

DOI: 10.31168/2619-0869.2022.3.07

**Память  
как структурообразующий принцип  
в творчестве Милорада Павича  
(«Хазарский словарь», «Ящик  
для письменных принадлежностей»,  
«Бумажный театр»)**

*Мария Владимировна Смирнова*

Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Российская Федерация; e-mail: smirnaya42@gmail.com

*Ключевые слова:* память, история, художественная действительность, воображение

**Memoria  
as a structure-forming principle  
in Millard Pavić's work  
(Dictionary of the Khazars,  
Writing Box, Paper Theater)**

*Mariia V. Smirnova*

Russian State University for Humanities,  
Moscow, Russian Federation; e-mail: smirnaya42@gmail.com

*Keywords:* memoria, historia, artistic representation of reality, imagination

Произведения Милорада Павича — это постоянное включение читателя в пространство произведения, здесь всегда предоставлен выбор — можно принять приглашение к сотворчеству (при написании концовки, определении стратегии, как именно собирать мозаику главной темы текста) или отказаться (тогда существует только одно прочтение и финал, так как нехарактерная линейность в каждом тексте тем не менее присутствует, об этом неоднократно напоминает

сам автор). Из этого следует, что игра, которую Павич решил затеять с читателем и его восприятием, не ограничивается индивидуальной стратегией прочтения. Она становится неотъемлемой частью объективной художественной действительности, обрамляющей произведение: автор умышленно фрагментарно располагает свой текст, приглашая каждого реципиента собрать его по своему усмотрению. Использование аллюзий на различные мифологические сюжеты, исторические лица и события, в свою очередь, способно трактоваться по-разному, точно так же, как разграничение или абсолютное слияние сна и яви в романах и рассказах.

Предложенные для рассмотрения тексты, в которых память<sup>1</sup> выполняет смыслообразующую роль, на мой взгляд, представляются наиболее репрезентативными по причине наличия вариативных прочтений, а также из-за жанровой специфики каждого из них. «Хазарский словарь»<sup>2</sup>, по авторскому определению, — роман-лексикон. «Ящик для письменных принадлежностей»<sup>3</sup> также является романом, который состоит из отдельных фрагментов: рукописей, рецептов, объявлений и т.д. «Бумажный театр»<sup>4</sup> имеет подзаголовок «роман-антология» и состоит из 38 непохожих друг на друга рассказов, посвященных авторам, принадлежащим к различным национальным литературам, при этом их биографии не документальны, а выдуманы М. Павичем, включая и упоминания о себе как сербском писателе. Я считаю, что благодаря преобладанию вымысла в тексте, усилению его значимости, в произведении начинает прочитываться и автобиографическое.

Важную роль играет интертекстуальность<sup>5</sup>, наиболее отчетливо она выражена в последнем тексте. Обнаружение подобных аллюзий и реминисценций позволяет расширить и более глубоко проникнуть в мир каждого произведения, выявить границы между воспоминаниями, которые не могут быть отделены от воображения, и иными реальностями, например, сном или фантазией. Безусловно, перечисленные миры принадлежат непосредственно героям произведений, они субъективны, однако сновидение способно трактовать-

ся в рамках синкретического сознания, быть вещам, то есть считываться в пределах объективной действительности, а из этого следуют разные виды памяти: коллективная и индивидуальная, принадлежащая народу и отдельному герою. Поэтому, обращая внимание на интертекстуальность, я стремлюсь определить: с какой целью автор использует цитаты, как он их вводит (в оригинальном или отрефлексированном виде), а также какие семантические характеристики он таким методом привносит в текст. Этот анализ, я считаю, позволяет уточнить границы между художественной реальностью самого произведения и иными, что позволит соответственно отделить память личную, нарратора или героя, от иных ее видов.

В данной работе я сосредоточу внимание на изменениях и переходах памяти в историю, ее последующему переосмыслению и написанию новой, что ведет к превращению «истории-памяти в историю-критику, когда история начинает создавать свою собственную историю»<sup>6</sup>. Также я остановлюсь на местах памяти, о которых в своей работе пишет Пьер Нора<sup>7</sup>. При обращении к тому или иному отрывку в произведениях ключевую роль играет и разграничение, которое предстоит провести в течение анализа: между индивидуальным и коллективным, между синкретическим и аналитическим, то есть между приданиями и историческими фактами<sup>8</sup>. В результате предстоит сосредоточиться на главном вопросе, который позволит говорить о памяти как структурообразующем элементе в каждом из романов: кому принадлежат те или иные воспоминания и продолжают ли они существовать или трансформируются в нечто иное при издании, например, словаря хазар?

Употребляя понятия «коллективная память», «история», «места памяти» и им подобные, я придерживаюсь определений, которые дают в своих трудах Морис Хальбвакс<sup>9</sup>, Пьер Нора<sup>10</sup>, а также, при обращении к иным мирам в произведениях, я ссылаюсь на работы Д.С. Лихачева<sup>11</sup>, Ю.В. Доманского<sup>12</sup>, О.В. Дрейфельд<sup>13</sup>, посвященные пространствам художественной действительности, воображаемому миру.

Как было ранее отмечено, каждый из романов состоит из отдельных составляющих, объединенных одной темой или одним сюжетом (например, сюжет в «Ящике для письменных принадлежностей» развивается в процессе повествования о каждой вещи): три словаря, ящик, полный отдельных фрагментов, множество рассказов, написанных разным стилем.

«Хазарский словарь» — это своего рода стремление восстановить память об исчезнувшем народе, но вместе с тем это и ее полная утрата, причем в данном случае интересным образом возникает идея воссоздания после забвения: попытка сбора скудного материала из прошлого, осмысление некоего исчезнувшего исторического документа Средневековья, существование которого незыблемо. Однако он тоже является реконструкцией, в свое время уже позволившей увековечить память хазарского народа. В данном случае любопытно то, что при издании словаря как источника сведений, согласно рассуждениям П. Нора, память уничтожается, и как поступить со словарями, которые реконструированы, составлены спустя сотни лет после исчезновения хазар (в произведении несколько словарей, Павича и Даубмануса)? Создается ли в данном случае мистификация памяти или читатель вслед за нарратором ступаем по местам памяти, образует ли возможное сочетание воображения и отдельных отрывков «историю истории» этих людей?

«Ящик для письменных принадлежностей» — это тайна, которую читатель сможет понять только после того, как определит важность отдельных элементов, на первый взгляд не связанных друг с другом (это и старый свисток, и палочка, и т.д.), вместе с содержанием обнаруженных писем, дневников, открыток. Однако уже сам ящик является неким пограничным пространством между объективной действительностью текста и воспоминаниями, он в себе хранит частицу коллективного самосознания (ритуальные атрибуты) и передает их уже индивидуальному «я» Нового времени, которое способно трансформировать или уничтожить первоначальное значение каждой вещи. Но это место не единственный по-

средник в тексте, подобную функцию выполняет и новый владелец, открывший этот клад памяти. Погружение вглубь текста, от объективной действительности к субъективным, происходит постепенно. Например, письма, с одной стороны, артефакты, принадлежат художественной реальности, но, с другой — это первичные воспоминания девушки и мужчины. Реципиент волен задуматься, не разрушается ли память уже в момент написания каждой из записок, а если продолжает существовать, то чем является при ее обнаружении и условном обнаружении. Итак, отталкиваясь от писем, читатель перемещается к рефлексии о них, сопоставлении и только потом переходит на уровень объективной реальности, в которой они оглашаются и, вероятно, искажаются. Иерархия памяти, с которой постоянно соприкасается реципиент, обнаруживается только при детальном анализе, обращении и к интертексту, ведь неслучайно М. Павич в данном произведении отсылает и к более раннему словарю, но является ли этот текст дополнительным ключом к разгадке тайны и можно ли назвать весь этот ящик тайной памяти?

«Бумажный театр», на мой взгляд, наиболее парадоксальный текст с точки зрения реализации памяти, учитывая, что читателю писатель предоставляет «псевдодокументальный» сборник рассказов. Намеренно подкрепляя вымысел постоянными аллюзиями на других авторов и их произведения, М. Павич таким образом предлагает с иной стороны взглянуть на реализацию феномена памяти, существование которой становится возможно путем ее разрушения и авторской репрезентации. Актуализируя в воображении реципиента знакомые тексты и имена, в объективной действительности произведения он отдает предпочтение мифологизации истории, в которую помещает и собственные инициалы.

Получается, без обращения к источникам, на которые автор ссылается, нельзя проникнуть в представленные рассказы, определить, что есть память в таком произведении. Можно ли подобный метод назвать «памятью памяти» или «историей памяти», в которой еще живы отдельные осколки

воспоминаний, на которых и держится весь вымысел? Чем является рассказ о сербском творце, кто сочиняет текст? В какие моменты память принадлежит только герою, а когда она всеобща, то есть является частью художественной действительности произведения и (или) иной реальности внутри текста?

Данные вопросы, а также многие другие, возникающие при детальном рассмотрении каждого отдельного фрагмента произведения, заставляют задумываться о значимости памяти как элемента, способного организовать текст, разграничить объективную действительность и субъективную, и, возможно, быть одним из основных структурообразующих принципов в творчестве Милорада Павича.

## Примечания

- <sup>1</sup> *Бергсон А.* Материя и память / пер. с франц. А. Баулер // *Бергсон А.* Творческая эволюция. Материя и память. Минск, 1999. С. 414–643.
- <sup>2</sup> *Павич М.* Хазарский словарь / пер. с серб. Л. Савельевой, Н. Вагаповой, Р. Грецкой. М., 2021. С. 768.
- <sup>3</sup> *Он же.* Ящик для письменных принадлежностей / пер. с серб. Л. Савельевой. М., 2000. С. 192.
- <sup>4</sup> *Он же.* Бумажный театр / пер. с серб. Л. Савельевой. СПб., 2011. С. 288.
- <sup>5</sup> *Барт Р.* S/Z. 3-е изд. М., 2009.
- <sup>6</sup> Франция — память / П. Норма, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок; пер. с франц. Д. Хапаевой. СПб., 1999. (Память века). С. 22.
- <sup>7</sup> Там же.
- <sup>8</sup> *Хальбвакс М.* Коллективная и историческая память // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. М., 2005. С. 16–50.
- <sup>9</sup> *Он же.* Социальные рамки памяти / пер. с франц. С.Н. Зенкина. М., 2007. С. 348.
- <sup>10</sup> Франция...
- <sup>11</sup> *Лихачев Д.С.* «Внутренний мир художественного произведения» // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.
- <sup>12</sup> *Доманский Ю.В.* «Художественный мир и физическая реальность» // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2018. № 2–1 (35). С. 59–69.
- <sup>13</sup> *Дрейфельд О.В.* «Ирреальность» воображаемого мира героя и «неклассическая» литература XX в. // Новый филологический вестник. 2015. № 2 (33). С. 44–51.