«СТРУКТУРА ПРОСТРАНСТВА В ПРОЗЕ М. ПАВИЧА»

SPORÎS Natalia, dr., conf. univ.
Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Litere,
Centrul Didactico-Științific Literatura Universală Și Comparată

The problem of space and, more broadly, the chronotope in the literature of postmodernism is one of the most interesting, significant and unexplored aspects of composition, poetics and philosophy of a literary text.
In the prose of the Serbian poet and prose writer, the author of one of the most daring experiments of postmodern literature - the novel of hypertext - the cult "Khazar Dictionary", the organization of the artistic space has a key conceptual meaning that determines and simulates the semantic field of the work.

Keywords: *space, structure, time, chronotope, intertext, hypertext, nonlinear prose.*

Проза выдающегося сербского писателя М. Павича - одно из самых сложных явлений постмодернизма. Она с трудом поддается логической интерпретации, с трудом осваивается современной литературоведческой методологией, ее сложная, многоуровневая структурная организация чрезвычайно полифонична, пронизана огромным количеством диалогических интертекстуальных связей не только с литературой прошедших эпох, но и с различными культурными мирами, великими творениями живописи, философскими концепциями, идеологемами. Это, безусловно, проза эрудита, проза одного из самых образованных людей своего времени, это проза ученого – философа, филолога и историка культуры. Кроме того – это проза поэта, который так и остался поэтом. Сюжеты его новелл подчас представляют собой развернутые поэтические метафоры. Сложные построения его романов и сборников рассказов объединены сквозными символами, на которые как на структурообразующий и смысловой стержень нанизаны отдельные композиционные элементы.

Художественное пространство романов и новелл М. Павича организовано в логике заданной автором идеологической тенденции, общего концепта, организующего его структуру. Особенно это демонстративно в крупной форме. В своей краткой автобиографии Павич так обозначает структуру своих романов: «Я написал первый

роман в виде словаря, второй в виде кроссворда, третий в виде клепсидры и четвертый как пособие по гаданию на картах таро. Пятый был астрологическим справочником для непосвященных». [1]

Большинство романов писателя представляет собой сложную гипертекстуальную структуру, организованную по гнездовому принципу, скрепленную воедино множеством внутренних корреспонденций самого разнообразного свойства и качества.

В современном литературоведении понятие гипертекста является еще недостаточно теоретически обоснованной категорией, хотя термин употребляется очень широко. Специалисты по It – технологиям, семиотики, лингвисты и литературоведы дают разные и не всегда внятные определения распространенного термина, однако, можно увидеть в них определенные универсалии: само явление возникло в культуре постмодернизма в последнии десятилетия XX века и прямо соотносится с распространением электронных технологий и интернета и их влиянием на культурную среду, методологию различных видов искусств и, в особенности, литературы.

Применительно к литературе, мы можем резюмировать, что гипертекст – это один из методов постмодернистской прозы, организующий художественное пространство текста не линейно (в логике единого генерального сюжета, вписанного в определенный хронотоп), а, чаще всего, по гнездовому принципу или, по крайней мере, по принципу свободно коллерирующих семантических пространств, организованных не только авторской волей, но и возможностями читательского интеллекта и воображения в единое художественное целое. Таким образом, на наш взгляд, само понятие гипертекста подразумевает определенную пространственную структуру. Романы и сборники новелл сербского писателя М. Павича самой своей композицией подтверждают этот тезис.

Первый роман Павича, принесший ему мировую известность, представляет собой роман – лексикон. Знаменитый «Хазарский словарь» (1984), переведенный более чем на 30 языков, демонстрирует нам модель романа-словаря, классический образец романа- гипертекста. Словарь построен как последовательность трех книг – красной, зеленой и желтой, - в которой соответственно собраны христианские, исламские и иудейские источники о принятии хазарами новой веры, причем христианская версия словаря утверждает, что хазары приняли христианство, исламская – ислам, а еврейская – иудаизм.

В.П. Руднев заметил странное противоречие идеологии и формы этого великолепного романа: «В каком-то смысле «Хазарский словарь» – квинтэссенция постмодернизма, но в каком-то смысле и его

отрицание.», посвятив его анализу статью в своем «Словаре культуры XX века». [2] «Хазарский словарь» – это действительно словарь, в центре которого статьи, посвященные обсуждению главного вопроса всего романа, так называемой хазарской полемики конца IX века, когда хазарскому кагану приснился сон, который он расценил в качестве знамения того, что его народу необходимо принять новую религию. Тогда он послал за представителями трех великих религий средиземноморского мира: христианским священником – это был Константин Философ, он же Кирилл, один из создателей славянской азбуки, – исламским проповедником и раввином.

«Хазарский словарь» построен как гипертекст, то есть в нем достаточно разработанная система отсылок, а в предисловии автор указывает, что читать словарь можно как угодно - подряд, от конца к началу, по диагонали и вразброс. На самом деле, это лишь постмодернистский жест, поскольку в «Хазарском словаре» сложнейшая и до последнего «сантиметра» выверенная композиция и читать его следует как обычную книгу, то есть подряд, статью за статьей, - как справедливо замечает В.П.Руднев.

«Хазарский словарь» философски чрезвычайно насыщенный текст, один из самых философских романов XX в., поэтому стоит сделать попытку отыскать основные нити его тончайшей художественной идеологии, ибо философия «Хазарского словаря» дана не в прямых сентенциях, а растворена в художественной ткани романа. [2, стр. 345-348]

Следующий роман М. Павича – «Пейзаж, нарисованный чаем» (1988) – роман для «любителей кроссвордов» о чем с постмодернистской иронией сообщает его подзаголовок, организован именно как кроссворд и осваивать его следует в заданной его создателем прагматике. Читатель сразу попадает в пространство кроссворда, в пространство горизонталей и вертикалей. Его жесткая структура моделирует художественное пространство всего романа и одновременно предопределяет логику его прочтения, вовлекая читателя в запрограммированную автором игру.

Роман «Внутренняя сторона ветра» (1991) написан в виде клепсидры. Его структура воссоздает особое, насыщенное символикой вечного неизменного возвращения художественное пространство, подобное древним водяным часам: его можно прочесть до середины и вновь начать читать с конца. У этого романа два начала и конец, который находится в середине и обозначает не только его композиционный центр, но и главный идеологический стержень – концепт. Читатель уже традиционно для Павича вовлечен в процесс

творчества, а точнее, сотворчества: ведь он волен выбирать с какого конца начинать чтение и таким образом моделировать художественное пространство романа.

Роман «Последняя любовь в Константинополе» (1994) организован в логике гадания на картах Таро и имеет провакативный подзаголовок «Пособие по гаданию». Роман состоит из 22 глав, каждая из которых носит имя одной из карты Таро. Таким образом, последовательность глав зависит от выбора читателя, а судьбы героев зависят от выбора глав.

Свой роман «Звездная мантия» (2000) автор назвал астрологическим справочником, его логику определяет зодиакальная карта. Известна увлеченность Павича астрологией, даже в краткой автобиографии он точно указывал в какую фазу зодиакального знака он родился, а вера в предначертанность любого пути, одухотворяет все его творчество особенным трагическим фатализмом.

Большое значение в формировании методологии позднего Павича сыграли возможности новой виртуальной культуры: экспериментальный роман, само название которого несет явно архаичные коннотации - «Ящик для письменных принадлежностей» (1999), имеет два финала. Первый можно прочесть в книге, а другой только в интернете по указанному на странице электронному адресу. Можно также совмещать электронную и печатную версию. Однако, не стоит переоценивать влияние компьютерных технологий: «Хазарский словарь» Павич создал в «доинтернетовскую» эпоху.

Как и многие творцы постмодернизма, Павич не избежал увлечения жанровой игрой. Он создает роман-детектив «Уникальный роман» (2004), в котором вовлекает читателя в моделирование жанровой формы детектива, предлагая читателю стать соавтором. Автор оставляет читателю пустые страницы для написания собственной версии романа, или предлагает выбрать один из предлагаемых сотни возможных вариантов его финала. В определенном смысле этот роман можно определить, как своеобразную провокацию, принуждающую читателя к сотворчеству. Художественное пространство этого романа смоделировано так, что, несмотря на его мнимую плюралистичность, мы все равно попадаем в прокрустово ложе запрограммированной автором игры.

Сам писатель осознавал, что наступает новая эпоха, эпоха новых информационных систем и технологий, которые неизбежно повлияют на логику развития культуры и литературы в частности: «Литература должна приспособиться к новой электронной эре, где преимущество отдается не плавному, линейному, состоящему из

последовательных звеньев литературному произведению, а иконизированному образу, знаку, семиотическому сигналу, который можно передать мгновенно, а ведь XXI век именно этого и требует. Идеальным можно было бы считать текст, который строится и разветвляется, как наши мысли или наши сновидения. Вот почему я решил, что моя проза должна иметь интерактивную нелинейную структуру» [3].

Представляется весьма вероятным, что само понятие «нелинейная проза», а затем и «нелинейный роман» возникло в современном литературоведении именно благодаря М. Павичу. Часто оно употребляется как синонимичное терминам интертекст и гипертекст.

Все романы сербского писателя, вся его художественная практика является воплощением новой методологии исподволь оформлявшейся сначала в новеллах, а затем в более подходящей для этого большой жанровой форме. Постепенно эта практика осмысляется Павичем в ряде эссе и теоретических статей. Особенно примечательно в этом смысле программное эссе «Начало конца» (1997).

Как свойственно литературе и философии постмодернизма, объявившей «смертный приговор» автору, Павич ищет нового диалога с читателем, практически вовлекая его в процесс сотворчества. Читатель воспринимается им не как пассивный воспринимающий субъект – простой реципиент, но как творец, наряду с автором моделирующий пространство текста. С читателем ведется постоянный диалог, однако подчас у него не остается свободы выбора, так как он вовлечен в жестко запрограммированные рамки авторского концепта – структуры романа-словаря, кроссворда, справочника, детектива и принужден к определенной авторской повествовательной стратегии или включен в заданное игровое пространство.

М. Павич вполне осознавал новационность своего метода: «Я попытался изменить привычный способ чтения, усиливая роль и ответственность читателя в процессе создания романа (не стоит забывать, что в мире гораздо больше талантливых читателей, чем талантливых писателей или литературных критиков). Я оставил им, читателям, принятие решений об основных моментах романа и развитии сюжета: где роман начинается, и где он заканчивается, даже решения о судьбе главных героев» [3]. Для формы и содержания повествования Павичем также были установлены определенные требования: «…Стараясь изменить манеру чтения, я должен был изменить манеру сочинения. <…> На протяжении двух тысяч лет содержание романа было уложено в прокрустово ложе формы. Я

считаю, что этому пришел конец. Каждый роман должен выбирать свою собственную форму, каждая история должна искать и находить свое собственное тело... Компьютеры доказывают нам, что это возможно. Но даже если вам не нравятся компьютеры, посмотрите, чему нас учит архитектура» [3].

Замечательным образцом моделирования нелинейного пространства со множеством диалогических корреспонденций с культурами различных эпох, философскими концептами, творческими мирами великих творцов прошлого – как в живописи, так и в литературе является чрезвычайно сложно организованная структура сборника новелл «Семь смертных грехов». Она пережила несколько авторских редакций, моделирующих и перепрограммировавших все текстуальное пространство. Это произведение с трудом поддается жанровому определению: по сути это цикл из семи новелл, вписанных в обрамляющую структуру. Эта форма известна нам еще по знаменитым сборникам эпохи Возрождения. Однако, Павич принципиально настаивает на концептуальном единстве общего текстуального пространства, образованного новеллами, называя его «неделимым романом».

В России «Семь смертных грехов» были опубликованы в двух версиях – 2004(2005) г [4] и в 2010 г [5]. Композицию первой версии образуют 7 новелл: 1. «Тунисская белая клетка в форме пагоды», 2. «Волшебный источник», 3. «Житие», 4. «Ловцы снов», 5. «Комната, в которой исчезают шаги», 6. «Чай для двоих» и 7. «Зеркало с дыркой»

В сборнике 2010 года рассказ «Тунисская белая клетка в форме пагоды» заменен новеллой «Любовное послание с острова Лесбос», а также добавлено предисловие автора под названием «Вступительное напоминание, или Как Иероним Босх изобразил семь смертных грехов». Это предисловие имеет важную объединяющую роль для всего произведения в целом. Кроме того, в данном издании каждую новеллу сопровождают два эпиграфа: первый - указывает место действия в новелле (географическое), а второй - смертный грех, суть которого будет раскрываться в новелле и три его вариации: в «Божественной комедии» Данте, на картине И. Босха «Сад земных наслаждений» и на двух гравюрах М. Шагала «Семь смертных грехов». Эти эпиграфы и предисловие объединяют новеллы в общую структуру, делая их единым целым. Установить, какая из публикаций отражает оригинальный текст, на данный момент не представляется возможным.

Две версии романа могли задумываться автором изначально параллельно (как, например, мужская и женская версия «Хазарского словаря»), поскольку замена одной новеллы на другую хоть и изменяет

внешнее содержание романа, но все же оставляет неизменным его общую концепцию.

Особенно явственно эта авторская тенденция обнаруживается во второй редакции, предварившей вторую публикацию текста. В ней каждая из новелл сохраняет свое смысловое ядро, свой сюжет, вписанный в конкретное пространство и длится в определенном временном континууме независимо от того объективное это пространство и время или пространство сна, отражения, фрески, картины, гравюры, поэмы. Любая из новелл может быть прочитана и осмыслена отдельно, независимо от других.

Однако каждая новелла «Семи смертных грехов» включена в определенное смысловое единство, в систему непрерывных и объединяющих корреспондентских связей, которые действительно образуют структуру, подобную роману. Это классическая организация гипертекстуального пространства, структуры созданной по гнездовому принципу, однако все это построение превратилось бы в мертвую схему, если бы все новеллы со сложной системой предисловий, эпиграфов, со своим сюжетом и достаточно сложным хронотопом, наконец, не были объединены центральной идеологемой – важнейшей для христианства иерархией семи смертных грехов и главным сквозным символом – зеркала.

Дилогические интертекстуальные связи пронизывают все произведение, организуя сюжеты отдельных новелл, многофигурную композицию великого Босха, модернистские проекции смертных грехов в гравюрах Шагала и страшные видения божественного Данте в единой архитектонике произведения Милорада Павича, сербского философа, прозаика и поэта, смогшего объединить несоединимое в полифонии своего пространственного мышления.

Библиография:

1. ПАВИЧ, Милорад - *Автобиография* / Пер. с сербского Л. Савельевой, https://www.rastko.rs/rastko-ru/delo/11322.
2. РУДНЕВ, Вадим Петрович (1998) – *Словарь культуры XX века*, Москва, АГРАФ, 381 с.
3. ПАВИЧ, Милорад – *Начало конца / Пер. с сербского А. Некрасова*, http://lib.ru/INPROZ/PAWICH/endofnovelrus.txt
4. ПАВИЧ, Милорад (2005) – *Семь смертных грехов*, Москва, Азбука-Классика, 160 с.
5. ПАВИЧ, Милорад (2010) – *Семь смертных грехов*, Санкт-Петербург, Амфора, 186 с.