

Мелетинский Е.М. Мифология // Мифы народов мира, энциклопедия: В 2-х т. /под ред. С.А. Токарева. – М., 1987. – Т. 1. – С. 11–20; **12.** *Фатеева Н.А.* Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. – М., 2006. – 345 с.; **13.** *Шеатовић Димитријевић С.* О појму интертекстуалности и интертекстуалним истраживањима // Шеатовић Димитријевић, С. Традиција и иновација: интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића. – Београд, 2004. – С. 11 – 43.

Білоног Ю.І. (Белград, Сербія)

Автобіографічний модус романної творчості Мілорада Павича

У статті зроблена спроба дослідження автобіографічного модусу творчості Мілорада Павича. «Писання себе» в його останніх романах представляє тип автопроекції, характерний для сучасної художньої парадигми, визначеної такими явищами, як реабілітація Суб'єкту й «воскресіння автора».

Ключові слова: Мілорад Павич, постмодернізм, автобіографізм.

В статье сделана попытка исследования автобиографического модуса творчества Милорада Павича. «Писание-себя» в его последних романах представляет собой тип автопроекции, характерный для современной художественной парадигмы, которую определяют такие явления, как реабилитация Субъекта и «воскрешение Автора».

Ключевые слова: Милорад Павич, постмодернизм, постпостмодернизм, автобиографизм.

This work will try to research the autobiographical aspect of Milorad Pavic's work, "self writing" in his latest novels portrays a form of auto projection, which is typical of modern artistic paradigms defined by occurrences like the rehabilitation of the Subject and "Author's resurrection".

Key words: Milorad Pavic, Postmodernism, After-postmodernism, Autobiographic.

Оформлення постпостмодернізму* як сучасної версії розвитку постмодерністської культури, на відміну від класичного постмодернізму, стимульоване намаганням подолати «кризу ідентифікації» і «воскресити» суб'єкт, а відповідно, і Автора**. Таким чином, автокоментар, автопроекція і автоматифологізація стають легітимними складовими художнього дискурсу.

* Інші назви – пізній постмодернізм, after-postmodernizm.

** Як відомо, пануюча в постмодернізмі ідеологія антигуманізму щодо суб'єкта призвела до дискредитації авторської позиції в мистецтві. Маніфестація Р. Бартом «смерті автора» (в одноіменній праці 1967 р.) стала ключем для визначення сутності творчої поведінки митця в добу постмодернізму: «смерть» тут означала вичерпаність традиційного авторства в нових умовах розвитку літературного процесу другої половини ХХ століття, тобто такого авторства, яке претендує на всезнання і володіння абсолютною істиною. Відповідно, літературний текст проголошувався результатом роботи не автора-деміурга, а автора-скриптора, якому судилося лише переписувати і компілювати існуючі здобутки мистецтва слова.

Високий ступінь теоретичної саморефлексії, характерної для письменників-постмодерністів^{*}, свідчить, з одного боку, про недовіру до авторитетів і традицій, про намагання відкоригувати літературну рецепцію, реінтерпретувати ті чи інші явища й тенденції, а з іншого, – про прагнення митців до самоідентифікації в літературі. Відповідно, художнє кодування тексту, так чи інакше, включає і презентацію авторської суб'єктивності, що сприймається читачем через образ комунікативного партнера – імпліцитного Автора. Наративний код для його подальшого виявлення в процесі читання формується, перш за все, авторською автобіографічною свідомістю. Крім того, в сучасну добу розвинених інформаційних технологій не можна ігнорувати участь контексту сприйняття літературного твору. Відповідно, категорія імпліцитного Автора тією чи іншою мірою зазнає впливу конотацій, що формуються на основі інформації про реального, емпіричного письменника, яка включає, зокрема, біографічні дані й такий компонент, як літературна репутація, і є частиною загальнокультурного дискурсу.

Завдяки реакції зовнішніх інтерпретаторів (у формі рецензій, критичних виступів, цитування тощо) сербський письменник Мілорад Павич (1929 – 2009) здобув репутацію надзвичайно популярного світового класика постмодернізму. Вона формувалася упродовж певного часу, але ніколи не була однозначною: її складає цілий спектр «професійних» і «дилетантських» думок – від надмірного захоплення до гострого несприйняття. Відповідно, сучасний дискурс павичезнавства і павичеманії представлений величезною кількістю реакцій^{**}. Популярність як складник літературної репутації письменника передбачає і зазіхання на приватний сектор інформації про нього. Автокоментарі М. Павича і оприлюднення тих чи інших фактів його біографії дають можливість виявити автобіографічний модус творчості відомого сербського постмодерніста. Особливо виразним він є в трьох останніх романах М. Павича – «Друге тіло» (2006), «Паперовий театр» (2007) і «Мушка» (2009).

^{*} Постмодернізм активізував феномен «дворемісничих людей», тобто учених-письменників, які живуть у двох світах – у науковому і в літературному. У зв'язку з цим сербський дослідник М. Пантич ужив термін «олександрійський синдром», який відсилає до посткласичної античності й Олександрійської бібліотеки як символу доби вченої елліністичної поезії, адже тодішня література, повна натяків, ремінісценцій і алюзій, творилася філологами-професіоналами (Каллімах, Аполоній Родоський та ін.). До постмодерністських ерудованих митців олександрійського типу слід віднести таких письменників і водночас істориків й теоретиків літератури, як Умберто Уко, Італо Кальвіно, Джон Барт, Девід Лодж, а з-поміж сербських літераторів – Данило Кіш, Борислав Пекич і, звичайно, Мілорад Павич. Див. *Pantić M. Aleksandrijski sindrom – 2. – Beograd, 1994. – S. 60.*

^{**} Для прикладу наведемо деякі кількісні показники. На момент написання цієї роботи в інтернет-ресурсах на запит латиницею «Milorad Pavić» можна було знайти 82700 позицій на запит, українською кирилицею «Мілорад Павич» – 31900. Електронний каталог Народної бібліотеки Сербії видає близько 570 окремих позицій літератури.

Автобіографізм як сукупність прийомів, що полягають у використанні письменником мотивів із власної біографії та в художній трансформації біографічних фактів, тією чи іншою мірою завжди присутній у літературі, адже при написанні твору кожен автор, свідомо чи несвідомо, використовує особистий досвід. Проте на рівні літературних генерацій і напрямів помітні значні відмінності у використанні автобіографізму, зокрема щодо способів і засобів художньої трансформації біографічних фактів [5, 246-247]. З огляду на специфіку постмодерністської прози, мова про автобіографізм у ній часто видається недоцільною, адже сутність цього літературного явища має передбачати розкриття «єго» – широкого спектру суб'єктивності. Натомість постмодернізм пропонує свій варіант автобіографічного письма. Наприклад, французький письменник і етнограф Мішель Лері вважається «винахідником сучасної автобіографії». Його автобіографічний нарратив побудований за технікою «відрізай і підклеюй»: письменник викидає дати, розламає на частини різні події зі свого життя й розкидає їх повсюди, перетворюючи оповідь на складну головоломку для читача [2, 234].

Автобіографічний аспект творчості постмодерністів, як правило, у літературній критиці розглядався лише як побіжне явище, аж доки вона не почала осмислювати трансформацію постмодернізму і виділяти у ньому ранню (власне постмодернізм) і пізню (сучасний постпостмодернізм) фази розвитку, межу між якими в деяких слов'янських літературах визначають рубежем ХХ і ХХІ століть. У зв'язку з цим, наприклад, М. Липовецький щодо пізнього етапу російського постмодернізму вводить поняття «нового автобіографізму»^{*} як своєрідного типу літературної автопроекції, в якій переважає фрагментарність і демонструється ревізія концепції особистості як деякої цілності. Специфікою «нового автобіографізму», досліджуваного М. Липовецьким, є і той факт, що більшість авторів таких творів, як правило, професійні літературознавці і свій особистий досвід переносять на папір «літературознавчо» – як конгломерат впливів, «чужих слів», уламків відображень і рефлексій. Відтак, нова суб'єктивність постає як «калейдоскопічна картинка, утворена комбінуванням уміло (або навпаки, демонстративно грубо) встановлених дзеркал і хаотично плаваючих уламків міфів (поетичних, культурних, історичних) про «справжню суб'єктивність» [4]. Також слід зауважити, що автобіографізм як такий (безвідносно до якісних модифікацій, а як прийом, в основі якого наявність кореляцій між біографією автора та елементами його творів) особливо характерний для жіночого письма. У літературі авторів-жінок він переживає справжній бум, оскільки їхній нарратив дуже часто показово, навіть демонстративно

^{*} М. Липовецький пізній етап російського постмодернізму називає «вибуховим гібридом» (як реакцію постмодернізму на редукцію модерних і агресію домодерних дискурсів) і виділяє у ньому два напрями – «постмодерний реалізм» і створення «синтетичних міфів»; саме для першого характерна тенденція «нового автобіографізму».

автобіографічний, автотематичний, що свідчить про намагання подолати дискурс замовчуваності, не-сказаності, а також про високий рівень опрацьованості внутрішнього досвіду [12,13]. Таким чином, сучасна літературна практика містить приклади як неакцентованого, латентного, але важливого для літературної самоідентифікації, так і відкрито заявленого, відверто демонстративного «писання-себе».

Кожен із трьох згаданих вище Павичевих романів має різну «фактуру» і «текстуру» автобіографічності. Хоч її письменник і не акцентує, аналіз цих творів дає змогу виявити у них факти, відомі читацькій публіці саме як моменти власної біографії М. Павича, факти, які екстраполюються на реального автора, що виступає прототипом своїх персонажів. Звичайно, вони проходять певну художню трансформацію, і щоб простежити тотожність безпосередньо з біографічними даними письменника, необхідно звернутися до «документального» дискурсу павичезнавства. Великою мірою його складають автокоментарі самого М. Павича, зафіксовані в інтерв'ю, бесідах, есе тощо. Підґрунтям для нашого дослідження послуговували відомі у сербських літературознавчих колах книги бесід із письменником – «Розмови з Павичем» М. Євтича [3]^{*} і «Хозари, або Оновлення візантійського роману. Розмови з Мілорадом Павичем» А. Шомло [14], літературна біографія «Перший письменник третього тисячоліття: Життєпис Мілорада Павича», написана Р. Поповичем [11], а також численні Павичеві автокоментарі, зафіксовані в інтерв'ю та есе.

Сербський письменник сам представив своє «я» у короткій «Автобіографії», яка вперше була опублікована у збірці «Скляний равлик: Оповідання з Інтернету» 1998 р., а згодом розміщена і на Павичевому сайті^{**}. Вона перекладена різними мовами, тому досить відома широкому читацькому загалу. Багато висловлювань з цього невеликого тексту зустрічаються і в інших творах письменника вже в повнішому, тематичному оформленні. Критика часто цитує такі місця: «До 1984 року^{***} я був найменш читаним письменником у своїй країні, а з того року – найбільш читаним. Я написав роман у вигляді словника, другий – у вигляді кросворда, третій – у вигляді клепсидри і четвертий – у вигляді довідника для гадання картами таро^{****}. Я намагався якнайменше перешкоджати тим романам»; «Я не маю біографії. Маю лише бібліографію»; «Найбільше розчарувань у житті я спізнав від перемог. Перемагати невігідно»; «Гадаю, що Бог осипав мене безмежною

^{*} Деякі уривки з цієї книги перекладені українською мовою й опубліковані у виданнях «Г» (1999, № 15) й «Тема» (2002, № 4).

^{**} www.khazars.com

^{***} Рік першого видання «Хозарського словника» – Павичевого роману, який став «класичним» зразком постмодерністського письма і прославив свого автора на світовому рівні.

^{****} Маються на увазі романи «Хозарський словник» (1984), «Пейзаж, намальований чаєм» (1988), «Внутрішня сторона вітру» (1991), «Остання любов у Царгороді» (1994).

милістю, подарувавши мені радість писання, але тією ж мірою і покарав мене, мабуть, через ту ж таки радість» [6, 7-8]. Читач Павичевої «Автобіографії» може зауважити, що це один з небагатьох текстів письменника, де суб'єктивність останнього є абсолютно домінуючою і де не містяться авторські інтенції щодо активізації ролі реципієнта, як це характерно для усієї творчості цього автора.

Уперше критика використала означення «автобіографічний» по відношенню до його роману «Друге тіло», поряд із такими визначеннями цього твору, як любовний трилер і теологічна розвідка. Міксовий характер романного жанру – чергова реалізація рецепту літературної творчості «по-павичівськи», але цього разу особливо відчутним був і автобіографічний компонент. Утім, павичезнавці досі не заходили далі констатації факту наявності автобіографізму в цьому та в інших романах письменника, а приділяли увагу переважно тлумаченню різних елементів постмодерністської поетики його творчості.

Первинного дієгетичного наратора роману «Друге тіло» легко ідентифікувати як М. Павича, точніше як одну з масок автора. Підставою для ототожнення його з реальним автором може виступати декілька наведених фактів, які, в першу чергу, й складають автобіографічний дискурс твору. Наратор і головний герой – всесвітньо відомий і немолодий письменник, що проживає в сучасному Белграді. Після тяжкої хвороби він починає замислюватися над тим, що відбувається після смерті і чи може тоді душа отримати друге тіло, як це сталося з Ісусом. Разом з Лізою Свіфт, екстравагантною дружиною, він шукає відповіді на це метафізичне запитання. У їхніх спільних розмовах велике місце займають розповіді письменника про відомих історичних постатей сербської літератури і культури XVIII століття, які в різний час і в різних місцях шукали відповіді на те саме запитання, – про Гаврила Стефановича Венцловича (в Угорщині) й Захарія Орфелина (у Венеції). Ці розповіді оформлені як великі вставні новели. Звичайно, імена і біографії осіб, яким у своїй науковій літературознавчій діяльності М. Павич присвятив багато уваги, і у романі представлені як об'єкт творчої фантазії. Аналогічно письменник і до фактів із свого власного життя підходив як до художнього матеріалу. Упізнавання автобіографічного дискурсу твору складає ще один рівень гри з читачем.

Автобіографічність у наративі «Другого тіла» виявляється лише при зіставленні окремих деталей і фрагментів з контекстом. Так, і сам безіменний письменник ідентифікується тоді, коли в текст вводиться назва одного з його творів – «Внутрішня сторона вітру» [17, 296]. Головних героїв – подружжя, яке намагається розгадати таємницю другого тіла у XXI столітті, – М. Павич поселяє у «непривітній квартирі на Дорчолі», яка поводитися, «мов звір, якого потрібно було приборкувати» [17, 149-150]. Саме в цьому старому районі Белграда, на вулиці братів Барух, мешкав колись і він сам із своєю дружиною Ясміною Михайлович* [11, 175]. Виявити у романі подібні факти,

* Саме Ясміні Михайлович письменник присвятив роман «Друге тіло».

які екстраполюються на конкретну особу автора, допомагає сам письменник, вказуючи в інтерв'ю на їх наявність у художньому дискурсі. «Подружня пара з ХХІ століття передає досвід і дилеми моєї дружини Ясмینی Михайлович і мене», – зазначає М. Павич [20].

Автобіографізм у цьому романі представлений перш за все на рівні мотивів творчості і смерті. На противагу останньому висунуто концепцію другого тіла, яке людина могла б отримати, подібно до Ісуса. Пошуки таємниці другого тіла – це і є той автобіографічний досвід, який М. Павич, черпаючи із Біблії та апокрифічної літератури й осмислюючи, намагався репрезентувати у романі. За свідченням Я. Михайлович, час написання цього твору позначений боротьбою письменника з хворобою і пошуками відповіді на метафізичні запитання, що виникають на межі між буттям і небуттям [16]. В епіцентрі автобіографічного дискурсу – творчість, причому творчість, невіддільна від життя, творчість, яка і є життям. Важливе місце у романі займають дискусії про вимирання професії письменника, який порівнюється з динозавром, а також про статус сучасної літератури в постіндустріальному технократизованому суспільстві, яке надає перевагу швидкості й візуалізації в мистецтві. Більшість висловлювань про літературу, що приписуються первинному дієгетичному наратору-письменнику, відомі як виголошені емпіричним автором – публічним М. Павичем*.

Метафора літератури як другого тіла письменника (книги у плащі) стає тут основою життєствердного статусу творчості. Нагадаємо, що наратор – «альтер его» М. Павича, – на перших сторінках роману проголошується мертвим. У «Постскриптіумі» на потенційне запитання читача щодо писання «post mortem» він відповідає: «Як ви сказали? Що я не мертвий? Та про це ж вам весь час і говорить ця книга. Що я не мертвий. Що десь ніхто з нас не є мертвим...» [17, 315]. «До кого перш за все Ви звертаєтесь цим твором?» – маючи на увазі тип читацької публіки, запитав один журналіст публічного М. Павича. І отримав відповідь: «Звертаюся до кожного читача, якому не хочеться помирати» [18]. «Друге тіло» – твір, у якому творчість маніфестується як «десь-без-смерті». Разом з тим, логіку смертного людства задовільнить лукаво-просто і зрозуміле пояснення наративної містерії, подане в останніх рядках: дружина писала роман від імені свого чоловіка.

Тему фальсифікації авторства М. Павич продовжує у наступному романі-антології «Паперовий театр». Тут поміщено біографії 38 авторів і приписані їм твори, які в «Передмові» одразу представлені як плід уяви самого М. Павича. Фальсифікацію авторства і, відповідно, текстів у передмові первинний наратор – власне, знову авторська маска себе – пояснює як творчий внесок в літератури тих країн, де видавалися «твори Мілорада Павича». Відповідно, один із 38

* «Мої книги – як шведський стіл. Кожен може взяти, що хоче, скільки хоче і з того краю, з якого хоче. Я запропонував свободу вибору», – це твердження, наприклад, зустрічається в романі «Друге тіло» і в декількох інтерв'ю сербського письменника.

письменників і сам М. Павич. Така «матрьошкова структура» авторства порушує звичне функціонування усталених стереотипів щодо презентації авторського начала. Танатос у романі-антології є наскрізним: 19 з 38 авторів-письменників, як зауважується в коротких довідках, померли, причому смерть деяких з них дагується роком після виходу «Паперового театру» (наприклад, вірменин Симеон Бакішеці – 2009 р.), або пророкується у майбутньому (словенка Ерика Бевц «помре через п'ять років»). Різні види смертей – від самовбивства до вбивства, від банальних до загадкових – представлені в романі (у довідках та творах, які його складають), тому його ще можна назвати своєрідною «антологією смертей».

Подібно до вищезгаданого М. Лері, сербський письменник окремі «автобіографіями» розкидає по біографічних довідках вигаданих ним авторів, а деякі можна знайти і в оповіданнях, які їм приписуються. Наведемо декілька прикладів такого «розпорошення». Павичів «паперовий» автор-герой Джеремі Дедеціус (Канада) писав історії для американського та російського журналу «Playboy» [8, 39] – і сам М. Павич опублікував у цих виданнях декілька еротичних оповідань [10]. Себастьяну Бургосу (Португалія) приписується ідея видати «Антологію світового оповідання», в якій усі твори написані ним самим [8, 95]. Щодо Ван Де Кебуса (Голландія) зауважується, що він «мав лише бібліографію, а не біографію» [8, 217], – тут прочитусемо цитату з Павичевої «Автобіографії» [6, 7]. Біографічна довідка про Ганса Кірхгастера (Німеччина) свідчить, що про творчість цього автора написав огляд відомий теоретик рецептивної естетики Ганс Роберт Яусс [8, 83], – такої уваги був удостоєний і сербський письменник*. Віолетта Репечка (Литва) «писала для театру п'си, в яких публіка мала значну роль; її винахід – так званий театр «дві завіси», де глядацький зал, як і в церкві, поділяється на чоловічу й жіночу частини» [8, 145], – аналогічний принцип запропонував М. Павич у драмі «Ліжко на трьох» [9, 36]. Оскільки саме в Росії були вперше поставлені на сцені п'єси сербського письменника [9, 8], творчі зацікавлення авторки-представниці цієї країни Катерини Тютчевої спрямовані на інтерактивний театр. Крім того, згадується, що видана аудіокасета з її текстами, які начитувала російська актриса Дарина Мороз [8, 231], – голос останньої справді озвучує аудіовидання Павичевого роману «Скринька для письмового приладдя» [10]. Чанг Лу (Китай) представлений як «плагіатор найвідомішого роману одного письменника з Європи» [8, 143] – відомий факт з біографії М. Павича, популярність якого в Китаї почалася саме з плагіату його «Хозарського словника», через який справа дійшла до суду [19]. У

* Див. Jauss, Hans Robert. *Das Religionsgespräch oder: The last things before the last. (I. Figuren des Endes in Pavics "Chasarischem Wörterbuch")*. *Poetik und Hermeneutik – Das Ende: Figuren einer Denkform*, München, 1996, SS.388-396.

біографічних довідках про авторів у романі-антології також можна знайти і деякі інтимні моменти Павичевого життя, в яких письменник зізнавався своїм читачам, – такі як писання творів олівцем у ліжку чи прихильність до породи російського хорта. Цікаво, що сам себе М. Павич тут іронічно представив як відомого за тим, що не увійшов до німецького видання великої антології сербської поезії, що на сербській сцені його драми не ставились і що зібрано всі іспанські джерела, де його ім'я не згадується [8, 49].

Ці факти функціонують як відносно автономні «автобіографіми», але для досвідченого читача постають у вигляді децентрованої мозаїки, в якій виявляється розпорошене авторське «я». На фоні такого розташування автобіографічних елементів і презентації танатосу схожість з методом М. Лері є більш виразною. Французький письменник ставить перед собою осмислення-написання «я». Він намагається «одурити смерть» за допомогою своєрідного літературного «самогубства» – розкладання автобіографії на елементи і розпорошення їх в наративі. Приховування за цим наративом надає можливість здобути символічний тріумф над смертю. В результаті цієї гри у схованки з читачем (і зі смертю) М. Лері створює позірно самореференційну оповідь, яка відкривається в «ніщо», яке і є «оманою». Такий автобіографізм, за М. Ріффатером, постійно кидає виклик читачеві, який, таким чином, перетворюється на «археолога, що пірнає у неусвідомлене тексту» [2, 234-235].

Такий модус автопроекції передбачає трактування авторського «я» як об'єкта пошуку. Відповідно, Павичів роман-антологія «Паперовий театр» містить рівень прочитання, на якому реалізується комбінаторна гра в «склеювання» мозаїки цитатій-автобіографем: досвідчений читач може виявити й зібрати докупи розпорошені сторінками твору сліди автентичного авторського «я».

М. Павич у своїй творчості ніколи не дистанційований від читача, оскільки останній тут виступає репродуктивним митцем. У романі «Мушка» письменник ще раз наголошує, що активний реципієнт насправді «вчитує» текст: сприйняття й інтерпретація твору залежать від читацької компетенції. Оскільки «Мушка» є «коротким нелінійним романом про любов», «в цю книгу кожен читач може вчитати власну любовну історію» [7, 158]. Але досвідчений читач, ознайомлений з дискурсом публічного М. Павича, не зможе уникнути «вчитування» у текст історії самого письменника.

З перших сторінок роману в протагоністах Філіпі Руборі й Фереті Су впізнається «альтер его» М. Павича і Я. Михайлович. Наратор одразу пропонує: «Головні дійові особи цього тексту – художники. Їх звати Філіп Рубор і Ферета Су. Зрештою, читач може і сам наділити їх іменами, якими забажає» [7, 11]. Прочитавши наступні рядки, досвідчений читач автоматично скористається пропозицією наратора, «вчитуючи» замість імен художників імена відомої пари сербських письменників: «За собою вони мають по одному невдалому шлюбу і троє дітей з тих раніших подружніх

зв'язків. Але цей новий, другий їхній шлюб – щасливий. <...> Вона зараз в своїх найкращих сорокових, а йому виповниться вісімдесят у листопаді* . <...> Він заходить у роки, коли відносини зі здоров'ям уже не найкращі і коли його слава, досі така недоторканна, тьмяніє» [7, 11].

Перекодування написаного у романі відбувається автоматично, але це не означає, що весь текст – зразок автобіографічного письма. Художньої трансформації зазнають окремі факти, відомі читацькій публіці як моменти Павичевої біографії. Не випадково у романі є паралель між літературою і живописом. Останній, згідно з теорією сербського письменника, належить до так званих реверсивних видів мистецтва, «котрі дають можливість людині, що сприймає твір, підійти до нього з різних боків або навіть обійти його докола й роздивитися, змінюючи напрям оглядання на власний розсуд» [9, 17]. Літературу, яка є нереверсивним видом мистецтва, що «подібні до вулиць з одностороннім рухом, по яких усе переміщається від початку до кінця, від народження до смерті» [9, 17], М. Павич намагався зробити реверсивною, вводячи в літературну практику техніку нелінійного гіпертексту. У романі «Мушка» нелінійний живопис і художні проекти колективного авторства представлені як перспективні напрямки образотворчого мистецтва [7, 76]. Отже, невідповідно герої – художники: Філіп Рубор написав одну картину, яка зробила його надзвичайно популярним [7, 14], – алюзія на «Хозарський словник»; Ферета Су – недооцінена представниця «жіночого живопису», ідентифікація якого в суспільстві підкріплюється визнанням і преміями [7, 53], – алюзія на особливий статус жіночого письма.

У фікційному світі цього роману центральним є питання творчості, яка визначає долю. Супроводжуючі творчість фактори ідентифікують митця в соціумі. Успіх і заздрість, кохання і ненависть, слава і метаморфози приятелів, старість і хвороби, захоплена і нерозуміюча критика – це супровід долі одного митця. Як і чому відбуваються перетворення у цих парах – квестії, які цікавлять М. Павича. В намаганні збагнути і пояснити дію цих факторів простежується потреба відчитування себе. Через таку фікційну трансформацію власної життєвої історії письменник передусім намагається досягнути самоідентифікації.

На ставлення сучасної сербської критики до М. Павича, нерозуміння його творчого задуму вказується в паралельній ситуації щодо рецепції творчості Філіпа Рубора: «Бажаючи зі своїх картин створити щось на зразок архіпелагу^{**}, він окремі, вже одного разу намальовані деталі, різноманітні

* Місяць народження протагоніста-художника не співпадає: М. Павич народжений у жовтні (15.10. 1929 р.).

** Творчість М. Павича з архіпелагом порівняла Я. Михайлович, зауважуючи, що між текстами письменника на рівні поезики і змісту існують зв'язки, внаслідок чого вони складають своєрідну цілісність. Див. «Архипелаг Павич»: *Беседа с Милорадом Павичем и Ясминой Михайлович // Иностранная литература.* – М., 2002. – №2. – С. 259.

враження, кольори красвидів, чи то якусь сукню, образ або тіло повторював на різних своїх картинах. <...> Один критик помітив, що <...> художній опус славного митця зменшується пропорційно до збільшення кількості його картин, бо тут глядач не бачить нічого нового, крім повторень. <...> Потім була одна книга, написана проти нього і його творчості* [7, 14]. Причини виникнення не(по)розуміння в середовищі «професійних реципієнтів» і ефект згасання слави письменник шукає у менталітеті патріархального суспільства: успіх не прощають, заздрість руйнує стосунки з приятелями, професійна підтримка у щасливому шлюбі вважається неприйнятною.

Отже, автобіографічне письмо стає актом самоусвідомлення та самоінтерпретації і служить суттєвим фактором творення ідентичності письменника. Проблема творчої саморефлексії – складова частина «писання-себе» у кожному із розглянутих творів М. Павича. Через приписування героям особистих вражень, переживань, історій та досвіду здійснюється сублимація життєвих явищ, відчитування себе і культурних кодів. Автобіографізм не заявлений безпосередньо у творах сербського письменника, а декларується в автокоментарях, що складають дискурс публічного М. Павича. Питання відношення між фікцією і фактами, між описаним і описувачем, між літературою і життям стає у такому випадку в основі літературної гри з читачем-дослідником у впізнавання художньо трансформованих фактів, перекодування написаного. Автобіографічний «Мілорад Павич» у творчості Мілорада Павича виявляється на перетині літературного і «публічного» дискурсів. Анатомія творчості, спонтанні враження і деталі, усе те, що формує поезику текстів, – це і є автобіографізм «по-павичівськи». Автобіографічний модус в розглянутих романах сербського письменника складають такі види автопроекції: репрезентація «автобіографем» через особу первинного дієгетичного наратора («Друге тіло»), через протагоністів у дієгезисі («Мушка») або як «розпорошення» автентичного авторського «я» («Паперовий театр»).

Останні три романи М. Павича відбивають тенденцію щодо інтенсифікації автобіографічного начала, що маркує сучасний постпостмодерністський дискурс. Отже, на прикладі романної творчості письменника можна спостерігати літературні елементи, які є свідченням фазової трансформації постмодернізму. В свою чергу, дослідження автобіографізму актуалізує проблему автоміфологізації – «створення-міфу-самого-себе». Утвердження авторського «я» і створення власного міфологізованого образу – комплексне, багатоаспектне явище, що потребує належної рецепції поточної критики і

* Найімовірніше, це алюзія на негативну критику Ясіміни Ахметагіч, яка видала окрему книгу, де можна натрапити на особливо гострі напади на усю творчість М. Павича, за винятком «Хозарського словника», через повторення і компліацію уже написаного самим письменником. Див. *Ahmetagić J. Unutrašnja strana postmodernizma: Pavić / Pogled na teoriju.* - Beograd: Raška škola, 2005. – 132 s.

тривалий час спонукатиме до нових інтерпретаційних пошуків.

P.S. «Якщо Ви бачите це у моїй творчості, пишть про це...» – сказав Мілорад Павич з усмішкою чеширського kota пополудні 18 квітня 2006 року в Белграді під час однієї неофіційної зустрічі, ініціатором якої була Алла Татаренко, львівський славіст-павичезнавець. Для мене ці слова (а мова йшла про гендер) звучали, наче благословіння. Стаття, до якої, порушуючи закони жанру, додаю цей постскрипtum, писалася до і після 30 листопада 2009 року – дати, коли пішов з життя Майстер. І може, при її читанні відчувається пауза в декілька днів. Звістка спричинила незрозумілий застій – неписання про Павичево «писання-себе». А потім... згадалися слова: «Якщо Ви бачите це у моїй творчості, пишть про це...» Текст написано – в пам'ять про великого сербського Митця з усмішкою чеширського kota.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Бакула Б.* Автор, автотематизм, автобіографізм // Наукові записки: філологічні науки / Нац. ун-т «Кієво-Могилянська Академія». – К., 1999. – № 17. – С. 88-91;
2. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; пер. з англ. В.Шовкун. – К., 2003. – 506 с.;
3. *Јевтућ М.* Разговори са Павићем. – Београд, 1990. – 128 с.;
4. *Липовецький М.* Постмодернізм сьогодні. <http://magazines.russ.ru/znania/2002/5/lipov.html>;
5. *Мочерна В.* Маргінальний автобіографізм у чеській літературі: Богуміл Грабал та Йозеф Шкворецький // Проблеми слов'янознавства. – Л., 2005. – Вип. 55. – С. 246-253;
6. *Павић М.* Аутобіографија // Павић М. Роман као држава и други огледи. – Београд, 2005. – С. 7-8;
7. *Павић М.* Вештачки младеж. – Нови Сад, 2009. – 160 с.;
8. *Павић М.* Позориште од хартије. – Београд, 2007. – 240 с.;
9. *Павић М.* Роман као држава и други огледи. – Београд, 2005. – 174 с.;
10. „Павич нашел другое тело“ / Интервью в «Московском комсомольце». <http://1001.vdv.ru/arc/mk/issue271/>;
11. *Поповић Р.* Први писац трећег миленија: Животопис Милорада Павића. – Београд, 2002. – 232 с.;
12. *Таран Л.* Автобіографізм – як спосіб структуризації особистого досвіду // Таран Л. Жіноча роль. – К., 2007. – С. 13-21;
13. *Татаренко А.Л.* У пошуках другого тіла роману. <http://litakcent.com/2009/07/15/u-poshukah-druhoho-tila-romanu.html>;
14. *Шомло А.* Хазари, или обнова византијског романа. Разговори са Милорадом Павићем. – Београд, 1990. – 188 с.;
15. „Будућност су читаоци, а не piscи“ / Интервју у “Гласу јавности”. <http://www.naslovi.net/2006-09-12/glas-javnosti/buducnost-su-citaoci-a-ne-pisci/210187>;
16. “Опроштај pesmama” / Izjava Jasmine Mihajlović u „Večernjim novostima”. http://www.novosti.rs/code/navigate.php?Id=12&status=jedna&vest=164802&title_add=Opr_o%C5%A1taj%20pesmama&keyword_add=milorad%20pavic;
17. *Равић М.* Друго тело. – Београд, 2006. – 323 с.;
18. “Pisac sa dvostrukom biografijom” / Intervju u “Glasu javnosti”. <http://www.glas-javnosti.rs/clanak/glas-javnosti-03-03-2008/pisac-sa-dvostrukom-biografijom>;
19. “Slava se seli” / Intervju u „Večernjim novostima”. <http://www.novosti.rs/code/navigate.php?Id=12&status=jedna&vest=100938&datum=2008-09-25>;
20. “Srpski „Da Vinčijev kod” / Intervju sa Miloradom Pavićem <http://knjigej.blogger.ba/arhiva/2006/09/21>.