

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ім.Т.Г.ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

РУДЯКОВ ПАВЛО МИКОЛАЙОВИЧ

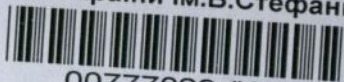
ЮГОСЛАВСЬКИЙ /СЕРБСЬКИЙ ТА ХОРВАТСЬКИЙ/ ІСТОРИЧНИЙ
РОМАН 40-80-х рр. ХХ ст. ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИЧНОЇ
КОНЦЕПЦІЇ ТА ОПОВІДНОЇ СТРУКТУРИ

Ю.01.04 - Література зарубіжних країн

А в т о р е ф е р а т
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора філологічних наук

Київ
1995

ЛННБ України ім.В.Стефаніка



00777029 (W)

На правах рукопису

РУДЯКОВ ПАВЛО МИКОЛАЙОВИЧ

ЮГОСЛАВСЬКИЙ /СЕРБСЬКИЙ ТА ХОРВАТСЬКИЙ/ ІСТОРИЧНИЙ
РОМАН 40-80-х рр. ХХ ст. ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИЧНОЇ
КОНЦЕПЦІЇ ТА ОПОВІДНОЇ СТРУКТУРИ

Ю.01.04 - Література зарубіжних країн

А в т о р е ф е р а т
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора філологічних наук

Київ
1995

Дисертація є рукописом.

АВ 32.193

Робота виконана у відділі світової літератури і компаративістики Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка Національної Академії наук України

Офіційні опоненти:

Доктор філологічних наук, професор Ю.Л.БУЛАХОВСЬКА

Доктор філологічних наук Г.Я.ІДЬІНА

Доктор філологічних наук, професор Н.Х.КОПИСТЯНСЬКА

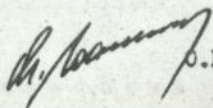
Провідна організація – Сімферопольський державний університет ім.М.Фрунзе.

Захист відбудеться "___" червня 1995 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 01.24.01 при Інституті літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України /252601, Київ, вул. М.Грушевського, 4, 3-й поверх/.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України.

Автореферат розісланий "05" листопада 1995 р.

УЧЕНИЙ СЕКРЕТАР
спеціалізованої вченої ради


О.І.ГАЙНИЧУК

ЛНБ ім. В. Стефаніка
АН України

AB - 32. 193

В історії сербського та хорватського народів, внаслідок дії відомих обставин історичного розвитку, тривалий час особливим популярністю користувалася ідея слов'янської і - вужче - південнослов'янської спільності. Ця ідея втілювала в собі мрію про повноцінну державність та рівноправне з іншими народами буття, а її конкретно-історичний зміст зазнавав певних змін відповідно до еволюції тих державних утворень, в яких доводилося існувати сербам та хорватам. У першій половині минулого століття ідея південнослов'янської єдності було в оригінальний спосіб, у вигляді суспільно-політичного руху, реалізовано в іліризмі, а з 1918 року - в державі спочатку сербів, хорватів, словенців, згодом - ще й македонців та деяких інших народів і народностей, яка декілька разів змінювала свою офіційну назву - Королівство СХС, Королівство Югославія, ФНР Югославія, СФР Югославія, - а в повсякденному вжитку постійно іменувалася Югославією. Протягом перебування в одній державно-політичній системі, а також в єдиному просторі матеріальної та духовної культури у багатьох сферах життя на території колишньої Югославії проявлялася тенденція до інтеграції окремих явищ у наднаціональну - "югославську" - спільність, у межах якої національне не "відділялося", але доповнювалося й збагачувалося.

Так, зокрема, формується й розвивається югославська література, об'єднуючи на певному етапі історичного руху літератури сербську, хорватську, словенську, македонську та ін. Після розпаду 1991 року СФР Югославії та виникнення замість неї кількох самостійних держав та державних утворень - СР Югославії /у складі Сербії та Чорногорії/, Хорватії, Словенії, Боснії та Герцеговини, Республіки Сербської, Республіки Сербська Країна та ін. - про даний етап можна, очевидно, говорити як про завершений. Ця обставина, проте, не має зворотної дії: констатація того, що поняття "Югославія" та "югославський" у тому обсязі, в якому вони існували ще кілька років тому, сьогодні втратили або втрачають свій зміст, не заперечує факту їхнього існування в минулому.

Це дає підстави дисертантові вживати щодо явищ періоду 40-80-х років нашого століття визначення "югославська література", "югославський роман", "югославський письменник", уточнюючи за допомогою термінів "сербський" чи "хорватський" їхнє реальне наповнення. Йдеться про митців, які належали до одного з народів

колишньої Югославії, писали сербсько-хорватською мовою, втіляли "югославську" ідею як у творчості, так і – що важливо – у власному житті.

Актуальність дисертаційного дослідження визначається місцем історичної прози, на матеріалі якої це дослідження побудовано, в югославській літературі другої половини нашого століття. Протягом останніх двох століть, особливо ж в останні тридцять-сорок років, романістика, пов'язана з історичною тематикою, була й залишається пріоритетною і з точки зору суто кількісних критеріїв, і з огляду на якість осмислення навколишньої дійсності засобами мистецтва слова. Історична проза у сербів та хорватів постійно перебуває на авансцені літературного процесу, з нею пов'язані найважливіші здобутки, в тому числі – вихід югославського красного письменства на європейську і світову літературну сцену. Саме в творах, які відносимо до розряду історичних, наявні, на наш погляд, найбільші досягнення в галузі ідейно-образного змісту, оповідної структури, а також "внутрішньої" форми роману – дискурсу /останню виділяємо окремо, враховуючи те, що в літературі новітнього часу з притаманною їй інтертекстуальністю, переносом акцентів із тексту на кон-, під-, надтекст вона набуває першорядного значення/.

Внаслідок бурхливого розвитку, взаємодії з іншими жанровими та жанрово-тематичними різновидами роману й прози як такої, новітній югославський історичний роман демонструє чимало оригінальних особливостей. У загальних рамках історичної романістики як окремої ділянки літературного процесу, котра протягом свого існування ніколи не була позбавлена внутрішньої суперечливості, сформувалися й розвинулися жанрові модифікації різні за походженням та природою, причому як такі, що тяжіють до ядра системи, тобто до власне історичного роману в наближеному до традиційного розуміння терміну, так і до її периферії – ділянок, суміжних із такими різновидами, як роман панорамний, роман філософський, роман психологічний тощо.

Із значної кількості романів на матеріалі минулого, опублікованих сербсько-хорватською мовою протягом досліджуваного періоду, автором дисертації відібрано й використано як матеріал для дослідження, на його погляд, найцікавіші й найпоказовіші з точки зору особливостей історичної концепції та оповідної структури ро-

мани: "Міст на Дрині", "Травницька хроніка", "Проклятий двір" Іво Андрича; "Дервіш і смерть" Меші Селімовича; "Прапори" Мирослава Крлежі; "Переселення" Мілоша Црнянського; "Хазарський словник" Милорада Павича. Як елементи літературного контексту до розмови залучаються також твори Д.Чосича, Ч.Сіярича, М.Маркова, І.Аралиці та деяких інших авторів.

Створення вичерпної картини югославської історичної романістики зазначеного періоду не входило до кола завдань автора дисертації. Увагу було зосереджено в основному на творах типу "зв'язку часів". Розуміючи, що історичного роману в, так би мовити, абсолютно "чистому" вигляді практично не існує, що будь-який з творів про минуле так чи інакше співвіднесений із сучасними для його автора проблемами та подіями, дисертант зараховує до цього типу романів ті, в яких присутні щонайменше два фрагменти з відмінним один від одного сюжетним часом, інакше кажучи, твори, позначені наявністю зв'язку між сюжетним часом різних оповідних фрагментів. На перший план при цьому висунуто особливості історичної концепції та оповідної структури, у розгляді яких і полягає мета роботи.

Світоглядною та методологічною основою роботи є діалектичний матеріалізм у тих його постулатах і категоріях, які можуть бути застосовані до явищ мистецтва слова, збагачений новітніми розробками структуралізму, семіотики, герменевтики, феноменології.

Спираючись на здобутки й досвід попередників, автор прагне знайти власний кут зору на конкретний літературний матеріал та засоби його осмислення. Наукова новизна дисертації полягає у: 1/трактуванні відібраних творів як моделей історичної прози /дисертант при цьому далекий від претензій на вичерпність "списку" цих моделей/, з якими кореспондують інші історичні романи югославських митців; 2/погляді на романи Андрича, Селімовича, Крлежі, Црнянського, Павича як на певну невиладкову сукупність, що досі практично не робилося на такому рівні й у такому обсязі; 3/підході до творів згаданих авторів на рівні не лише історичної концепції кожного з них, а й структури оповіді; 4/застосуванні, поряд з історико-літературним та біографічним методами, елементів структурного та семіотичного аналізу. Новою є й спроба прочитання творчості Андрича як традиції, з якої "вийшла" - розвиваючи або ж заперечуючи її - значна частина історичної прози як у Сербії, так і в інших країнах, що виникли на території колишньої Югославії.

Практичне значення дисертації полягає в тому, що на її основі з'являється можливість постановки та вирішення ряду актуальних завдань: вивчення романної творчості Андрича, Селімовича, Крлежі, Црињанського, Павича; прстеження розвитку андричівської традиції; аналіз характеру та особливостей оповідної структури югославського роману; введення югославського матеріалу в загальнослов'янський контекст, зіставлення його з матеріалом українського красного письменства. Зібраний і систематизований матеріал може бути використаний у лекційних курсах з історії сербської та хорватської літератур, при розробці програм та посібників для вузів, у дальших дослідженнях югославського історичного роману й роману взагалі.

Основні положення роботи пройшли апробацію в монографії "Історія як роман" /К., 1993/, розділах у колективних монографіях, публікаціях у збірниках статей та періодичних виданнях /список додається/, а також у виступах на різних наукових зібраннях: X та XI Міжнародних з'їздах славістів /1988 - Софія, 1993 - Братислава/, Міжнародному симпозіумі з проблем історичної романістики /Белград, 1990/, Міжнародних конференціях славістів /Белград, 1992, 1993/, Республіканській славістичній конференції /Одеса, 1988/ та ін. Дисертацію рекомендовано до захисту на засіданні відділу світової літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України.

Структура роботи: дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів та висновків.

У ВСТУПІ викладено найпоширеніші погляди на сутність історичного роману та категорії історизму, розглянуто існуючі критерії віднесення того чи іншого твору до розряду історичних.

У роботі приймається думка, згідно з якою історичний роман не є окремим прозовим жанром. Поняття "жанр" включає в себе як змістовий, так і формальний бік, а для історичної романістики формальний компонент у ХХ столітті втрачає жанроворозрізнавальну функцію. Про жанр історичного роману варто говорити лише стосовно ХІХ століття, маючи на увазі передусім роман вальтер-скоттівського типу.

Визначаючи принципovu важливість для історичної прози категорії історизму, автор розрізняє історизм науковий та художній. Перший лежить в основі другого, становить його найсуттєвішу складову, хоча й не вичерпує його. З точки зору історизму художнього часто виявляється можливим те, чого не допускає історизм науковий. Істо-

ризм науковий має об'єктивний характер. Історизм художній – суб'єктивний, спирається не на всю сукупність фактів, а лише на певну їх частину, суб'єктивно відібрану й осмислену. Художній історизм – гіпотетичний.

Художня практика літератури новітнього часу свідчить про те, що донедавна релевантні для окреслення рамок історичної романістики категоріальні пари: "минуле" – "давно минуле", "історичне як таке, що увійшло до історії" – "неісторичне", "документально підтверджене" – "документально не підтверджене, легендарне" тощо – втрачають своє значення.

Історичними романами в дисертації вважаються твори, побудовані на матеріалі минулого. Ця ознака є не жанровою, а тематичною.

Далі у вступі сформульовано авторське розуміння поняття "оповідна структура" як одного з ключових елементів художнього твору на рівні тексту. Автор поділяє існуючий підхід до літературного твору як до ієрархічно впорядкованої системи, що функціонує на кількох рівнях передачі/сприйняття інформації на реляції автор – читач: тексту, контексту, підтексту, надтексту. Текст є первинним. Це – єдиний із зазначених рівнів, що має матеріальну оболонку – мову. Кон-, під-, надтекст являють собою форми існування тексту в часі та просторі. Нові простір або час створюють нові кон-, під-, надтекст /це відбувається навіть за умови стабільності тексту/. Кон-, під-, надтекст вторинні, позбавлені матеріального вираження, поза межами тексту визначенню не підлягають. У своєму чергу текст поза кон-, під-, надтекстом не може бути зрозумілим повною мірою, а інколи – взагалі бути зрозумілим. Розподіл ідейно-образного змісту твору між рівнями його функціонування, тобто між текстом, кон-, під-, надтекстом є величиною змінною, залежною від багатьох обставин /особливостей автора, читача, часу та місця написання твору, часу та місця сприйняття твору, суспільно-політичних та літературно-містоцьких ідей та уподобань, співвідношення авторського та читачького часів тощо/.

Оповідна структура є формальною основою тексту й усього твору. Вона перебуває у прямій залежності від змісту твору, здійснюючи зворотний вплив на цей зміст.

У межах реалістичної моделі літератури та мистецтва характер та особливості оповідної структури безпосередньо зумовлені характером та особливостями художнього твору. В літературі новітнього

часу з її пошуками нових підходів та рішень до проблеми відображення об'єктивної дійсності засобами мистецтва слова чи творення замість неї дійсності іншою – суб'єктивною, – в літературі новітнього часу відбувається актуалізація зворотнього впливу оповідної структури на змістові компоненти твору. Оповідна структура частково перебирає на себе функцію змістотворення, набуває здатності здійснювати зворотний вплив на процес змістотворення.

Із справді величезної за обсягом наукової, науково-біографічної та критичної літератури, присвяченої письменникам, твори яких розглянуто в роботі, автором використано праці таких дослідників з простору колишньої Югославії, як М.Бандич, М.Первич, П.Палавестра, І.Тарталя, Л.Яндрич, М.Шамич, П.Джаджич, Р.Попович, М.Караулац, С.Кора., В.Дедієр, З.Ковач, В.Буняц, С.Ласич, П.Матвеєвич, Е.Ченгич, Й.Делич, Н.Мілошевич та ін.¹; колективні дослідження: "Збірник праць про Іво Андрича", "Творчість Іво Андрича в контексті європейської літератури та культури", "Критики про Мешу Се-

I/ Див.: Бандић М. Иво Андрић: Загонетка ведрине. – Нови Сад, 1963; Первич М. Приповедање и мишљење: Видови савременог југословенског романа. – Београд, 1978; Палавестра П. Послератна српска књижевност: 1945–1970. – Београд, 1972; Тартаља И. Приповедачева естетика: Прилог проучавању Андрићеве поетике. – Београд, 1979; Jandrić Lj. Sa Ivom Andrićem. – 2 izd. – Sarajevo, 1982; Šamić M. Istorijski izvori "Travničke hronike" Ive Andrića i njihova umjetnička transformacija. – Beograd, 1962; Džadžić P. Hrastova greda u kamenoj kapiji: Mitsko u Andrićevom delu. – Beograd, 1983; Popović R. Ivo Andrić: Život. – Beograd, 1988; Karaulać M. Rani Andrić – Beograd, 1980; Korać S. Andrićevi romani ili svijet bez boga. – Zagreb, 1970; Dedier V. Književnost i istorija. – Beograd, 1985; Kovač Z. Poetika Miloša Crnjanskog. – Rijeka, 1988; Bunjac V. Dnevnik o Crnjanskom. – Beograd, 1982; Lasić S. Struktura Krležinih "Zastava". – Zagreb, 1974; Matvejević P. Stari i novi razgovori sa Krležom. – 5 izd. – Zagreb, 1982; Čengić E. S Krležom iz dana u dan (1956–1975): Balade o životu koji teče. – Zagreb, 1986; Delić J. Hazarska prizma: Tumačenje p. oze Milorada Pavića. – Beograd, 1991; Milošević N. Andrić i Krleža kao antipodi. – Beograd, 1974; Milošević N. Zidanica na pesku: Književnost i metafizika: Crnjanski, Desnica, Nastasijević, Lalić, Andrić, Selimović. – Beograd, 1978 та ін.

лімовича", "Мілош Црњанський. Збірник праць", "Мирослав Крлежа. 1978 /Збірник/"¹, а також роботи російських, українських, білоруських учених Г.Ільїної, Н.Яковлевої, О.Кирилової, Г.Вервеса, В.Вєдіної, В.Климчука, С.Мещерякова, Г.Творонович, І.Кшук та ін.².

У підході до літературного матеріалу та висновках дисертант спирався – приймаючи або намагаючись розвинути їх – на думки з приводу природи і сутності мистецтва слова класичної й новітньої доби, жанрової приналежності та особливостей творів про минуле, характеру історизму, інших проблем загального змісту О.Білицького, Г.Поспєлова, Г.Гуковського, П.Гайдєнко, Б.Ейхєнбаума, Д.Зєтонського, Г.Лєнобля, В.Оскоцького, Б.Сучкова, А.Гулиги, Г.Гачєва, І.Бєрнштейн, а також М.Блока, Л.Гольдмана, Р.Барта, У.Екє,

1/ Див.: Зборник радова о Иви Андрићу. – Београд, 1978; Дало Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе. – Београд, 1981; Kritičari о Међи Selimoviću. – Sarajevo, 1973; Милош Црњански: Зборник радова. – Београд, 1972; "Miroslav Krleža": 1973 (Zbornik). – Zagreb, 1975.

2/ Див.: Ильина Г. Развитие югославского романа в 20–30-е годы XX в. – М., 1985; Ильина Г. Мирослав Крлежа и его последний роман // Иностранная литература. – 1984. – №7; Яковлева Н. Современный роман Югославии. – М., 1980; Вервес Г. Традиції революційної літератури 20–30-х років XX ст. і сучасність // Література правди і прогресу. – К., 1974; Вєдіна В. Про жанрово-стильові видозміни роману в літературі зарубіжних слов'янських країн повоєнного часу // На нових орбітах. – К., 1990; Вєдіна В., Кулинський М. Сучасний слов'янський роман: Соціально-філософські й естетичні аспекти // Слов'янські літератури: IX Міжнародний з'їзд славістів: Доповіді. – К., 1983; Климчук В. Шєлямова // Сєлімович М. Фортеця: Роман / Пер. із сербохорват. – К., 1985; Мещєряков С. Жанровое своеобразие сербского реалистического романа 1970-х годов: Автореферат дис. ...канд. филол. наук. – М., 1986; Творонович Г. Мости / "Млєчний путь" Кузьми Чорного – "Мост на Дрине" Иво Андрића // Творонович Г. Нравственный мир героя: Белорусская и югославская военная проза 60–70-х годов. – Минск, 1986; Кшук І. Передмова // Андрич І. Міст на Дрині: Вишеградська хроніка: Роман / Пер. із сербохорват. – К., 1957; Те ж. – 2-е вид., перероб. – К., 1977; Творчество Иво Андрића: Миф, фольклор, история, литература: Тезиси и материалы. – М., 1992 та ін.

Ю.Хабермаса, К.Гільєна, Т.Іглтона та ін.¹.

Перший розділ дисертації має назву "ПОГЛИБЛЕННЯ ПОГЛЯДУ НА ІСТОРІЮ ТА УРІЗНОМАНІТНЕННЯ СТРУКТУРИ ОПОВІДІ В ПРОЗІ ІВО АНДРИЧА" й поділений на дві частини. В першій з них – "ВИЧЕРПАННЯ ТРАДИЦІЇ: РОМАНИ "ТРАВНИЦЬКА ХРОНІКА" ТА "МІСТ НА ДРИНІ" – предметом уваги є романи "патріарха" югославської історичної романістики та літератури взагалі Іво Андрича, розглянуті як перехідна ланка на шляху від класичного етапу існування югославської прози до етапу "модерного".

Інтерес Андрича до історії має національно-патріотичні корені, виникає й реалізується не так, як захоплення взагалі минулим, як зосередженість саме на минулому власного народу. Бажання осмислити да нину рідного краю остаточно утверджується під час роботи Андрича над дисертацією, присвяченою духовній історії Боснії, в

1/ Див.: Белецкий А. Избранные труды по теории литературы. – М., 1964; Пospelов Г. Общее литературоведение и историческая поэтика // Вопросы литературы. – 1986. – №1; Гуковский Г. Реализм Гоголя. – М.-Л., 1959; Гаїденко П. Трагедия эстетизма: Опыт характеристики мирозерцания Серена Киркегора. – М., 1970; Эйхенбаум Б. Статьи о Лермонтове. – М.-Л., 1961; Затонский Д. Реализм – это сомнение? – К., 1993; Ленобль Г. История и литература. Изд. 2-е. – М., 1977; Оскоцкий В. Роман и история: Традиции и новаторство современного исторического романа. – М., 1980; Сучков Б. Лица времени. – М., 1969; Гулыга А. Миф и современность // Иностранная литература. – 1964. – №2; Гачев Г. Жизнь художественного сознания. – М., 1972; Бернштейн И. Эпос обновления жизни: Роман в литературах социалистических стран 60–70-х годов. – М., 1982; Блок М. Апология истории или Ремесло историка. Изд. 5-е /Пер. с франц. – М., 1986; Goldman L. Za sociologiju romana / Prev. sa engl. – Beograd 1967; Barthes R. Suivi de Elements de semiologie. – Editions Gonthier. Sine datae; Eco U. Theory of Semiotics. – Indiana University Press, 1976; Eco U. The Role of the Reader. – London, 1981; Habermas J. Theorie des kommunikativen Handelns. – Frankfurt/M., 1981; Giljen K. Knjizevnost kao sistem: Ogladi o teoriji knjizevne istorije / Prev. sa franc. – Beograd, bez datuma; Iglton T. Knjizevna teorija / Prev. sa engl. – Zagreb, 1987 та ін.

якій здійснено спробу побачити феномен, що його називають "духом народу" або колективним свідомим і підсвідомим, у русі, починаючи з часів зародження й становлення. Готуючи свою дисертацію, Андрич знайомиться з дослідженнями Ф.Гвіччардіні та Н.Макиавеллі, під впливом яких у свідомості молодого письменника утверджується розуміння закону історичної симетрії: те, що було на початку, повторюється в новій якості, на новому витку часового зигзагу й у тому його місці, яке для спостерігача сприймається як кінець. "Історія є повторенням відомого" – ця глобальна істина об'являє Андрича з великими італійцями.

Для автора "Травницької хроніки" історія – це передусім легенда. Зв'язок минулого та теперішнього нечасто привертає його увагу. Андрич зосереджений на тому, в який спосіб минуле кореспондує з "вічним". Персонажі андричівських творів за будь-яких обставин, особливо ж у скрутні хвилини, звертаються до подій давніх часів, до мудрості предків, що збереглися в усних переказах та легендах. Вони сповнені досвіду минулих поколінь і повсякчасно, свідомо чи підсвідомо, апелюють до цього досвіду, співвідносять із ним власні вчинки та події особистого буття. Людина повторює чиєсь уже прожите життя, при цьому повторення, за Андричем, з часом дедалі більше втрачає схожість з оригіналом, у функції якого виступає певне пра-життя, з тим, щоб одного дня остаточно її втратити.

Андрич створює нову міфологію, йде шляхом, яким після нього /й незалежно від нього/ піде латиноамериканська проза й який висуває її на певний час в авангард світового літературного процесу.

Письменник бачить своїх героїв не на тубежі епох, а всередині тривалого історичного періоду. Атмосфера буття його персонажів не передбачає можливості революційних перетворень. Вони приречені провести життя в умовах "турацького часу, який не рухається з місця", як висловлюється герой-оповідач одного з творів.

Світ творів Андрича відзначається цілісністю. Все, що в ньому відбувається, розгортається не хаотично, а у впорядкованому згідно із власними внутрішніми законами хронотопі, де одна подія логічно впливає з іншої й зумовлює третю. Залежність має не хронологічно лінійний, а до певної міри причинно-наслідковий характер. У більшості випадків з основним принципом поєднання подій є циклічність.

У романі "Травницька хроніка" /1945/ розповідається про долю французького консульства у тогочасному адміністративному центрі

Боснії, місті Травнику. Твір написано в улюбленій андричевій манері: як розповідь спостерігача подій, котрий перебуває осторонь від них /інколи над ними/ у часі та просторі, досягаючи тим самим максимальної об'єктивності. Оповідна структура багато в чому нагадує класичні зразки. Рух, який згодом приведе до багатоголосся, незбігу кількості центрів оцінки вчинків та мотивів дійових осіб і кількості суб'єктів оповіді, а також до "кільцевої" композиції "Проклятого двору", лише розпочинається.

Важливим із точки зору його ролі в межах оповідної структури й одним з основних на рівні ідейно-образного змісту є образ французького консула Жана Давиля. Час дії обмежено часом перебування героя в Травнику. Романний простір також найтісніше пов'язаний з ним: в поле зору автора потрапляє те й лише те, що оточує Давиля, перебуває у сфері його дій, роздумів, переживань. Жоден із персонажів не з'являється у просторі роману й не зникає з нього без участі Давиля. Попри суттєву структурну роль, образ консула цікавить Андрича лише тією мірою, якою він пов'язаний з конкретним місцем у конкретний час. Структуруючим принципом є не образ персонажа, а місце дії.

Давиль відірваний од світу, в якому він існує, безнадійно самотній, приречений на страждання. Образ консула вирішено в дусі ідей К.Ясперса та екзистенціалістів, хоча творчість Андрича навряд чи варто розглядати як пряме запозичення постулатів та досвіду екзистенціалізму. Зв'язок з екзистенціальними ідеями простежується у багатьох андричевських творах. Автора "Травницької хроніки" можна було б віднести до цієї течії, коли трактувати її достатньо широко, так, скажімо, як це робить В.Кауфман, об'єднуючи під загальним поняттям "екзистенціалізм" Кіркегора та Ніцше, Ясперса та Хайдегера, Сартра та Камю, а разом із ними ще й Достоевського, Рільке, Кафку¹, — тобто не як чітко визначену, відокремлену від інших маніфестач та літературною практикою філософсько-літературну групу, а певну спільність, що виникає на ґрунті перегуку проблематики, ідейного змісту, філософських поглядів. Андрича можна вважати "стихійним" екзистенціалістом. Його уявлення про світ та людину мають чимало спільного з деякими положеннями екзистенціалізму, хоча й не переосвоюють з ними у безпосередньому генетичному зв'язку.

I/ Див.: Existentialism from Dostoevsky to Sartre / Selected and introduced by W.Kaufman. - Cleveland, New York, 1969.

Ще з часів роботи над першими оповіданнями Андрич відзначався прагненням до поєднання в межах образу, сцени, фрагменту оповіді певних дій, що відбуваються в конкретному місці у конкретний час, і багатотисячного досвіду народу й людства, був схильний до архетипізації образів, мотивів, ситуаційних моделей. У повсякденному він шукає вічне, сьогоднішня співвідносить з історією, причому історією не так документально зафіксованою, як тією, що живе в легендах та усній пам'яті народу. Події, явища, особистості часто піднесено у нього над реалістично-повсякденним рівнем, збігаючи, ускладнено пафосом історично вагомого чи легендарно-міфологічного.

Андрич прагне розкрити той чи інший образ як архетип, побачити ту чи іншу ситуацію як археситуацію, прочитати той чи інший мотив як архемотив. Сукупність цих архетипів, археситуацій, архемотивів прочитується як нова міфологія краю й людей, про яких і для яких писав автор "Травницької хроніки".

У романі "Травницька хроніка" Андрич у відповідності з уже виробленою й апробованою оповідною манерою не випускає з уваги зв'язок усього, що відбувається у межах романного часу та простору, з працями, з моделями і схемами колективної та індивідуальної поведінки, сформованими протягом життя попередніх поколінь.

Міфи давнини виростили на переднаукових уявленнях про світ, перетворюючи дійсність із хаосу на космос на рівні сил природи й даючи тогочасній людині, нехай ілюзорну, владу над ними. Міф Андрича — це міф нового часу, який робить у принципі те саме: впорядковує оточуючий людину всесвіт, але на рівні суспільних відносин, для сучасної людини так само незбагнених і некерованих, як блискавка для її далекого пращура.

Жан Давиль являє собою героя трагічного. Ще з часів роботи над віршами та лірико-медитативною прозою у Андрича виразно простежується відчуття трагізму світу та буття особистості. Письменик осмислює життя як біль, розчарування, жах, навіть у коротких хвилинах щастя й спокою вбачаючи лише мить, що відокремлює одне лихо від іншого. Трагічним є світосприйняття письменника, трагічні й долі його героїв. Вони не очікують від життя нічого, крім страждання. Їхнє існування позбавлено змісту, мети, перспективи. Особистості, за Андричем, не вдається й ніколи не вдається реалізувати себе у світі матеріального, єдине, що їй залишається, — це шукати заспокоєння в царині духу, потрапити до устних переказів і

легенд й у такий спосіб увічнити власне "я" в пам'яті наряду.

При цьому в Андрича, на відміну од, скажімо, М. де Унамуно з його універсальною "трагікою життя" або Ж.-П. Сартра, який абсолютизував "нещасливу свідомість" людської істоти, – присутнє щось таке, що дозволяє розірвати замкнене коло трагічної безвиході буття: у творах письменника простежується послідовний скептицизм щодо окремої людини, песимізм в оцінці можливостей особистості, але разом із тим присутній оптимістичний погляд на народ та його долю. Людина у творах Андрича є слабкою, поганою, приреченою на смерть. Тим часом народ виступає тут носієм позитивного, життєстверджуючого начала й за будь-яких умов він – вічний.

Вбивачи одну віру, митець пропонує замість неї іншу. Буття його героїв сповнене глибокого трагізму, проте в епічному вимірі, у масштабі, який визначається не тривалістю життя одного персонажа, не його індивідуальною долею, а духом буття впродовж багатьох віків, трагізм особистості набуває епічного характеру й немовби приглушується; індивідуальне підпорядковується загальному, виступає як частина цілого, втрату якої можна компенсувати.

Точка зору оповідача перебуває у Андрича на рівні світобудови в цілому, й ця обставина зумовлює епічність його погляду на життя. Оповідь рідко завершується смертю персонажа, навіть коли це герой головний або такий, що виступає у ролі структурного центру оповіді. В художньому світі письменника, як і в реальному житті, все має своє продовження.

"Травницька хроніка" являє собою яскравий приклад андричівського "песимістичного оптимізму". Всупереч трагедійності, насиченості негативними емоціями, загальної гнітючості атмосфери, твір перейнято "абсурдною, але впертою й світлоносною вірою в те, що своєю діяльністю... людина здатна перемогти суцільну темряву історії та абсурдність існування"¹.

Порівняно з "Травницькою хронікою" в романі "Міст на Дрині" /1945/ змінюється масштаб оповіді: замість семи років життя обмеженого кола персонажів охоплено три з половиною століття й значну кількість дійових осіб. Деяко іншою стає структура оповіді – змінюється її характер. І річ тут не в тому, що "Травницька хроніка" це – саме хроніка, розповідь про час. "Міст на Дрині" в прин-

¹ / Палавестра П. Послератна српска књижевност: 1945-1970. – Београд, 1972. – С.212.

цилі організовано за тими ж законами, оповідні схеми романів багато в чому ідентичні. Андрич неодноразово наголошував на тому, що його романи не є власне історичними, а належать до розряду хронік, схильночись, очевидно, до запропонованого Б.Кроче поділу на історію, в якій вирішальну роль відіграють вожді та самодержці, та хроніку, яка являє собою перелік подій з життя звичайних анонімних людей, існуючих в історії, але не створюючих її. Різниця між романами пояснюється в першу чергу тим, що збільшення масштабу оповіді призвело до іншого ракурсу бачення дійсності й, відповідно, до інших художніх результатів.

"Травницька хроніка", завдяки відносно невеликим часовим межах і незначній кількості дійових осіб, перетворилася, по суті, на галерею людських типів, портретів та мікропортретів, щось на зразок історії як "конгломерату біографій" за Т.Карлейлем, але з тією принциповою різницею, що англійський історик включав до кола осіб, вартих того, щоб залишити свою біографію в історії, видатних діячів у традиційному розумінні - королів, воєначальників, міністрів, - тоді як для Андрича важливими й значущими були біографії всіх людей, навіть тих, на кого в історичних трактатах звикли не звертати уваги й хто міг потрапити на сторінки цих трактатів лише випадково.

"Травницька хроніка" зберігає в собі виразне новелістичне начало, хоча більшість фрагментів роману не "дотягує" до новел у повному розумінні даного терміну. Біографії та характеристики дійових осіб доведено до того моменту, коли вони включаються в оповідь, потім простежується їхня доля в межах оповіді. Бракує кінцівки - надзвичайно важливого компоненту новелістичної форми взагалі й андричівського стилю зокрема.

У романі "Міст на Дрині" новелістичність окремих оповідних фрагментів набуває завершеного вигляду саме завдяки тому, що авторові та читачеві в кожному випадку відома розв'язка події, а також завдяки більшій, порівняно з "Травницькою хронікою", часовій та просторовій самостійності сцен та епізодів.

"Міст на Дрині" виникає внаслідок взаємодії двох протилежних тенденцій розвитку оповідної структури: циклізації та нелізації. Перша прагне об'єднати в єдине ціле розрізнені елементи. Друга, навпаки, розбиває великі за обсягом конструкції на відносно самостійні фрагменти. Роман побудовано за принципом мозаїки з

окремих фрагментів-новел, які зберігають у межах цілого самостійність. Частини мозаїки поза цілим втрачають змістовність, перетворюючись на звичайні шматочки скла. У Андрича кожен фрагмент являє собою мікроструктуру, котра, крім загального змісту, що виникає в рамках цілого - всього твору, - має ще й більш часткове, іншого порядку, ніж ціле, автономне значення.

Новелістичність разом із великою кількістю персонажів та збільшенням часових меж романної дії є основою особливостю "Мосту на Дрині", якщо порівнювати його з іншими творами письменника.

"Міст на Дрині" цілком вкладається у рамки традиційних для сербської літератури форм історичної прози. Описовість, зосередженість на зовнішніх проявах подій та характерів, постійна присутність в оповіді автора, який коментує події, оцінюючи їх з висоти сучасного для нього, а не для цих подій, досвіду, велика кількість дійових осіб, потрібних у першу чергу для створення загальної картини, - все це ознаки традиційного історичного роману, зв'язок з яким творів Андрича очевидний.

Ще одна ланка цього ж ряду - розвиток дії у чітких хронологічних та просторових координатах із збереженням лінійного плину сюжетного часу. В "Мості на Дрині" домінує лінійна, а не циклічна замкненість. Циклічність присутня на периферії загальної картини як доповнення до лінійної структури, її уточнення, збагачення.

Водночас твори Андрича мають у собі щось таке, що не вписується в загальні рамки романів класичного типу. Спираючись на власний досвід, на національну літературну й, ширше, - духовну традицію, письменник створив оригінальну за змістом та формою історичну оповідь, у якій конкретність, пластичність описів поєднується з філософськими узагальненнями, роздумами над глибинним змістом того, про що йде мова, його зв'язках з подіями минулих і давно минулих часів.

Єдиної фабули в романі немає. Твір являє собою типовий зразок роману обрамлення, що дає авторові можливість обійтися без єдиної фабули, організовуючи ціле з відносно самостійних фрагментів новелістичного типу. Цілісність роману забезпечується тим, що його розділи оформлено як новели, кожна з яких має власну фабулу. Об'єднуючись за допомогою різноманітних композиційних прийомів - зв'язок, вони утворюють своєрідний фабульний ланцюг, що виконує функцію композиційного "каркасу" твору. Належність "Мосту на Дри-

ні" до жанру роману, а не новелістичного циклу, забезпечує авторська позиція, історична концепція, а також щасливо знайдений власне структурний компонент – образ мосту, який виступає, скажати б, матеріальним втіленням цієї концепції.

Міст й усе, що з ним пов'язане, становить стрижень оповідної структури, елемент, який визначає особливості ідейно-художнього змісту роману, його композицію, спосіб осмислення та відображення дійсності. Образ мосту зумовлює сам факт звернення до минулого та характер цього звернення.

З усієї величезної кількості подій, що відбувалися на цій землі протягом кількох століть, Андрич відбирає те, що має безпосереднє відношення до будівництва мосту, його зовнішнього вигляду та метафізичного значення у житті містечка. Це – рівень документально-історичний. З іншого боку, до оповіді включено події, так чи інакше пов'язані з мостом, але увічнінені не в історичних документах, а в пам'яті народу у вигляді переказів та легенд. Це – рівень легендарний.

У зіткненні між собою історія та повсякденне життя народжують легенду. Події та люди переходять з життя до легенди, щоб згодом повернутися з легенди до життя інших поколінь: свідомість має здатність здійснювати зворотний вплив на буття, яке її зумовлює. Старе повторюється в новому, але – ніколи не в первозданному вигляді.

Простір мосту в масштабах художньої реальності набуває значення символу доби, втілення способу життя та мислення, об'єднуючи в єдиний ланцюг низку хронологічно віддалених один від одного фрагментів, з яких складається загальна картина. У статичному просторовому образі відбивається плин часу, рух історії. Відбувається перерозподіл функцій простору та часу. Простір, всупереч своїй статичності, набуває ознак, притаманних часові як категорії динамічній. У свою чергу, час змінюється в такий спосіб, що дозволяє побачити різні часові площини як єдине ціле, представити діахронні події у синхронії, забезпечивши зв'язок часів.

Важливою особливістю роману "Міст на Дрині" є використання символів. Крім того, варто відзначити ще: чітку хронологічну визначеність подій; предметність та пластичність – підвищену увагу до матеріально-подієвого боку життя; прив'язаність локальних подій до загального ходу історії; зображення подій та явищ крізь

призму індивідуальної свідомості одного з персонажів або крізь призму колективної свідомості, зафіксованої у переказах та легендах і, одночасно, погляд на них з точки зору "об'єктивного" спостерігача; осмислення життя народу, колективу, особистості на рівні загальних закономірностей буття, співвіднесення його з життям минулих поколінь, вихід на "вічність", введення в оповідь архетипологічного виміру; використання знаків на всіх рівнях оповідної структури - від образу-знаку, мотиву-знаку і до великих за обсягом оповідних фрагментів, які виконують знакову функцію.

Ще одна характерна риса андрічівського роману - зв'язок із народними переказами та легендами. Оповідні фрагменти будуються, як правило, за такою схемою: розповідь про подію /погляд з певної точки зору, який містить у собі, крім інформації про подію, ще й відомості про оповідача; встановлення зв'язку міжцією подією - точніше, розповіддю про неї - та переказами, легендами, досвідом народу з одночасним виходом на сьогоднішній день. З такого поєднання часових площин і виникає ефект універсальності, позачасової значущості. Розповідь про конкретний випадок прочитується як новий міф.

Саме завдяки тому, що розповідь про подію або персонажа кореспондує з народними переказами, створюються передумови для міфологізації опису, актуалізації його узагальнено-знакового змісту й певного послаблення змісту конкретного. Міфологізована подія набуває позачасового, позаісторичного звучання.

У другій частині першого розділу дисертації - "ІДЕЯ ЗВ'ЯЗКУ ЧАСІВ В ІСТОРИЧНІЙ ОПОВІДІ: РОМАН "ПРОКЛЯТИЙ ДВІР" - у центрі уваги перебуває роман "Проклятий двір" /1954/, який знаменував собою один з перших кроків на шляху відходу югославської прози від розвитку в координатах національної та світової класично-реалістичної традиції. Роман засвідчив еволюцію художньої свідомості автора від прози традиційної до прози, з формального та змістового погляду наближеної до "модерної". "Проклятий двір" - це роман "зв'язку часів". Такий тип оповіді набув значної популярності в літературах народів Югославії у 60-80-ті роки після Андрича й великою мірою під його впливом.

З погляду концептуального "Проклятий двір" стоїть у загальному ряду андрічівських творів. І в ньому триває пошук відповіді на питання, намічене ще в оповіданнях 20-30-х років і остаточно сформульоване в романах "Травницька хроніка" та "Міст на Дрині":

якщо існує в світі щось нетлінне, здатне втриматися під руйнівним впливом часу, то що саме стає цим?

У пошуках цінностей буття, здатних поєднати час минулий і теперішній, а їх разом узятих, — з часом майбутнім, Андрич не задовольняється ані мостом на Дрині, який існував три з половиною століття, ані консульствами у Травнику, символом нового способу життя у традиційному світі Боснії, котрим було відмірено лише сім років. Він дійшов висновку, що найбільшою, не"тривалішою цінністю є легенди, усні розповіді, які починаються, за його виразом, з "першого спалаху свідомості" людини, існують дотепер і триватимуть ще дуже довго — "до останнього спалаху свідомості".

У романах "Травницька хроніка" та "Міст на Дрині" Андрич синхронізує різночасові на рівні сюжету явища як елементи одночасної на рівні фабули оповіді. Відстань між часом сюжетним та фабульним нівелюється, опосередкована свідомістю героя-оповідача. У "Проклятому дворі" все навпаки: майже синхронні події, розділені незначним відтинком часу, волею автора набувають діахронного виміру.

Змістовим та композиційним центром твору є історія султана Джема, хоча Андрич — цілком у дусі літератури новітнього часу — переносить акцент із самої історії на те, як вона розповідається, із змісту події на те, що позначається як дискурс: спосіб, у який цей зміст передається. Історія Джем-султана представлена як набір певних, документально підтверджених або легендарних, таких, що зберігаються у пам'яті народу, відомостей про його життя та діяльність. Паралельно з цими відомостями /а точніше, над ними/ у просторі надтексту, в оповіді існує легенда про двох братів-суперників, що співвідноситься з історією реального Джема як загальне з частковим.

Історію Джема та його боротьби зі старшим братом, султаном Балзитом за батьківський трон Андрич "доручає" розповісти Чамілові. Саме у свідомості цього персонажа історія зустрічається з легендою, долі реальних осіб осмислюються на рівні археситуації протистояння братів-суперників та архемотиву двобою, програного ще до його початку через певні індивідуальні особливості одного з учасників, властиві йому екзистенціально.

Чаміл — другий з погляду значущості оповідач після брата Петра. Він, по-перше, повідомляє нові факти /переповідає історію Джем-султана на підставі тих відомостей, які він відшукав у ста-

ривинних книжках та манускриптах/, по-друге, переводить дію до іншої площини, іншого простору - у свідомість та підсвідомість. Просторове розширення меж оповіді зумовлює появу нового хронологічного шару, так само, як зміщення часу відкриває новий простір, не існуючий, але уявний. Образ Чаміла дає можливість здійснити прорив у новий вимір, відкрити додаткові параметри оповіді, зміст яких визначається втіленням ідей зв'язку часів і обґрунтуванням її в душі матеріалістичного по своїй суті світогляду та реалістичної оповідної манери.

Ідейно-образний зміст "Проклятого двору" дає підстави для інтерпретації його як знакової системи. Її мета полягає в тому, щоб показати й пояснити існування, крім об'єктивної, матеріальної, ще однієї реальності, яка має виразно суб'єктивний характер, не руйнуючи при цьому загальної схеми реалістичного твору.

Еже у початковій сцені автор звертає увагу читача на присутність у художньому світі роману "іншої" реальності, паралельної тій, що виявляється у вигляді предметів та явищ матеріального світу. В рамках реалістичного тексту "інша" реальність знаходить свій вияв у формі знака. Письменник спрямовує увагу читача на головне, намагаючись сформулювати уявлення про існування двох світів, двох рівнів буття: "реального" та "надреального", тобто "дійсного" і такого, який за інерцією вважаємо "недійсним", хоча знаємо, що в ньому відбувається щось для нас незабганне, що не вдається пояснити, виходячи з прийнятих уявлень про можливе та нем можливе.

"Інша" реальність у романі не має окремої локалізації щодо реальності "першої". "Атомість" є місце, де ці дві реальності зустрічаються: стамбульська в'язниця, до якої потрапляють персонажі роману. "Інша" реальність, за Андричем, існує в людській свідомості. При цьому не всередині індивідуальної свідомості, а там, де вона вступає у контакт із свідомістю іншої людини. "Іншу" реальність Андрич вміщує у світ "розповіді", в якому, за його словами, "час не має більше жодного значення", а "місце, час та реальний, раз і назавжди затверджений перебіг подій" не відіграють особливої ролі. "Розповідь" - це завжди знак певної події, важливіший і вагоміший від самої події. Те, що відбувається у межах "розповіді", втрачає зв'язок з реальним простором та часом. "Розповідь" виявляється тим єдиним хронотопосом, в якому знаки наповнюються значеннями. Лише включені в "розповідь" образи, мотиви, деталі набувають здатності перетворюватися на знаки.

З погляду структури "Проклятий двір" являє собою сукупність "розповідей" /молодий чечець згадує брата Петра, брат Петар розповідає про своє перебування у Стамбулі, Хаїм розповідає про Чаміла, Чаміл розповідає про Джем-султана/, мета якої полягає в тому, щоб завуалювати межу між двома світами, відкрити шлях до "іншої" реальності. Простір, в якому відбувається цей процес, дістає в романі назву "проклятий двір".

Поява нового романного простору зумовлює появу нового часу - часу між конкретно-історичним /він представлений братом Петром та іншими персонажами/ та позаісторичним, що його можна було б інтерпретувати як "вічність", час не дійсності, а оповіді /з ним після самоідентифікації з Джем-султаном ступає у зв'язок Чаміл/.

Брат Петар є єдиною діловою особою, яка одночасно і слухає розповіді інших, і розповідає сама, причому власну розповідь починає вже після повернення із Стамбулу. Простір "проклятого двору" - це простір розповіді. Той, хто почав розповідати, ніколи не зможе залишити цей простір: "прокляття" переноситься й на нього, "проклятий двір" не відпустить його. Брат Петар, перебуваючи у стамбульській тюрмі, тільки слухає, і "двір" дозволяє йому повернутися зі світу "розповіді" у світ реалії.

Образ героя-слухача в оповідній структурі андричівських романів відіграє надзвичайно важливу роль. Схема оповіді, як правило, має такий вигляд: герой-оповідач - герой, про якого розповідають /герой-діяч/, - герой, котрий розповідь вислуховує та переповідає /герой-переповідач/, - герой-слухач. Героїв-переповідачів та героїв-слухачів може бути декілька. Відбувається діалогізація оповідного дискурсу: розповідь починає існувати не у вигляді монологу, а як діалог, спільна діяльність оповідача та слухача. Доки розповідь не почута, її не існує, вона залишається елементом свідомості суб'єкта, виникаючи лише внаслідок комунікації щонайменше двох образів - оповідача та слухача.

Образ Чаміла Андрич буває в такий спосіб, щоб згодом перетворити його на знак. Чаміл з'являється в романі на межі двох реальностей. Створюється враження, що він прибув до "проклятого двору" для того, аби викласти свою розповідь, - герой, за Андрим, позбавлений можливості не розповідати, потреба повідомити іншому свою історію є занадто сильною, проблема в тому, щоб відшукати слухача, здатного ще історію зрозуміти, - й зустріти брата Петра,

вкрай необхідного для нього слухача, який перетворюється на спів-автора й без якого Чаміл позбавлений можливості потрапити туди, куди рушив: у світ "розповіді", в "іншу" реальність. Незабаром, після першої випадкової зустрічі Чаміл та брат Петар – тепер уже разом – починають свою подорож із "проклятого двору" як відокремленого од усього світу міжпростору, де відбувається злиття матеріального світу та світу "розповіді". Чаміл при цьому рухається в напрямку "іншої" реальності, тоді як брат Петар повертається у реальність матеріальну, звідки й вирушив свого часу до "проклятого двору". З допомогою брата Петра Чаміл остаточно пориває з реальністю матеріальною, розчиняючись в "іншій" реальності, де його самоідентифікація з Джем-султаном може бути повною. Чаміл не міг зробити цього власними силами, без допомоги брата Петра, який вислухав і зрозумів його.

Брат Петар на світанку, коли в голові паморочиться від тютюну /реалістична мотивація стану персонажа, в якому він готовий сприйняти "іншу" реальність/, бачить Чаміла, розмовляє з ним, хоча на рівні матеріального буття Чаміл у цей момент відсутній. Чаміл і Джем починають існувати як одна особа не лише у свідомості Чаміла, а й у сприйнятті брата Петра. Еволюція образу завершується: Чаміл перетворюється у Джема. Образ набуває прикмет знаку.

Новий зміст позбавлений абсолютної свободи у виборі для себе відповідної форми. Вибір завжди обмежений існуючими канонами й традиціями, причому переважно не змістовими, а саме формальними. Отож не дивно, що, беручись за не дуже звичну для себе справу – розкриття ідеї зв'язку часів у її проєкції на долю особистості, – автор "Проклятого двору" залишається в межах виробленої оповідної манери, модифікуючи її. Письменник будує свій роман за мемуарним принципом, що дозволяє здійснювати вільний перехід від одного епізоду до іншого, незалежно від їхньої хронологічної чи будь-якої іншої взаємозалежності, а також забезпечує необмеженість оповіді жодними формально-логічними факторами, привнесеними на рівень структури з реального життя. Андрич, крім того, вдається до ускладненої, багаторівневої композиції. Один герой-оповідач /або герой-пелопвідач/ змінює іншого, щоб згодом поступитися місцем наступному. Оповідь замикається у простір кільцевої структури, що звукується до центру. Послідовність подій та їхні часові координати втрачають чіткість, стаючи до певної міри умовними. Коли ж справа

доходить до останнього кола, присвяченого Джем-султану, увалення про хронологічну визначність подій, про їхню одно- або, навпаки, неодноразовність практично нейтралізується. На рівні хронології все зливається /цьому сприяє ще й локалізація дії у межах "проклятого двору": маючи спільний тонос, події сприймаються як такі, що мають і спільний хронос/, і це дає авторові можливість, не виходячи за рамки реально можливого, обґрунтувати та реалізувати ідею зміщення й злиття епох у свідомості персонажів.

Другий розділ - "ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ТА ЇЇ ХУДОЖНЬО-СТРУКТУРНОГО ВТІЛЕННЯ В РОМАНІ МЕНШ СЕЛІМОВИЧА "ДЕРВІШ І СМЕРТЬ". Автор "Дервіша і смерті" /1966/ продовжив розробку запропонованої Андричем теми середньовічної Боснії, і щодо цього не випадково вважається одним з найяскравіших і найвизначніших спадкоємців андрічівської традиції. Разом з тим підхід до явищ минулого та характер їхнього осмислення у Селімовича відрізняється од тих поглядів та рішень, які запропонував і блискуче реалізував автор "Травницької хроніки" та "Проклятого двору".

На відміну від видатного попередника Селімович звертається до історичного матеріалу не як до власне історичного, а як до умовного. Письменникові важливо було перенести дію за межі сучасності, й він скористався для цього минулим, яке через те набуває умовно-історичного характеру. Задум Селімовича є не так епічним, як драматургічним. На історичний матеріал автора роману "Дервіш і смерть" виводять екзистенціальна проблематика та екзистенціальний герой. Перегук з ідеями екзистенціалізму від уявляється й у центральній проблемі твору, яка має чітко визначений екзистенціальний характер: стосунки людини та влади, вибір особистістю місця у зіткненні влади з іншими людьми, у власному протистоянні з владою, а також у загальній ситуації, в якій суд над героєм є водночас судом автора над собою, над людиною "взагалі".

Романи Андрича відбивали рух часу. У Селімовича минуле з'являється у момент статички. Це - зупинка історії, крок убік, погляд на історичний процес /який, можливо, і не є процесом/ з точки зору суб'єкта, роль якого в цьому процесі мінімальна. Минуле в романі не є конкретно-історичним, багато в чому воно - умовне. Разом з тим історичний матеріал як форма втілення певного змісту здійснює зворотний вплив на цей зміст. Внаслідок того, що дія відбувається в Боснії в середні віки, в романі виникає цілий ряд обставин.

Історія у Селімовича в"являється як вторинна функція романної форми. Досліджуючи засобами художнього слова проблему, підказану сучасною для нього дійсністю, письменник задля чистоти експерименту вміщує персонажів у довільно обрану добу, в умовно-історичне минуле. Конкретно-історичний час не цікавив митця, він був для нього лише тлом, внутрішньою формою, а не основним предметом уваги, як у романах Андрича "Травницька хроніка" та "Міст на Дрині". Завдання митця полягало в тому, щоб на матеріалі минулого втілити власні ідеї, пов"язані з осмисленням ним сучасності. Автора цікавила не історична епоха з її особливостями та колоритом, а проблеми всезагального /і багато в чому екзистенціального/ плану.

"Деріш і смерть" задуманий як "записана мука розмови із самим собою", і в цьому розумінні перед нами – роман психологічний. Поставлене автором завдання вимагало поглибленого аналізу індивідуальної свідомості на різних її рівнях. Головна мета "запустила" в дію психологічну оповідь, а внаслідок параболі: щії конфлікту, модель, що її застосовано як засіб досягнення мети, привносить в оповідь елементи параболічності.

Про твір Селімовича можна говорити як про "автопсихологічний" роман. Конфліктна ситуація, покладена в його основу, має автобіографічний характер. Як відомо, 1944 року за рішенням партизанського трибуналу було розстріляно брата Меші Селімовича, Шефкію, несправедливо звинуваченого у зловживаннях своїм положенням командира одного з партизанських загонів. Ніколи не заперечуючи автобіографічного характеру роману, Селімович наголошував на тому, що "основа ідейного задуму... й єдина подібність між моїм життям та романом полягала в питанні: хто я такий після цього вироку /мається на увазі вирок братові – П.Р./ – засмучений і роздратований брат чи нелевий, неперекоаний член партії?.. Так у фокусі роману отинилося зіткнення особистого почуття та політичного переконання... Поза цим ідейним колом життя і роман повністю відпрізняються одне від одного, хоча схожих ситуацій, за змістом, є чимало".

Для реалізації свого задуму Селімович зосереджується на аналізі психології головного героя, саме в глибинах духовного

світу особистості, в надрах свідомості та підсвідомості шукаючи відповідь на запитання, яке його хвилювало. При цьому письменник не абсолютизує психологічну реальність, не відриває її від реальності об'єктивної, пов'язує процеси, що відбуваються в душі героя, з подіями навколишнього світу.

Завжди передбачається, що "умови людського життя зазнали за життя одного-двох поколінь змін не лише дуже швидких, а й тотальних, — пише французький історик М.Блок, — отже жодна, хоч трохи стара установа, жоден традиційний аспект поведінки не уникли впливу революцій у науці чи техніці. При цьому, однак, забувають про силу інерції, притаманну багатом соціальним явищам"¹. Одним із таких явищ якраз і є психологія людини, зміни в якій відбуваються неспівмірно повільніше, ніж еволюціонують суспільні відносини та політичні структури. Повільно еволюціонують і стосунки між людьми, і боротьба партизанських керівників "за чистоту рядів", жертвою якої став Шефкія Селімович, реакція Меші Селімовича на смерть брата в чомусь дійсно співвідносні з тим, що відбувалося за триста чи п'ятсот років перед тим.

Існує думка, згідно з якою в основі художнього світу роману "Дервіш і смерть" лежать постулати мусульманської релігії та східної філософії, а отже зрозуміти його без співвіднесення з Кораном неможливо. Таке трактування аж ніяк не можна вважати правильним. Його заперечував і сам письменник, маючи для цього всі підстави: концепція буття й людини, запропонована ним, докорінно відрізняється від уявлень про світ, закріплених у Корані.

Селімович подав до свого роману епіграф, уточнивши, що це — цитата з Корану. Проте доведено, що митець використав лише окремі мотиви зі святої мусульманської книги, надавши їм цілком оригінальної поетичної форми². І звернення до Корану позбавлене у Селімовича релігійного підтексту. Логіка романної дії диктувала необхідність введення до художньої системи твору елементу, в якому б втілювалися принципи, ідеологічні та моральні норми, непорушні для героя. Щоб не суперечити обраним для себе законам умовно-метафоричної, а проте побудованої все ж на історичному матеріалі

1/ Блок. М. Апологія історії или Ремесло історика. — С.25.

2/ Див.: Milošević N. Zidanica na reku: Književnost i metafizika. — S.164.

оповіді, письменник цілком логічно звернувся до Корану. Форма здійснила зворотний вплив на зміст.

Так само, як і звернення до Корану, не слід розуміти прямо-лінійно й ту обставину, що головний герой роману – дєрвіш. Належність до релігійного ордену не більше, ніж символ, форма існування особистості, що найкраще відповідає літєвому матеріалу, це необхідно було для того, щоб означити місце персонажа в системі суспільних відносин, наголосивши на тому, що для даної особистості найважливішою є віра в бога – як ідеологічна догма. Коли в іншому своєму, незакінченому, романі "Коло" Селімович переносить дію в другу половину ХХ століття, герой цього твору, який багато чим нагадує дєрвіша, стає активістом партії. Він теж щиро й догматично вірить, але цього разу – в ідеали соціалізму.

Селімович – тонкий психолог. Він змальовує внутрішній світ героя не як сукупність прямолінійних зв'язків, а суперечливу систему мотивів, від чітко усвідомлених до майже невлесних, існуючих у підсвідомості. Ці мотиви часто спрямовані в різні, іноді – у прямо протилежні, сторони, та все ж завжди мають спільний "знаменник", який і визначає поведінку героя, зумовлює той чи інший його вчинок, ту чи іншу його реакцію. Складну внутрішню боротьбу, калейдоскопічну зміну найрізноманітніших думок, почуттів, асоціацій у свідомості персонажа письменник показує не як традиційне зіткнення полярно протилежних сил – добра і зла, – а як прояв внутрішньої єдності цих начал.

Оригінальність ідейно-образного змісту зумовила самотність структурного втілення. Щодо оповідної структури та жанрових особливостей роман Селімовича відрізняється від більшості творів югославської літератури ХХ століття. З точки зору особливостей центрального конфлікту "Дєрвіш і смерть" можна віднести до розряду романів-парабол. За це говорить як образ головного героя, котрий є учасником подій, але разом з тим і суб'єктом етичного вибору поза часом і простором, так і наявність ситуації-моделі, як загальної, такої, що визначає композицію твору в цілому, так і мікромоделей окремих епізодів та сцен.

На відміну від творів параболічного типу, в яких модель є елементарною, максимально спрощеною, у Селімовича вона відзначається розгалуженою внутрішньою структурою, складається не тільки з основних, а й цілої низки допоміжних елементів, що утворюють складну систему. Модель Селімовича є саме романною, її розробле-

но для втілення засобами романного жанру. Модель оцінюється за власними законами, і життява достовірність чи опора на події реальної дійсності далеко не завжди можуть бути критерієм її оцінки.

Модель, що її використано в романі "Дервіш і смерть", настільки відпрацьована, вивірена, продумана до деталей і дрібниць, що не залишає сумнівів щодо невірогідності. Незважаючи на те, що її створено на підставі іншої життєвої ситуації й перенесено в ту, яка розробляється в романі, вона в нових умовах прочитується як цілком природна, сприймається не як модель, а реальна життєва ситуація. А при всьому тому, однак, не перестає бути моделлю.

Віднесення "Дервіша і смерті" до романів-парабол підтверджується також деякими іншими особливостями ідейно-образного змісту цього твору. Йдеться і про позачасову універсальність обраної автором ситуації-моделі, мета якої полягає у втіленні певних уявлень та ідей. І про привнесеність у цю ситуацію морально-етичної проблематики з виходом у сферу, де етика перехрещується з ідеологією; перенесення центру ваги з самої ситуації на її морально-етичний зміст. І про максимальну загостреність етичних конфліктів, присутність образів-знаків, образів- і деталей-символів. І, нарешті, про поєднання двох оповідних планів: конкретного, коли простежується реальна ситуація, пов'язана з долею брата, та філософського, узагальнено-символічного, котрий виводить усе, що відбувається, на рівень закономірностей, але закономірностей позачасових, "вічних".

У "чистій" параболі конкретиці відводиться допоміжна роль. Селімович постійно підтримує діалектичну рівновагу конкретик. й символіки, і ця обставина, а також способи розкриття образу головного героя дають підстави твердити, що "Дервіш і смерть" не є романом суто параболічним. Психологізм оповіді розбиває чіткі рамки ситуації-моделі, а разом з ними і параболічність роману як такої. Параболічна форма, будучи формою, тобто в кінцевому підсумку сукупністю певних зовнішніх ознак, водночас, як і будь-яка форма, змістовна, передбачає певні особливості саме змістового характеру. Парабола засновується на художній концепції особливого типу, однією з характерних рис якої є уявлення про незмінність світу, людини, їхніх стосунків між собою та людських взаємин.

У романі Селімовича параболічне не ціле, а елементи цілого. Парабола розірвана як формально, так і з точки зору змісту, на рівні авторської концепції. Ефект параболічності пов'язаний не з ці-

сю концепцією, не з оповідною структурою в цілому, а з окремими її складовими: конфліктом, сюжетом, розумінням стосунків особистості та представників влади як універсальної моделі відносин "взагалі" особистості та "взагалі" влади поза часом і простором. Універсальне при цьому не протиставляється конкретно-історичному, а співіснує з ним, у чомусь навіть засновується на ньому.

Параболічність з'являється як додаткове нашарування при аналізі певних відносин персонажа з навколишнім світом. Первинним у романі є все-таки начало психологічне. Намагання повніше й глибше розкрити механізм відображення об'єктивного світу в свідомості персонажа зумовлює параболізацію оповіді.

Психологізм та параболічність, якщо виходити з їхніх суттєвих ознак, виведених із "класичних" зразків, перебувають по відношенню одне до одного на різних рівнях. Психологізм коли й не виключає, то й не передбачає параболічності. У Селімовича ці два начала з'єднуються, збагачуючи й доповнюючи одне одного. Внаслідок жанрової дифузії параболи на історичному матеріалі, з одного боку, та психологічного роману, з іншого, виникає новий різновид романного жанру: психологічний роман з елементами параболи на матеріалі умовного минулого, в якому два жанровоутворюючих начала – психологічне та параболічне – виступають у взаємодії.

Однією з цікавих, багато в чому новаторських, подій у літературі другої половини ХХ століття став роман Мирослава Крлежі "Прапори" /1962–1967/, про який іде мова у третьому розділі дисертації – "ЕПОПЕЇЗАЦІЯ ОПОВІДНОЇ СТРУКТУРИ В ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ: "ПРАПЮРИ" М. КРЛЕЖИ" – й який вивів югославську історичну романістику на шлях, принципово відмінний од шляху, запропонованого Андричем та Селімовичем.

"Прапори" являють собою підсумкову ланку в творчості Крлежі. У цьому, останньому за часом написання, романі присутні практично всі головні складові, відомі з попередніх творів письменника. Виникає нова в контексті творчості Крлежі художня реальність: ці складові, зібрані до купи, осмислюються на новому рівні, з'являються у новому освітленні. Їх легко впізнати, вони типові для Крлежі, але разом з тим – багато в чому оновлені.

Епічно осмислюючи дійсність, Крлежа відмовляється від об'єктивно-описового принципу побудови твору. "Прапори" – цілніше було б віднести до розряду, що його визначають як "суб'єктивна епопея".

Дослідники виділяють "суб"ективну епопею" як один із різновидів "доцентрового" роману /термін Д.Затонського/, називаючи одним з її важливих принципів "розщеплення життя певною індивідуальною свідомістю" /І.Бернштейн/. Для ідейно-образного змісту "Прапорів" таке "розщеплення" є визначальною рисою, хоча цей принцип і не залишається єдиним в оповідній структурі роману. Погляд на дійсність з точки зору, доступної індивідуальній свідомості героя, доповнюється репрезентованим автором поглядом об"єктивним. Внутрішній світ персонажа посідає в структурі твору важливе місце, досліджується з належною глибиною, і це дає підстави вести мову про "розщеплення" за його допомогою об"єктивної реальності. Явища світу матеріального осмислюються в причинно-наслідкових зв"язках настільки ґрунтовно, що можна говорити про епопейний характер оповідної структури твору. Оповідь розвивається у постійному зіткненні двох стихій: психологічної та епопейної, суб"єктивної та об"єктивної. Сутність роману визначається не домінуванням однієї з них і вторинним положенням іншої, а синтезом, що й дозволяє розглядати роман Крлежі як "суб"ективну епопею", вживаючи термін, у якому обидва компоненти визначення мають однакову вагу.

Оповідь від першої особи переплітається в романі з оповіддю від імені автора. Ретроспективні сцени, намалювання сцен та епізодів, що відбуваються в різних хронологічних площинах, сполучаються з хронологічно прямолінійним розвитком дії, причому в своїй магістральній лінії оповідь організовано здебільшого у перспективі, а не ретроспективі.

Центральний конфлікт роману, як і переважна більшість конфліктів з числа основних, відзначається і гостротою, і тривалістю в часі, набуваючи у зв"язку з цим нової якості: втрачаючи здатність бути вирішеним раз і назавжди, цей конфлікт стає "пульсуючим", то спалахуючи й виходячи на авансцену оповіді, то ховаючись у затінок, поступаючись місцем іншим конфліктам та пов"язаним з ними подіям. "Потік свідомості", в якому реалізовано суб"єктивний погляд головного героя роману, поєднується з "потокотом життя", безперервним рядом подій, котрі являють собою форму втілення авторських думок, коментарів, оцінок, — усього того, за допомогою чого до оповіді включається дійсність у її об"єктивному вираженні.

"Прапори" являють собою неоднолінійний, багатоплановий твір багаторівневої структури, ідейно-образний зміст якого не вичерпу-

ється "сімейною", "любовною", "політичною" або якоюсь іншою сюжетною лінією чи сукупністю ліній. Окремі складові цього змісту, котрі на рівні абстракції досить легко виділяються у чистому вигляді, в реальній художній практиці нерозривно зв'язані одна з одною, причому перебувають між собою у стосунках найрізноманітнішого типу: від паралельного співіснування та переплетіння до більш складних сполучень і взаємодій, у межах яких, наприклад, одна з ліній може бути співвіднесена з іншою як форма та зміст або зміст і внутрішня форма.

Саме в такий спосіб – як зміст і внутрішня форма – пов'язані між собою лінії "сімейна" та "політична". "Прапори" починаються як типовий "сімейний" роман: з перших сторінок формулюється й розробляється суперечність між батьком та сином Емерицькими, котра посідає на перших порах центральне і домінуюче місце. Взаємини двох членів родини виконують функцію внутрішньої форми. Вони деякий час становлять єдиний об'єкт авторської уваги. З їхньою допомогою, через них автор розкриває те, що згідно з логікою побудови оповіді в книзі першій є для нього найголовнішим: політичні платформи старого і молодого Емерицьких на тлі загальної політичної ситуації в країні напередодні першої світової війни.

Політичні погляди кожного з героїв цікавлять письменника в першу чергу. Саме ці погляди він прагне розкрити з максимальною глибиною й повнотою. Для цього, з одного боку, до тексту роману включається стаття Каміло, в якій викладено його думки з приводу хорватсько-угорської угоди й яка провокує загострення стосунків з батьком. З іншого – цитується одна з проурядових промов батька на захист угоди, наголошується лояльність Емерицького-старшого.

Компонент "належність до розряду "сімейних" романів", безумовно, наявний у наборі структурних елементів роману, проте в загальній ієрархії компонентів, потрібних для опису ідейно-образного змісту, посідає місце ближче до периферії цієї ієрархії, ніж до її ядра. "Прапори" є "сімейним" романом тією ж мірою, як, скажімо, "Брати Карамазови": дія обох творів пов'язана з родинними стосунками. Разом із тим як у Достоєвського, так і у Крлежа дія не обмежено цими відносинами. Через них митці розкривають головні суперечності доби, про яку розповідають. Родина виступає в ролі мінімального структурного елемента суспільства, який відображає процеси, властиві цьому суспільству в цілому.

Крлежа не надто турбується про те, щоб утримуватися в рамках

однолінійної оповідної структури. Неодноразово він відходить убік від основної дії, відволікається на щось таке, що не має прямого відношення до неї, вводить нові образи, мотиви, проблеми, коментує все, що описує, шукає місце кожної події у загальній системі світобудови, намагається встановити зв'язок цієї події з іншими, тими, що відбуваються одночасно з нею або відбувалися в інші історичні епохи. В межах загальної сюжетної канви, ядро якої становлять, з одного боку, хронологічно прямолінійний виклад подій зовнішнього світу, а з іншою – хронологічно неолінійна, часто ретроспективна розповідь про те, що коїться у свідомості головного героя; у межах такої канви співіснують фрагменти, які належать до найрізноманітніших оповідних форм, починаючи від тл., що традиційно визнаються характерними для романної прози /сповідь, нарис, різного роду документальні матеріали тощо/, до менш звичних, таких, як політичний трактат, фельєтон, філософсько-публіцистичне есе.

Особливе місце у "Прапорах" і в усій творчості Крлежі відведено есеїстиці. І це не випадково: автор роману вважав однією з характерних особливостей прози другої половини нашого століття суміш есеїстики та белетристики. Охоче використовує він і засоби гротеску, сатири. Звичними для Крлежі є публіцистичні пасажі.

У розповідь постійно включається ретроспективний план. Автор час від часу звертається до спогадів героїв або спогадів про них, порушує прямолінійну хронологію розвитку сюжету, підключаючи до основної дії події минулого. "Метод майже завжди такий: описуваний час являє собою вузол, з якого "вилітають" минулі події, які стають самостійними, створюють власний простір, відбуваються у власному часі, набувають характеру теперішніх подій, щоб розчинитися в інших, таких самих теперішніх /минулих/ подіях, а потім усе знову "розчиняється" у вихідному композиційному вузлі"¹.

Змішування часових площин оповіді не може бути пояснено причинами формального характеру. В його основі лежить розуміння письменником законів функціонування свідомості людини, позбавленої хронологічної, просторової або якої-небудь іншої одновимірної впорядкованості спогадів, переживань, асоціацій. У центрі її перебуває "я" героя, що існує поза часовими та просторовими рамками. Навколо цього "я" розташовано цілісну систему внутрішнього світу персонажа, яка перебуває в постійному, безперервному русі. Вини-

кає суцільний потік свідомості головного героя, котрий своєю хаотичністю та внутрішньою суперечливістю відбиває його душевний стан.

З третього розділу першої книги починається розвиток другої з двох провідних сюжетних та проблемно-тематичних ліній роману, пов'язаної з інтимними почуттями головного героя, — "любовної". Її побудовано за допомогою інших засобів, ніж лінію "політичну". "Любовна" лінія розвивається виключно ретроспективно і, крім того, на відміну від лінії "політичної" з розгалуженою мережею епізодичних персонажів, розробляється переважно у рамках трикутника, класичної фігури для означення стосунків подібного типу. Дві вершини цього трикутника — закохані, Каміло та Анна; функцію третьої виконує не конкретна особа, яка порушує любовну гармонію, а суспільство, точніше та його частина, до якої за походженням та соціальним статусом належить Каміло Емерицький-молодший.

У "Прапорах" розвиток дії, а також еволюція образу головного героя, на якій протягом усієї оповіді зосереджено основну увагу, відбувається не по прямій, як це було прийнято в традиційному романі XIX — початку XX століть, а по колу. Письменник знову й знову повертається до тих самих подій, станів душ персонажів, щоразу додаючи щось нове, розкриваючи їх у якомусь іншому ракурсі.

Коли йдеться про сюжет роману, то в ньому виразно простежуються два головні, "великі" кола. Початок першого з них збігається з початком дії й відноситься до липня 1913 року, включає — у ретроспективі — подію ранішого часу, а закінчується влітку 1915-го битвою під Грудеком Ягелоньським. Друге коло охоплює кілька тижнів 1922 року з підключенням — знову ж таки у ретроспективному висвітленні — значної кількості сцен з 1915, 1917, 1918 років.

"Періодизація" процесу становлення характеру головного героя не збігається з композиційним поділом романної дії. Перший період цього процесу, який охоплює кілька років, починаючи з 1906-го, завершиться наприкінці літа 1913 року після смерті матері. Другий — триватиме до розриву з Анною, третій наступить після розриву до початку духовного відродження головного героя в фіналі твору.

Друга книга роману відрізняється з огляду на основні особливості оповіді від книги першої. Сімейні стосунки головних дійових осіб відступають в ній на другий план. Дія виходить за межі однієї родини. Емерицький-старший на деякий час залишає сцену, з'являючись лише в епізодах. Кржежа використовує прийом, який можна

було б назвати "перевернутою" авансеною. Суть цього прийому полягає в тому, що одна з дійових осіб /у даному разі це якраз Емеріцький-старший/, котра формально залишається на передньому плані оповіді, фактично перестає грати суттєву роль, переходячи у розряд статистів. Натомість особливої ваги набуває те, що відбувається на другому плані. Цей прийом автор "Прапорів" запозичує з досвіду театрального мистецтва. Еліскупий драматург, Крлежа "розмикає" рамки між романом та драматургічним твором, шукає синтез цих родів мистецтва, прагнучи збагатити й розширити зображувально-виражальні можливості кожного з них за рахунок використання здобутків іншого.

Друга книга "Прапорів" динамічніша, ніж перша. В ній більше руху, подій, персонажів. Ширші її часові межі. Масштабніші просторові параметри. Її важко однозначно визначити як роман "сімейний", "політичний", "любовний" або будь-який інший. Цій книзі притаманна менша цілісність, ніж книзі першій. У центрі уваги в ній - свідомість головного героя, його психологія, ідеологічні переконання. У початковій частині друга книга найбільше підпадає під поняття "психологічний роман". На авансцені у заключних її фрагментах перебувають події напередодні й у перші місяці світової війни.

Політика залишається одним з об'єктів авторської уваги, а проте, на відміну од книги першої, політичні проблеми не посідають чільного місця. На головних позиціях у межах оповіді опиняються інтимні переживання героя, пов'язані з Анною. В книзі другій багато спогадів. Головний герой шукає "відкритий сенс свого страждання", наполегливо намагається зрозуміти, "звідки все виникло, куди й навіщо він тягнеться, в чому смисл нестерпного болю, від якого він не бачить жодної можливості звільнитися". Авторську увагу зосереджено на внутрішньому світі героя, й ця стратегічна орієнтація залишається домінуючою протягом усього твору.

В якісь моменти, однак, щоб не відірватися від реальності й не втратити зв'язок образу головного героя з нею, авторові доводиться підключати до дії подієвий бік того, про що йде мова. Фрагменти подієвої насиченості в романі нечисленні й відзначаються лаконізмом. Письменник не прагне дати скільки-небудь повну хроніку подій доби, що передбачає послідовний, упорядкований опис матеріалу в його зовнішніх виявах. Він простежує розвиток характеру особистості, досліджує її внутрішній світ, крізь призму якого роз-

глядаються перипетії світу зовнішнього. Історія присутня в романі, але не як головний предмет художнього висвітлення, не як сукупність історично вагомих подій, а лише тією мірою, якою вона визначає поведінку та спосіб мислення дійових осіб. Історична реальність опосередкована індивідуальним сприйняттям персонажів, насамперед – головного героя, його психологічною реальністю.

Фінал роману "Прагори" належить до типу "відкритих". Розповідь обривається наче на півслові. Замість останньої крапки в історії Каміло автор поставив три крапки, й це зумовлено логікою оповіді. Центральним її елементом є образ головного героя, який, крім усього іншого, виступає в ролі структурного стрижня роману, забезпечує композиційну та змістову цілісність твору. Розробка цього елементу залишається в межах наявного тексту не зовсім завершеною, що й зумовлює "відкритий" характер кінцівки.

"Відкритість" фіналу присутня також у романі Мілоша Црнянського "Переселення" /1962/, який, разом із романом Милорада Павича "Хазарський словник" /1984/, перебуває у фокусі спостережень дисертанта в розділі четвертому – "РЕАЛІСТИЧНА ТА ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА ВЕРСІЇ АНДРИЧІВСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ: "ПЕРЕСЕЛЕННЯ" М.ЦРНЯНСЬКОГО – "ХАЗАРСЬКИЙ СЛОВНИК" М.ПАВИЧА".

У підході Црнянського до історії, як і в Андрича, домінує "історична свідомість" /вислів П.Палавестри/. Автор "Переселень" бачить своїх героїв не тільки й не стільки в їх індивідуальній долі, у складних переплетіннях взаємин один з одним, в часом та простором, в яких їм судилося існувати, а головним чином – в історії, котра виключає у себе уявлення про історичне призначення народу, місце особистості в житті певного людського колективу, індивідуальної свідомості – у свідомості колективній, вплив окремої людини на долю народу тощо.

Структура оповіді найтіснішим чином пов'язана з історичним матеріалом, зумовлена ним. Історія є найважливішою віссю оповіді. І функціонує вона в "Переселеннях" приблизно за тією ж схемою, що й історичний матеріал у романах Андрича, хоча алгоритми реалізації або переходу від історичного національного досвіду до загальнонозначущих висновків у Црнянського й Андрича різні. Автор "Проклятого двору" прагне максимальної об'єктивності, відсторонюється як оповідач, добиваючись універсалізації та архетипні ції зображення. Тим часом Црнянський активно використовує суб'єктивне начало.

На користь віднесення "Переселень" до розряду історичних романів говорить ряд обставин. Твір побудовано на матеріалі подій минулого, причому це – ХУІІ століття, тобто минуле, достатньою мірою віддалене від часу як авторського, так і читацького. В ньому використано архівні матеріали та документальні джерела, зокрема відомі спогади Сімеона Пищевича. Мова у "Переселеннях" іде про важливу, в прямому розумінні слова "історичну", подію, котра потрапила і до документально зафіксованої історії, й до тієї, що зберігається в пам'яті народу.

Автор роману послідовно утримується в межах, визначених історичним матеріалом, не дозволяючи собі істотних анахронізмів або інших відступів від того, що називається історичною достовірністю. Дія твору, його основні конфлікти, проблеми, мотиви, образи безпосередньо пов'язані з історією, зумовлені нею. При всій уявній відірваності художнього світу, створеного Цриянським, від конкретно-історичних обставин доби, ці обставини відіграють важливу, часто вирішальну роль, визначаючи не просто історичний колорит усього, що відбувається, а його глибинну суть.

Роман Цриянського у своїй основі є романом історичним. Проте констатувати це ще не означає дати вичерпну характеристику твору, оскільки "Переселення" – роман не тільки історичний. Створення достовірної картини часу – один із провідних атрибутів ідейно-образного змісту роману історичного – було для письменника не кінцевою метою, а засобом, за допомогою якого стало можливим розкрити психологію героя певного типу за певних умов. Митець бачить своє завдання не в тому, щоб познайомити читача з епохою, в межах якої живуть і діють його персонажі, а в тому, щоб на матеріалі подій минулого реалізувати в художніх образах певні ідеї, заглиблюючись при цьому в рамки, окреслених історичним матеріалом.

На змістовому рівні історія в романі має самостійне значення й одночасно є засобом втілення іншого, більш абстрактного змісту: внутрішнього світу головного героя як представника певного індивідуально-національного типу. Виходячи з цього й враховуючи структурні особливості оповіді, правильніше було б говорити про "Переселення" як про психологічний роман на історичному матеріалі або історико-психологічний роман, тобто твір, на авансцені в якому перебуває не сама історія, а людина в історії.

"Переселення" вписуються у загальні рамки того літературно-

го напрямку, основні особливості якого визначаються андрічівською традицією в її реалістичній версії. Ї югославській літературі новітнього часу існує й інший варіант розвитку цієї традиції, котрий можна було б кваліфікувати як постмодерністську її версію. Цриянський продовжив зусилля югославських письменників, спрямовані на створення "національної епопеї" на історичному матеріалі. При цьому, занурюючись у минуле, автор "Переселень" дбає про те, щоб "зберегти" історію. Інший югославський письменник – Милорад Павич – у романі "Хазарський словник" "руйнує" історію, перетворюючи її з опису певних "історичних" подій на позбавлену хронологічної впорядкованості сукупність напівреальних, легендарно-фантастичних фрагментів та епізодів.

За своєю структурою "Хазарський словник" відрізняється від усього того, що було створено в югославській літературі нового часу в межах того періоду історії літератури, коли проза традиційної орієнтації, взаємодіючи з літературою нетрадиційною та антитрадиційною, шукала нові можливості відображення дійсності засобами мистецтва слова. Павич не просто відображає дійсність, а немовби створює її – при цьому створювана ним нова реальність не може бути реальністю об'єктивною, а тільки суб'єктивною, – спираючись у пошуках адекватного структурного рішення, здатного втілити авторський задум, на досвід побудови Біблії. Роман з точки зору його композиції є /згадаймо його назву/ саме словником: він складається не з розділів, а із словникових статей, а також містить у собі ряд інших ознак, характерних для цього типу літератури.

Мистецтво новітнього часу, до якого належить проза М.Павича, являє собою зразок самозруйнованого авторського "я", яке спостерігає за залишками розбитої цілості світу навколо себе й у собі. В картині світу, покладеній в основу "Хазарського словника", не передбачено категорії цілості. Як наслідок цієї обставини художня реальність роману набуває виразно фрагментарного характеру, починає існувати у вигляді "розбитої мозаїки", будується за принципом відеокліпу, як сума певної кількості епізодів, мотивів, образів, позбавлена здатності утворювати ціле.

Свого часу мистецтво модернізму звільнило людину від позитивістських ілюзій щодо цілості світу, як реального, так і художнього, щодо підпорядкованості його функціонування певним зако-

нам та закономірностям, залишивши, щоправда, спогад про колишню гармонію й мерехтливий привид надії на можливість її відновлення у майбутньому. Постмодернізм остаточно перекреслює цю надію, створюючи світ, в якому поняття цілісності не існує. Хаос, перетворений колись у космос, знову здобуває право на існування у вигляді того, чим він є, тобто - саме хаосу.

У романі "Хазарський словник" відсутній загальний план зображення, натомість присутня велика кількість мікропланів. Роман становить сукупність мотивів та "пучків" мотивів, царство епізоду й епізодичних персонажів, систему, в якій елементарні зв'язки кожної попередньої ланки з наступною відіграють дуже незначну роль, підпорядковуючись більш складним зв'язкам між елементами різних рівнів оповідної структури.

У річці ідей та практики постмодернізму Павич будує багаторівневу оповідну структуру, в якій розповідь про ту чи іншу подію доповнюється й ускладнюється коментарями з приводу цієї події й цієї розповіді, щоб на наступному рівні ще більше ускладнитися коментарями та доповненнями з приводу перших коментарів. Формальне складання певного цілого з певних фрагментів без утворення при цьому адекватного змістового ряду як провідний принцип роману зумовило наявність у його структурі значної кількості самостійних і самодостатніх оповідних фрагментів та мікрофрагментів, насичених найрізноманітнішими за змістом і формою знаками, символами, фантастикою, містикю.

Література новітнього часу виробляє зміст у процесі творення тексту. Текст являє собою систему, в межах якої знаходять своє вираження певні мінімальні змістотворчі елементи - знаки, тобто існують у вигляді семіотичного коду. Об'єктивна дійсність як джерело змістотворення виявляється факультативною, тобто такою, яка має щонайбільше рівні можливості з дійсністю суб'єктивною. Форма художнього твору сприймається як субстанція первинна по відношенню до його змісту - за рахунок того, що зміст не виникає раніше, ніж форма, а створюється в процесі оформлення певного явища об'єктивною або суб'єктивною дійсністю у відповідний оповідний фрагмент. Неабиякої ваги при цьому набуває сам процес оформлення, який стає самодостатнім, а з іншого боку - змістовним. Зміст фактично перетворюється на результат формотворчої діяльності.

У свідомості людини час існує у вигляді єдиного, з точки зо-

ру змісту та структури, хронотопа. У пошуках загубленого часу суб"єкт, як правило, повертається в місця, які асоціюються у нього з цим часом /хоча таке повернення найчастіше приносить розчарування: поєднання часу та місця являє собою явище одномоментне, унікальне, є феноменом, котрий не передбачає повторення/.

Для Павича, так само, як і для Андрича в "Проклятому дворі", час пов"язаний не так із місцем, як із героєм, із суб"єктом. Замість звичного варіанту єдності часу і місця /хронотопос/ письменник пропонує єдність людини і часу /хомохронос/. Час внаслідок цього суб"єктивізується, а відтак і релятивізується, позбавляючись при цьому лінійного характеру.

Андрич створює для своїх героїв специфічний час на межі між конкретно-історичним та легендарним, а також специфічний простір на межі між дійсністю та розповіддю про неї, балансує між реалістичною традицією і "модерним" поглядом на мистецтво та реальність. Павич живе й створює свої романи в інших умовах. Йому не треба докладати зусиль для того, щоб утримуватися на тонкій межі між новим та традиційним. Він вільний у своєму виборі, обираючи сон як єдиний простір буття своїх героїв та легендарний час у не-лінійному, а планетарному континуумі як єдиний хронос їхнього існування.

У літературі новітнього часу відбувається ще один важливий акт розшарування авторської свідомості. Після поділу на власне автора та оповідача самостійною величиною в процесі створення змісту стає ще й слухач – по суті, ще одна форма існування авторського "я" у межах оповідної структури твору. Ось тут і закінчується література й розпочинається літературна гра, в якій автор по черзі виконує роль самого себе як автора, себе – як оповідача, нарешті, себе – як слухача.

У межах типової для літературної традиції "класичної" схеми "автор – читач", яка у специфічний спосіб повторювала модель "література – дійсність", автор був включений до оповідної структури й, як правило, перебував усередині літературного простору, над текстом, у позиції "всвідання". Він був зв"язаний з реальною дійсністю, що протистояла літературі, через слухача, який асоціювався з читачем і знаходився поза літературою, в дійсності. Автор і самого початку знаходиться в рамках тексту, читає – поза ним. Автор прагне вийти за ці рамки, ввівши до них читача. Прагнення

читача збігаються з намірами автора. Кожне явище має здатність до розвитку, причому його вектор здебільшого спрямовано у бік, протилежний початковій позиції.

З літературою автор традиційно був зв'язаний, по-перше, власним місцезнаходженням – над текстом, по-друге, через посередництво героїв-сповідачів твору як елементів оповідної структури, що існують у літературі /в літературному просторі/, на рівні тексту, поза дійсністю. Автор, таким чином, був зв'язаний і перебував, з одного боку, в літературному просторі – поза дійсністю, з іншого, у просторі реальної дійсності – поза літературою, ніби віддзеркалюючись у двох, рівновіддалених дзеркалах, проте не занурюючись остаточно в жодне з них.

Положення над текстом дозволяло авторові доповнювати текст /царство героя-оповідача/ контекстом /царством слухача/, а також підтекстом, який формувався внаслідок спільної діяльності всіх учасників оповіді як процесу змістотворення.

У літературі новітнього часу образ читача перетворюється на повноцінний елемент оповідної структури, що призводить до певного перевороту в галузі мистецтва слова та його сприйняття. Автор переміщується з надтекстуального простору, але не в напрямку до слухача – у дійсність, а в новоутворений простір на межі літератури та дійсності, до якого на принципово інших, ніж у попередні часи, засадах залучається як текст, так і кон-, під-, надтекст, і звідки обидві складові – література та дійсність – сприймаються як практично рівноправні з точки зору їхньої участі у створенні ідейно-художнього змісту в процесі його оформлення. Від кожної з цих галузей автор віддалений майже на однакову відстань, з кожною з них він перебуває у приблизно однаково міцному зв'язку. Література при цьому пародіє дійсність, дійсність у свою чергу й на іншому рівні сприймається як пародія на літературу.

Павич у "Хазарському словнику" будує схему оповіді, до певної міри співвідносну зі схемою "Проклятого двору": крім героя-оповідача в рамках цієї схеми присутні кілька героїв-переповідачів, кожен з яких бере на себе частину авторства. Поняття авторства релятивізується. Персонаж виконує роль автора, автор виконує роль персонажа, читач виступає як автор, автор – як читач, нарешті, читач перетворюється на персонажа, а персонаж займає місце читача.

Акцент так само, як у Андрича, перенесено з героя-оповідача на героя-слухача. Персонаж, який вислуховує розповідь, виступає рівноправним і вкрай необхідним учасником процесу створення роману. Немає більше оповідача та слухача як двох колишніх полюсів комунікативної схеми, покладеної в основу оповідної структури, натомість є співавтори. Це - "модерна" схема побудови оповіді, котра відкриває нові можливості й одночасно знімає з порядку денного суперечності, зумовлені існуванням традиційної оповідної конструкції з центральною віссю "автор - герой-оповідач - читач" /з домінуючим положенням автора/.

Хто або що є первинним у літературному творі: автор? читач? текст? Читач прочитує створений автором текст. Текст призначено для прочитання читачем. Людина не має змоги самотужки зрозуміти істину про світ і про себе, вона може лише почути її від інших. Людина позбавлена можливості самотужки висловити істину, вона здатна лише переповісти те, що почула від когось іншого. Без читача текст стає безадресним, що фактично руйнує саме поняття тексту, яке включає в себе компонент "адресат". Читач має змогу прочитати лише той текст, який надає у його розпорядження автор. Читач збагачує наявний текст кон-, під-, надтекстом, але робить це в певних рамках, продиктованих характером та особливостями тексту.

Співвідношення, про яке йде мова, багато в чому однотипне з тим, на яке звертає увагу Хайдеггер: людина користується мовою, але мовні засоби, наявні у мові, а відтак - і у розпорядженні людини, зумовлюють і обмежують її можливості. Не можна знайти у реальній дійсності того, чого не існує в мові.

Спостереження над югославським історичним романом 40-80-х років ХХ століття, зазначає автор дисертації у ВИСНОВКАХ, дають підстави стверджувати, що для розвитку цієї ділянки літературного процесу провідною є тенденція деканонізації, котра виявляється як на змістовому, так і на формальному рівні. Триває, набираючи силу, процес розмивання рамок, які в минулому відокремлювали один від одного різні типи та підтипи роману, його проблемно-тематичні групи. З'являються твори, побудовані на глибоких і неординарних підходах до історичного процесу, твори з оригінальною оповідною структурою, які з погляду особливостей свого змісту та форми перебувають на перехресті різновидів роману, відомих із "класичної" традиції ХІХ-початку ХХ століть.

Андрич створює близький до панорамного роман-хроніку на за-садах "міфологічного" історизму та архетипізації /"Травницька хроніка", "Міст на Дрині"/, а також роман типу "зв'язку часів" з ускладненою за рахунок образів герол-переповідача та героя-слухача композицією /"Проклятий двір"/, закладаючи підвалини загальноюгославської традиції, яку в той чи інший спосіб розвивали й розвивають сербські та хорватські письменники різних поколінь. Ця традиція останнім часом здобуває ще одну, крім реалістичної, версію розвитку - постмодерністську.

Селімович розробляє екзистенціальну проблематику в умовно-історичному контексті, збагачуючи психологічну оповідь елементами параболі /"Дервіш і смерть"/.

Крлежа розкриває особливості доби на рівні конкретно-історичних закономірностей індивідуальної психології та суспільного життя в жанрі "суб"єктивної епопеї" /"Прапори"/.

Цриянський збагачує літературу психологічним романом на матеріалі минулого з яскраво вираженим ліричним началом та елементами "національної епопеї" /"Переселення"/.

Павич пропонує новий для югославської літератури тип художньої прози, створюючи побудований за "біблічним" принципом роман-лексикон, у якому синхронізує діахронні події, вдається до легендаризації, пародіювання, "руйнує" дійсність, розбиваючи її на самодостатні фрагменти, застосовує інші прийоми з арсеналу постмодернізму /"Хазарський словник"/.

Згадані твори з точки зору особливостей історичної концепції та оповідної структури являють собою моделі романної прози на матеріалі минулого, характерні для югославської прози у 40-80-ті роки нашого століття.

Найвищі досягнення югославського історичного роману згаданого періоду пов'язані з художнім дослідженням внутрішнього світу героя, індивідуальної та колективної психології. Головну увагу сконцентровано на людській особистості в усій суперечливій складності її духовного світу та різноманітних суспільних відносин, що зумовлює новий рівень осмислення людини та її місця в історії, а також суттєві зміни у системі жанрів та структурі романної оповіді. На перший план висувуються не вчинки дійових осіб, а мотиви, котрі їх зумовлюють. У той же час зароджується й дедалі виразніше виявляється тенденція протилежного спрямування, сутність якої

полягає у депсихологізації. Психологічна проза архетипізується, а з іншого боку – параболізується. Активно поширюється "автопсихологічний" роман, в якому провідну роль відіграє не точність фактажу, як у автобіографічній літературі, а вірність психологічного малюнку. На перехресті епічного освоєння дійсності та поглиблення інтересу до особистості та її внутрішнього світу виникає "суб"єктивна епопея" – оригінальна оповідна форма, де елементи ліричні виступають у функції епічні. Відбувається злиття в межах єдиної оповідної структури елементів лірико-психологічних та епічних. Паралельно йде процес епізації ліричного. На одну з важливих ролей в оповідній структурі висувається образ героя-слухача. Художній твір із звичного колись монологу героя-оповідача перетворюється на діалог цього персонажа з героєм-слухачем. Істиною стає не так слово вимовлене, як слово почуте, причому в інтерпретації, запропонованій стороною, яка донедавна вважалася "пасивним" учасником комунікативної схеми.

Югославський роман традиційно був зосереджений на тому, що зображується. Югославський історичний роман, відносячи це "що" до подій минулих по відношенню до авторського часу епох, як правило, виступав або доповненням, або ілюстрацією історичних джерел. Покоління корифеїв югославської літератури, до якого належать Андрич, Крлеж, Цриянський, а також їхні наступники Селімович, Павич та інші переносять головну увагу на те, що прийнято називати суб"єктивним началом історичного процесу, відкриваючи новий етап існування історичної романістики. Вона, ця романістика, стає не й основним та найважливішим джерелом історичних відомостей, оцінок, прогнозів. Втративши довіру до концепцій професійних істориків, які змінюються залежно від суспільно-політичної та ідеологічної кон"юнктури, масовий читач шукає життєво необхідний для нього зв"язок із минулим власного та інших народів у творах художньої літератури. І це дає йому опору в епоху глобальних катаклізмів та криз.

На тлі загальних процесів, що дістали назву "кінець історії", югославський історичний роман і як самостійне явище літературного процесу, і як складова роману в цілому продовжує своє активне життя, збагачуючи й удосконалюючи розуміння місця та ролі особистості в плині часу, а разом з тим – осмислення характерних рис самого цього плину.

Основні положення дисертації викладено в таких публікаціях:

1. Історія як роман: Андрич, Селімович, Крлежа, Цриянський. - К., Наукова думка, 1993 /12 др.арк. - рос. мовою/.
2. Український радянський роман в контексті слов'янських літератур // Слов'янські літератури: Доповіді на X Міжнародний з'їзд славістів. - К., Наукова думка, 1986 /2,0 др.арк. - у співавторстві/.
3. "Прапори" М.Крлежі та становлення нового героя в історичній прозі Югославії // Роман в літературах країни Центральної та Південно-Східної Європи. - К., Наукова думка, 1990 /2,5 др. арк. - рос. мовою/.
4. Югославський роман новітнього часу // На нових орбітах. - К., Дніпро, 1990 /2,5 др.арк./.
5. Проблема зв'язку часів у сучасному історичному романі південних слов'ян // Слов'янські літератури: Доповіді на XI Міжнародний з'їзд славістів. - К., Наукова думка, 1993 /2,0 др. арк. - у співавторстві/.
6. Андричівський "міфологічний" історизм та місце "розповіді" у ньому // Історичний роман сьогодні: Матеріали Міжнародного симпозіуму. - Белград, 1993 /0,5 др.арк. - серб. мовою/.
7. Роман "Проклятий двір" Іво Андрича // Збірник Міжнародного славистичного центру в Белграді. XXII/I. - Белград, 1994 /0,5 др.арк. - серб. мовою/.
8. Образ героя-слухача у Андрича та Павича /постмодерністська версія андричівської традиції/ // Збірник Міжнародного славистичного центру в Белграді. XXIII. - Белград, 1995 /0,5 др. арк. - серб. мовою/ /друк./.
9. Герой хорватської прози. - Рад. літературознавство. - 1985. - №5 /0,5 др. арк./.
10. Еволюція героя та розкриття кризи буржуазного суспільства в романах М.Крлежі. - Рад. літературознавство. - 1987. - №2 /0,5 др.арк./.
11. Людина в історії /роман М.Цриянського "Переселення"/. - Рад. літературознавство. - 1989. - №10 /0,5 др.арк./.
12. Роман "Проклятий двір" Іво Андрича як система знаків. - Слово і час. - 1993. - №4 /0,5 др.арк./.
13. Про прапори я не лише про них. - Литературное обозрение. - 1986. - №2 /0,5 др.арк. - рос. мовою/.

Summary

Rudiakov P.N. Yugoslavian (the Serbian, and the Croatian) historical novel of 1940s-1960s. Peculiarities of the historical conception and of the narrative structure.

The thesis stood for the doctoral degree in philology. Speciality 10.01.04 - Literature of the foreign countries, Shevchenko Institute of Literature, National Academy of Sciences of Ukraine, Kiev, 1995.

The manuscript which is being maintained examines literary production significant as a model of the prose novel based on the historical materials. The development of the historical novel similar to the panoramic chronical novels by I.Andrich (The Bosnian story, The Bridge on the Drina) as well as of his novel patterned upon a "time relation" with composition complicated due to the presence of a hero-narrator "number two" and a hero-listener (The Devil's Yard) towards the psychological novel with some elements of the parabola of M.Selimovich (The Dervish and The Death) concentrated on the existentialist problems in a conditional historical context is analyzed. On the other hand, this development took the course towards a "subjective epos" by M.Krlezha (The Banners) which brings the epoch to light on the level of some concrete historical regularities of the individual consciousness, and the public life. Two directions of the Andrich tradition are further being examined in imitation of the psychological novel with its strikingly expressed lyrical basis and a "national epos" elements of M.Tarniunsky (The Migrations) as well as a Bible specie novel-lexicon by M.Pavich (Dictionary of the Khazars) which synchronizes diachronical events on the basis of a relativization of the history with the assistance of various devices taken from the arsenal of the post-modernism.

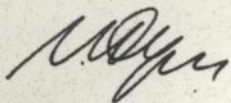
А н н о т а ц и я

Рудяков П.Н. Югославский /сербский и хорватский/ исторический роман 40–80-х гг. XX в. Особенности исторической концепции и повествовательной структуры.

Диссертация на соискание научной степени доктора филологических наук по специальности Ю.01.04 – Литература зарубежных стран, Институт литературы им.Т.Г.Шевченко НАН Украины, Киев, 1995.

Защищается рукопись, в которой рассмотрены произведения, показательные как модели романной прозы на материале прошлого. Проанализировано движение исторической романистики от близких к панорамному роману хроник И.Андрича /"Травницкая хроника", "Мост на Дрине"/, а также его романа типа "связи времен" с усложненной за счет образов героя-пересказчика и героя-слушателя композицией /"Проклятый двор"/ к сосредоточенному на экзистенциальной проблематике в условно-историческом контексте психологическому роману с элементами параболы М.Селимовича /"Дервish и смерть"/ и, с другой стороны, к раскрывающей эпоху на уровне конкретно-исторических закономерностей индивидуального сознания и общественной жизни "субъективной эпопей" М.Крлежи /"Знамена"/. Две линии андричевской традиции прослеживаются далее на примере психологического романа с ярко выраженным лирическим началом и элементами "национальной эпопей" М.Црилянского /"Переселения"/, а также построенного по принципу Библии романа-лексикона М.Павича /"Хазарский словарь"/, в котором на основе релятивизации истории диахронные события синхронизируются при помощи разного рода приемов из арсенала постмодернизма.

Ключеві слова: історичний роман, оповідна структура, історизм науковий/художній, постмодернізм, жанр, знак, герой-слухач, текст /кон-, під-, надтекст/.



Подписано в печати *21.01.88* формат 60x84, 1/10
Объем *2* печ. лист. Заказ № *33* Тираж *1000*

ОПТИМІД. УкрНІІМО

57011

AB 32.193