрідною пересторогою читачеві «Хазарського словника»: книга може захопити свого читача і він почне жити її життям і не повернеться з неї як заблукалий мисливець за снами, або ж помре вже наперед визначеною смерттю.

Письменник став письменником лише завдяки тому, що колись і сам був мрійливим читачем; читачеві ж залишається можливість в майбутньому і самому перетворитись на автора «Хазарського словника». Письменник залишає за читачем право вільного руху крізь книгу в різних напрямках: від початку до кінця чи навпаки, від однієї книги до іншої, або ж «діагонально», крізь всі книги. Для того, щоб читач не заблукав у книзі автор залишив йому знаки орієнтації: хрест, місяць і зірку, що відсилають відповідно до «Червоної», «Зеленої» і «Жовтої» книг, або ж трикутник, який є спільним знаком для всіх трьох книг [63;78].

Автор, читач і літературний герой знаходяться в нерозривному зв'язку і в постійній грі «речей і тіней». Автор в такий спосіб побудував свій твір, в якому і сам автор, і читач, і діючі персонажі вступають в свого роду

співпрацю, в якій кожний має своє завдання. Таким чином у Павича тематизуються відносини автор – літературний герой – читач.

Розділ II. Феномен сну в природі й у літературі.

Думка про спорідненість сну та міфу, про їхню спільну природу та подібне функціонування не раз привертала увагу дослідників (представників аналітичної психології, структурно-семіотичної школи ті ін.), змушуючи щоразу шукати нові підходи до розв'язання цієї проблеми. Так, міф, за спостереженням К.Леві-Стросса, розгортається ніби по спіралі, доки не вичерпається інтелектуальний імпульс, що його породив. Сон, як і міф, має спіралеподібну модель своєї внутрішньої організації: під час сновидіння діє могутній потяг до співучасті, спрямованості до оніричного центру – кульмінації сновидної оповіді. При цьому суть справи становить саме лінія циклічна, що уникає кутів і обривів [35;4]. Постає питання, з яких же складових вибудовується ця спіралеподібна модель тексту сновидіння? Як простежити породжуючий глибинний імпульс підсвідомості?

Трактуючи слідом за К.-Г. Юнгом, колективне підсвідоме як певну атмосферу, в якій ми перебуваємо, як духовну ауру, що нас оточує, як те, що міститься всередині нас, можна зробити припущення: на рівні підсвідомості створюється особливо сприятливе підґрунття для індивідуального міфотворення у сновидінні, оскільки архетипи, якими оперує наша підсвідомість, є певними міфотворюючими елементами, міфологічними праформами, що продукують у символічній формі її зміст [62;59].

Виходячи з концепції К.-Г. Юнга, головним розмежуванням між сном та міфом є свідомо обробка архетипів у міфі та несвідоме їх використання у сні [63;35]. Але у природному сновидінні як напівсвідомій діяльності така чітко виявлена опозиція знімається, а в літературному сні, що виступає як художня одиниця у структурі твору і є певною художньою стилізацією природних сновидінь, взагалі втрачає сенс.

Напівсвідома *psyche* сновидіння, черпаючи образи для сновидінь з потужного архетипічного міфологічного підґрунття підсвідомості, комбінує їх для різноманітних сюжетів сновидіння відповідно до канонів оніричного

жанру. При цьому щоразу відбувається акт індивідуального міфотворення, який можна розглядати як «зверху», так і «знизу»: на рівні індивідуального факту трансформації архетипу (згори – вниз) і на рівні індивідуального смислотворення, здатного освоїти, пережити, витворити свою форму (знизу – догори) [29;16]. Органічна єдність автора і породжуваного його свідомістю тексту складає основне підґрунття для розуміння проблем індивідуального як міфо-, так і снотворення.

Міфотеми сюжету сновидінь виступають як певні архетипи людської поведінки, породжені загальним міфостворюючим підґрунттям підсвідомих ментальних структур. Моделлю поведінки автора сновидінь, моделлю його свідомості стає при цьому не світ речей, а його думка, трансформована на рівень підсвідомо сформованої символіки. Процес авторського міфотворення допомагає досягнути приховані символічні смисли, закладені у внутрішній структурі особистості, збагнути символічне смислове ядро особистості, виявити внутрішні закони її мислення, що складають глибинний код індивідуального міфотворення і втілюються в оніричному просторі мовою символів сновидінь – однією з форм міфологічного наративу [25;15].

Художнє сновидіння, будучи структурною одиницею тексту відрізняється від природного сну насамперед своїм вербалізованим характером. Якщо в природному сновидінні наша підсвідомість безпосередньо виявляється мовою символів, то у літературному сновидінні цей процес виявлений опосередковано, через слово, яке у міфологічному просторі сновидіння набуває значення символу. Мова останнього може бути поділена на дві групи:

- 1) символи, що є спільними для окремих верств населення і визначаються соціальними, економічними, релігійними, етнічними факторами;

- 2) символи, що мають лише індивідуальне значення, виявляють особливості суб'єктивного сприйняття того чи іншого образу, події, кольору, якості тощо [46;6].

Символи першої групи спроектовані у міфологічну свідомість етносу, символи другої групи – у глибинне символічне міфоутворююче ядро особистості. Митець, використовуючи у своєму тексті символи першої групи, надає їм нового, авторського звучання, занурюючи їх у новий, інтенціональний контекст. Символ як певна міфологема колективного міфу зазнає перетворень у символічному просторі художнього сну, що має індивідуальне міфологічне підґрунття, і стає міфологемою індивідуального авторського міфу.

Художній сон – семіотична форма втілення авторської інтенції. Це не просто витвір примхливої фантазії автора, а свого роду «зашифроване послання» митця читачеві. Вибір образної символіки сновидіння, сюжету, персонажів, яким він делегований – все це вияв авторської інтенції в оніричному просторі тексту, що «працює» поряд з іншими текстовими одиницями на авторську ідею [44;37].

У художньому сновидінні інтенціонально вагомими є як форма сновидіння (сигнал до «розшифровки»), так і зміст, сюжет сну, котрий становить собою комбінацію певних міфологем, інтенціональних за своєю природою. Форма сну у системі християнських культурологічних координат може означати, віщувати смерть, загибель героїв. Якщо в окремих випадках той самий сон приснився кільком людям, то це означає, що хтось з них незабаром помре.

Діючих персонажів у художньому сні, як правило, небагато, а оптична конструкція візуальності сновидіння, скерована автором, неначе збільшує їх, допомагаючи читачеві визначити епіцентри конотативних зв'язків, що створюють широкий інтенціональний контекст сновидіння. Форма художнього сну дозволяє в одній точці оніричного простору концентрувати найбільш вагомі для митця ідейно-тематичні блоки.

Конотативний взаємозв'язок міфологічних образів в оніричному просторі тексту створює особливий, більш глибинний, латентний текст – підтекст сновидіння. У сні «текст» і «підтекст» об'єднані духовною аурую

митця, його комунікативним наміром. Тому, щоб виявити денотативно-концептний план сновидіння, закладену в ньому авторську інтенцію, слід розшифрувати обидва структурні рівні сну. Це нелегке завдання полегшує читачу-реципієнту знання особливостей логіки сновидіння, «коду» розшифровки сну, загальної атмосфери твору, його ідеї тощо [7;132].

2.1. Сон як художній прийом.

Поняття «прийом», яке пропонується «формальною школою», охоплює всі ті засоби і ходи, якими письменник користується в «побудові» (композиції) свого твору. Виходячи з того факту, що художній твір являє собою організовану цілісність, в якій значимість окремих моментів визначається як взаємодією частин, так і загальною спрямованістю цілого, – варто визнати цілком доцільним використання поняття «прийом» в літературних дослідженнях [49;119].

Зображення сну, опис сновидіння, віщого сну – досить розповсюджений літературний прийом, який має тривалу традицію. Він служить для різноманітних цілей формальної побудови і художньої композиції цілого твору і його частин, ідеологічної і психологічної характеристики дійових осіб і викладу поглядів самого автора.

Сон одного з дійових осіб літературно-художнього твору може бути рамкою або ж обрамленням основного сюжету, своєрідно його підкреслюючи і виділяючи на фоні другорядних деталей. Так, наприклад, цей прийом зустрічається в «Тисячі і одній ночі», де сон купця Абу-Гасана на початку і в кінці оповідання служить рамкою для розвитку основного сюжету пригод «Халіфа на годину». Схожий, але не тотожний з попереднім прикладом той випадок, коли автор не зображує сон як рамку, проте описує сновидіння як форму розвитку сюжету, і весь літературний твір є змістом сну одного з дійових осіб, в той час, коли в першому випадку твір лише обрамлявся зображенням сну.

Цей прийом художнього зображення неначе допомагає читачу, слухачу або глядачу перейти від дійсності до естетичного споглядання, – заснути на початку дії для того, щоб знову прокинутися при її завершенні, повернувшись до переживань буденного життя.

Інколи сновидіння героїв служать формою сюжету не основного, а епізодичного, виділяючи його як частковий, проте значущий епізод у розвитку головної дії. Зазвичай, в подібному сні автор відображає, як в увігнутому дзеркалі, у величному вигляді все те, що для нього є особливо важливим, дорогим, а для читача на його думку – значущим [31;20].

Опис сновидіння, як літературний прийом, часто буває ефектний у тих випадках, коли складний, заплутаний або фантастичний і незрозумілий сюжет пропонується увазі читача без пояснення про те, що він складає зміст сну, і лише наприкінці автором додається, що дія відбувалася уві сні. Цим прийомом користується М.Гоголь в повісті «Травнева ніч або утоплениця». Зображення сну допомагає митцю вдало розв'язати заплутану колізію, як ми це бачимо у Шекспіра в «Макбеті», де вся зав'язка дії була б неможливою без цього літературного прийому.

Інколи автор використовує опис сну, коли бажає за допомогою цього прийому, шляхом чисто зовнішньої зображальності, підкреслити якісь душевні якості свого героя, частіше – героїні. Зовсім іншої меті служить введення сну як засобу переходу від одного епізоду до іншого, що буває дуже важливим при описі мандрівок, подорожей, відвідувань, подвигів і т.д., тобто в тих випадках, коли розгортання подій набуває характеру кінематографічної зміни картин.

Особливого значення набуває опис сновидіння як прийом для зображення ірраціонального, потойбічного світу. В церковній писемності і народній словесності в такому випадку сон набуває форми видіння або одкровення про потойбічні таємниці.

В утопічному романі широко використовується введення сну для перенесення дії із сьогодення в уявне майбутнє: герой засинає в звичному

для нього оточенні, а його сон, замість декількох годин, триває століття або більше, і просинається він в новій епосі, а інколи в той самий час, проте в іншому місці. Можливий й інший прийом: не перехід від сучасності до майбутнього, а від минулих часів в сьогодення для співставлення двох різних епох за допомогою сну одного з дійових осіб. Наприклад, Алан Едгар По досягнув цього шляхом повернення до життя єгипетської мумії, яка проспала багато століть і прокинулась в ХІХ ст.

Віщий сон також часто грає значущу роль в розгортанні дії літературного твору. Тоді зображення віщого сну є особливим художнім прийомом, оскільки весь розвиток сюжету наперед визначений змістом сновидіння і розв'язка роману вже задана. В такому випадку, коли автору необхідно викласти світобачення свого героя і в той же час зробити це настільки образно і виразно, щоб зберегти художність свого твору, не перетворюючи його на філософський трактат, він звертається до цього прийому [31;32].

Інколи автору буває необхідно ввести в сюжет елемент моральної оцінки вчинків дійових осіб, проте, звичайний спосіб етичного судження цінностей може виявитись нехудожнім або дати привід до звинувачення в тенденційності; сон злочинця приходиться на допомогу, і митець досягає бажаного успіху, не торкаючись естетичної і психологічної правди. Наприклад, Свідригайлов («Злочин і покарання») перед самогубством в жахливому сні згадує свої гріхи, і Достоевський, уникнувши художньо небезпечної моралізації, впевнено веде до спокути.

І, нарешті, мотив сну може бути використаний для створення особливого настрою, емоційного тону художнього твору. Це – навіювання спокійного сну героям твору, прийом, яким часто користувались письменники-романтики.

Всесвітня література сповнена прикладів сновидінь, гарних і приємних, віщих і таємничих, жахливих і пересторожних, фантастичних і алегоричних; використовуючи сон як прийом, автор не лише розгалужує, а, часом, і

заплутує сюжет, але й додає родзинки до свого твору. І тому не дивно, що ця тонка сфера людської психіки цікавить не лише науковців, але й літературознавців.

Художній прийом сну як відображення об'єктивної дійсності в особливих її формах, закріплюючись в культурній пам'яті протягом чималого періоду в історії, стає в другій половині ХХ ст. продуктивним і важливим жанроутворюючим фактором [31;28].

На наш погляд, це в рівній мірі справедливо по відношенню до теоретичних досліджень тих художніх прийомів і елементів поетики, за допомогою яких автор досягає максимальної психологічної достовірності у зображенні внутрішнього світу своїх персонажів.

2.2. Мотив сну в світовій літературі ХХ ст.

Найбільш яскраво ілюструє як положення теорії З.Фрейда, так і зв'язок мистецтва і сновидінь взагалі рух сюрреалістів, що зародився в Європі на початку 20-х рр. ХХ ст. Як і багато інших течій і напрямів мистецтва ХХ століття, сюрреалізм робив спробу кинути виклик заборонам і обмеженням, що замикають «у клітку» справжні бажання й потяги людини. Звільнення від соціальних оков, на думку сюрреалістів, повинне було допомогти відкрити нові можливості людського сприйняття й розширити межі творчості. Звідси виникає особливе ставлення митців-сюрреалістів до сновидінь. У них вони бачили джерело творчості, яка допомагає вивести на волю справжні почуття, гідні бути втіленими у формах мистецтва. Ірраціональність, абсурдність і примхливість образів і почуттів сновидінь – це неоціненна перевага, тому що саме це робить сновидіння викликом суспільним нормам.

Світова література ХХ ст., заперечуючи школу «критичного реалізму», створювала нові системи методів і прийомів, які вже не зводилися до елементарного наслідування життя. Латиноамериканська література дала неперевершені зразки так званого «магічного реалізму». Одним з найбільш

яскравих представників нової течії був Хорхе Луїс Борхес. У його прозі реальне й фантастичне відображаються одне в одному, як в дзеркалі, або ж непомітно перетікають одне в одного, неначе стежки в лабіринті [14;96].

Опозиція «література і сновидіння» в прозі ХХ ст. стає взаємозворотньою: сновидіння входять в літературу на правах особливого жанру, в них присутній літературний контекст. Літературні сновидіння в модерністській і постмодерністській прозі ХХ ст. поліфункціональні, вони виконують роль універсального медіатора між мистецтвом і дійсністю. Сновидіння мають філософсько-естетичну, художньо-психологічну, сюжетно-композиційну, креативну, інформативну, комунікативну, ретроспективну, сенситивну функції. Специфіка зображення сновидінь в онейросфері модернізму і постмодернізму обумовлена специфікою авторських задач: зображенням боротьби гарного з бридким, «старого» і «нового» в душах героїв, спробою внести сновидіння персонажів до сфери магії, кохання і історії, описом і аналізом «іншого простору» свідомості, авторською міфологією і міфопоетикою гри. Літературні сновидіння інколи служать тотальною віртуалізацією реальності, активізують гру архетипів в «снах розуму» [16;53].

Сон-подорож в літературних сновидіннях ХХ ст. є водночас і мандрівкою по зонах свідомості, по глибинах власної і колективної пам'яті, він відтворює міфологічні праобрази містично-ігрової дії. Той, хто бачить сни є водночас автором, актором і глядачем сновидіння.

Сновидіння в постмодерністській прозі використовуються в якості ігрового літературного прийому, йде інтенсивна «гра в сни» і «гра зі снами», навіть тексти подекуди вибудовуються за законами сновидінь. Сни служать в якості вмотивованості різними культурними кодами, знімається опозиція життя і тексту; не лише культура і текст ставляться на один рівень, але й реальність і текст, і, звичайно, сон і текст. В прозі постмодернізму сни стають дедалі «текстуальними», пародійно-цитатними, сповненими ремінісценцій з попередніх культур. «Сон є текст» – в цьому і полягає один з

основних постулатів Ж.Лакана, який потім використовували постструктуралісти. Він стверджує, що сновидіння структуроване як текст, більше того: сон вже є текстом [30;21].

Область сновидінь є «простором проміжку», яка підвладна впливу потойбічних сил і відносини між різними категоріями в ній взаємозворотні. Хронотоп сновидіння в модерністській прозі є містеріальним, в постмодерністській – пародійно-містеріальним. «Діалог з хаосом» в постмодерністських сновидіннях визначає «дифузний» характер хронотопу.

Предметний світ сновидінь населений різноманітними істотами: від істот, більш-менш схожих на героїв традиційної міфології й демонології до гротескних потвор і гібридів в постмодернізмі. Він підлягає трансформаціям, фольклорно-міфологічним перетворенням.

Персонажі-сновидці модерністських текстів є результатом не лише авторської фантазії, вони в багато чому автобіографічні, втілюють авторські уявлення про зв'язок сну і смерті, про можливість отримання уві сні таємного знання про світ і переображення особистості. Ці персонажі мають можливість орієнтуватись в реальності сновидіння і навіть керувати нею, що є наслідком вивчення модерністами окультних наук. Персонажі-сновидці в постмодернізмі більш схематичні. Авторська істина релятивізується, автор намагається стерти сліди своєї присутності в тексті, і цей холодно-відмежований тон оповіді породжує відчуженість сновидця від світу снів і самого себе. Сакральний для модерністів світ сну піддається десакралізації і деміфологізації.

Проблема співвідношення історії і сновидіння в постмодернізмі пов'язана, в першу чергу, з питанням «що є реальність?». Постмодернізм виходить на моделювання світу, на створення можливих світів. Вихід зі світу сновидінь і в світ сновидінь – один з найпоширеніших прийомів в постмодернізмі. Вже не потрібні докази суміжного характеру сновидінь, який осмислювався в філософських працях П.А.Флоринського, в психоаналізі З.Фрейда і К.-Г.Юнга, і в семіотиці. Сновидіння існує на межі тексту і

реальності, воно перетікає в розповідь про сон, яка є «звичайним текстом, хоча і з помітними ознаками свого незвичайного минулого» [36;42].

Постмодерністські письменники, філософи й художники часто звертаються до теми сновидінь. Так, М.Фуко, створюючи свою «Історію сексуальності», звертається саме до тлумачення сновидінь Артемідором у Стародавній Греції, показуючи підміну сексуального соціально-економічним у стародавньому світі. Особливо близькі до постмодерністського бачення світу такі особливості сну, як відсутність логіки, невизначеність, фрагментарність, парадоксальність, самоіронія, ефектність і театральність, приховане цитування і гіпертекстовість. Сни демонструють можливість вивільнення ігрового потенціалу мови й мислення. Сни беруть участь у деконструкції фалогоцентричних установок особистості. Посилання на те, що зараз розповідається сон, дозволяє поставити лапки і тим самим легітимізує альтернативний спосіб самовираження [44;38].

Для роману ХХ ст. характерна суб'єктивована модель дійсності, яка істотно відрізнялася від тієї, що була представлена в класичних зразках ХІХ ст. Явища, що належать до внутрішнього світу героїв, і які відбуваються в його свідомості (у тому числі сни), розглядаються тут як не менш, а іноді й більш реальні, аніж навколишня дійсність.

Як зазначають дослідники, постмодерністський текст – це не готовий естетичний продукт, вільна знакова діяльність, яка залучає читача до гри, в процесі якої реалізується неминуча множинність значення. Постмодерністський підхід виходить з відносності й ілюзорності всіх ідеологій і міфологем, залишаючи нам тільки віру в цінність сумнівів. У той же час він поважає різні точки зору, підкреслюючи, що сучасна наука включає суб'єктивізм, помилки й нонсенси, неповноту й недосконалість як критерії істинності. Цей підхід фактично знімає дуалізм суб'єкта й об'єкта, показуючи, що будь-яке спостережуване явище нерозривно пов'язане зі спостерігачем [49;175].

Ще однією характерною ознакою постмодерного тексту є інтертекстуальність. Використовування цитат і палімпсестів, натяків на інші твори і посилання на інші тексти є нерозривним із релятивізацією авторства, що дає можливість авторові стрети свою присутність з тексту і таким чином уникнути гострої критики. Один з найвідоміших представників літератури постмодернізму, що дав світові неперевершений зразок цієї літератури – Умберто Еко – розпочинає свій роман «Ім'я рози» такими словами: «Таким чином я вкотре відкрив для себе те, що письменники знали завжди (і стільки раз нам говорили): книги завжди говорять про інші книги, а кожна історія переказує якусь іншу історію. Про це знав і Гомер, знав і Аристотель, не кажучи же про Рабле і Сервантеса. Через це моя історія повинна була розпочатись знову знайденим рукописом, нехай навіть і цитатою з нього» [49;259].

2.3. Оніричний дискурс в сербській літературі ХХ ст.

Не зважаючи на бурхливий розвиток європейської літератури, сербські письменники не переставали створювати власні неповторні зразки вітчизняної літератури. Починаючи від Лази Костица і його відомого вірша «Међу јавом и мед сном» і Йована Дучича, який своєю збіркою «Песме» (1908р.) зробив гострий перехід до символізму і представив читачам цілу палітру мотивів, кольорів і картин аж до сучасного постмодернізму з його радикальними змінами форми і структури твору, сербська література в ХХ столітті ані на крок не відступила у своєму розвитку. Після Й.Дучича з невеликим доробком виступив Мілан Ракич (збірки «Песме» 1903, 1912рр.), який разом із Алексоею Шантичем розвинув патріотичні мотиви в сербській ліриці. Не варто забувати і про таких визначних постатей як Велько Петрович і Светозар Джорович, які розвинули жанр сербського оповідання. Все частіші сутички з літературною критикою наводили на письменників песимізм і розпач. Від попередників радикально відрізнялась творчість таких

письменників як Сима Пандурович («Посмртне почасті», 1908р.) і Владислав Петкович Дис («Утоплене душе», 1911р.).

Навідміну від поезії, проза пройшла складніший шлях. Виразності набували стилістичні характеристики імпресіонізму в творчості таких письменників як Петар Кочич і Борисав Станкович. Виразно аналітичну прозу, сповнену уважно стилізованих вражень, в той час почала писати Ісидора Секулич (1877-1958рр.).

Творчий підйом сербської літератури, який перервали воєнні роки, був відновлений одразу ж після завершення війни і то у Белграді, який постраждав найбільше. Проте Белград був вже столицею не Сербії, а нової держави – Югославії. Письменники, хоча й молоді, приїздили не лише з далеких куточків своєї Батьківщини, але й привозили свій досвід з різних європейських країн. Старі зразки почали втрачати свою цінність. Весь іноземний досвід, привезений до Югославії, злився до єдиного літературного явища – авангардизму, який піддавав сумніву традиційні мистецькі норми і форми. В сербській літературі в 1920 році «Маніфестом експресіоністської школи» Станислава Винавера експресіонізм буде проголошено як один з напрямів авангардизму. Спочатку, з-поміж нових бунтівних письменників виділиться Мілош Црнянські зі збіркою «Лирика Итаке» (1919р.), яка викликала гостру критику. Починаючи з «Дневника о Чарнојевићу» (1921р.) всі його твори будуть мати ліричне спрямування. Романами «Сеобе» (1929р.) і «Друга књига Сеоба» (1972р.) буде розпочато звернення сербських письменників до історичного минулого свого народу.

У літературних інноваціях далі пішов Растко Петрович (1898-1949рр.). В «Откровењу» (1922р.) він полишає всі ознаки старого вірша, а в романі «Бурлеска господина Перуна бога грома» (1921р.) першим з-поміж сербських письменників нового часу розбиває єдність часу, місця й дії.

Мистецтво оповіді ніхто не розвинув так добре як Іво Андрич (1892-1975рр.). Андрич стоїть скоріше наприкінці, аніж на початку певної нарративної традиції, яку він трансформував у сучасні форми оповідання і

роману. Звідси в нього вже в першому оповіданні «Пут Алије Ђерзелеза» (1920р.) і в першій збірці «Приповетке» (1924р.) відчувається впевненість в мові і рівновага в компіляції. Свою майстерність він довів трьома романами: «На Дрини ћуприја», «Травничка хроника» и «Госпођица», а трошки пізніше романом «Проклета авлија» творче трансформував старий прийом «історії в історії» в складну, багатозначну структуру короткого роману. Іво Андрич створив власну традицію, яка буде незмінною протягом тривалого часу.

Наприкінці 20-х років, коли в Європі авангадні напрями змінюються або ж зовсім зникають, сербські надреалісти видають маніфест «Позиција надреализма» (1930р.). Письменник Марко Ристич бере на себе роль керівника і теоретика. З середини 30-х років з-поміж сербських письменників все сильніше проявляється ідеологічна поляризація. «Ліві» вимагають від літератури, щоб вона була підпорядкована певній суспільній меті. Формується рух «соціальної літератури» [].

Не часто письменники своєю творчістю обіймають такий великий проміжок часу, як це зробила Десанка Максимович (1898-1993рр.). Від першої збірки «Песме» (1924р.) вона сім десятиліть збагачувала і вдосконалювала лірику, якій притаманні всі традиційні риси: сповідність, чуттєвість, дескриптивізм і, часто, родолюбивість. В своїй пізній збірці «Тражим помиловање» (1964р.) найглибше розкрилась провідна риса її творчості – вона оспівує світ таким, яким він є, добрим чи злим, а не таким, яким би мав бути.

Початок третього і найдовшого періоду, який охоплює сербська література, позначив не стільки кінець однієї війни, скільки зміна суспільної системи. Друга світова війна для сербського народу була такою ж руйнівною, як і Перша: окрім опору окупаційній владі, відбувся і розкол в народі на ідеологічній основі. Відтоді такі письменники і поети як Чедомир Миндерович, Скендер Куленович, Васко Попа, Міодраг Павлович, Михайло Лалич, Добриця Чосич, Меша Селимович, Велимир Лукич, Борисав Пекич, Данило Кіш та інші вдосконалювали поетичні і прозові жанри сербської

літератури і привносили в них щось нове, кожний відповідно до своєї майстерності, переконань і поглядів. Лише Мілораду Павичу в останній чверті ХХ ст. вдалося зробити певний ривок в плані вдосконалення такого жанру як роман. З одного боку Павич ніби то накладається на літературну традицію минулих років, започатковану ще Іво Андричем, а з іншого боку – розриває її. Своїм нетрадиційним підходом до побудови структури і літературних прийомів він засвідчив початок якоїсь зовсім нової літератури і тим самим констатував затвердження нової літературної течії в Сербії.

З-поміж безлічі мотивів і прийомів Павич неабияку увагу приділяє питанню авторства у творі. Як би радикально не виглядала, ідея про відносини читача і автора не є новою, ані з точки зору письменника (література у вужчому значенні цього слова), ані з точки зору літературознавства. Письменники, взяти хоча б від символізму, дуже часто відводили читачеві роль співтворця, роль того, хто «дописує» твір, надаючи йому в певний момент вирішального значення. Читач часто був частиною авторського творчого задуму: зважав на його емоції, асоціації, імагінації, інтелегенцію і освіченість, вводив його в гру. Проте Мілорад Павич не лише надає читачеві можливості співпраці, але й залучає його до гри, гри не лише з собою, але й з літературними персонажами. Таким чином всі, хто має відношення до роману – автор, читач і герой – мають обов'язки один перед одним [58;34].

Повертаючись до мотиву сну в сербській літературі, варто відзначити, що його коріння сягають ще письменників-романтиків, які, щоправда, користувались ним з огляду на особливості своєї літературної епохи. У різних письменників сон виступав в різноманітних функціях і мав різну мету. Згадаємо лише один з найвідоміших поетичних творів Лази Костича «Међу јавом и мед сном». Він описує сон як стан екстазу. В його уявленні не існує чіткої межі між дійсністю і сном, а якщо й існує, то саме на ній балансує кохання. Вірш з'являється на межі сну і дійсності, в момент натхнення, якому передують різні події матеріального чи духовного змісту. Напротивагу

Йому Йован Дучич доводить, що сон – це світ мрій, з якого виходить його кохана. «Сон про щастя – більше, аніж щастя», – саме таким сон постає в його творчості. Звернення до нереального світу та вигадки, балансування на межі сну і фікції, стан ейфорії і забуття – ось чи не найосновніші ознаки лірики тієї епохи. Перервана жорстокими війнами, література епох романтизму і символізму набуває нових рис і звертається вже не до ідей вічного і метафоричного, а до ідей історичних і національних; чуттєвий світ підсвідомого відходить на другий план, натомість повертається національна самосвідомість.

Гра з тонкими сферами душі наново відроджується в творчості Іво Андрича, який зображує вразливу людську психіку і вплив, який мають на неї обставини і оточуючі люди. Персонажі оповідань і романів Іво Андрича переживають незрозуміле, а подекуди і жорстоке ставлення до себе, опиняються в таких обставинах, які активують найпотаємніші можливості людської свідомості, страждають від слабких чи сильних рис власного характеру, а за усім цим спостерігає читач. Проте не можна сказати, що Іво Андрич надає особливої уваги мотиву сну як такому – в своїх творах він скоріше звертається до інших аспектів людської психіки.

Проте онірична сфера неабияк зацікавила представників постмодерного періоду в сербській літературі, таких як Мілорад Павич і Светислав Басара. Останній настільки віртуозно і майстерно продовжив і розвинув ідеї Павича, що його роман «Фама о бициклистима» й досі залишається предметом гострої критики і суперечок. В цьому романі мотив сну є чи не найзначущим. Тонка межа між реальністю і сном настільки розмита, що читач й сам губиться між двома світами. Сон у Басари стає «другою» реальністю, в якій істина постає в своєму справжньому вигляді, а цей світ, де ми не спимо, є сповненим ілюзій і самообману. Сон – простір для обраних, не всі можуть потрапити в храм і досягнути таємниці буття. Проте і між обраними є вороги, які воють за зло у всьому світі, яке так яскраво представлене у вигляді Вавилонської вежі. Мотив дзеркала, який так

полюбляли письменники епохи бароко і символізму, набуває значущості і знаковості в романі «Фама о бициклистима». Ритуал розбивання дзеркал в символічній формі ілюструє знищення неправди і розкриття істини.

Загалом сновидіння в сербській літературі пройшли довгий шлях, при цьому видозмінюючись і набуваючи тих характерних ознак, які диктувала відповідна літературна течія.

Розділ III. Мотив сну в романі «Хазарський словник».

Одним з найулюбленіших прийомів письменників-фантастів можна вважати сон. Але це й один найрозповсюдженіших прийомів: навіть і Гільгамеш бачить сни. Сон як прийом охоче використовували і письменники-реалісти. Проте постає питання: чи є сон в реалістичній прозі лише умовно сном? Він є невід'ємною частиною реально-психологічної системи, мотиваційним «психологічним» фактором.

Підхід до снів в Павичевій прозі як до стану психіки має стільки ж логіки, скільки і твердження, що він є «психологічним натуралістом». Сон, відтак, є літературним трюком, найчастіше мотиваційним [67;71]. Яскравим підтвердженням цьому є пара астральних двійників Бранкович-Коен: сон кожної миті є дійсністю іншого, тому тлумачення сну як автономного психологічного явища в даному випадку неприпустиме.

Три трикутники хазарської призми, окрім часу, кольору, культури, цивілізації, віри та інших історичних фактів, з'єднує феномен сну як причина появи всієї хазарської полеміки. Сон уможливорює метастазу фантастики, барокову мову, неймовірні поетичні варіації. Пізнання смерті крізь сон, про яке говорить Кастанеда, у вигляді астрального пізнання снів двійника, стає можливим завдяки третій особі, мисливцю за снами. Сон є стрижневим, базовим елементом роману, шляхом до розуміння таємниці, медіумом між часом і існуванням, існуванням і зникненням. Сон має визначальну роль в романі: він надає роману ознак фантастики. Бачення уві сні мертвих і чужої смерті додає до сфери часу і сну ще й елемент потойбічності. Три представники демонічного світу – Лукаревич, Севаст і Акшані також приходять зі світу мертвих, з річки Стікс.

Кирило, Аврам Бранкович та інші персонажі представляють світлу сторону смерті. «Смерть є однофамільцем сну», – каже Павич [32;67]. Філософи називали сон малою смертю. Мотив яйця протиставляється демонічним руйнівним елементам як символ воскресіння, яке з'являється

зазвичай уві сні. Сферичне, ідеальне втілення всемогутності уві сні перетворюється, завдяки символу яйця і розпаду органічної матерії, у символ смерті. Утопічність яйця стає символом апокаліпсису. У Павича час і плинність – демонічні категорії, а вічність і сон – божественні. Заразна клітина смерті, герб знищення пов'язують смерть з народженням, час з вічністю у вакуумі історії і сну, все одне в одному, одне всупереч одному і завдяки одне одному [56;162].

Чоловічий варіант книги має стрижневий символ дерева з провідними жіночими принципами, які не повинні, а зазвичай і не можуть, поєднатись. Це можливо лише уві сні, де вони шукають іншу частину свого цілого. Міфічне місце сну в романі пояснюється культом цієї категорії: «У хазарів також існує культ сну. Вважається, що той, хто загубив сіль, не може заснути. Цим пояснюється велика увага, якої в їх оточенні приділяють сну. Однак існує ще дещо, чого я не міг збагнути, щось невловиме для мене. Хазари вважають, що люди в спогадах, які населяють минуле кожної людини, лежать там неначе полонені або прокляті; вони не можуть змінитись, не можуть зробити жодного кроку, окрім тих, які ними вже були зроблені, не можуть зустрітись ні з ким іншим, окрім тих, з ким вже зустрічались, не можуть навіть постаріти. Єдина воля, яка надана прашурам, цілим померлим народам батьків та матерів, що живуть в наших спогадах, – це тимчасовий передих в наших снах. Тут, в снах, ці люди зі спогадів, нехай навіть тимчасово, виходять на волю, розслабляються, зустрічаються з якимись новими людьми, змінюють партнерів по ненависті і любові, і отримують щось на зразок короткого життя. Саме тому сон в хазарській вірі посідає важливе місце, саме уві сні минуле, ув'язнене саме в собі, набуває трохи волі і нових можливостей» [33;307].

Наприкінці розділу «Хазари» в «Червоній книзі» розповідається про те, як сон хазарського кагана став причиною зникнення хазарів. Одного разу каган побачив уві сні янгола, який йому сказав: «Творцю до вподоби твої наміри, але не твої вчинки». Каган попросив свого радника, мисливця за

снами, щоб той протлумачив його сон, але, оскільки не був задоволений тлумаченням, розлютився і покликав чужоземців. Таким чином почалась хазарська полеміка. Як ми бачимо, неабияке значення надається сну: він викликав зникнення цілої цивілізації. Отже, сон в даному випадку став передвісником загибелі.

У хазарів з філософією сновидіння міцно пов'язана філософія часу. Тут відчувається безсумнівний вплив Борхеса і того філософа, який непомітно стояв за Борхесом декілька десятиліть, Джона Уільяма Данна, автора книги «Експеримент із часом» (1920р.), творця серійної концепції часу. Про сновидіння у хазар сказано наступне: «І будь-який сон кожної людини втілюється як чиясь чужа дійсність. Якщо відправитись звідси до Босфору, від вулиці до вулиці, можна число за числом зібрати цілий рік з усіма його порами року, тому що у кожного своя осінь і своя весна, і всі пори року людського життя, тому що в будь-який день ніхто не є старим, ні молодим і все життя можна уявити як полум'я свічки, так що між народженням і смертю навіть жодного подиху не залишається, щоб її загасити» [33;42].

Такою філософією обумовлений центральний епізод «Хазарського словника», пов'язаний з Аврамом Бранковичем, Юсуфом Масуді і Самуелем Коеном. Кір Аврам Бранкович збирав свідчення про «Хазарський словник» для того, щоб відновити Адама Кадмона, при цьому він дотримувався християнського рішення хазарської полеміки. Одночасно з ним «Хазарський словник» збирав і реконструював єврей з Дубровнику Самуель Коен, який відповідно був прибічником іудизації хазарів в IX ст. З деяких пір Аврам Бранкович щодня почав бачити уві сні молодого чоловіка з одним сивим вусом, гарними очима і скляними нігтями на одній руці. Це і був Коен, який щочас відчував, що він комусь сниться. Це означало, що вони незабаром зустрінуться. Третій мисливець за словником, Юсуф Масуді, захисник ісламської версії хазарської полеміки, навчився хазарському мистецтву потрапляти в чужі сни, вступив на службу до Аврама Бранковича і став бачити його сни – і Самуеля Коена в них. Коли ж нарешті Бранкович і Коен

зустрілися, то Бранкович загинув від турецької шаблі, а Коен, побачивши людину, якій він так довго снів, заціпенів і так і не повернувся до тям. Юсуф Масуді випросив у турецького паші один день життя, щоб побачити уві сні як Коену буде снитись смерть Бранковича і те, що він побачив було таким жахливим, що під час сну він посивів. Наступного дня турки зарізали і його. Таким чином в романі естетично реалізована звичайна для літератури ХХ століття міфологема живого тексту, протиставленого мертвій реальності.

Сон у Павича має роль трансформатора нової дійсності: на основі зустрічі з трагічним речі набувають ознак сну, а сон – ознак речей. Роль сну в романі є визначальною. Частки часу і сну є ключем до розуміння життя і смерті. Сон, відтак, для хазар був не лише днем їхніх ночей, але й таємничою ніччю їхніх днів. Мисливці, читачі снів виконують роль провідників між життям і смертю, часом і моментом, фізикою і метафізикою. Це синхронічне і діахронічне дослідження смерті крізь час і сім ступенів сну йде і шляхом фронтальної зустрічі і конфронтації трьох релігій [58;160]. Кожний з дослідників хазарського питання показує виражений антидогматизм, який вказує на можливість однієї антропологічної і релігійної сфери, і кожний з них поступово вступає в конфлікт між своїм «єретичним» ставленням, питаннями доктрини і світобаченням тієї релігії, до якої належить. Кожна історія розповідається, прославляючи сон і міф, а історична основа пов'язує цю розповідь з дійсністю, щоб вона не зникла. Це шлях, яким можна дістатись до Адама, бачення уві сні свого минулого і до зв'язку письменника і «пращурів» «Хазарського словника»: від принцеси Атех до Мілорада Павича. Знання і таємниця, бінарні опозиції в логічному сенсі в романі є частиною системи і комбінацій. Роман є синтезом трьох авторів, трьох світів, трьох книг і, таким чином, класична позиція щодо автора і персонажа втрачає свою логіку. Цей роман не є романом ініціації в сон, час та історію. Це роман багатьох епох, мисливців за снами, які є водночас і героями роману, і його оповідачами.

Техніка релятивізації авторства і поділу творчого процесу містифікує події на сучасному етапі. Даубманусів словник не єдиний відсутній, втрачений або ж вигаданий рукопис. Техніка реконструкції загубленого рукопису, як основа літературної комбінаторики, створює нову Божествену книгу, звернену більше «всередину», яка амбіційно ставить питання про людське існування.

Одним з прийомів, які використовує Павич в своєму романі є прийом «двійника», який подекуди стає одним з композиційних принципів. Часовий паралелізм, який водночас є і сюжетним паралелізмом, дозволяє створювати вертикальні і горизонтальні пари двійників. Це яскраво видно з порівняння героїв з XVII та XX століть, де кожному досліднику хазарського питання і демоні на одній часовій площині відповідає його переображений двійник на іншій. Горизонтальні пари двійників особливо яскраво представлені на рівні XVII ст. Нікон Севаст і Феоктист Нікольски є однією з таких пар; сам Феоктист все частіше каже про те, що стає схожим на Севаста.

Особливо делікатним є рішення стосунків між трійкою авторів «Хазарського словника» з XVII століття. Аврам Бранкович і Самуель Коен – астральні двійники: сон одного відповідає дійсності іншого таким чином, що кожної миті сон є дійсністю, а дійсність є сном. Третій член цієї трійки, Масуді, своєю здібністю мисливця за снами і паралельним спостереженням за Бранковичем і Коеном, являє собою своєрідний синтез цих двох героїв, однією ногою стоячи в реальності, а іншою – в снах цих астральних двійників. Пара двійників, за логікою числа «три», закономірно отримала свого третього члена, навіть і в смерті. Подвійна гра з парами комбінується з грою з трійками. Ця гра стає очевидною і коли мова йде про відношення автор-письменник-читач.

У нерозривному зв'язку із грою з двійниками, часом і сюжетними лініями знаходиться і прийом гри дзеркалами, який є характерним для модерної фантастики. Три часові площини в «Хазарському словнику» можна метафорично порівняти з трьома дзеркалами, які одне одному «перекидають»

теми, мотиви і літературних героїв. Природі дзеркала притаманна деформація, викривлення і зменшення образу (залежно від типу дзеркала), але в будь-якому випадку – переображення. Оскільки з дзеркала на нас дивиться той, хто мав би бути нашим образом; він дивиться в протилежному напрямі. Наш образ з дзеркала має інакший погляд на світ, ніж ми. Дзеркало переображає ліву сторону в праву і навпаки, а також має елементи демонічного; перетворює єврея на християнина, а вбивцю на жертву. Можна провести своєрідну паралель між дзеркалом і сном. Обидва вони представляють іншу реальність, в якій речі вже не є тими, якими вони були до цього; в дзеркалі змінюється плин часу: стрілки годинника йдуть в протилежному напрямі, змінюються погляд і вигляд, ракурс і зміст. Так само і уві сні людина здається іншою. В будь-якому випадку перед нами постає інша реальність, неначе зворотня сторона нашої дійсності, в якій людина вже є кимось іншим і в якій час існує за своїми власними законами.

Гра із дзеркалами є улюбленим мотивом і літературним прийомом письменників-фантастів. У Павича її можна було б розглядати як метафору численних стосунків як між трьома тематично-часовими площинами, так і в рамках одного часового зрізу.

3.1. Часопростір сновидіння у М.Павича.

Ми вже казали про те, що «Хазарський словник» з огляду на особливості його структури найдовершеніший та найскладніший твір Мілорада Павича. Існують «жіночий» і «чоловічий» варіанти цього словника. Окрім цього, автор нагадує про те, що цей твір є копією Даубманусового видання «Хазарського словника» 1691 року видання. На думку Мілорада Павича, кожний роман повинен мати щонайменше два кістяки та тіло, яке приросло до тих кістяків: «Якщо у вас слабкий кістяк і багато тіла – хорошого роману не буде. Якщо, знову ж таки, багато кісток, а тіла мало – таку жінку не назвеш гарною» [32;106]. Його «Хазарський словник» має три кістяки,

себто тривимірну структуру, а дія в романі відбувається у трьох часових просторах (у IX ст. під час так званої хазарської полеміки, у XVII ст. і в наш час). Це можна охарактеризувати як своєрідну «тричасовість». Усі події розгортаються з трьох точок зору – християнської, мусульманської та іудейської. Кожна з цих трьох структурних площин твору має свою колористику (Червона, Зелена та Жовта книги). Ось чому Йован Делич побачив структуру «Хазарського словника» у вигляді трибічної призми: «Математичний принцип трикутника і числа «три» дає нам змогу 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» [64;98]. Очевидно, «трійки» персонажів із кожного пласту розташовані 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 хазарів. Хазарська призма може розростатися як у напрямку минулого – «вниз», так і в напрямку майбутнього – «вгору». Її об'ємна математична побудова може перетинатися новою площиною у ще не відомій точці простору. «Динаміка відносин між героями і елементами роману відбувається не тільки у горизонтальній площині, а й у вертикальній. У творі, в якому, на перший погляд, усе хаотично змішано, насправді панує суворий математичний порядок і цілком точна математична конструкція», – зазначає Йован Делич [64;98]. Він також вказує ще на 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 хазарську призму, яка видозмінює його у «хазарську райдугу», тобто низку фантастичних оповідань про хазарів. Отже, хазарська призма є трикутною з трьома рівнобічними основами-трикутниками. У цьому трикутному обрамленні оповідної структури, в специфічному просторі твору вібрують

історія й фантастика, міфи та сновидіння, а хазарські вітри разносять звуки лютні і скрипки, квітковий пилок та мову папуг. Відчинити цю складну структуру можна тільки за допомогою ключа принцеси Атех із трикутною голівкою [8;122].

Картина світу, яка лежить в основі художньої дійсності його романів не цілісна, а фрагментарна. Внаслідок цього і сама художня дійсність набуває вигляду роз'єднаної мозаїки, будується як відеострічка, як сума великої кількості епізодів і мікроепізодів, не створює цілісності і не передбачає її існування. Для автора «Хазарського словника» немає необхідності балансувати на тонкій грані між старим і новим. Вільно визначаючись за сон, як за єдиний простір і хронос легенди не в лінеарному, а планетарному континуумі як в єдиному часі боротьби своїх героїв, він залишає простір, в рамках якого зупинився Андрич. Завдяки собі і своєму часу Павич йде далі і це дає нам можливість говорити про його романи як про постмодерністську версію андричівської традиції [42;79].

У людській свідомості, як і в об'єктивній дійсності, час нероздільний з місцем. У пошуках загубленого часу суб'єкт, зазвичай, повертається на те місце, яке в нього асоціюється з тим періодом життя. У Павича в переважній більшості випадків час пов'язується не з певним місцем, а з кимось з героїв – суб'єктами оповіді. Замість звичайної єдності місця та часу з'являється єдність часу та суб'єкту. Саме тому час релятивізується, втрачає лінійний характер і суб'єктивізується. Створюються підстави для реалізації принципу зв'язку часів на рівні індивідуального суб'єктивного з подальшим перенесенням цього зв'язку на рівень суб'єктивного колективного [42;80].

Читач звільнений від обов'язків щодо хронології в романі, адже й сама книга не є хронологічно влаштованою. Гра з часом заради досягнення фантастичних ефектів є не лише авторською привілеگیєю – цією можливістю наділений і читач. Він спершу може зайти в гості до Святого Мефодія Солунського з IX ст., а потім переселитись у XX ст. до готелю «Кінгстон» для того, щоб дізнатись що саме сталося з хазарськими бесідами Костянтина.

Загалом, це не суперечить «логіці» самої книги і її концепції часу: ситуації повторюються з розривом в декілька століть, демони приходять в іншому вигляді і за інших обставин. Автор радить читачеві, що «ніяка хронологія тут і не буде потрібна». Проте це послання є доречним лише наполовину: для того, щоб побудувати оповідь і мати можливість заперечувати хронологію, варто спочатку її встановити і зрозуміти, що гра з часом – це власне прийом містифікації світу.

Як вже згадувалось вище, час і простір у Павича зазвичай пов'язані з кимось з героїв, а найчастіше з кількома. Так, у своїх снах персонажі «мандрували» до інших країн і проживали чийсь сни, а заблукавши у чужих снах не могли відрізнити їх від дійсності. Час і простір, на одному тематично-часовому зрізі, як в дзеркалі, мають іншу течію і концентрацію. Проте цей принцип є доречним і коли мова йде про інші часові зрізи в романі. Загалом, можна сказати, що Павич «грається» з простором. Містифікація полягає в тому, що події в Цариграді в XVII ст. відновлюються за інших обставин в Константинополі в наш час. З одного боку змінюється і час і місце, але якщо подивитись на це з іншої сторони, то можна сказати, що вони видозмінюються, і видно, що в задумі автора панує чітка логіка. Варто також зазначити, що майбутнє хазари уявляли завжди лише в просторі і ніколи в часі. Саме так і сталося, коли майбутні події XX століття відбувалися на містичній території, яку автор так ретельно підготував на матеріалі IX і XVII століть.

Простір, час і сон в «Хазарському словнику» окрім того, що релятивізуються ще й перебирають функції одне одного. В глибину до минулого і вгору до майбутнього, цей роман містить і сьогоденні факти. Переломи подій, мутації образів і стосунків, зміна статевих ознак утворюють райдугу, яка змінюється до тих пір, поки не зникне. Так і час є не лише непостійною і самостійною абстрактною категорією, але й типічно хазарською: «...так як хазари вважали, що за період зміни чотирьох пір року проходить не один рік, а два, при цьому перший рік тече в одному напрямку,

а другий в протилежному (таким же чином як і їхня головна річка). При цьому дні і пори року цих двох років можна було перемішувати як гральні карти, таким чином, що зимові дні чергувались з весняними, а літні з осінніми. Проте це ще було не все – один хазарський рік тік з майбутнього в минуле, а інший з минулого в майбутнє. [...] Хазари вірили, що в найтемнішій глибині Каспійського моря жива риба без очей, яка, неначе годинник, відбиває найточніший час у всесвіті. Спочатку, як свідчить хазарська легенда, все, що було створене – минуле і майбутнє, всі події і речі – плавало, розтоплене в полум'яній річці часу, всі істоти, минулі і майбутні, були перемішані, як мило з водою. Кожна жива істота, на жах інших, могла в той час створювати будь-яку іншу, і лише хазарський бог солі обмежив такий розброд і звелів всім істотам народжувати лише собі подібних» [33;223].

Мілорад Павич також дає пояснення тому, як народився час в «Хазарському словнику». Ця історія починається з Адама, який «відстав: сім сходинок лествиці – це ступінь його відставання від самого себе, і так народився час. Тому що час – це лише та часточка вічності, яка відстає» [33;173]. Далі йдеться про те, що сні – це частина небесного Адама, який блукає цими сходами, а відтак сон має свій час і свої сходи, якими блукають сотні людей. Отже, час у хазарів має свій власний вимір, не такий як у решти населення землі. Варто також згадати, що і простір, який населяли хазари дещо відрізнявся від звичайних ландшафтів. Можна дійти висновку, що Павич в своєму романі відтворив не лише давно зниклу цивілізацію, але й за допомогою засобів містифікації створив для них окремий простір і час, і пов'язав його з реальними явищами і фактами.

Отже, сон у Павича – це нова реальність. Для чого вона існує? Павич створює альтернативну реальність, в якій немає власне часу і простору, все перемішано. Автор розсуває межі звичної дійсності і надає їй нових ознак. По-перше, ця дійсність – сон – простір, з якого не повертаються. По-друге, вона існує за своїми законами, які не підвладні простим смертним. По-третє, уві сні можливими стають речі, які за законами чи то логіки, чи то здорового

глузду не можуть відбуватися насправді. Лише по той бік свідомості знаходиться небесний пращур людини – всесвітній Адам, а допомогти йому втілитись на землі можуть лише мисливці за снами, які мають змогу спостерігати за сновидіннями, знаходячись в реальному світі.

Гра з часом і простром є впринципі літературно-історичною: її можна відслідкувати від перших Павичевих поетичних збірок, а також в історичних студіях письменника. Поети з минулого, а особливо з XVII і XVIII століть, намагаються перейти в наше століття, а сам Павич непогано б себе почував у товаристві письменників минулих років. Вісімнадцяте сторіччя для Павича є своєїдною колискою часів, певною відправною точкою традиції, особливо коли мова йде про сербську літературу: саме тоді накопичуються та перемішуються старі сербсько-візантійські літератури з ідеями, які Павич характеризує як «сучасні». Отже, гра з часом є одним з найулюбленіших прийомів Мілорада Павича, що пов'язаний з міфічними уявленнями про оновлення певних подій, ситуацій та перевтілення людей. Все це засновується на релятивізації «об'єктивного» часу.

3.2. Засоби творення сну: мисливці за снами і всесвітній Адам.

Напрочуд тісно з мотивом сну в «Хазарському словнику» пов'язаний мотив мисливців за снами і всесвітнього Адама, які присутні у всіх трьох книгах «Хазарського словника». Складаючи сні як мозаїку можна втілити небесного Адама на землі, проте його тіло занадто велике, щоб його повністю осягнути в людських снах. Збираючи сон за сном і складаючи їх в словники, мисливці за снами поступово відтворювали образ Адама.

Всесвітній Адам і мисливці за снами стали одними з тих засобів, за допомогою яких Мілорад Павич реалізує в романі прийом сну. Поряд з такими засобами творення простору сну в романі як смерть, дзеркало, пара астральних двійників Бранкович-Коен, мисливці за снами пов'язують всі згадані мотиви і надають завершеності картині сну. Адам-предтеча є неначе

ядром простору сну, символічною метою заради якої все й відбувається. Таким чином ми отримуємо центровий образ простору сну і його обрамлення в романі.

Мисливці за снами – секта хазарських священнослужителів, що знаходилась під патронатом принцеси Атех. Одна з книг згадує, що мисливці за снами були опозиційною партією при дворі хазарського кагана. В будь-якому разі, це були мисливці, які, відстежуючи чужі сни, уклали з них словники. Ці словники були згодом втрачені, а секта таємничо зникла. Проте мистецтву ловити сновидіння вчилися і пізніше представники різних народів і різних релігій. Інколи вони блукали по світу як по чужих снах, шукаючи того, чий образ так часто бачили. В «Хазарському словнику» згадується: «Так, принцеса Атех повністю присвятила себе секті мисливців за снами – хазарських священнослужителів, які займались створенням своєї земної версії тієї небесної ієрархії, яка згадується в Священному Писанні. Атех і члени її секти володіли здатністю спрямовувати в чужі сни послання, свої або чужі думки і навіть предмети. Принцеса Атех могла увійти в сон людини, яка була молодшою за неї на тисячу років, будь-яку річ вона могла надіслати тому, хто бачив її уві сні настільки ж надійно, як і з гінцем на коні, якого поїли вином. От тільки набагато, набагато швидше...» [33;155]

Проте зміст відстеження снів полягає не в одиночному пізнанні, а у спільній реконструкції універсальнішого знання про таємниці світу. Цей мотив також пов'язує всі три книги. В «Зеленій книзі» розповідається про те, що всі знання, які можуть отримати мисливці за снами насправді є частиною колись написаного «Хазарського словника», який, якщо б був повністю завершений, дав би змогу воплотитись на землі тілу «небесного Адама», ангельського пращура людини. Небесний Адам в якийсь момент настільки заглибився в себе, що заблукав, а коли повернувся на небо, вже був не третім, а десятим на сходах розуму. Він постійно намагається повернутись на своє попереднє місце. Сни – це та частина людської природи, яка нам залишилась

від того ангельського пращура, і мисливці за снами як раз і відстежують його шлях наближення або ж віддалення від Бога.

Розповідь про «янгольського» пращура людини в «Зеленій книзі» має в собі сильну песимістичну ноту: наскільки ж нещасливою є людина як далекий нащадок Адама, якщо її «янгольський» пращур проводить своє життя в безглуздому бажанні повернути втрачене місце на сходах розуму. Історія про Адама в «Зеленій книзі» має приховане яскраво виражене антропологічне послання.

Існує ще один старий міф про Адама: він «був і чоловіком і жінкою одночасно». «Зелена книга» трошки стриманіша коли мова йде про еротичну досконалість Адама Рухані, проте стверджує, що «на відміну від нас уві сні, він не міг вбити чи запліднити». Це наштовхує на думку, що людина все ж має бодай уві сні силу, що перевершує божествену.

Історія про Адама є своєрідним міфічним захистом сну: «Сни людини є тієї частиною людської природи, яка походить від Адама предтечі, небесного янгола, оскільки він думав в такий спосіб, в який ми бачимо сни». Отже, сни мають янгольське походження, знаходяться поблизу божественного провидіння, десь між третьою та десятою сходинкою на сходах розуму, в залежності від того підіймається Адам чи спускається. Завдяки сну можна досягти незвідані тамениці пізнання, які знаходяться далеко за межами можливостей пробудженого людського розуму.

Саме тому мисливці за снами мають статус мудреців. Відстежуючи людські сни вони мають можливість осягнути те, що простій людині неможливо: «Тому мисливці за снами блукають по чужих снах і вилучають з них по шматочках істоту Адама-предтечі, складаючи з них так звані хазарські словники для того, щоб всі ці книги, складені разом, втілили на землі велике тіло Адама Рухані» [33;174]. Хазарські словники відтак є витвором мисливців за снами, людей незвичайних можливостей. Вони є своєрідною книгою про Адама, «Адамовим тілом». Написання такої книги для Масуді і його сучасників було справою нарівні з відтворенням пращура

людини. Проте «Хазарський словник» попереджає і про небезпеку занадто глибокого занурення в чужі сни: «Так само і той, хто читає сни – голодним він легко ввійде крізь тісний проміжок між сном і дійсністю, але його здобич і плоди, зібрані там, сни, якими він наситився, стануть йому на перешкоді при поверненні назад, тому що це можна зробити лише таким, яким ти туди увійшов. Тому їм залишається або облишити здобич, або ж залишитись там з нею назавжди. В жодному разі з цього немає ніякої користі». [33;85]

Мисливець за снами не є релігійним догматиком: Адама Рухані можливо відтворити лише завдяки комбінації снів і здобичі трьох мисливців, а також трьох релігій, які пропонувались хазарам. Саме тому Масуді «прагнув зустрічі з невірними, сходився з греками і євреями, що зустрічались на його шляху, вивчав їхні мови, які здавались йому дзеркалами, що відображають світ по-іншому» [33;178].

В розповіді про Масуді в «Зеленій книзі» дається знак, за яким можна відрізнити того, хто народжений бути мисливцем за снами: лише в його снах блукаючі образи можуть померти, мисливці за снами – кладовища. Відтак постає питання про «іншу» реальність, в якій образи або люди народжуються, живуть своє життя і помирають. Вони також мають змогу блукати по чужих снах, від людини до людини. Спостерігати за образами, що виявлялись в чужих снах, наганяти їх як звіра, від людини до людини і навіть крізь сни тварин і демонів могли лише хазари, які володіли цим давнім мистецтвом. Проте, як зазначається в книзі, цьому мистецтву можна навчитись, якщо уважно спостерігати за сплячою людиною. Мисливці за снами спостерігають не лише за чужими снами, але й бачать всіх тих, хто не може перейти межу сну і реальності. Персонаж будь-якого сну у хазарів міг мандрувати у чужі сни, і мисливці за снами могли спостерігати за його переходами. Принцеса Атех порівнює людей уві сні з акторами, які вночі виходять на сцену і грають свою роль, а вдень її вивчають. А мисливці за снами є глядачами на цій виставі.

Як відомо, покровителем секти мисливців за снами була хазарська принцеса Атех. Вона наказувала збирати все те, що піймано в чужих снах в словники, які передавались з покоління в покоління і відповідно доповнювались. Проте словник принцеси Атех було втрачено і, за свідченнями «Зеленої книги», залишився лише переклад арабською мовою, який Масуді отримав з рук невідомого старця. З нею Масуді отримав і своє завдання як мисливця за снами: «...зрозуміти, що будь-яке пробудження – це лише сходинок в процесі звільнення від сну. Той, хто зрозуміє, що його день – це всього лише чужа ніч, що два його ока – це те ж саме, що й чиєсь одне, той буде прагнути до справжнього дню...» [33;173]. Мисливці за снами повинні збирати людські сни і таким чином складати тіло небесного Адама.

«Жовта книга» також містить свої уявлення про Адама. В знайдених щоденниках Самуеля Коена є запис про Адама Кадмона, якого шукали давні хазари у снах. Проте, в його записах акцент робиться на міфічних уявленнях про мову і літери, а також їхній зв'язок зі сном. Хазари, як каже Коен, вірили, що знають межу між божественною і людською мовою: божественній належать дієслова, а людській іменники. Небесні літери знаходяться у снах, а земні в дійсності. Проте Коен, збираючи літери в чужих снах і складаючи свою книгу не міг зібрати достатньо дієслів, а відтак і відтворити тіло Адама Кадмона на землі.

Мотив Адама також пов'язаний і з персонажем Аврама Бранковича з «Червоної книги». Павич інколи використовує своїх героїв для подвійних цілей. Так, Феоктист Нікольски потрібний Павичу не лише для того, щоб пояснити, яким чином виник словник Даубмануса, але й для того, щоб він зміг згадати розповіді Бранковича про Адама, оскільки лише він може це зробити. Нікольски був писарем і слугою Аврама Бранковича, його досконала пам'ять була окремо націлена на слова свого господаря, тому що він часто їх записував і надиктовував. Про Бранковича говорять, що він сам намагався взяти на себе роль творця і створити людину, і тому зліпив з глини собі названого сина, вдихнув в нього життя і назвав Петкутином. Бранкович

вважав, що створення Петкутина є лише спробою; оскільки його витвір довів, що може ввести в оману і живих і мертвих, він вирішив здійснити свою справжню мету – створити Адама. І в нього створення Адама пов'язано з «хазарським словником», який Бранкович збирав роками. Самуель Коен також призбирує «хазарський словник» і паралельно збирає літери, з яких, за давнім вченням хазарів, можна знову відновити на землі тіло Адама Кадмона, давньої пралюдини.

Петкутин Бранковича створений з глини, Коен бажає створити Адама Кадмона з літер, а Масуді прагне повернути Адама Рухані за допомогою снів. Якщо разом зібрати образи цих трьох Адамів, то отримаємо цілісну людину: її тіло, розум і душу.

Окрім того, що вказує на таємниці справжньої людської природи, мотив Адама в «Хазарському словнику» використаний і для того, щоб проникнути в природу самого творіння. Без сумніву, Аврам Бранкович своїм бажанням створити Адама, так само як і створенням Петкутина, чинить гріх, оскільки намагається взяти на себе роль Творця. Це саме робить і Самуель Коен, збираючи літери для земного тіла Адама Кадмона. Обидва перетинають межі людських можливостей, так само як і давні хазари, коли збирають свій словник снів. Все це схоже на бажання зірвати заборонений плід в саду Едема, а відтак і на людський потяг стати рівним Творцю.

«Зелена» і «Жовта» книги містять свої історії про Адама Рухані і Адама Кадмона. В «Червоній книзі» їх немає, натомість є «Повість про Петкутина і Калину». Проте Петкутин – не Адам, тому логічно, з погляду перспективи «логіки» самого твору, що історія про Адама має з'явитись, як вона і з'явилась у сповіді Феоктиста Нікольського. Оскільки, коли мова йде про створення людини, історією про Петкутина і Калину відновлена рівновага між «Червоною» та іншими книгами, то історія про Адама, яку розповідає Аврам Бранкович, логічно з'являється в першому епілозі через сповідь його писаря Феоктиста Нікольського.

«Сказання про Адама, брата Христа» в «Appendix I» є насамперед текстом Аврама Бранковича, складовою частиною його «Хазарського словника» і тематичним продовженням «Червоної книги». Відповідно до Бранковичевої інтерпретації хазарського вірування, Адам був «старшим братом Христа і молодшим братом Сатани». Диявол його створив, а Бог йому подарував душу. Адам оживає лише завдяки поєднанню чоловічого і жіночого принципів і таким чином доводить свою незмінно людську природу. Неможливо обійти і той факт, що різниця між «жіночим» і «чоловічим» примірниками книги повинна нам нагадати саме про цю двосторонність. В будь-якому випадку, ця гра з читачем є одним з елементів внутрішнього простору роману. Оскільки, якщо існують дві версії «Хазарського словника», то перша не є повною, ані цілком правдивою без тієї іншої. А те, що має вийти при поєднанні цих двох версій, читач має дізнатись сам.

Історії про Адама з'являються в «бароковому» зрізі книги, в XVII столітті, пов'язуючи «Зелену» і «Жовту» книги з «Appendix I», і – через історію про Петкутина і Калину – з «Червоною книгою». Історії про Адама мають виразно міфологічні та релігійні витоки на рівні часового і тематичного слоїв, а також функцію поєднання на перших погляд розділених частин «Хазарського словника».

Всі три розповіді про Адама, так само як і історія про Петкутина і Калину, пов'язані з різними міфологіями: Старого і Нового заповітів, мусульманською, сербською чи грецькою, а особливо з міфом про Сизифа та міфом про Ероса. Таким чином історії про Адама поєднуються і з іншими схожими мотивами роману на різних тематично-часових зрізах. В кожній історії по-своєму наголошене песимістичне бачення людської природи, навіть тоді, коли, здавалося б, текст написаний на честь творців і творинь.

Кожний з дослідників хазарського питання в XVII столітті – а саме з ними пов'язані всі історії про Адама – виказують яскраво виражений антидогматизм і потребу пізнання результатів дослідження іншої сторони.

Прибічники різних світів, релігій і ідеологій, показуючи зацікавленість чужою стороною могли б легко зіткнутись із проблемою догматів релігій, до яких вони належали.

Кожна історія написана на честь міфу і сну: цим шляхом можна дістатись до пращура людини – небесного Адама. Пов'язуючись з розповідями про сні і мисливців за снами, цей тематично-часовий шар містить в собі і низку постулатів, дуже важливих для поетики «Хазарського словника». В той же час цією тематичною лінією тісно пов'язаний з усіма дослідниками хазарського питання і тими, хто писав, складав і укладав хазарські словники: від принцеси Атех до Мілорада Павича.

3.3. Між явою і між сном: сон як специфічний стан свідомості в романі «Хазарський словник».

Ми вже виокремлювали Павичеву гру (з) часом як один з багатьох фантастичних прийомів. Лише радикалізацією метафор «підземелля минулого» і «стелі майбутнього», лише використанням просторових картин часу, можливо уявити «Хазарський словник» як скульптуру або призму. Представлення часу простором вже є джерелом фантастики. Так само і сон, в поєднанні з часо-просторовою специфікою, виходить за рамки свого психологічного тлумачення і набуває в романі Мілорада Павича нових ознак. Самі по собі ці три категорії – час, простір і сон – мають суто психологічне визначення і значення. Проте, поєднуючись між собою в романі Мілорада Павича вони набувають зовсім нових функцій і то до такої міри, що потім неможливо їх роз'єднати.

Так само в «Хазарському словнику» дуже важко провести чітку межу між реальністю і сном, не через те, що цієї межі не існує, а тому, що сон і дійсність знаходяться на одній площині, коли один герой живе чужий сон. Далі цю традицію в сербській літературі розвине Светислав Басара, руйнуючі всіляки межі між цими двома станами свідомості. В його найвідомішому

романі «Фама о бициклістима» сон є альтернативною реальністю, в якій події і речі є відображенням неправдивого і нищівного світу нашої дійсності. Так само як і у Павича, у Басари сон є місцем зустрічі головних героїв; уві сні вони таємно збираються і вирішують долю людства. Проте сон є тим тонким і вразливим світом, в якому змагаються за право знищити або відбудувати Вавилонську вежу. Смерть у Басари вже не є таємницею, яку під силу розгадати лише Павичевим мисливцям за снами. Померлі герої не зникають, а продовжують жити уві сні, керуючи своїми живими послідовниками. Так само як і у Павича у світі сновидінь Басари живуть образи з минулого, які не можуть перетнути кордон, проте вони не «мандрують» від сновидіння до сновидіння: у Басари сон є не простором заточіння героїв як у Павича, а простором життя цих героїв.

В романі Мілорада Павича сон – це не лише простір, в якому відбуваються події, а й специфічний стан свідомості героїв: персонажі роману не лише сплять і бачать сни, вони бачать уві сні реальне життя інших людей, а коли прокидаються, то проживають чийсь чужий сон. Під час сну, за віруваннями хазар, людина найбільш вразлива. Ірреальне переходить в реальне і навпаки. В «Червоній книзі» говориться про сон як про «сад диявола, і усі сни вже давно відомі історії людства. Зараз вони лише чергуються з так само широко використовуваною і роздERTOю дійсністю...» [33;19]. Можна сказати, що відбувається наслідування сну.

Подібне відбувається і з наслідуванням смерті: в «Хазарському словнику» батьки помирають смерттю своїх дітей, і помирають стільки разів і такою смерттю, скільки мають дітей і якою смерттю будуть помирати їхні діти. Такою смерттю помирав Аврам Бранкович. Отже, смерть наслідується з плином часу, «наперед». Загалом, так само як мотив сну пов'язаний з часом і простором, так само він тісно пов'язаний і з мотивом смерті. Свою точку зору щодо снів і смерті Павич виклав у словах Акшані. В «Зеленій книзі» зазначається, що Акшані приписують два вирази: 1) смерть – це однофамілець сну, лише це прізвище нам не відоме; 2) сон – це щоденне

помирання, маленька вправа зі смертю, яка є його сестрою, але не кожний брат в рівній мірі близький до своєї сестри. Смерть і сон знаходяться в незвичайній спорідненості, і той, хто б вдосконалив свою майстерність в читанні снів, зміг би наблизитись до таємниці пізнання смерті. Саме на цю таємницю Акшані вказує Масуді, майстору читання снів з XVII ст., тим самим відвертаючи його від роботи над «Хазарським словником». Пізнання і тут, навіть найрідше і найпотаємніше, є результатом союзу з дияволом. Метою мисливця за снами є дві людини, які бачать уві сні один одного. В мить смерті одного інший буде бачити цю смерть уві сні, а мисливець за снами буде бачити їх обох як на долоні.

Акшані розповідає Масуді «Повість про смерть дітей», «повість», яка станем ключем до розуміння смерті Аврама Бранковича. Масуді, спостерігаючи за снами Коена побачить, що в момент смерті Бранкович буде померати не лише смертю своїх двох синів, але й смертю доктора Ісайла Сука, і цим ще раз буде встановлений зв'язок між XVII і XX століттями в «Хазарському словнику». Акшані взяв за приклад Аврама Бранковича, щоб показати «як впливає смерть».

Аврам Бранкович живе вночі, в той час як вдень, ще з дитинства спить, оскільки лише в такий спосіб може бачити дійсність свого астрального двійника Самуеля Коена, завдяки якому уві сні навчився читати справа наліво. Уві сні він також запам'ятав частину пісні Юди Халеві; уві сні він є кимось іншим. Життя Бранковича уві сні також позначене незвичайним гріхом інсесту: він бачить уві сні свою померлу сестру, яка з часом перетворюється на демонічний образ, без сумнівів нагадуючий дубровчанку Єфросинію Лукаревич, Коєнову коханку. Таким чином навіть еротичне життя Бранковича уві сні позначене демонічними силами.

Один син Бранковича є жертвою диявола. Бранкович ставить незвичайний експеримент з Петкутином і Калиною і обманує «і живих, і мертвих». Це є своєрідною підготовкою до створення Адама з людських снів за допомогою словника снів, який має бути своєрідним хазарським словником.

Якщо Юсуф Масуді, мисливець за снами, який найдалі зайшов у пізнанні смерті, то Бранкович досяг успіхів у мистецтві творіння.

Бранкович зустрівся з одним мисливцем за снами – Юсуфом Масуді, який вже полював на його сни. Їхня зустріч була неминучою, «як зустріч в'язня і тюремного наглядача». Юсуф Масуді добре відчував музичну гармонію, що вказує на його здібність відчувати і найпотаємніший світ людини – сновидіння. Масуді перестав займатись музикою коли дізнався про свою глибинну суть, про те, що він є мисливцем за снами. Володіння одним даром неминуче веде до відречення від іншого.

Цей дар, попри все, не приносить ані щастя, ані задоволення. Він може привести до незвичайних і рідкісних знань і відкриттів, але завжди містить в собі долю ризику і авантюри: Масуді загрожує небезпека загубитись в чужих снах, розчинитись в мороці ночі і не знайти дороги назад. За ці пригоди Масуді розплатився життям. Небезпека полягає ще в тому, що він може не помітити своє найбільше досягнення – одного разу він не здогадається, що перед ним стоїть принцеса Атех. Саме тому мисливців за снами називають «кладовищами», тому що лише в їх снах помирають блукаючі образи. Мисливцям за снами відкрите найтаємніше пізнання на землі – пізнання смерті, проте воно не приносить задоволення, а, навпаки, обертається проти них самих. Масуді, спостерігаючи за снами Бранковича і Коена, які помирають, відкрив таємницю смерті, але це знання він не зможе передати далі, оскільки смерть прийде і до нього: «Хоча, може статися, що читач заблукає з-поміж слів цієї книги, як це сталося з Масуді, одним з авторів цього словника, який заблукав в чужих снах і вже не знайшов стежки назад» [33;23].

«Цитуючи» запис одного з найстарших мисливців за снами, Павич подає справжню апологію сну в порівнянні з дійсністю і таким чином неначе стає на захист літератури снів: «Уві сні ми відчуваємось неначе риба у воді. Час від часу ми винирюємо зі сну, окидаємо оком всіх присутніх на березі і знову занурюємось, швидко і жадібно, тому що нам добре лише на глибині.

Під час цих коротких появ на поверхності ми помічаємо на суходолі дивне створіння, більш поживкле, аніж ми, що звикло до іншого, аніж у нас, дихання і пов'язане із суходолом всім своїм тілом, але при цьому позбавлене тієї насолоди, в кій ми живемо неначе у власному тілі. Тому що тут, внизу, насолода і тіло нерозлучні, вони є одним цілим. Це створіння там, на поверхні, також ми, але через мільйон років, і між нами та ним лежать не лише роки, але й страшна катастрофа, яка звалилась на того, на поверхні, після того, як він розділив тіло і насолоду...» [33;82]. Цей уривок яскраво ілюструє те, що відчують герої знаходячись в двох станах – спання і неспання. Той, хто народжений ловити сні і жити в них, як «риба у воді» погано відчуває себе в реальному житті.

Проте сон в «Хазарському словнику» виконує не лише роль змінного простору, він є своєрідним порталом, проходячи крізь який, можна помінятися місцями з кимось іншим. Це нагадує один уривок з мусульманських свідчень: «В хазарській столиці Ітіль було таке місце, де дві людини (це могли бути і зовсім незнайомі люди), якщо проходили один повз одного, отримували ім'я та долю цієї другої людини і продовжували жити далі, обмінявшись життєвими ролями, неначе капелюхами. З-поміж тих, хто чекає біля цього місця черги на обмін долями з іншим, будь з ким, стовпичилось найбільше хазарів» [33;228]. Так само і принцеса Атех поміняла місцями Мокадасу і аль-Бекрі: останній заснувши, прокинувся юнаком і висів в клітці над водою. Щось подібне станеться і з шейтаном Акшані, коли він зануриться в посудину з водою, а винирне зовсім іншою людиною, в іншому столітті, з родиною та бельгійським паспортом.

Як ми бачимо, сну властиві містичні ознаки, уві сні змінюються місце, час і зовнішній вигляд героїв роману. Це трапилось і з Самуелем Коеном, астральним двійником Аврама Бранковича. Він уві сні бачив дійсність Бранковича, як каже «Жовта книга» «вночі уві сні він часто і далеко подорожував і часто прокидався саме там, втомлений і брудний, а іноді кульгав на одну ногу до тих пір, поки не відпочивав від сну». Далі

розповідається про те, що уві сні він був людиною іншої віри, розмовляв іншою мовою і бачив інше місто, яке, як потім він дізнався, було Цариградом. Таким чином уві сні проживав життя Аврама Бранковича, а той, коли засинав жив життям єврея з Дубровника. Цей незвичайний результат сну Павич дуже вдало обіграв ще й з точки зору третьої сторони, мисливця за снами. Мисливець за снами був спостерігачем, проте специфіка його сну полягала в тому, що спостерігаючи за іншими йому варто було б остерігатись власної загибелі – залишитись у сновидіннях назавжди: «Тепер уяви собі, що той, хто не спить помирає, оскільки немає більш жорстокішої дійсності, ніж смерть. Той, хто бачить уві сні його дійсність, насправді бачить уві сні його смерть, тому що дійсність першого на той час полягає в помиранні. Таким чином, він ясно бачить, як помирають, але сам не помре. Але він більше ніколи і не прокинеться, тому що того іншого, який помирає, більше не буде і він не зможе бачити уві сні дійсність живого, не буде більше того шовкопряда, який пряде нитку його дійсності. Отже, той, хто бачить уві сні смерть несплячого, не може більше прокинутись і сказати нам про це і про те, як виглядає смерть з точки зору власного досвіду помираючого, хоча й володіє безпосереднім знанням цього досвіду» [33;193].

Повертаючись до Самуеля Коена, варто згадати і те, що він знаходиться в незвичайному зв'язку з принцесою Атех. Принцеса жаліється Масуді, що Коен – ще одна людина, яка приходиться до неї уві сні, і займається з нею коханням, оскільки вона лише для кохання уві сні і створена. Про нього вона каже, що має «тіло, ув'язнене в трьох душах», що потім і підтверджується відповідним текстом у статті про Коена.

Отже, можна сказати, що той, хто занурюється в сон, виходить з нього зовсім іншим, сон трансформує або деформує свідомість героя, сновидіння стають для нього реальнішими за життя. Для тих, хто полює за снами, вони можуть стати пасткою, і тоді він стане блукаючим образом, який будуть бачити уві сні інші люди.

Використавши всім відомий прийом сну в своєму романі, Павич вдосконалив його і трансформував, перетворивши його з психологічного явища на явище фантастичне.

Висновки

Підводячи підсумки нашої роботи, ми можемо напевне сказати, що своїм романом «Хазарський словник» Мілорад Павич переосмислив завдання літератури, виводячи її таким чином на новий рівень прочитання і розуміння. Павич – не лише письменник, який блискуче представляє оригінальний підвид фантастичної літератури, але й автор, який ламає наші стереотипи щодо розуміння часу, історії, долі, кохання і того, що ми називаємо логічним сенсом буття. Павич створює і оновлює сьогоденну літературну дійсність, наші знання про сні, час і простір, переінакшуючи і пам'ятаючи все те, про що ми знали і те, про що тільки дізнаємось.

«Хазарський словник» поєднав в собі і трансформував багато мотивів і образів, які широко використовувались письменниками і раніше. Окрім цього Павич в своєму романі синтезував чимало літературних прийомів, переосмисливши їхні функції і завдання. З-поміж значної кількості прийомів, які можна знайти в «Хазарському словнику» ми виділили сон. Мілорад Павич дуже ретельно і продумано вибудовував простір сну в своєму романі завдяки чому ми отримали зовсім нове його бачення в літературі. Сні в «Хазарському словнику» відрізняються від класичних прикладів світової літератури, мають свою власну структуру і побудову, свій власний простір, який не залежить від просторових ознак дійсності; він також має свій власний час, який тече в протилежному напрямку від часу реального, неначе у дзеркалі. Шляхом введення сну в простір роману Павич вирішує питання зв'язку між героями, ситуаціями та часовими площинами. Ми дійшли висновку, що сон стає тією ланкою, яка з'єднує події в романі.

Окрім цього, сон є специфічним станом свідомості героїв. Уві сні персонажі твору набувають нових властивостей і ознак, живуть іншим життям, пересуваються у просторі та часі, спостерігають за іншими героями, полюють за їхніми снами, народжуються і помирають, розкривають таємниці і перероджуються.

Простір сну в романі Мілорада Павича є майже неосяжним, він вміщує всі інші елементи і категорії, які присутні в «Хазарському словнику». Сон видаляє зі структури роману таке поняття як «головний герой» – в романі немає другорядних персонажів. Окрім цього крізь простір сну як крізь інший вимір, іншу реальність, в «Хазарському словнику» проходять всі, хто так чи інакше має відношення до книги. Сон є центровим простором твору, уві сні відбуваються головні події і саме уві сні розкриваються таємниці і загадки. За допомогою таких засобів творення сну як смерть, дзеркало, мисливці за снами, всесвітній Адам, астральні двійники автор вибудовує зовсім нову, невідому літературі структуру сновидіння, в якій ніщо не знаходиться на своїх місцях. Існуючи за власними законами, маючи власну будову, простір сну в «Хазарському словнику» абсолютно відрізняється від прийнятих канонів та вимог щодо цієї категорії. Мілорад Павич надав нові характеристики цьому психологічному стану свідомості і саме в цьому – його головне досягнення як письменника-постмодерніста.

Хоча сон певною мірою є автономною категорією в романі, без його допомоги була б неможлива реалізація інших прийомів та категорій. Загалом в своєму романі Мілорад Павич віртуозно реалізує чимало літературних прийомів, поєднуючи їх один з одним. У всіх своїх романах та оповіданнях, як і в «Хазарському словнику», Павич постійно спілкується зі своїм читачем, даючи йому необхідні вказівки щодо кращого та ціліснішого прочитання твору. Автор повідомляє читача про порядок читання, дає йому змогу вибрати трагічний або щасливий кінець, радить прочитати зауваги та самому прийняти рішення: чи слухати поради чи просто читати твір у звичному порядку.

Твори Мілорада Павича доводять, що можна експериментувати не лише з внутрішнім змістом, але й зі структурою роману, бо механізми вислову стають важливішими за сенс. Такий підхід до структурної організації твору створює можливості для нового, багатовимірного трактування структури. Павич також утверджує постмодерністську категорію «смерті

автора», зміну панівної ролі творця у власному тексті, повного зникнення, «розчинення» автора. Письменник вважає читача співавтором своїх творів, який має активно долучитися до процесу творення книги. З цією метою Павич реорганізовує структуру своїх творів і таким чином уможлиблює групову співпрацю «автор-читач». Усі ці постмодерністські експерименти Мілорада Павича перетворюють літературу у реверсивне мистецтво.

Віднайти якийсь новий спосіб прочитання, вести якусь іншу, нову гру з читачем – саме це Павич виводить на перший план своєї поетики. Читач поставлений в центр уваги; він не пасивний читач, який знаходиться поза романом. Він є і тим, хто цю книгу читає, але й тим, хто цю книгу «збирає», беручи на себе частину авторської функції. В романі він є неначе одним з внутрішніх чинників, співавтором, але й літературним героєм, в якого така ж активна роль, як і в інших персонажів. Для того, щоб розібратись у структурі книги читач повинен ознайомитись з трьома книгами, трьома часовими і тематичними зрізами роману, з літературними героями і їх відносинами: читач повинен «розгадати» книгу.

Окремий вид переображення пов'язаний з реляцією автор-читач-головний герой. З одного боку мова йде про релятивізацію авторства, тобто про «зникнення автора», а з іншого про рокировку та заміну функцій: автор перевтілюється то в читача, то в головного героя; читач стає письменником; літературний герой є старшим автором «Хазарського словника» і, певною мірою, прототипом і «праавтором» самого письменника, а інколи навіть і читачем. Це співвідношення стає джерелом фантастичних і гумористичних ситуацій в прозі Мілорада Павича.

Пряме введення читача в простір роману також є значущим елементом в побудові внутрішнього простору «Хазарського словника». Цим практично порушуються межі між власне текстом і інтертекстуальною дійсністю. Роль читача є також важливою і для реалізації одночасного конструювання і деконструювання простору в романі. Читач є той, хто повинен пов'язати елементи трьох книг і завдяки цьому відтворити цілісність, оскільки «лише

той, хто зможе в правильній послідовності прочитати всі частини книги, зможе знову відтворити світ».

Письменник, між тим, попідкувався щоб релятивізувати будь-який вираз, який би допоміг читачеві в пошуках «правильної послідовності», в якій варто читати книгу. Насамперед, тексти всіх трьох книг в попередніх зауваженнях щодо користування словником називаються лише успішною реконструкцією Даубманусового видання «Хазарського словника» з 1692 року, яке знищила інквізиція. Як зазначено, ця реконструкція не може бути абсолютно вірною, оскільки кожний переклад іноземною мовою обов'язково додавав щось своє до оригіналу, а відтак відповідно до іншої азбуки матеріал і групувався по-іншому і таким чином в словнику вибудовувалась нова ієрархія. Окрім цього, навіть джерело словника збериглося не повністю, а в уривках, які були надруковані отруєною фарбою; таким чином текст буквально мав владу над життям та смертю своїх читачів.

Отже, поряд зі сном, одним з основних прийомів, який Мілорад Павич використав в своєму романі є прийом релятивізації авторства. Автори «Хазарського словника» знаходяться на всіх трьох тематично-часових зрізах твору. На середньовічному зрізі це принцеса Атех і Мокадаса аль Сафер, на рівні XVII століття – Аврам Бранкович, Юсуф Масуді і Самуель Коен, а у XX столітті це сам Мілорад Павич. На «бароковому» рівні важливе місце посідають Феоктист Нікольски як укладач та Йоганес Даубманус як видавник книги.

За допомогою релятивізації авторства стає можливим пошук інформації про виникнення книги, її авторів і співавторів, досягається містифікація і міфологізація того виникнення. Літературні герої перетворені на письменників, а сам письменник стає потенціальним героєм якогось нового видання «Хазарського словника». Завдяки релятивізації авторства встановлена гра з часом і зв'язок між різними героями на різних часових площинах їхньою функцією – функцією авторів і дослідників хазарського

питання. Таким чином, релятивізацією авторства досягається ціла низка гумористично-фантастичних прийомів і ситуацій.

Дослідивши внесок усіх авторів у створення «Хазарського словника», можна дійти висновку, що автори твору присутні на всіх тематично-часових рівнях твору. Таким чином, авторство самого Мілорада Павича, з огляду на чималу кількість «творців» роману, є відносним. Особа сучасного автора ніби розчиняється у великій кількості «внутрішніх авторів» роману. Постмодернізм вимагає повного розчинення автора у творі. Павич віддає данину його концептам і сам намагається зникнути, розчинитися у творі, погоджуючись на вторинне авторство. Про те, що твір є вбивцею свого автора, можна пересвідчитися на прикладі усіх «внутрішніх» авторів «Хазарського словника», для яких написання цього роману стало фатальним.

Мілорад Павич в своєму романі розчленовує історію, перетворюючи історію з описів певних історичних «подій» на абсолютно хронологічно несистематизоване скупчення напівнереальних, напівреальних і легендарно-фантастичних фрагментів і епізодів. Історія у Павича – не дійсність, а сон. «Хазарський словник» відкриває нову сторінку існування сербського історичного роману, чії основні особливості обумовлені приналежністю твору літературі постмодернізму. На фоні загальних процесів, які отримали в певній мірі умовну, але й яскраву назву «кінець історії», сербський історичний роман продовжує жити життям самостійного явища в літературному процесі і як складова роману в цілісності, збагачуючи і вдосконалюючи розуміння ролі місця і ролі особистості у течії часу, а також принципи і засоби його втілення на матеріалі мистецтва слова [58;154].

Павич досить часто трансформує образи своїх героїв, переносючи їх з одного часу і простору в інший. Зустріч дослідників хазарського питання в ХХ столітті в цариградському готелі «Кінгстон» є відновленням зустрічі авторів «Хазарського словника» в 1689 році в битві на Дунаї, яка закінчується трагічно як для авторів, так і для сучасних дослідників. Бельгійська родина Ван дер Спак є втіленням демонів з XVII століття, а

офіціантка з готелю Вірджинія Атех є міфічним перевтіленням самої принцеси. Завдяки прийому переображення героїв Павич досягає бажаного результату: створюється не лише зв'язок між минулим і майбутнім, а й новий підтекст.

Ще один прийом має літературно-історичне підґрунття: цитатність і комбінація в своєму тексті різних текстів різного віку, а інколи і різними мовами. Це дає змогу переконати читача в правдивості і достовірності використаних фактів, навіть не дивлячись на те, що деякі події відверто вигадані.

Павич в своєму арсеналі має чимало засобів і прийомів, завдяки яким він надає своєму роману елементів фантастики і міфології. Найпростішим рецептом досягнення фантастики і гротеску є гра з людським тілом за принципом деформації і комбінації. Симетричне перетворюється в асиметричне, парне в непарне і навпаки. Достатньо лише прибрати пальці або носову перегородку і гротеск буде досягнений. Фантастика, а особливо гротеск, з елементами комічного і страшного, досягаються комбінацією осіб різних істот – людських і демонічних, тобто комбінацією мертвого, предметного світу з живим. Статева приналежність і сексуальні функції досить часто є засобами досягнення фантастичних ефектів: вони можуть бути зовсім відсутні, як у принцеси Атех, або ж змішаними.

Гра з часом і простором посідає не останнє місце в творчості Мілорада Павича. Він відходить від канонічного трактування цих двох категорій і створює свій власний час та простір, який є невід'ємною складовою структури всього роману. Ці дві категорії нерозривно пов'язані не лише між собою, але й зі станом сну і смерті, і всі вони разом – з образами героїв роману. Час у вужчому значенні у Павича пов'язаний не з місцем, а з героєм, а простір має фатальну функцію у вирішенні долей дійових осіб роману.

Отже, проаналізувавши деякі аспекти побудови структури роману «Хазарський словник» ми дійшли висновку, що Мілорад Павич реорганізував побудову роману таким чином, що канонічні прийоми та елементи

літератури набули в його творчості зовсім нових ознак. Окрім цього письменник видозмінив звичні літературні прийоми, граючись чи то з мотивами, чи то з образами героїв роману, а подекуди навіть і з засобами їхнього творення. Він майстерно змінює категорію сну з психологічної на літературну, розриває з усталеними канонами її побудови і таким чином виводить літературний сон на новий рівень розуміння і тлумачення. Мілорад Павич став першим сербським письменником-постмодерністом, якому вдалося наново переосмислити літературні здобутки попередніх епох.

Список використаної літератури

1. Астаф'єв О. Реляція «реальність-сон» у поезії модернізму//Слово і час. – К., 2002. – Вип.9. – С.22–29.
2. Блаватская Е.П. Сновидения. В сб. Избранные статьи. Часть I. – М.: Новый Акрополь, 1994. – 137с.
3. Бовсунівська Т. Достовірність онірокрітики та її постмодерні стратегії//Сучасні літературознавчі студії. Онірична парадигма світової літератури. Зб. наук пр. – К., 2004. – Вип. I. – С.14 –22.
4. Боснак Р. В мире сновидений. — М.: Просвещение, 1992. – 290с.
5. Брюсов В. Земная ось. – М.: Художественная литература, 2000. – 197с.
6. Буряк В.Д. Поетика інформаційно-художньої свідомості. (Еволюція форм і методів вираження інформації факту в контексті інтелектуалізації творчої свідомості). – Дніпропетровськ: ДДЛУ, 2001. – 220с.
7. Витовцева М. Сон как литературный метод постижения действительности: сны в русской литературе. – М.: Художественная литература, 2004. – 231с.
8. Гук З. Постмодерністські експерименти в «Хозарському словнику» Милорада Павича//Проблеми слов'язнавства. – К., 2003. – Вип.53. – С.120-127.
9. Енциклопедія постмодернізму./За ред. Чарлза Е. Вінквіста, Віктора Е. Тейлора: пер. з англ. – К.: Основи, 2003. – 594с.
10. Жовновська Т.Б. Онірично-міфологічний дискурс прози Валерія Шевчука: Автореф. дис. ... канд. філ. наук. – Одеса, 2000. – 35с.

- 11.Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм. – Харьков: Фолио – АСТ, 2000. – 255с.
- 12.Ильин И. Постмодернизм. От истоков до конца столетия. – М.: Художественная литература. – 1998. – 42с.
- 13.Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. — М.: Художественная литература, 1996. – 147с.
- 14.Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: INTERADA, 2001. – 239с.
- 15.Кайуа Р. Чары и проблемы снов.//Иностранная литература. – М., 2003. – Вып.12. – С.21-24.
- 16.Карпова В.В. Мотив сна в современной постмодернистской литературе. – С.–Петербург: Искусство – СПб, 2003. – 146с.
- 17.Ковбасенко Ю.І. Література постмодернізму: по той бік різних боків.//ЗЛ. – К., 2002. – Вип.5. – С.2-12.
- 18.Козловски П. Культура постмодерна. – М.: Художественная литература, 1996. – 347с.
- 19.Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого: пер. с фр./под ред. С.К. Цатуровой. — М.: Изд. группа «Прогресс», 2001. – 440с.
- 20.Літературознавча енциклопедія. У 2-х томах./Ковалів Ю.І. – К., 2007. – Т.1. – 608с., Т.2. – 624с.
- 21.Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения// Вопросы литературы. – М., 1968. – 8. – С.68-76.
- 22.Лотман Ю. М. Текст в тексте//Учен. зап. Тартуского ун-та, 1981. — Вып. 56. – С.98-122.

23. Льюис Дж. Р. Энциклопедия сновидений. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. – 286с.
24. Малкольм Н. Состояние сна. — М.: Гранит, 1993. – 197с.
25. Мейзерська Т.С. Проблеми індивідуальної міфології: Міфотворчість Т.Шевченка. – Одеса: Астропринт, 1997. – 31с.
26. Миллер В. Может ли вымышленный персонаж стать реальным?// Возможные миры и виртуальные реальности. — Вып. 1 – М., 1997. – С.34-42.
27. Мистецтво аналізу та інтрепретації художнього тексту.//Нове в шкільних програмах: Милорад Павич//На допомогу вчителю заруб.літ. – №4. – К., 2002. – С.24-48.
28. Москаленко О. Поэтика сновидений в романе «Преступление и наказание»: общественно-политическая литература//Литература. – №3. – М., 2002. – С. 17-19.
29. Мочернюк Н.Д. Сновидіння в поезиї романтизму: часо-просторова специфіка: Автореф.дис....канд.філ.наук. – Тернопіль, 2005. – 37с.
30. Нагорная Н.А. Сновидения в постмодернистской прозе.//Русское слово. – №3. – М., 2004. – С.17-31.
31. Нечаенко Д.А. Сон, заветных исполненный знаков. – М.: Юрид.лит., 1991. – 302с.
32. Павич М. Ловцы снов: Собр. Рассказов. – М.:Художественная лиетартура, 2003. – 175с.
33. Павич М. Початок і кінець роману. – К.:Фоліо, 1999. – 179с.
34. Павич М. Хазарский словарь. Роман-лексикон в 100 000 слов. Мужская версия. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2008. – 382с.

35. Постмодернизм. Энциклопедия. //Сост. Можейко М.А., Грицанов А.А. – М.: Интерпрессервис, 2001. – 1040с.
36. Пятигорский А.М. О постмодернизме. — М.: Прогресс, 1996. – 367с.
37. Рассел Б. Человеческое познание: Его границы и сфера. — М.: Художественная литература, 1956. – 298с.
38. Руднев В. Гений в культуре//Ковчег. – №3. – М., 1994. — 304с.
39. Руднев В. Культура и сон//Даугава. – №3. – М., 1990. — 256с.
40. Руднев В. Морфология реальности: Исследование по «философии текста». — М.: Художественная литература, 1996. – 197с.
41. Руднев В. Словарь культуры XX века. – М.: Прогресс, 2004. – 457с.
42. Рудяков П. Лик јунака који слуша код Андрића и Павића//Научни састанак слависта у звукове дане. – Београд, Нови Сад, Тршић. 23/1, 1993. – 79-80с.
43. Руков Н. Сны и видения в народной культуре.//Традиция, текст, фольклор. Типология и семиотика. – М.: РГГУ, 2002. – С.28-39.
44. Сон - семиотическое окно: Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст: XXVI-е Випперовские чт. (Москва, 1993). - М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1994. – С.35-63.
45. Сон як художній інтенціонал//Проблеми сучасного літературознавства: Зб.наук.праць. – Вип.5. – Одеса: Маяк, 1999. – С.58-66.
46. Страхов И.В. Психология сновидений. Саратов, 1955. – 206с.
47. Топоров В.Н. Пространство и текст//Текст: Семантика и структура. — М.: Прогресс, 1983. – 42-64с.

48. Фенько Н.М. Естетичні функції картин сновидінь у художніх творах українських письменників другої половини ХІХ-ХХ ст.: Автореф. дис... канд. філол. наук. – Дніпропетровськ, 1999. — 19с.
49. Философия XX века. Учебное пособие/Сост. Добрынина В.И. Гренев В.С., Добрынин В.В. – М.: ЦИНО общества «Знания», 1997. – 288с.
50. Фрейд З. О сновидениях: тотем и табу. – М.: Художественная литература, 2006. – 368с.
51. Фрейд З. Толкование сновидений. Киев: Здоровье, 1991. – 309с.
52. Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений - М.: Просвещение, 1989. – 378с.
53. Фрейд З. Сон и сновидения. М.: Олимп, 1997. – 297с.
54. Юнг К.Г. Алхимия снов. Четыре архетипа. Мать. Дух. Фрикстер. Перерождение. М.: Timothy, 1997. – 293с.
55. Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. – 195с.
56. Юнг К.Г. Психология бессознательного. - М.: Канон, 1994. – 392с.
57. Андрејевић Д. Српски роман XX века. – Београд, 1998. – С.153-164;
58. Ахметагић Ј. Унутршња старна постмодернизма: Павић. – Београд, 2008. – 92с.
59. Бабић С. Милорад Павић мора причати приче. – Београд: Stylos, 2000. – 191с.
60. Васић С. Полазне основе новије српске прозе. Књ. 2. Хазарски речник Милорада Павића - фреквенцијски речник. – Београд: Завод за ујбенике и наставна средстава, Институт за педагошка истраживања, 1998. – 840с.

61. Вуковић Н. О моделовању времена у постмодерном српском роману//Саопштење на скупу „Умјетност постмодерне“ Филозофски факултет у Никшићу. – Никшић, 1994. – С.8-13.
62. Дамјанов С. Постмодернизација фантастике код Павића//Београд: Књижевност. – №1. – 1991. – 63с.
63. Делић Ј. Хазарска призма. Тумачење прозе Милорада Павића. – Београд:Просвета, 1991. – 319с.
64. Јевтић М. Разговори са Павићем. – Београд:Научна књига, 1990. – 120с.
65. Јерков А. Нова текстуалност. Поговор Сабраним делима Милорада Павића//„Анахорет у Њујорку“ у оквиру сабраних дела М. Павића Београд:Просвета, 1990. – 175-227с.
66. Јерков А. Од нове текстуалности до културне поетике.//„Заувек и дан више“ у оквиру сабраних дела М. Павића. – Београд:Драганић, 1996. – с.111-180.
67. Кордић Р. Постмодернистичка укрштеница. Милорад Павић: Предео сликан чајем и Хазарски речник. – Београд: Књижевна критика, 1989. – с.69-85.
68. Михајловић Ј. Биографија и библиографија Милорада Павића. – Београд: Просвета, 1992. – 464с.
69. Михајловић Ј. Био-библиографија Милорада Павића//„Анахорет у Њујорку“. – Београд:Драганић, 1996. – с.165-418.
70. Михајловић Ј. Елементи постмодерне поетике Милорада Павића//Elements of Milorad Pavić's Postmodern Poetics, Serbian Studies, University of Illinois at Chicago, North American Society for Serbian Studies, 1993, Vol. 7, N. 1, pp. 33-38.

71. Михајловић Ј. Прича о души и телу. Слојеви и значења у прози Милорада Павића. – Београд: Просвета, 1992. – 230с.
72. Пијановић П. Павић. – Београд: „Филип Вишњић“, 1998. – 195с.
73. Поповић Р. Први писац трећег миленија: Животопис Милорада Павића, Београд: Дерета, 2002. – 233с.
74. Рудјаков П. Историја као роман. Београд: Вукова задужбина, 1998. – 356с.
75. Шомло А. Хазари, или обнова византијског романа. Разговори са Милорадом Павићем. – Београд: Народна књига, 1990. – 189с.
76. Palavestra P. Istorijaska vizija jedne književnosti. M. Pavić: "Istorija srpske književnosti baroknog doba". - Politika, 26. XII 1970, LXVII, 205; s.14.
77. Velmar-Janković S. Dijalog čoveka i vremena. Milorad Pavić: "Palimpsesti". - Književnost, 1968, XLVI, 3; s.276-280.
78. Хегай Л. Сновидения в психотерапии: от классики к постмодернизму. Доклад на V Конференцији РГАП «Сон - театр души». - http://www.maap.ru/Reading/Hegai_Dreams_in_Therapy.htm;

