

**Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка
Національної академії наук України**

На правах рукопису

ГОГУЛЯ МАРИНА ПЕТРІВНА

УДК 821.163.41–3.09

ПРОЗА ДАНИЛА КІША: ПАРАДИГМАТИКА І ПОЕТИКА

**Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук**

Спеціальність 10.01.03 – Література слов'янських народів

**Науковий керівник:
доктор філологічних
наук, професор
Сиваченко Галина Миколаївна**

Київ – 2013

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ПОСТАТЬ ДАНИЛА КІША У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ 60–80-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ	9
1.1. Наукова рецепція творчості Данила Кіша	9
1.2. Данило Кіш і літературний процес у Сербії другої половини ХХ століття.....	23
1.2.1. Історико-літературні умови становлення модерністської повоєнної літератури Сербії.....	23
1.2.2. Роль Данила Кіша у розвитку модерністської та постмодерністської літератури Сербії.....	28
1.2.3. Етапи формування творчості Данила Кіша.....	32
1.3. Літературно-естетичні погляди Данила Кіша.....	36
РОЗДІЛ II. ЕКЗИСТЕНЦІАЛІСТСЬКА ПАРАДИГМА ПРОЗИ ДАНИЛА КІША.....	48
2.1. Екзистенціали художнього світу.....	55
2.2. Антитоталітарний наратив.....	72
2.3. Єврейський дискурс.....	80
2.4. Міські топоси.....	90
РОЗДІЛ III. ПОЕТИКАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ ПРОЗИ ДАНИЛА КІША.....	106
3.1. Формально-структурні пошуки	107
3.2. Особливості часопростору.....	117
3.3. Еволюція нарації	125
3.4. Документальна стратегія.....	137
3.5. Специфіка ліризму.....	149
ВИСНОВКИ.....	165
ЛІТЕРАТУРА.....	170

ВСТУП

Значення постаті Данила Кіша для літературного процесу Сербії важко перебільшити. Позиціонуючи себе нетрадиційним письменником, він вийшов не лише поза межі нав'язаної традиції соцреалізму, а й вузької національної проблематики до ширших універсалістських, загальнолюдських питань, чим сприяв наближенню сербської літератури до канону європейської. Корінні зрушення в сербській літературі були не в останню чергу породжені дискусіями навколо текстів Д. Кіша, а художні відкриття письменника позначилися на становленні постмодернізму в сербській прозі. Очевидно, що літературний процес Сербії розвивався би за іншою схемою, якби Д. Кіш та його покоління письменників не стали продовжувачами повоєнного модернізму. Відбулася деканонізація сербської літератури – перенесення рецептивного центру від соцреалістичних творів до модерністських, зорієнтованих на західноєвропейські взірці.

Екзистенціалістське світовідчуття, характерне для модерністської естетики, є домінантним для художнього світу Д. Кіша. Воно відповідало і культурному спадку, і духовній кризі, що лишили по собі Друга світова війна, сталінський та фашистський тоталітарні режими. Етичні принципи, висвітлення внутрішнього світу людини, антропологічний характер творів, їхня антитоталітарна риторика впливають і з екзистенціалістського погляду на світ письменника, і з його власного життєвого досвіду. Однак саме ця філософсько-естетична грань творчості митця є мало досліджена і вимагає спеціального вивчення.

Проза Д. Кіша є центральним об'єктом досліджень таких сербських літературознавців, як Драган Бошкович, Йован Делич, Александр Єрков, Владимир Зорич, Михайло Пантич, Петар Піянович. В Австралії про Д. Кіша писала Слободанка Владів-Гловер, в Австрії – Давор Беганович, у Великобританії – Вільям Гес, у Німеччині – Єрг Шульте, у Польщі – Мілош Буквалт, Сильвія Новак-Байцар, в США – Івана Вулетич, С'юзен Зонтаг, в

Угорщині – Вікторія Радич, у Франції – Леві Бернар-Анрі, Гі Скарпета. В українському літературознавстві творчість Д. Кіша розглядається у працях Алли Татаренко.

До цього часу було написано немало наукових праць про творчість Д. Кіша, в яких увага акцентувалася на протопостмодерністській парадигмі прози сербського письменника (С. Владів-Гловер, С. Новак-Байцар, А. Татаренко), формі творів (А. Татаренко), ідеологічному аспекті (Д. Бошкович), особливостях поетики (Й. Делич, В. Зорич, П. Піянович). Головна увага дослідників зосереджувалася навколо окремих творів Д. Кіша, а саме романів «Мансарда» (1962), «Клепсидра» (1972), збірок оповідань «Гробниця для Бориса Давидовича» (1976), «Енциклопедія мертвих» (1983), тоді як романи «Псалом 44» (1962), «Сад, попіл» (1965), збірки оповідань «Ранні печалі» (1983) та «Лютня і шрами» (1994), порівняно з іншими, є мало вивченими. Обрана тема дає можливість розглянути екзистенціалістську парадигму прози Д. Кіша, яка до цього часу не була об'єктом вивчення українських славістів, зокрема такі її складові, як формально-структурні ознаки, нарацію, хронотоп, а також визначити основні поетикальні моделі, зумовлені специфікою художнього сприйняття і трактування письменником дійсності – ліричну та псевдодокументальну прозу.

Українському читачеві Кішеві тексти стали доступними в основному після здобуття незалежності, коли з'явилися його переклади українською мовою: 1997 року в журналі «Слов'янське віче – ХХІ століття» опубліковано перекладений Оленою Дзюбою-Погребняк роман «Мансарда» [34]. У виконанні Алли Татаренко 1998 року у львівській «Класиці» вийшов переклад збірки оповідань «Енциклопедія мертвих» [32], 2000-го – «Гробниці для Бориса Давидовича» [31], а 2008-го у львівській «Піраміді» видано «Книгу любові і смерті» [33], куди, крім «Гробниці для Бориса Давидовича», ввійшли ще дві перекладені Аллою Татаренко збірки оповідань – «Енциклопедія мертвих» та «Лютня і шрами». 2011 року в журналі «Всесвіт» опубліковане оповідання зі збірки «Ранні печалі» «Хлопчик і пес» [33], яке переклала Марина Гоголя.

Українською мовою можна прочитати й деякі есеї Д. Кіша. У спецвипуску журналу «Ї» «Югославія, Косово, Європа» (грудень 1999 року) опубліковані есеї «Цензура – автоцензура» в перекладі Андрія Бондара [36, с. 40–44] та «Номо poeticus, наперекір усьому» в перекладі Івана Лучука [37, с. 135–137]. 15 лютого 2012 року у Львові відбувся конферсаторій «Данило Кіш. Роль чуда в літературі» за участі літературознавців Алли Татаренко, Ірини Старовойт, Василя Габора та Івана Лучука. Невпинна увага українців до творчості сербського письменника підтверджує актуальність даного дослідження.

Зв'язок дисертації з науковими темами і програмами. Тему дисертації затверджено на вченій раді Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України протоколом № 11 від 25 листопада 2010 року. Вона пов'язана із комплексним науково-дослідним проектом Інституту літератури «Історія в літературі – література в історії: історичний дискурс в зарубіжних літературах ХІХ – ХХ ст.» (номер державного реєстру 0111U008330). Роботу обговорено й погоджено на засіданні відділу слов'янських літератур Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, де вона й була виконана. Науковою радою НАН України з проблем «Класична спадщина та сучасна художня література» дисертацію затверджено протоколом № 6 від 7 грудня 2010 року.

Мета й основні завдання дисертаційного дослідження.

Мета дисертаційної праці полягає у розкритті специфіки екзистенціалістської парадигми та поетикальної своєрідності прози Данила Кіша.

Виконання поставленої мети потребує розв'язання ряду **завдань**:

- охарактеризувати творчість Д. Кіша з позиції сучасних йому літературно-культурних змін і виявити його дотичність до етико-естетичних та світоглядних метаморфоз у літературному процесі Сербії другої половини ХХ ст.;
- окреслити основні літературні чинники, що вплинули на формування художньої манери Д. Кіша;
- виявити основні компоненти екзистенціалістської парадигми у прозі Д. Кіша;

- висвітлити специфіку основних екзистенціалів у творах Д. Кіша;
- розглянути антитоталітарний наратив прози сербського письменника;
- проаналізувати єврейський дискурс прози Д. Кіша;
- дослідити міські топоси як ознаку екзистенційного коду;
- розглянути формально-структурні особливості творів Д. Кіша;
- дослідити часово-просторові координати прози сербського письменника;
- виокремити наративні константи прози Д. Кіша;
- визначити специфіку основних поетикальних моделей – ліричної та псевдодокументальної прози.

Об'єктом дисертаційної праці є твори художньої прози Д. Кіша – романи «Мансарда», «Псалом 44», «Сад, попіл», «Клепсидра» та збірки оповідань «Ранні печалі», «Гробниця для Бориса Давидовича», «Енциклопедія мертвих», «Лютня і шрами», а **предметом** – екзистенціалістська парадигма і поетикальні модуси прози письменника.

Основними **методами**, використаними для досягнення поставленої мети, є синтетично поєднані історико-культурний, що застосовувався для під час встановлення літературно-культурного контексту художньої спадщини Д. Кіша, генетичний, залучений при вивченні еволюції творчості Д. Кіша, її генези, розвитку, психолого-біографічний, використаний при висвітленні індивідуальних чинників, нахилів та уподобань, що зумовлювали специфіку літературної діяльності Д. Кіша, компаративний, застосований при інтерпретації прози Д. Кіша і з'ясуванні впливів інших письменників, літературних течій і напрямів, метод екзистенціалізму, ужитий під час дослідження екзистенційно-антропологічної парадигматики прози Д. Кіша, структурно-семіотичний, залучений з метою виявлення змістових і формальних характеристик художньої дійсності, структурних і функціональних властивостей міських топосів у текстах Д. Кіша, специфіки художнього простору і часу, формальний – при аналізі форми творів Д. Кіша, наратологічний – для дослідження специфіки функціонування оповіді у творах Д. Кіша та герменевтичний – як метод цілісного осмислення тексту.

Методологічною основою дисертації стали наукові праці з теорії літератури, наратології, семіотики, загальних питань поетики, дослідження, присвячені проблемам вивчення історії сербської та інших зарубіжних літератур ХХ століття, а саме роботи українських вчених Н. Бедзір, Є. Волощук, Т. Денисової, Д. Затонського, Г. Клічак, М. Кодака, Н. Мазепи, О. Романової, Г. Сиваченко, А. Татаренко, сербських кішезнавців Д. Бошковича, Й. Делича, Й. Деретича, А. Єркова, П. Палавестри, М. Пантича, П. Піяновича, теоретичні та історико-літературні дослідження зарубіжних літературознавців С. Владів-Гловер, І. Вулетич, І. Гасана, А.–Ж. Греймаса, Ж. Женетта, К. Ісупова, Ю. Лотмана, М. Медніса, С. Новак-Байцар, В. Радич, В. Топорова, Г. Янашек-Іванічкової. Філософським підґрунтям для дисертації стали роботи Х. Арендт, А. Камю, М. Поповича, Н. Ростової, Ж.-П. Сартра, З. Фрейда, Е. Фрома та інших науковців.

Наукова новизна дисертаційного дослідження полягає в тому, що воно є першою в українському літературознавстві спробою дослідження екзистенціалістської парадигматики прози Д. Кіша. Особистий внесок дисертанта полягає у дослідженні таких її компонентів, як екзистенціали, міські топоси, антитоталітарний наратив, єврейський дискурс та у визначенні основних поетикальних модусів прози сербського письменника. Усі спостереження та висновки зроблено самостійно, а наукові праці опубліковано без участі співавторів.

Науково-теоретичне і практичне значення отриманих результатів. Матеріал дисертації можна застосовувати для подальшого дослідження прози Д. Кіша як в аспекті теорії, так і художньої практики, а також для вивчення історії південнослов'янських літератур. Результати дослідження можуть бути використані в загальних і спеціальних вузівських курсах з історії сербської літератури та для створення відповідних програм і посібників.

Апробація результатів дисертаційної роботи. Основні ідеї дослідження апробовано на дев'яти міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: «Топос тварини як антропологічне дзеркало» (Національний лінгвістичний

університет, м. Київ, 24–26 березня 2011 року), «Булаховські читання» (Інститут філології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 22 квітня 2011 року), «XX Ювілейний славістичний колоквиум» (Львівський національний університет імені Івана Франка, 19–20 травня 2011 року), «Конференція молодих учених» (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 15–17 червня 2011 року), «Мова і культура» (XX Міжнародна наукова конференція ім. проф. Сергія Бураго, м. Київ, 20–23 червня 2011 року), «Славянскія літаратуры ў кантэксте сусветнай (да 90-годзя Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта)» (Білоруський державний університет, м. Мінськ, 6–8 жовтня 2011 року), «*Звільнити майбутнє від минулого? Звільнити минуле від майбутнього? Українські трансгресії кінця XX – початку XXI століття. Культура – історія – політика*» (у рамках проекту «Потяг до України», м. Вроцлав, Польща, 10–12 жовтня 2011 року), «Міжнародна наукова конференція молодих учених “Славістика XXI століття: традиції та перспективи розвитку”» (Львівський національний університет імені Івана Франка, 26–28 жовтня 2011 року), «IV Научни скуп младих филолога (постдипломаца и докторанада) Србије „Савремена проучавања језика и књижевности”» (Університет у м. Крагуєвац, філолого-мистецький факультет, Сербія, 17 березня 2012 року). Основні положення і висновки дисертаційного дослідження відображено в шести статтях, надрукованих у фахових виданнях, рекомендованих ДАК України, а також в одній публікації, виданій у закордонному збірнику наукових праць.

Структура дисертаційного дослідження. Робота складається зі вступу, основної частини, що містить три розділи, висновків та списку використаної літератури (126 позицій). Загальний обсяг роботи становить 181 сторінку, основного тексту – 168 сторінок.

РОЗДІЛ І. ДАНИЛО КІШ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ 60–80-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1. Наукова рецепція творчості Данила Кіша

Творчість Данила Кіша відзначається значним ступенем вивченості у Сербії, наявністю літературознавчих досліджень на Заході, натомість на пострадянських просторах літературній спадщині письменника приділено небагато уваги.

Д. Кіш сам виступав інтерпретатором власної творчості. Поряд із романами та збірками оповідань з'являються його книги есеїв, статей, інтерв'ю. Серед літературно-критичних видань Д. Кіша першою 1972 року вийшла книга «По-етика» (яка пізніше носитиме назву «По-етика I»). Видання охоплює тексти, написані в 1959–1971 роках, що стосувалися, здебільшого, творів, написаних до «Клепсидри» – романів «Мансарда» (1962), «Псалом 44» (1962), «Сад, попіл» (1965), збірки оповідань «Ранні печалі» (1968). Друга книга «Поетики» («По-етика II») побачила світ 1974 року, її тексти стосуються як роману «Клепсидра», так і всієї «Родинної трилогії» (1965–1972). Третя літературно-критична і, водночас, полемічна книга Д. Кіша «Урок анатомії» була написана 1978 року на захист збірки оповідань «Гробниця для Бориса Давидовича» (1976). На її сторінках автор дав відповідь на закиди критиків щодо плагіату «Гробниці». Водночас, ця розвідка має і теоретико-літературну цінність, бо у ній письменник виступив із критикою соціалістичного естетизму та реалістичної техніки писання, став на захист авангардизму. «Урок анатомії» для пізніших письменників-постмодерністів слугував «підручником» з інтертекстуальності та цитатності. 1983 року вийшла збірка есеїв «Номо poeticus», куди увійшли вибрані автором тексти із «По-етики I» та «По-етики II», сюди ж додано також «деякі старіші есеї» [99, с. 9]. Збірка складається з двох частин: у першій міститься есеїстика, у другій – інтерв'ю на літературні й

теоретико-літературні теми. Найбільша частина книги «Номо poeticus» «Теми і варіації» – це підбірка різноматичних фрагментів, газетних статей.

Відомим упорядником творів Д. Кіша є Мір'яна Міючинович, перша дружина письменника. 1990 року вона уклала і видала книгу «Гіркий осад досвіду», де було зібрано найважливіші Кішеві літературно-критичні есеї та інтерв'ю, датовані від 1972 року, часу виходу в світ «Клепсидри», до 1989-го, року смерті письменника. Тоді ж вийшла книга інтерв'ю письменника «Життя, література». У післямові до видання Мір'яна Міючинович свідчить, що багато Кішевих інтерв'ю позначено травматичними переживаннями, пов'язаними з нерозумінням його творчості – через це його перебування в Парижі є нічим іншим, як вигнанням [105, с. 210]. Остання книга Д. Кіша, як зазначає Мір'яна Міючинович, мала бути написана у формі автобіографії, як у частині «Допит свідка» з роману «Клепсидра», і виконувати теоретико-літературну функцію [105, с. 211]. Є й електронні ресурси – випущено CD-диск із повним зібранням творів, бібліографією Д. Кіша [102], створено сайт [86], на якому міститься інформація про опубліковані твори письменника, переклади цих творів на різні мови та літературознавчі дослідження про Д. Кіша.

В упорядкованій Боро Кривокапичем книзі «Чи треба спалити Кіша?» [107] опубліковано літературно-критичні статті учасників дискусії про автентичність оповідань збірки «Гробниця для Бориса Давидовича», а саме тексти Предрага Матвеевича, Ігора Мандича, Велимира Висковича, Стояна Джорджича, Драголюба Голубовича, Данила Кіша, Твртка Куленовича, Драгана М. Єремича, Ніколи Мілошевича, Тараса Кермаунера, Милорада Вучелича, Димитрія Рупела, Оскара Давічо, Божидача Мілідраговича, Бранимира Щепановича, Міюдрага Булатовича, Дам'яна Антонієвича, Касима Прохича, Стефана Мозеса, Мірка Ковача, Жана Дески. Окремим виданням вийшла у світ книга Драгана М. Єремича «Нарцис без обличчя» [95], з яким у Д. Кіша розгорілася полеміка, відображена на сторінках його книги «Урок анатомії».

Предраг Палавестра 1972 року у «Післявоєнній сербській літературі 1945–1970» стисло коментує «Мансарду», «Псалом 44», «Сад, попіл» та «Ранні

скорботи», характеризуючи їх як поетичну прозу [57, с. 305–306]. Йован Деретич в «Історії сербської літератури» 1983 року дав стисло оцінку Д. Кіша як «одного з найзначніших наших сучасних письменників», якого «турбує вічна проблема Форми» [18, с. 634]. Й. Деретич зазначає, що твори письменника насичені «рясною символікою і стриманою оповіддю, в якій поетичне переплетене з есеїстичним» [18, с. 634]. У «Родинній трилогії» Й. Деретич віднаходить «прустівську ностальгію за минулими часами» [18, с. 635].

Серед критиків-сучасників Д. Кіша найбільше відзначився Твртко Куленович своїми статтями про Кішеву концепцію роману [46, с. 79–82], вплив Л.-Х. Борхеса на поетику творів Д. Кіша [42, с. 59–66], розвідкою про «Гробницю для Бориса Давидовича» [45, с. 15–16], післямовою до перевидання цієї збірки [43, с. 119–123] та есеєм, де Т. Куленович змальовує літературний портрет Д. Кіша, описує його художні прийоми [44, с. 6]. В останньому він пише про ліризм роману «Сад, попіл», стиль «нового роману» «Клепсидри» та стратегію борхесівського короткого оповідання «Гробниця для Бориса Давидовича».

У праці 1976 року «Проза нового стилю» Любіші Єремича розділ «Роман як методологія роману» присвячено «Клепсидрі». Критик відзначає такі слабкі місця твору: «немає оповіді в її природному порядку, відсутній заглиблений і твердий характер, (...) розвиток якоїсь пристрасті, втілення чуттєвості (...). Все це схоже на якийсь випадок, що стався перед справжнім початком цього роману» [24, с. 138–195]. Дослідник приходять до висновку, що «Клепсидра» розвінчує традиційну оповідь, виводить «нову форму трагічного мистецтва» [24, с. 185]. Критик зазначає, що Д. Кіш витворює «внутрішню методологію роману» замість традиційного «послання» і «значення», тому це вимагає від читача значних інтелектуальних зусиль, як у випадку представників французького «нового роману» та «Уліса» Дж. Джойса.

Смерть письменника 1989 року викликала новий сплеск літературознавчих студій. Д. Кіш – один із головних героїв книг [25; 26] та численних статей Александра Єркова, де проза сербського письменника

розглядається в контексті «постмодерної доби», «нової текстуальності», внаслідок чого її було введено в новий читацько-інтерпретативний контекст, а також досліджено окремі аспекти поетики прози Д. Кіша.

Подією в науковій рецепції творів Д. Кіша стала монографія Петра Піяновича «Проза Данила Кіша» (1992) [61], в якій літературознавець поєднав синхронічний та діахронічний підходи. У праці окреслено не генераційний, а стилістичний контекст Кішевої поетики. Піянович накреслив кілька цікавих паралелей щодо Хорхе Луїса Борхеса, Томаса Манна, Йована Поповича Стерії, Бруно Шульца. Частина праці присвячена порівнянню різних аспектів прози Данила Кіша, Борислава Пекича, Мірка Ковача. Йдеться про поетикальні принципи, автобіографічність, лексикографічну модель, перспективи, з яких письменники репрезентували художню дійсність, документальність, цитатність, іронію, співвідношення традиції та модерності.

Велике значення має й монографія Йована Делича «Літературні погляди Данила Кіша» (1995) [15], де автор систематизував погляди Д. Кіша на літературу. Книга представляє собою «методологічний огляд, в якому письменник (Д. Кіш – *М. Г.*) і суворий читач (дослідник) перебувають у діалозі» [15, с. 24]. Й. Делич вступає також у діалог із колегами, які інтерпретували та оцінювали прозу Д. Кіша. Перший розділ монографії має описовий характер, у ньому розкрито такі аспекти естетики Д. Кіша, як призначення літератури, література і Центральна Європа, вибір між романом і новелою, місце історичного в його прозі, співвідношення прози і мистецтва (музика, живопис, кіно), Д. Кіш як літературний критик, письменник як інтерпретатор своїх творів. У другому розділі розглядаються інтерпретації Д. Кішем власних творів і ставлення письменника до них. Дослідник робить спробу перевірити Кішеві положення на його текстах і відкрити ті їхні особливості, про які письменник не говорив. Вартісною в монографії є запропонована Й. Деличем хронологічна періодизація художньої творчості Д. Кіша, де відображено «літературну еволюцію» письменника за принципом тематичної скерованості творів та їхніми формальними характеристиками. Й. Делич справедливо наголошує на

тому, що Кішів статус серед літераторів відрізнявся до написання роману «Клепсидра» і після цього, коли інтерес критиків та авторитет письменника різко зростають. Автор здійснює також зіставлення Д. Кіша з І. Андричем, Л. Костичем, М. Крлежою, М. Црнянським. 1997 року науковець видав іще одну книгу – «Крізь прозу Данила Кіша: До поетики Кішевої прози» [16], в якій розглядає, згідно власної періодизації, три фази прозової творчості письменника (фаза коротких романів, фаза «Родинної трилогії», новелістична фаза), акцентує увагу на поетикальних особливостях романів та оповідань Д. Кіша, виокремлюючи характерні риси для кожної фази творчості. До аналізу Й. Делич залучає до аналізу трактування творів Кішеві відгуки про власні роботи.

Михайло Пантич 2000 року видав книгу «Кіш», написану у вигляді великого літературознавчого есею, в якому переосмислює прозу сербського письменника через десять років після його смерті. М. Пантич аналізує шість великих творів письменника, оминаючи роман «Псалом 44» та збірку оповідань «Лютню і шрами». Дослідник вважає перші два романи – «Мансарду» та «Псалом 44» – «парадигматичною опозицією всієї Кішевої творчості (*homo poeticus* і *homo politicus*); за А. Кестлером: *йог – комісар*» [59, с. 12]. Дослідник твердить, що Кішів потяг до змін є константою його доробку, а з допомогою своїх перших книг письменник похитнув усталені наративні моделі першої фази повоєнної сербської прози. Основні риси творів Д. Кіша, окреслені М. Пантичем, наступні: схильність до пародії, експериментальність, александризм та ерудованість, лірична природа мовного вираження, цитатність, документальність, інтелектуальність, каталогізація, зміна прозової інтонації у діапазоні від меланхолії і патетики до іронії та сарказму, тематична циклізація, енциклопедичний ідеал, схильність до параболи [59, с. 19–22].

2001 року видано книгу Івани Миливоевич «Фігури автора. Функції авторського коментаря у прозі Данила Кіша», в якій основна увага приділена наратологічним аспектам прози Д. Кіша. Дослідниця виокремлює два типи авторського коментаря у прозі Д. Кіша: «Один із них являє собою пародію на

класичне слово письменника, яке він скеровує до читача, на «розмову з читачем», яка, зазвичай, направлена на сам предмет оповіді. Другому типу відповідає форма метафікціональності – за допомогою таких коментарів автор повідомляє про поетику твору, контекст або скеровує читача до окремих інтертекстуальних зв'язків цього твору з літературною традицією. Кішеві метафікціональні коментарі можна читати і в світлі небелетристичних записів, не втрачаючи при цьому двоякий характер автопоетичних трактувань: будь-яке авторське самотлумачення є, водночас, і формою метафікції літературного твору, з яким воно пов'язане» [54, с. 8].

Польський дослідник Юліан Корнхаузер у праці «Регіональна свідомість і міф відмінності» присвячує розділ книги проблемі поетики пастишу у творах Д. Кіша і М. Павича, визначає полемічний характер «Хозарського словника» стосовно «борхесівського типу» літератури, який у Сербії в першу чергу представляв Д. Кіш. Високим темам останнього М. Павич протиставляє гру, банальність і гротеск [106, с. 202].

Книга Слободанки Владів-Гловер «Постмодернізм від Кіша до сьогодні» [122] вийшла англійською мовою в Австралії, а потім була перекладена сербською і видана 2003 року в Белграді. Дослідниця розглядає у своїй монографії постать митця в парадигмі постмодернізму, залучаючи у наукове поле зору його роман «Клепсидра» та збірку оповідань «Енциклопедія мертвих». Під постмодернізмом вона розуміє не період в історії літератури, а спосіб прочитання художніх творів – «модель дискурсу», вважаючи недоцільним надавати постмодернізму періодизаційного характеру, бо «виокремлення рис текстів, які ми хочемо замкнути в межах одного «періоду», не дає можливості з'ясувати, чим є постмодернізм» [122, с. 22]. Дослідниця говорить про Кішеву деконструкцію модернізму, порівнюючи «Клепсидру» із «Переселенням» М. Црнянського, а в романі останнього бачить взірці поетики модернізму. При аналізі «Клепсидри» Владів-Гловер звертає увагу на кіноприйоми та структуру сну. Кішеву поетику вона іменує «поетикою-після-Освенціма» («post-Aušvic poetika»), тобто системою творчих принципів,

призначеною представитий світ людини, що пережила табори, людську свідомість, сформовану на історичному спадку тотальних нищень [122, с. 38].

2003 року побачила світ компаративна студія польського сербіста Мілоша Буквалта «Літературні портрети єврейських батьків (Бруно Шульц та Данило Кіш)» (2003) [84], в якій дослідник вдається до аналізу психофізичних портретів єврейських батьків, приділяє увагу міфам, топосам, мотивам і юдо-християнським символам у прозі обох письменників. Оригінальність підходу М. Буквалта полягає, зокрема, у використанні поняттєвого апарату із галузі танатології. Науковець виокремлює наступні спільні риси художньої дійсності в текстах Б. Шульца і Д. Кіша: архаїчна свідомість нараторів-синів як головний осередок проектування психічних і фізичних портретів єврейських батьків, намагання синів повернутися в часи дитинства, архетипні образи батька, рідного дому, міста, єврейство батьків, їх однакове становище на початку роману – втрата робочого місця як кінець стабільного існування, одночасне возвеличення і дегероїзація центральних персонажів Б. Шульца і Д. Кіша, міфологізований часопростір Габсбурської імперії, темний світ як творіння злого Деміурга, мотив посмертного повернення батьків.

2003 року англійською мовою виходить монографія американської дослідниці Івани Вулетич «Художня проза Данила Кіша, сербського єврейського письменника: дитинство і Голокост» [124], де розглянуто «Родинну трилогію» в парадигмі сербського та європейського пізнього модернізму. Дослідниця робить наголос на тематичній та наративній єдності книг трилогії. Значну увагу в розвідці приділено проблемі жанру «Родинної трилогії». Розглядаючи погляди Д. Кіша на роман, вона констатує, що літератор відмовився від психологічного роману на користь пошуку нової форми. Дослідниця пояснює такий вибір впливом російських формалістів, а потім і Борхеса. І. Вулетич називає жанр «Саду, попелу» та «Ранніх печалей» «псевдо-автобіографічним романом», а характер «Клепсидри» – «документальною формою фактичної реконструкції». У дискурсі про наративні стратегії роману «Сад, попіл» дослідниця запроваджує термін «гібридний наративний голос»,

створений трьома оповідачами: протагоністом, наратором і автором. В романі «Клепсидра» І. Вулетич віднаходить сліди техніки Джеймса Джойса та французького «нового роману».

Книга Небойші Васовича «Лжецар Щепан Кіш» (2004) має провокативний характер. Єврейський дискурс у прозі Д. Кіша Н. Васович розглядає у специфічний спосіб: наголошуючи на єврействі, Д. Кіш, на думку критика, намагався забезпечити собі роль жертви і мученика на Заході, і заробити цим успіх. А тема антисемітизму дозволила йому бути «недоторканим», – «критика його творчості автоматично проголошувалася антисемітизмом» [9, с. 6].

В Австрії Давор Беганович захистив написану сербською мовою дисертацію «Культурна пам'ять у творах Данила Кіша» (2005). Торкаючись питання фантастики у прозі Д. Кіша, Д. Беганович вбачає фантастичне в тому, що «причинно-наслідковість перетворюється у парапричинно-наслідковість, час релятивізується і переінакшується, спотворюється та циклізується, простір стає місцем ірреального зіткнення дійсності та її протилежності, не-дійсності, псеводійсності та парадійсності, що їх (...) фантасмагорія Зла вмістила в уявну канву єдиної культури» [81, с. 11]. Дослідник приходять до висновку, що фантастика Д. Кіша розширює контури реалізму, а також слугує засобом донесення істини про дійсність [81, с. 12]. У дискурсі про художню візію Голокосту і сталінських таборів у прозі Д. Кіша Д. Беганович застосовує категорію травми як утілення голосу Іншого та поняття «травматичного письма». Дослідник відмічає, що Д. Кіш використовує стратегію «прикриття», завуальовано пише про ті травматичні події, про які годі розповісти. Д. Беганович розглядає «Клепсидру» як роман із постмодерністською поетикою, що «єдина може впоратись із проблемою Голокосту» [81, с. 12]. 2007 року на тему дисертації вийшла монографія Д. Бегановича «Пам'ять травми: апокаліптична проза Данила Кіша» [82].

2005 року було надруковано монографію Владимира Зорича «Кіш, легенда й оповідання: переформування та перенесення переказу в “Гробниці

для Бориса Давидовича” та “Енциклопедії мертвих”» [126]. Зосереджуючись на цих двох збірках оповідань, В. Зорич показує, як легенда вплинула на формальні стратегії Д. Кіша. Окрему увагу приділено поетиці документу – Д. Кіш транспонує фактичні документи у художню прозу і, в залежності від контексту, трансформує чи трансмутує їх [126, с. 165].

Того ж року вийшла книга-нарис угорської дослідниці Вікторії Радич «Данило Кіш: життя, твори і брєвіарій» [112]. В есеїстичному стилі авторка висвітлила окремі аспекти творчості Д. Кіша, підкріпила їх біографічними даними та архівними матеріалами.

2006 року російською мовою опубліковано дві статті про Д. Кіша – авторства С’юзан Зонтаг та Алеша Дебеляка, перекладені Борисом Дубіним з англійської. Вони були опубліковані в російському журналі «Предложный падеж» (№ 20 (06’2006)). Американська письменниця і літературний критик С’юзан Зонтаг написала есей «Данило Кіш», що є передмовою до збірки есеїв та інтерв’ю «Номо Poeticus», виданих 1995 року в Нью Йорку. С. Зонтаг відтворила портрет письменника-інтелектуала, відзначила його аполітичність, космополітизм, а також вказала дві протилежні стратегії письма Д. Кіша – ту, що брала приклад із Шульца, і ту, яка опиралася на Борхеса. У другому есеї «Мій балканський учитель», що належить перу словенського поета, літературного критика, есеїста, соціолога Алеша Дебеляка, йдеться про енциклопедичну стратегію творів Д. Кіша.

Важливе місце у дослідженні прози Кіша посідають праці Драгана Бошковича. 2004 року вийшла його монографія «Слідчий, свідок, оповідання: слідчі справи у «Клепсидрі» та «Гробниці для Бориса Давидовича» («Islednik, svedok, priča: Istražni postupci u Peščaniku i Grobnici za Borisa Davidoviča Danila Kiša») [83], що являє собою аналіз «Клепсидри» і «Гробниці для Бориса Давидовича» з перспективи позалітературного жанру слідчих справ, обраних Д. Бошковичем «відправною точкою» для вивчення Кішевої поетики. Розслідування проаналізоване тут як розмовний жанр, біографічний метод, як загальнонауковий, юридичний, соціальний і культурний дискурс у правничій,

поліцейській, історичній, детективній та мемуарній літературах. Дослідник доводить, що слідчий дискурс асимільовано у свідомості твору, він є ще однією можливістю оповідної ідентичності – погляду на світ очима слідчого. Жанрово Д. Бошкович визначає «Гробницю для Бориса Давидовича» як роман. На відміну від «Енциклопедії мертвих» та «Ранніх печалей», він має єдину оповідну перспективу, що відрізняє книгу від гетерогенної наративної структури і формує її як роман. У «Клепсидрі», за спостереженнями Д. Бошковича, слідство постає з детективних жанрових конвенцій. Кішева проза за своєю поетикою, вважає літературознавець, доповнює традицію антидетективного оповідання, що триває від Едгара Алана По до нового французького роману і «постборхесівців» У. Еко, Б. Пекича та М. Павича. Сербський дослідник вводить поняття «діалогізований оповідач», коли йдеться про наративну техніку в «Допиті свідка» та у «Слідчій справі» «Клепсидри». Окремим об'єктом вивчення «Клепсидри» у праці Бошковича виступає інтрига, а саме: інтрига форми (4 різних оповідних напрями), оповідача (оповідне «Я» у безособових «Картинах із подорожі», діалогізований оповідач), оповіді, тексту, простору, часу, письма, тем, жанру, перцепції, фігури клепсидри, світла-темряви, шизоїдної особистості.

Монографія Д. Бошковича «Текстуальне (не)свідоме “Гробниці для Бориса Давидовича”» [8] розповідає про підтекст книги, її гетерогенну ідентичність. Автор вивчає джерела, впливи на твір, висвітлює субтильну гру присвоєння і дарування текстів як свідоме і несвідоме інтертекстуальне підґрунтя Кішевого тексту, доповнює картину її інтертекстуального ДНК, освілює й автоматичну, несвідому (риторичну, поетикальну, ідеологічну, етичну) зумовленість тексту Д. Кіша, що переходить в духовно-історичний, культурологічний та ідеологічний горизонт і творить його дискурсивно-гуманістичну ідентичність.

2009 року вийшла стаття Д. Бошковича «Ідеологічні простори “Гробниці для Бориса Давидовича” Данила Кіша», в якій увага зосереджена на проблемі ідеології у творчості сербського письменника. Літературознавець вважає, що

завдяки ідеологічному співчуттю своїм героям, Д. Кіш створює перманентну апологію громадянського гуманізму. Д. Бошкович вказує на контрасти, які письменник використовує заради викриття ідеології: в опозицію персонажу Дармолатову ставить Менделя Осиповича, гуманізму – зловживання гуманізмом, революції – зловживання революцією, Новському – Федюкіна (...), циклічному часу – лінійний» [7]. Історико-ідеологічні мотиви символічної заангажованості Д. Кіш знаходить у «концептуальному знищенні людей, історіографічній фальсифікації історичних фактів, екстремально негуманних політичних системах, в ідеологічній сліпоті французьких лівих інтелектуалів, епохальних ідеях неусвідомленості та зникнення людини з історичної сцени, релятивізованій моралі постструктуралізму, у прихованому чи явному зв'язку між письменниками та політичною системою» [7].

2010 року вийшла стаття Моні Йович «Вулицею зниклих каштанів – єврейська тема у Данила Кіша» [96], в якій розглянуто основні мотиви, що формують єврейський тематичний комплекс прози Д. Кіша: мотиви вавилонської вежі, спадкової вини, суходільного потопа. Кішеве самовизначення в центральноевропейському культурному контексті розглянуто у зв'язку з єврейською тематикою, сприйняттям літературного починання як реконструкції зниклого світу. Дослідниця визначає, що єврейський персонаж у художній візії Д. Кіша виступає в ролі жертви-бунтівника, етичне буття якого тримається на сумніві замість сліпої віри і випробуванні істини.

2011 року польська дослідниця Сильвія-Новак-Байцар видала монографію «Мапи часу. Сербська постмодерністська проза та виклики епохи», де у розділі «Борхесівська фантастика. Данило Кіш і Милорад Павич та постмодернізм» висвітлила творчість Д. Кіша. У центрі уваги літературознавця – питання розгляду в постмодерністській парадигмі творів тих письменників, що за самоокресленням і вибором не належали до грона постмодерністів [109, с. 67]. Автор піддає критиці спроби прочитання творів Д. Кіша в постмодерністському ключі, вважаючи, що полеміка, яку він провадив в «Уроці анатомії», не була обороною постмодернізму, а полемічним ставленням до

«прози дійсності». З другого боку, вона вказує на наслідування сербськими молодопрозівцями Кішевої стислості, запровадження у текст документу як цитати, яке С. Новак-Байцар трактує як віяння російської формальної школи. Але при цьому застерігає: «Якщо критику великої нарації Д. Кіша пов'язати із постмодерністичністю, то губиться зв'язок із молодопрозівцями, що виступали проти заангажування» [109, с. 79–80]. Недоречність означення творчості Д. Кіша як постмодерністської, на думку С. Новак-Байцар, зумовлена не лише «виразно модерністською свідомістю письменника, який коментував свої твори передусім через призму праць російських формалістів (...). Кіш не пише антилітератури, про що свідчить, між іншим, автобіографізм та схильність до автокреації, історизм, можливість опису. Навпаки, твори Кіша виражають прагнення віднайти й утримати час, що впливає із потреби опору смерті, вираженої в каталогізації, називанні, реконструюванні з прикладів життя історії та пам'яті, свідченням чого є спосіб відтворення постаті батька у “Родинній трилогії”. Кіш реконструює, а не деконструює історію» [109, с. 80–81].

В українському літературознавстві основні праці, присвячені творчості Д. Кіша, належать Аллі Татаренко. Зокрема, української дослідниці належить монографія «Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури)» [70], у 2011 році на цю тему захищена її докторська дисертація. Літературознавець, розглядаючи прозу Д. Кіша у парадигмі постмодернізму, приділяє увагу формальним пошукам письменника. А. Татаренко вважає письменника протопостмодерністом, для якого характерний зв'язок із сербським міжвоєнним та повоєнним модернізмом та експерименти із традиційними жанрами. Наративні експерименти Д. Кіша та пошук жанру дослідниця розглядає на прикладі роману «Мансарда» і доходить висновку, що «(...) літературоцентричний і метатекстуальний роман Д. Кіша переходить поетикальний Рубікон, створюючи постмодерністський за художнім вираженням твір» [70, с. 68]. Це вираження характеризується і руйнуванням класичної системи образів – «відмовою від всезнаючого оповідача і психологічного портрета» [70, с. 71].

Наступний підрозділ присвячено поетиці жанру, а саме пограниччю оповідання і роману. Дослідниця стверджує, що художні експерименти Д. Кіш здійснював у площині пошуку форми, а не жанру [105, с. 81]. Вона відзначає такі риси жанрової стратегії Д. Кіша, як перехід до оповідання, зумовлений впливом російської формальної школи, та потяг до циклізації, за допомогою якої митець прагнув створити цілісний літературний світ [105, с. 84]. У підрозділі «Парціалізація роману: «Клепсидра» Д. Кіша» дослідниця називає твір «романом-реконструкцією про життя Е. С.» і «романом про писання» [105, с. 93]. Окрему частину праці присвячено циклізації оповідань як складовій наративної стратегії Д. Кіша на основі збірок «Ранні печалі», «Гробниця для Бориса Давидовича» та «Енциклопедія мертвих». Обриси цілісності в них, на думку дослідниці, відповідають світовідчуттю постмодерної епохи [105, с. 110]. Наслідування поетики Д. Кіша А. Татаренко знаходить і в романі Володимира Тасича «Дощ і папір», що свідчить про вплив письменника на молодших письменників-постмодерністів.

У книгах літературознавчих есеїв та студій Алли Татаренко сербською мовою «У зачарованому трикутнику: Црнянський – Кіш – Пекич» [121] та «Місце зустрічі» [69] розглянуто зокрема Кішів діалог із М. Црнянським, наведено паралелі між романами «Щоденник про Чарноевича» М. Црнянського і «Мансарда» Д. Кіша («Між Мансардою і Суматрою» [69б с. 21–44], «Сатирична поема як антищоденник» [121, с. 27–38]. А. Татаренко вважає останній твір продовженням ліричної лінії першого. Крім проблеми інтертекстуальності, увага звертається на роль свідчення в оповіданні «Механічні леви» [121, с. 81–90] та на проблему деміфологізації минулого у збірці «Гробниця для Бориса Давидовича» [121, с. 91–102].

Завдяки працям Алли Татаренко твори сербського письменника в Україні є більш вивченими і перекладеними, ніж в інших країнах пострадянського простору. Романи й оповідання Д. Кіша не дуже добре «прижилися» в інших країнах колишнього Радянського Союзу, зокрема, з ідеологічних причин, через їх критику тоталітарного режиму. В російському літературознавстві все ж існує

кілька праць, присвячених доробку письменника. 1995 року побачила світ публікація Алли Шешкен «Зміна оповідної моделі в сербському модерністському та постмодерністському романі (на прикладі романів Б. Щепановича та Д. Кіша)» [79], в якій дослідниця розглядає вибрані твори письменників в контексті літературної епохи та у наративному аспекті.

2000 року в мінському часописі «Фрагмэнты» білоруською мовою видана стаття Марини Львової «"Смерть автора" Р. Барта і "теорія транстекстуальності" Ж. Женетта у прозі Данила Кіша» [50], де авторка відмічає такі риси творів Д. Кіша: запозичення тем, мотивів і фабули як сюжетобудівництво, включення до текстів документів і цитат, «містифікації», які полягають у залученні вигаданих фактів, що створюють ілюзію вірогідності та істинності даних, включення до творів неіснуючих цитат, документів та імен.

2007 року російською мовою опубліковано статтю Тетяни Петцер «Олімп злодіїв. Фіксація слідів у Варлаама Шаламова і Данила Кіша» [60], де авторка заявляє, що у своїх творах про тюрму і табірне життя обидва письменники підривають міф про шляхетного розбійника, прослідковують трансформацію людської психіки в таборі, фіксують криваві сліди злочинів, архівують матеріали про жертв і злочинців. Дослідниця знаходить у персонажах із Кішевого оповідання «Магічне кружляння карт» алюзії на героїв В. Шаламова (в персонажі Костику Коршунідзе прочитує Орлова із п'єси «Анна Іванівна», Косточкіна із оповідання «Артист лопати», в докторі Таубе – Голубєва із оповідання «Шматок м'яса»).

2010 року російською мовою надруковано анотацію Дар'ї Анісімової [2] на книгу Марка Чудича «Данило Кіш і угорська поезія» [85], що розповідає про перекладацьку діяльність сербського письменника.

Як бачимо, проза Д. Кіша є добре вивченою в Сербії, у той час, як в українському літературознавстві її наукове освоєння базується головню на працях Алли Татаренко про жанрові і формальні особливості творів сербського письменника. Ключі до трактування прози письменника містяться в його власних есеях та інтерв'ю. Сучасники Д. Кіша визначили його прозу як

поетичну (П. Палавестра), відзначали його розвінчування традиційної оповіді, наративний символізм. Досить популярними є наукові дискусії про те, чи був Д. Кіш модерністом, чи постмодерністом. Поширені також компаративні студії – праці про інтертекстуальні зв'язки романів та оповідань сербського письменника із творами І. Андрича, Х. Л. Борхеса, Дж. Джойса, Л. Костича, М. Крлежі, Т. Манна, М. Пруста, М. Црнянського, В. Шаламова, Б. Шульца, паралелі із творчістю М. Павича, Б. Пекича, Б. Тасича, Б. Щепановича. Значну увагу приділено поетиці документу, наративним особливостям прози і жанру творів Д. Кіша. Дещо менше уваги приділено проблемі Голокосту та сталінських таборів, а також використанню документу у збірках оповідань письменника. Такі аспекти творчості Д. Кіша, як провідні екзистенціалістські ідеї, єврейський дискурс, взаємини героя з міським простором, ліризм, часопростір потребують більшого освоєння.

1.2. Данило Кіш і літературний процес у Сербії другої половини ХХ століття

Приступаючи до аналізу творчості письменника, варто розібратися з літературним та історико-культурним контекстом, у якому він працював. І хоча вартісна література має позачасове значення, будь-який твір є породженням своєї доби, характерного їй світогляду, як, зрештою, й сама постать письменника. Контекст є невід'ємною складовою теоретичної частини дослідження і застосовується при трактуванні текстів, допомагає в їх адекватному прочитанні, визначенні змістових і формальних особливостей твору.

1.2.1. Історико-літературні умови становлення модерністської повоєнної літератури Сербії. Порівняно з країнами Варшавського договору, тиск ідеології в сербській літературі не був аж таким сильним. 1948 року, після розриву стосунків між Тіто і Сталіним і виключення Югославії з Комінформу, у

країну прийшла лібералізація, послабився політичний контроль, що не могло не позначитися на розвитку літератури. Відкрилася можливість, поряд із панівною реалістичною літературою з елементами психологізму, що орієнтувалася на традицію, існувати й альтернативному модернізму, який у подальшому переросте у так звану «критичну літературу», близьку до постмодернізму, з тенденцією до рясної символіки, експресіонізму, суб'єктивізації дійсності. Сильвія Новак-Байцар зазначає, що «модернізація літератури була постійною потребою, протиставленою соціальним зобов'язанням, надиктованим політикою, однак вона протікала у сербській літературі за сприятливих умов, у рамках комуністичної системи» [109, с. 26]. Лібералізація створила простір для літературних дискусій, які, за Й. Деретичем, «вибудували нову модель літератури з основними для неї рисами естетизму, формалізму і авангардизму, взірцями для якої були міжвоєнні експресіонізм і сюрреалізм в іноземних письменників» [87, с. 76]. І основним плацдармом для них були періодичні видання. Полеміка, що сформувала обидва типи літератури, велася, в першу чергу, між журналами «Књижевне новине» (виходить з 1948 року і дотепер), що представляв реалістів, і «Младост» (1945–1952), прихильником модерністських тенденцій, а потім між журналами «Књижевне новине» і «Сведочанство» (1952), і, врешті, між часописами «Савременик» і «Дело» (обидва з 1955 року виходять до сьогодні). Згодом оновлений «Летопис Матице Српске» і найтриваліший з них «Књижевност» дійшли до в основних моментах нейтралітету.

Югославські реалісти і модерністи, хоч і знаходилися в рамках одного політичного ладу, часто опинялися в опозиції один до одного. Офіційна літературознавча думка або критикувала модернізм, або прагнула його зідеологізувати. Окрім відтворення соціалістичної дійсності та функції ідеологічного служіння, у повоєнній літературі Сербії, на теренах якої точилася Друга світова, головною була історична проблематика, рефлексії над нещодавно пережитим – війною, тоталітарними режимами (Меша Селімович, Младен Марков з характерними для їхньої прози історичними паралелями із

сучасністю). Аналогічне явище спостерігалось і в решті слов'янських літератур. Наприклад, у Польщі «мистецтво ставило питання, чи взагалі після таких історичних практик можлива література, і, якщо так, то в якій формі, як описати пережите? Домінуюча тематика використовувалася у перспективі мартирології – описів страждань, пов'язаних із табірним, солдатським чи цивільним життям під час війни. Під час кризи мистецтва на допомогу прийшов документ, від белетристики письменники втікали в репортажі, мемуари, спогади – те, що максимально наближалось до фактології. Повоєнна проза зображала кожен можливий аспект воєнного досвіду – гетто, табори і концтабори, табори для військовополонених, підпілля, способи виживання простого мирного жителя, виклики для людяності у складних умовах війни, тоталітаризму. Поряд із протагоністами зображувалися дегероїзовані персонажі, викривалися колаборація, керування інстинктом виживання за будь-яку ціну, дезертирство» [90, с. 367].

У праці «Післявоєнна сербська література 1945–1970 років» (1972) Предраг Палавестра так визначає виклики, перед якими стояли молоді літератори: «перебуваючи під жорстким тиском ідеології і політики, письменники, які з'явилися у перші роки по війні, мали звужене поле для творчості й убогі можливості для розвитку (...). Література молодих прозаїків 45–50-х років, що друкувалася в часописі «Младост», була під контролем політики» [58, с. 189]. Політична практика сама визначала завдання літератури і затверджувала теми, зручні й корисні, диктувала літературну політику, як твердить сербський історик літератури Йован Деретич, «контролювала не лише прийоми, методи, фабулу й образи, але і стилістичні фігури, мову і композицію літературного твору (...), а це поневолювало і спотворювало природний розвиток молодих талантів. Звичайно, висувався ряд обмежень не лише щодо проблематики творів, але й відносно прийомів, техніки, стилю, форми. Сучасна дійсність, що стала імперативом для літератури, замовляла справжнє, істинне, реалістичне відображення, яке не могло бути нейтральним, об'єктивним, а тільки заангажованим у боротьбі» [87, с. 76].

Звичайно, пафос, протилежний героїко-мартирологічному, сприймався далеко не всіма, тому твори «мистецтва заради мистецтва» зводилися до немасової літератури. Сербський дослідник Саша Радойчич також підкреслює нелегке становище молодих митців: «Літературний модернізм у Сербії після Другої світової війни мусив, водночас, боротися на протилежних фронтах: реконструювати зариси історичного продовження національної літератури і забезпечити позицію, яку можна було би визнати радикальним переломом і відсіччю; боротися за визнання автономії естетичної сфери щодо ідеологічної, при цьому не втрачаючи знамен критичного опору щодо конкретної форми ідеології і протиставляючи їй інші, переважно, ліберальні цінності (...). З одного боку, її творці мусили бути непричетними до естетичних цінностей і політичних цілей, боротися за незалежність своєї «держави в державі», а, з другого боку, ці спроби автономізації (не дивлячись на те, що цю проблему спостерегли самі письменники) мали зворотній характер і, фактично, були проявом заангажованості» [113, с. 1008]. Тому Радойчич пропонує не використовувати термін «сербський постмодернізм» на позначення суто технічних літературних стратегій, доводячи, що сербська проза постала у колі типово модерністських функцій і прагнула, водночас, реалізувати стратегії естетизму й авангарду, а з другого боку, хотіла й автономії, й активної участі у суспільному житті. Польська дослідниця С. Новак-Байцар вважає, що «хоч у сербській літературі період ортодоксального соцреалізму відносно короткий (тільки до початку 50-х), але тематика творів, написаних у рамках ідеології – «закостеніла», не зважаючи на значну свободу форми. Натомість, сама ідеологія в мистецтві слова затрималась на довше, бо ще література 80-х була сконцентрована навколо міфу партизанської війни» [109, с. 26].

Предраг Палавестра виокремлює три напрями сербської літератури 60-х років: 1) реалізм деталей, 2) поетично-метафоричний естетизм, 3) традиційний веризм [57]. В 60-х роках на літературний кін виходить покоління неореалістів, які писали «традиційну прозу», орієнтовану на класику, історичні, соціальні, етичні, філософські проблеми сучасності. Ця течія у різних літературно-

критичних джерелах називалася також новою сербською прозою, новим критичним реалізмом, новим натуралізмом. «Нова проза», до творців якої належали Драгослав Михаїлович, Видослав Стеванович, Мирослав Йосич Вишнич, Слободан Селенич, вирізнялася своїм ставленням до дійсності. Як твердить Владислава Рибнікар, новопрозовці «зреклися фантастики, алегорії, чітких символічних конструкцій, ніби прагнули повністю наблизити до життя художній світ, застосовуючи різні методи, аби створити ілюзію автентичного представлення дійсності» [115, с. 6]. Нова сербська проза розповідала про сучасну повоєнну дійсність, критикувала її. Письменники зображували світ людей із «суспільного дна», демонструючи трагізм людини, її загубленість у хаосі суспільства, і робили вони це за допомогою реалістичної та натуралістичної технік [88, с. 10].

В той же час почала свою діяльність молода генерація письменників-модерністів, за Предрагом Палавестрою, прихильників «поетично-метафоричного естетизму», до якого належав і Д. Кіш. Відрізнялися вони від «новопрозовців», за Любішою Єремичем, тим, що шукали в максимально спрощених позачасових ситуаціях універсальних тем, в той час, як нові прозаїки – Д. Михаїлович, В. Стеванович, М. Савич виходили з того, що «деталізований локальний колорит сприяє певному універсалізові людських трагедій», і того деталізованого колориту шукали не лише в просторовій композиції і фабулі, а й, зокрема, у мові, позбавленій будь-якої штучності [24, с. 103]. Але було й те, що їх поєднувало – екзистенціалістське світовідчуття, по-різному втілене у творах. Як твердить Магдалена Дирас, якщо представники «нової прози» вірять в обов'язкове зіткнення з трагічним відчуттям дійсності, то естети його уникають [88, с. 17]. П. Зорич у праці «Трагічна візія сучасної сербської прози» також вбачає у прозі початку 60-х домінування песимістичного світовідчуття: «Людина з'являється у світі кошмару і хаосу, загублена і самотня, приречена на нещастя» [125, с. 44]. Отже, сербським прозаїкам 60-х з різними поетикальними стратегіями та творчими методами, була характерна спільна екзистенціалістська парадигма творчості.

1.2.2. Роль Данила Кіша у розвитку модерністської та постмодерністської літератури Сербії. Д. Кіш вийшов на літературний кін у переломний момент історії сербської літератури, коли змінювалися її епістемологічні вектори, до того ж сам письменник був активним учасником цих змін. Д. Кіша називають протопостмодерністом [105, с. 52], що творив на межі двох літературних епох – модернізму й постмодернізму. Модернізм вважається літературно-стильовим напрямом та добою, що охоплювала період із кінця XIX ст. до середини XX ст., явищем, що було декомпозицією старої, єдиної сутності мистецтва, прагнуло творити щось провокаційно нове, знаходилось у пошуку нових форм, які дали би змогу передати індивідуальне художнє бачення, зруйнувало більшу частину панівного до XX ст. стилю в мистецтві. Модерністи все ще вірили в існування абсолютної істини, але замість логоцентричної методології почали апелювати до інтуїтивізму, суб'єктивності, надавали перевагу символам, а не розповіді. В рамках доби модернізму виокремлюють два ключових напрямки – власне модернізм, що досяг свого апогею до Першої світової війни та авангардизм, розвинений у міжвоєнному двадцятилітті та після Другої світової війни [11]. Ці два літературних явища різняться між собою ставленням до традиції, зацікавленістю соціальним та політичним життям та способом світосприйняття, з превалюванням теми або форми.

Натомість авангардизм і постмодернізм мають між собою більше спільного, ніж відмінного. Перший служив своєрідним містком для переходу до другого, бо постмодернізм з'явився в 60-х, коли на літературному коні вже розвинулися мистецтва авангардизму. Обидва явища були сфокусовані на творенні експериментальної та інноваційної літератури, інтертекстуальних складових – пародії, пастиші, алюзії, адже мета письменників обох напрямів – знайти зв'язок між двома текстами, а не текстом і реальністю. Зрештою, і модернізм, і постмодернізм були такими явищами, що нівелювали межі між елітарним та високим, відображали суспільний процес зрівняння всіх верств

населення. Д. Кіш, твори якого підривали канон літератури офіційної, обрав нетрадиційний, модерністський творчий метод.

Термін «модернізм» у працях сербських істориків літератури та літературних критиків 60-х – початку 90-х років ХХ століття є досить розмитим і розглядався як «стан духу» [123], стан культури [55, с. 18; 114, с. 37], духовна криза до, після і під час війни, напрям, що послуговувався експресіоністичними прийомами [123, с. 17]. Відтак, під модернізмом розуміли радше новизну, європейськість, ніж мистецьке явище, що і так, порівняно з літературами Заходу, прийшло на Балкани з запізненням. Напрямок позиціонував себе як очевидну тенденцію відходу від стилістичних формантів реалізму, бо, перебуваючи в опозиції до реалізму й естетизму, намагався перейти від традиційних форм до сучасної культури.

Не зважаючи на ідеологічні шори, літературний процес у Сербії рухався від традиції до власне модернізму й авангарду, і це була основна тенденція його розвитку. Письменники дедалі частіше вдавалися до експериментального письма, тут найбільше відзначився Радомир Константинович, експериментуючи з романом «Дай нам сьогодні» (1954) на найпопулярнішу тоді тему Народно-визвольної боротьби, а також Добриця Чосич, Владимир Попович. У 50-х – на початку 60-х років модним як серед практиків традиційної лінії літератури, так серед модерністів і реалістів був модерністський експериментальний роман, як от «Мансарда» Данила Кіша (1962). Саме жанр роману сягнув тоді найбільшого розвитку. В середині 60-х соцреалізм вже втратив панівні позиції в літературі.

Йован Деретич виділяє дві генерації модерністських письменників, що творили після війни. Перша генерація виявила себе в середині 60-х, друга – в середині 70-х років [19, с. 1163]. Її риси – тяжіння до універсальних тем, естетизму, формалізму, конструктивізму. Покоління цих письменників часто вдається до творення образу родини (Мірко Ковач, збірка оповідань «Рани Луки Міштровича» (1971), «Родинна трилогія» Данила Кіша (1965–1972), роман у 5-ти томах Борислава Пекича «Золоте руно» (1977–1882)), у центрі творів ставить звичайних, вразливих, часто слабких людей (Александр Тішма,

роман «Використання людини» (1976)), щоб на прикладі одного «міні-суспільства» висвітлити проблеми «великого суспільства». До цього покоління Деретич відносить Данила Кіша, чий роман й оповідання 60–70-х років, де поетичне переплітається з есеїстським і характеризуються певною символікою і стислістю, виражали прустівську ностальгію за минулими часами (збірка оповідань «Ранні печалі» (1969), роман «Сад, попіл» (1965)). Поява в 60-х роках нового типу літератури, викликана розчаруваннями в оповідних стратегіях реалізму, відкидала ідеологічний та естетичний догматизм. Відтак, для нової генерації відкривається як можливість втечі в абстракцію, відходу у ретроспекцію, так і спротиву та критики суспільства.

Предраг Палавестра, пишучи про духовний скептицизм у післявоєнному суспільстві, зауважує, що митці переключалися на створення інновацій у царині форми, але продовжували артикулювати трагічне усвідомлення людських долі і людських стосунків у сучасному світі, перенасичених насиллям і страхом. Декомпозиція ідеалу, якою деякі молоді письменники пояснювали своє трагічне світовідчуття і резигнацію, була «спільною моральною і психологічною проблемою сучасного світу, тим більше, в тих колах, де ідеали були знецінені, а віра в них втрачена, не виправдані очікування, розчарування» [57, с. 301].

Друга генерація творить «прозу нового типу», користуючись художніми відкриттями своїх попередників, багато в чому орієнтувалася на Данила Кіша, якого проголосила своїм прекурсором. Хоча частину своїх творів, починаючи з 1973 року, коли Д. Кіш переїхав до Франції, він написав поза межами Югославії, однак їх навряд чи можна відносити до еміграційної літератури, бо вони були видані в Югославії. Творчість Д. Кіша, а також полеміка навколо неї, відіграли значну роль у формуванні свідомості письменників-постмодерністів, літературних критиків, що були «голосом» того покоління. Постмодерністи надали Д. Кішу статусу духовного патрона їх починань, проводили естетичні паралелі між творчістю «молодих» і творами Д. Кіша, схвалюючи його «модернізування» сербської літератури – звільнення від суспільного обов'язку і

традиції реалізму, а вихід збірки оповідань «Гробниця для Бориса Давидовича» та книги його есеїстики «Уроку анатомії» вважають початком постмодернізму [109]. Так, молодопрозівці (С. Басара, Р. Петкович, С. Дам'янов, Н. Митрович, М. Пантич, М. Проданович), що стали першими письменниками «високого постмодернізму» в Сербії, слідували мистецьким ідеалам Д. Кіша, прагнули універсалізувати національну літературу, запроваджували нові експериментальні форми [105, с. 137]. Термін «молодопрозівці» Алла Татаренко вживає на позначення покоління письменників, що протиставляли свої твори панівній літературній моделі, тяжіли до радикальних експериментів авангарду, формотворчості, були спадкоємцями досвіду «критичної літератури», наслідуючи при цьому Д. Кіша, М. Павича, Б. Пекича [105, с. 57–59]. Концепт «критична література» запропонував Предраг Палавестра [56] на позначення альтернативного соцреалізму мистецтва слова, що виявляло своє критичне ставлення до дійсності, на відміну від офіційного напрямку, не надавало переваги політичному чи соціальному аспекту життя. До творців цього типу літератури П. Палавестра зараховує Б. Пекича, Д. Кіша, М. Павича та інших письменників.

Сербський постмодернізм у рецепції істориків літератури сприймався по-різному: в 90-х М. Радулович трактував його як фазу модернізму, авангардний напрям, що ніколи не існував як однорідна формація, а був лише філософською і культурною доктриною [114, с. 128]. Явище розглядалося фактично як синонім неоавангарду, літератури, що походить від авангарду, є деструкцією і негациєю модернізму, знаменує кінець великих метанарацій. У 2000-х постмодернізм сприймали вже не тільки як постмодерністську чуттєвість чи постмодерний стан, а як літературно-стильову формацію [105, с. 14].

Алла Татаренко пов'язує появу постмодернізму в Сербії зі спробами включення сербської літератури у ґроно світових, у чому натхненниками були періодичні видання, де публікувалися переклади західноєвропейських мислителів та письменників. Сприяла цьому, на її думку, й політична «відлига»,

що дозволила закорініти альтернативу соцреалістичній літературі, до якої представники «критичної літератури» ставилися іронічно.

Постмодернізм у Югославії не був породжений апокаліптичними настроями, письменники-постмодерністи ставили себе в опозицію не до влади, а до панівного методу [105, с. 36]. В ідейному плані у Сербії постмодернізм виражався, в першу чергу, через постулат незаангажованості письменника і «звільнення літератури», в чому вбачається також і вплив ідейно-естетичних настанов Д. Кіша.

1.2.3. Етапи формування творчості Данила Кіша. На становленні літературної спадщини Д. Кіша відобразилися не тільки історико-політичні реалії країни, з якої походив, та локальні літературні процеси. Значне місце мали також і зарубіжні впливи, при чому в різні періоди творчості письменника домінували різні літературні вподобання. Слушно зазначає С. Владів-Гловер: «Данило Кіш, народжений у 1935 році, належав до середньої генерації югославських письменників, що з'явилися на початку 60-х років минулого століття як носії відносної відкритості югославського мистецтва і в плані національної, і західної літературної традиції» [122, с. 36].

Принагідно тут буде згадати запропоновану Йованом Деличем періодизацію творчості Данила Кіша, що складається з трьох фаз. «Перша лінія тягнеться від двох романів Кіша, виданих в одній книзі – «Псалом 44» і «Мансарда». Оскільки вони вийшли у 1962 році, цю дату варто вважати роком, коли закінчується перша творча фаза Кіша, яку умовно можна назвати «фазою коротких романів» [15, с. 27]. У цей час визначальною є як спадщина європейських модерністів, так і класична література. Чітким є вплив Дж. Джойса, який прослідковується у романі «Мансарда», де використана техніка потоку свідомості (як і в «Псалмі 44»), у пошуці форми. З другого боку, не останнє місце займають традиційні романи Л. Толстого, Ф. Достоевського, Т. Мана у написанні «Псалма 44». Серед письменників, що були для Д. Кіша авторитетними, можна назвати різнопланових між собою сербських М. Црнянського, І. Андрича та хорватського М. Крлежу, які були його

сучасниками (М. Крлежа помер 1981 року, І. Андрич – 1975-го, М. Црнянський – 1977-го). За таких умов, як пише С. Владів-Гловер, «Кіш був спроможний повністю асимілювати модерністську традицію власної літератури і реконструювати її», бо післявоєнна генерація югославських письменників не пережила великого розриву, що відділив би сучасну і стару літературну традицію [122, с. 36–38]. Найвиразнішим був вплив Мілоша Црнянського, яскравого представника сербського літературного модернізму, який, будучи противником політики Тіто і комунізму, перебував у 1941–65 рр. у лондонському екзилі, а, повернувшись до Белграду, наступні 12 років творив у дусі модерністського письма міжвоєнного двадцятиліття. М. Црнянський користувався великою популярністю серед нових післявоєнних югославських письменників. Роман Д. Кіша «Мансарда», за словами А. Татаренко, слід вважати продовженням лінії ліричного роману, початої «Щоденником про Чарноевича» М. Црнянського.

Другим етапом творчості Д. Кіша, за Й. Деличем, є «фаза родинної трилогії». Письменник майже на десятиліття зосередився на трикнижжі «Родинна трилогія», куди увійшли роман-збірка оповідань «Ранні печалі» (1969), романи «Сад, попіл» (1965) та «Клепсидра» (1972)). Трилогія була зосереджена на головній темі – долі батька Е. С., його пошуці, реконструкції пам'яті про нього. У цей час Д. Кіш захоплюється Б. Шульцем, який близький йому образом батька, єврейською культурою, дитячою візією світу, мотивом юродства і, зрештою, нетрадиційним способом представлення світу.

Авторка монографії «Постмодернізм від Кіша до сьогодні» [122] знаходить коріння сербського постмодернізму в белградському сюрреалізмі, головний представник якого, Марко Ристич, помер у 1984 році, і в поезії речі, прекурсором якої у сербській літературі був Васко Попа (1927–1991), що предметами своїх медитацій обирав звичайні речі реального світу. Творчість Д. Кіша Слободанка Владів-Гловер виводить від поезії речі та «that-літератури» («то-књижевности»), творцями якої у Сербії 60–70-х років ХХ ст. були Мілован Данойлич, Алі Ісакович, Александр Ристович. «Поетика Данила Кіша слідує за

поезією речі і за «that-літературою»: від першої бере предмети як означальні, від тої другої – опис *іншого* чи інакшості як підґрунтя для суб'єктивної особистості та її чутливості» [122, с. 38]. Дитяча картина світу, речизм, суб'єктивний світ чуттів характеризують два перших твори «Родинної трилогії».

У другій фазі літературної діяльності письменника впізнається вплив поетики речизму, що матиме місце і в пізніх творах. Речизм (шозизм) (від фр. chose – річ, речизм) – напрям, який започаткував французький письменник Ален Роб-Грійє, представник «нового роману», розвиваючи ідеї, об'єднані поняттям «школа погляду». Роб-Грійє намагався зобразити світ через опис фрагментів, окремих речей реального світу: «Реєстрація цих фрагментів, окремих предметів має здійснюватися за допомогою погляду, здатного фіксувати речі з точністю кінооб'єктива, – тобто у структуру художнього твору повинно потрапити все, що потрапляє на плівку фотоапарата, без авторського добору чи систематизації побаченого, сповненості описами деталей, подробиць, дрібниць, проте така скрупульозність відтворення потрібна письменнику для руйнування зовнішньої дійсності, утвердження мотиву розчарування» [47, с. 45]. Ольга Романова у монографії «Кіноромани Алена Роб-Грійє: аспекти синтезу мистецтв» вказує на статус перехідної ланки цього типу прози між модернізмом і постмодернізмом [65]. Вказаний напрям цілком відповідає другому періоду прози Д. Кіша, коли була створена «Родинна трилогія» (1965–1972), сюжети творів якої насичені кадрами «холодного ока камери». Речизм є типовим для літератури травми, якою можна вважати прозу Д. Кіша – людина, що пережила травматичний досвід, переключає увагу на дрібниці, щоб заспокоїтися. Інтерес Алена Роб-Грійє до кіномистецтва сприяв пошукам взаємодії літератури й кіно, чим був близький Д. Кішу, який також пов'язував кіно і прозу, часто застосовував кіноприйоми (дублювання, повторення, дзеркальне відображення, коловорот сюжету), до того ж, брав участь у створенні фільму.

Переломним романом у творчій еволюції Д. Кіша є «Клепсидра», де письменник поєднує основні способи художнього осягнення світу, твір є «містком» між попередньою і «зрілою» прозовою творчістю письменника. Вплив на Д. Кіша також мала концепція «нового роману», теоретиками якого були вже згаданий А. Роб-Грійє і Наталі Саррот, що впевнено відкидали практику створення класичного роману. «"Новий роман" – це антипод Бальзака чи Толстого, тобто роману, в якому чітко визначені герої, сюжетні лінії, людські долі» [47, с. 44–45]. На думку Наталі Саррот, навколишня реальність, світ наскільки трагічні, що ніякий роман не відбиває реального емоційного навантаження життя, адже ніяка вигадана історія не може змагатися з розповіддю про концентраційний табір чи про битву під Сталінградом. «Новий роман» мав наблизитися до творів абстрактної орієнтації й назавжди порвати з реалізмом, із «музейним» мистецтвом.

В 70-х роках Д. Кіш найчастіше покладається на російських формалістів і Ролана Барта, розвиває формалістські ідеї «деформації» та «відчуження»: «Дійсність треба спотворити, трохи викривити, аби вона відкрила нам нові розміри простору і часу», – стверджує Д. Кіш, окреслюючи власні поетикальні вектори [28, с. 57]. Отже, умовою для початку творчості є деформація світу, бачення іншими очима – ось техніка, яку Д. Кіш бачить невід'ємною від будь-якого творення.

Третю і останню фазу прози Д. Кіша Й. Делич називає «новелістичною»: сюди зараховуються два цикли новел – «Гробниця для Бориса Давидовича», «Енциклопедія мертвих». Можна припустити, за логікою творчого розвитку Д. Кіша, що подальша його спадщина, яка могла би постати після «Енциклопедії мертвих» складалась би з малих прозових творів. Видана у 1994 році збірка останніх новел «Лютні і шрами», які Д. Кіш не встиг опублікувати за життя, підтверджує це. Кішів поворот до оповідання, лаконічного викладу подій був енергійний і радикальний, – це підкріплює його літературознавчий есей «Флобер і Борхес». Борхес близький Кішу не тільки короткою формою оповідань, увагою до документу, а й темою злочинів проти людства, сербський

письменник навіть полемізує з ним про те, що є справжньою «історією безчестя» є концтабори, а не описані Борхесом випадки. Поряд із Борхесом Д. Кіш цитує А. Кестлера, його ідею про «йога» та «комісара», порушує ту ж саму проблему тоталітаризму, І. Бабеля, Б. Пільняка, Ж.-П. Сартра, О. Солженіцина, В. Шаламова. Своїми літературними учителями в цей час Д. Кіш називає також І. Андрича (за інтерес до історії), М. Крлежу (через тему долі людини в тоталітарному суспільстві), І. Бабеля (за жанрово-формальними наслідуваннями, як от гібридний жанр збірки оповідань, що становлять одну спільну повість), Б. Пільняка (через поетику документу), Ф. Рабле (через інтерес до гротескних прийомів, фантастичного).

Ці три фази розрізняються за тематичними, жанровими і стилістичними критеріями та слідуванням певним взірцям. «Однак, – пише Й. Делич, – ця диференціація не знищує зв'язків між творами» [15, с. 28]. Й. Делич відзначає атиповість Кішевого творчого шляху, який рухався від роману до новели, а не навпаки, та, з другого боку, можна сказати, що цей шлях природний, бо в літературі другої половини 70–80-х, прослідковувалося домінування короткої форми [57, с. 188]. Щодо літераторів, на техніку яких Д. Кіш орієнтувався, то їх вплив або вплив мистецьких тенденцій не закінчувався в межах одного творчого періоду, їх відлуння можна зафіксувати і в подальшій літературній праці Д. Кіша.

1.3. Літературно-естетичні погляди Данила Кіша

Важливим матеріалом для вивчення творів Д. Кіша є його власні роздуми про літературу, принципи написання романів та оповідань, викладені в літературно-критичних есеях та інтерв'ю, опублікованих у книгах «По-етика I» (1972), «По-етика II» (1974), «Урок анатомії» (1978), «Номо poeticus» (1981), «Життя й література» (1995). Письменник досить часто висловлював думку з приводу творів інших письменників, а також коментував власні художні тексти,

аби скерувати читачів у правильному їх потрактуванні або й оборонити власну творчість. Так було із книгою «Урок анатомії» (1978), створеною у відповідь на обвинувачення Драгана Єремича та інших прибічників офіційної літературознавчої думки в тому, що Д. Кіш нібито зплагіатив «Гробницю для Бориса Давидовича» в Ісаака Бабея, переписав з «Історії російського мистецтва» (1921) Луї Рео.

Звичайно письменник, наділений свободою вибору тем і творчих методів, може суворо не дотримуватися теорій, які вважає чільними у своїх літературній творчості. Д. Кіш такою свободою володів, мав схильність піддавати сумніву художні принципи, змінювати поетикальні стратегії, він навіть вважав це необхідністю. На його думку, «сучасне мистецтво – це чудо сумніву» [29, с. 92], «література – це ставлення питань самому собі, принаймні, це перший крок до неї» [105, с. 103]. Постійний перегляд Д. Кішем своїх творчих орієнтирів забезпечив вибірковий підхід до них і можливість зміни стратегії. Письменник сміливо заявляв: «Бути сучасним – не значить бути модним, – наголошує Кіш, – «навпаки, модерність очікує шукання, перманентної екзаменації своїх умінь, свідомості, що світ змінюється, ідеї старіють (...)» [28, с. 241]. Сучасність у такому розумінні була мінімальною умовою, яку письменник ставив для своїх сучасників.

Як слушно зазначає Алла Татаренко, «письменники беруть зі своїх світоглядних теорій, зазвичай, те, що відповідає їхнім художнім потребам та уявленням про світ. Твори постмодернізму лише зрідка є ілюстраціями філософських теорій (...)» [70, с. 9]. Не менш важливим чинником у тому, якою мірою митець дотримується тих чи інших постулатів, на думку дослідниці, є індивідуальне розуміння тої чи іншої теорії, а також подія читання.

Визначним для Кішевої творчості є його ставлення до літературної традиції, а саме нетрадиційна, а, подекуди, й антитрадиційна позиції. Це виявлялося в опозиції неореалізму, а також панівному методу соцреалізму, адже останній, на думку письменника, обмежував творчу свободу, нав'язував необхідні теми для писання. Д. Кіш відомий своїм есеєм-постулатом «Номо

poeticus: наперекір усьому» (1980), в якому наголошує політичну незаангажованість митця, який не зобов'язаний відстоювати інтереси правлячої верхівки чи служити національній ідеї. Цитуючи А. Кестлера, Д. Кіш виокремлює дві позиції митця – йог і комісар. І хоч письменник розумів складність протистояння політизації, виклик бути *homo politicus*, а не *homo poeticus*, але, твердив він, «щасливий той, хто уникнув бути заполітизованим» [28, с. 220].

З огляду на космополітичний світогляд Д. Кіша, письменник орієнтувався на світовий, а не національний контекст, диктований до того ж політичними умовами. Письменник критикує чужий для свого світогляду націоналізм, називаючи його «колективною та індивідуальною параноєю», вважаючи наслідком утрати індивідуальної самосвідомості [104, с. 284]. В «Уроці анатомії» письменник зазначає, що його «сартрівський екзистенціалістський портрет» націоналіста, який губить здоровий глузд і розсудливість щодо інших націй, свого *вибраного* ворога, людини з її деструктивним *тотальним вибором*, був створений, аби показати, до яких психологічних наслідків призводить такий «параноїдальний стан духа» [98, с. 28, 33].

В есеї «Керувати обережно: заангажована література» Д. Кіш окреслює критерій, за яким у тодішній Югославії офіційна літературознавча думка зараховувала твір до вартісного, а наявність цього мірила звільняла митця від етичної відповідальності: «Проблему заангажованості розглядають як принципове питання мистецтва взагалі, як магічну формулу, що заодно відкриває зміст будь-якого мистецтва (...), а, отже, 1) будь-який ангажований твір є вартісним, 2) будь-який твір, якщо він вартісний, має бути заангажованим» [28, с. 195]. Тому Д. Кіш, який не керувався у писанні цим критерієм, іронічно називав себе «непрофесійним письменником», «поетом»: «Я пишу не як професіонал, а як «поет», так би мовити, займаюся виключно своїми «пристрасними темами», у певній мірі – поетичним захопленням, і обираю тільки ті теми та проблеми, які є для мене інтимними, стосуються інтелектуального й морального, або є певним ліричним симбіозом

інтелектуально-морального. Простіше кажучи, у мене немає наперед вибраної теми як такої, за логікою бестселера, «теми дня» (...), але коли переповнюється чаша, коли одна інтелектуальна, моральна чи лірична дилема і сумнів нарастають у мені до таких розмірів, я відчуваю потребу комусь її повідомити. Звідси моя скромна бібліографія, п'ять-шість книг, звідси їхня відносна короткість, наперекір очевидному факту, що ці книги вийшли з-під «відточеного пера», досвідченої руки. Здається мені, що і стислість (типова для сучасних письменників), і фрагментарність твору – наслідок саме такого «письменницького підходу» до феноменів дійсності, бо та, по-суті, лірична сивина не терпить епічної довготи («натхнення – короткотривале») (...). Із певних моральних причин мені здається, що досвідчена рука письменника не може займатися літературою як професією, наперекір проголошеним і доведеним принципам, чіткому визначенню літератури у значенні “хліба щоденного”» [98, с. 66]. Як бачимо, літературна творчість для Д. Кіша – це також своєрідний вид терапії, «психологічне звільнення», «звільнення від однієї нав'язливої думки» [28, с. 227], потреба. Великі часові проміжки між написанням Д. Кішем книг зумовлені психологічним фактором: потрібно, щоб минуло багато часу, аби письменник вичерпав себе в одній темі і перейнявся іншою.

Д. Кіш, перебуваючи у колі літературних ідей Ж.-П. Сартра та О. Солженіцина, проголошував, що література має бути втіленою свободою, отже, свобода є ціллю літератури, ціллю досяжною: «Солженіцин показав нам, що література не є такою безпомічною перед генералами, як нам колись здавалося» [103, с. 99–100]. Декларуючи право літератури на свободу, він трактував її як «категорію духу, що в комплексі цивілізації і культури займає першорядну роль, як категоричний імператив свободи» [15, с. 61]. В есеї «Поради молодому письменнику» Д. Кіш дає настанову: «не довіряй панівним ідеологіям і князям. Тримайся подалі від князів. Стережися, аби не зробити свою мову нечистою через мову ідеології. Вір, що ти сильніший від генералів, але не мірайся силами з ними. Не вір в утопічні проекти, поза тими, які ти сам

твориш» [104, с. 72]. Уникнути заполітизованості, на думку Д. Кіша, можливо через екзистенціалістську втечу у творчість: «прихисток для біженця від життя – поетичний роман» [57, с. 310].

Основоположною в модерністському мистецтві є, за словами сербського письменника, згадана вже категорія сумніву, що спонукає митців до постійного пошуку форми. За філософією творчості Д. Кіша, сумнів більше притаманний мистецтву, ніж науці, бо воно, на відміну від науки, покликане ставити запитання, а не давати відповіді: «Наука й історія не можуть замінити поезію, їх оптимізм не може засліпити сумнів мистецтва» [28, с. 114]. У прозі добу сумніву щодо представлення світу і форми Д. Кіш відраховує від Г. Флобера, а її верхньою межею вважає творчість Дж. Джойса, який шукав абсолютну форму.

Слідом за філософією творчості, хотілося б окреслити й основні поетикальні орієнтири, про які писав Д. Кіш а автопоетичних творах. Він обирає модерністський напрям літератури, якому не чужий екзистенціалістський погляд на світ. Підхід до традиції також має модерністський характер: письменник не дискредитує класичну спадщину, а потрактовує її в інший спосіб: «У традиції сучасний письменник шукає втрачений рай, але він це робить, щоби, за допомогою зіставлення зв'язків, зіставити і колишні відносини між світом і мистецтвом, які давно розбилися на дрібні шматочки» [29, с. 98–99].

Висновок про модерністську літературну орієнтацію Д. Кіша можна зробити із полеміки Д. Кіша із літературознавцем Джорджем Лукачем, який у праці «Сьогоднішнє значення критичного реалізму» [108] вважає єдиною можливою перспективою для сучасної літератури соцреалізм. Якщо Дж. Лукач критикує Кафчин модернізм, якому властиві «повна одержимість “платонівським страхом перед дійсністю”, відчуття безпомічності, декаданс, відсутність потрібного *xepni endy*, то Д. Кіш знаходить у сумній тональності модерністських текстів морально-етичне начало: «Писати розпачливі книги –

це завжди значить щось більше, ніж завити разом із вовками. Це завжди лемент за людяністю» [104, с. 58].

Д. Кіш твердить, що авангардизм, який Дж. Лукач засуджує, здатен дати відповідь на головне питання будь-якого твору – що є людина, але здійснює він усе це за допомогою своїх специфічних технічних засобів. Тобто Д. Кіш не належав до письменників, які розуміли літературу виключно як «мистецтво заради мистецтва», він вважав, що писемність має не лише естетичне, а й етичне призначення. Наводимо його суперечливі роздуми: «Те, що називається заангажованістю в літературному плані, принесло більше зла і вбило (у прямому сенсі цього слова), ніж незаангажованість письменника-співучасника та ініціатора злочину (...). Проте ні в кого не може бути чисте сумління: ні в тих, хто оспівували у своєму гордому зреченні місячне сяйво і мали на совісті власне мовчання, виявляли непричетність до допомоги людям в умовах життєвої небезпеки, ні ті, перші – ангажовані, що найчастіше мають на совісті участь у вбивстві невинних (...). Коли в якомусь суспільстві письменник може без тиску зовні, без кари і покаяння стати заангажованим, змінити свою позицію, це, все-таки, ознака свободи, свободи, що є єдиним і непідкупним суддею людської совісті: небезпечна, страшна свобода! Але коли вам суспільство, держава, партія диктують ангажованість і вимагають його від вас, цей, інший компроміс із власною совістю – тяжчий, небезпечніший від першого (...). Але я вірю, що мистецтво, література мають етичне, а не лише естетичне значення і що (...) чисте мистецтво є також своєрідним ангажманом; це не лише школа естетики, а й школа етики» [104, с. 195]. Різниця у баченні етичної функції соцреалістами і Кішем полягає в тому, що, на думку останнього, «література не може претендувати на рішення проблем (...), ілюзії перетворення світу (...), найбільше, на що вона здатна – серед усього хаосу історії і людського буття (...) давати надію» [104, с. 189].

Д. Кіш вибудовує екзистенціалістську парадигму в ідейно-тематичному комплексі своєї прози. Так, основною для художніх творів Д. Кіш вважав тему людської долі, універсальної, зрозумілої як для вітчизняних, так і іноземних

читачів. Письменник виступав на захист особистості, проти її політизації, тому одним із завдань літератури, як говорить в інтерв'ю, вбачав опис і осуд таборів, психіатричних клінік і всіх видів гніту, що роблять із людини *zoon politicon* – політичну тварину, відбирають у неї її метафізичні думки і поетичну чуттєвість, бажають знищити в ній усіяку нетварну субстанцію, зводять її до формату бойової людини, божевільної, сліпої заангажованої тварини [105, с. 93–94].

Людська доля, в розумінні Д. Кіша, це – екзистенціалістське буття-до-смерті та боротьба зі смертю водночас. Переважна більшість творів Д. Кіша позначена танаталогічним мотивом, бо письменник вважає, що література надає смерті сенсу, «віддає їй людський тягар»; навіть у природі літератури розвинуті рефлексії про смерть. Сутністю людини, рисою, яка відрізняє її від тварини, є усвідомлення власної смерті, – саме тому література не може уникнути теми скону [15, с. 56–57]. Однак усвідомлення смерті не означає примирення з нею, за словами Д. Кіша, література є одним із видів опору і навіть перемоги над смертю.

Письменник визначає дві поетикальні моделі власної прози – ліричну та документальну. У ранній творчості Д. Кіш віддає перевагу суб'єктивізму, звертається до бергсонівського інтуїтивізму, в оповідній техніці вагається між фантастикою і реальністю, його герой часто перебуває на межі сну та яви, Д. Кіш залучає потік свідомості, внутрішні монологи, емоційні пасажі. Як зазначає Йован Делич, Кішева проза за своєю стислістю, сюжетністю, формою, інспірацією, потребою писати близька до лірики [15, с. 75]. Але Д. Кіш застерігає від надмірного виливання емоцій, сентименталізму в творах, і як «золоту середину» пропонує суміш іронії та ліризму – «іронічний ліризм» [28, с. 173]. Присутність зла, трагічність Д. Кіш пропонує пом'якшувати іронією.

Друга його поетикальна стратегія – «борхесівські оповідання». В «Уроці анатомії» письменник стверджує: «Немає сумніву, що оповідання, а точніше, оповідне мистецтво поділяється на таке, що функціонувало до Борхеса і після нього. І тут я не думаю про розширення поля реальності (у бік фантастики), а, в першу чергу, про саму оповідну техніку. Мопасанівсько-чехівсько-

о'генрїївська оповідь, що тяжіла до деталей та індуктивно творила своє поле міфологем у Борхеса, замінилася одним чарівним і революційним прийомом – дедукцією, яка є лише іншою назвою для своєрідного оповідного символізму, чий наслідки на теоретичному і практичному рівнях не менші від тих, що у поезії з появою Бодлера викликали появу символізму» [98, с. 52]. Деталі, що несуть у тексті символічне значення, з'являються із документальних джерел та свідчень, якими рясніють оповідання.

Д. Кіш пише твори, максимально наближені до об'єктивної реальності, бо «література, що не базується на дійсності», його не цікавить. Він твердить, що «завжди тримався принципу Набокова, за яким не варто акцентувати увагу на фактах і особистостях, які не входять у рамки дійсності» [28, с. 241]. Письменник пов'язує своє розуміння художньої дійсності із технікою Франсуа Рабле: «Для мене дефініція літератури така: це спроба глобально побачити водночас реальність і деструкцію тієї глобальної візії» [28, с. 238–239]. Часто цей «реалізм» базований на власному досвіді автора.

Хоча Д. Кіш був противником біографічного тлумачення літератури, протиставляючи йому формалістично-структуралістський метод, письменник говорить про вмотивованість тем творів, «підступну дію біографії», яка завжди впливає з тексту, як би письменник не намагався її замаскувати. Більш автобіографічними є ранні твори письменника (від романів «Мансарда» і «Псалом 44», що вийшли 1962 року, до творів «Родинної трилогії» включно (1965, 1969, 1976), після чого в його творчості настає тривала перерва – від створення роману «Клепсидра» до виходу збірки «Енциклопедія мертвих» 1983 року). Це «мовчання» в Кішевому інтерв'ю «Бароко та правдивість» (1988) пояснюється зміною матеріалу для творчості: «автобіографічний досвід заступив досвід нашого віку» [105, с. 161].

Автобіографічне письмо, на думку Володимира Зорича, є спробою «витлумачити власне життя за допомогою засобів, які йому надавала розповідна проза» [126, с. 25]. Часові координати творів Д. Кіша включно до «Родинної трилогії» – автобіографічні: «Мої книги починаються від 1942 року,

«холодних днів», очевидцем яких я був» [105, с. 172], – каже він про роман «Псалом 44». Обмежуючи довільність фантазії, він тримається аристотелівського принципу правдоподібності літератури, літератури як правди, що достовірніша від історіографії [105, с. 65], бо кожна біографія – це неповторне життя неповторних людей [105, с. 120]. Стратегія біографізму чи автобіографізму має ту перевагу, що не звужує літературу в конкретній проблематиці, а допомагає описати життя у всій його онтологічній і чуттєвій повноті.

Свідоме перенесення персонального досвіду в художню реальність пояснюється необхідністю писати про пережите, – адже нема нічого страшнішого від дійсності [105, с. 13]. Історія, тобто документи, які її фіксують, і власний життєвий досвід виглядають куди автентичнішими і цікавішими, ніж вигадане, тому Д. Кіш говорить про неможливість вигадки в сучасній літературі [105, с. 26]. Отож, в основі творів Д. Кіша покладено реальні події або такі, що могли би статися в реальному житті, а не фантастичне. Однак письменник не заперечує фантастику, він просто вбачає її у фактах дійсності: «ніщо не є більш фантастичним від дійсності». З цього приводу Д. Кіш цитує Х.-Л. Борхеса: «Сучасна форма фантастики – це ерудиція». Він вважає, що «часи вигадки минули, читач більше не вірить у вигадане, бо в модерний час в обставинах «світового села» (...) виявилось, що відома фраза Достоевського «ніщо не є більш фантастичним від дійсності» – не просто влучні слова одного письменника (...). Ця фантастична дійсність виявилася для модерної людини реальною: страшна картина міста на місячному тлі з двохстами тисячами мертвих і до чудернацьких масштабів спотворених людських тіл – це картина, до якої (навіть) середньовічна фантазія одного великого поета могла би дістати тільки силою найсміливішої уяви, задумуючи гарну сцену лиш десь поза цим світом, у далеких межах вічної кари (...)» [104, с. 63–64].

За Д. Кішем, письменник більше не відкриває психологічних таємниць своїх персонажів за допомогою едипівського ключа, табу чи моральних і / або трансцендентних мотивів, адже вони не здатні потракувати «реальність-після-

Освенціму», викликану чинниками зовні. Описати й осягнути цю «фантастичну реальність», в якій людина дегуманізується, виникає новий тип шизоїдної особистості, можна, за переконанням Д. Кіша, за допомогою шизометоду. Символічним центром фантастичної реальності, «трансфіксованим часопростором» між Першою світовою війною і його сучасністю, Д. Кіш називає «фантастичне місто» Хіросіму, знищене, разом із його мешканцями, ядерним бомбардуванням. Шизопоетика, на його думку, релевантна для художнього опису людської параноїдальної поведінки, «масового принесення ритуальної жертви на вівтар ідеології» [104, с. 63–64]. Стратегія письменника для втілення обраної теми полягає у зібранні документів, фактів, які описують божевілля епохи, «одну беззмістовну масакру, в якій однаково мають місце соціологічні, етнологічні, парапсихологічні, окультні мотиви» [104, с. 63–64]. Таким чином, письменник прагнув показати не лише трагічність епохи, але й те, наскільки проникнення політики в життя людини руйнує її особистість, перетворює на одноманітну і духовно нищу, протиставивши цьому творчу екзистенцію, людину, вільну творити, бути поетом.

Висновки до розділу I

Звернення до історіографії вивчення творчості Д. Кіша дало змогу визначити ті аспекти його літературної діяльності, що потребують ширшого дослідження та є основоположними в осмисленні прози Д. Кіша. Джерелами знань про творчу спадщину Д. Кіша є як літературознавчі розвідки, так і його автопоетичні твори. Протягом життя письменника ставлення до його творчості було амбівалентним і зумовлювалося позицією критиків щодо модерністської естетики, яка йшла врозріз із традиційними творчими методами. Критики пов'язували його спадщину з традицією модернізму, писали компаративні розвідки на тему впливів інших письменників, літературних течій і напрямів на формування художньої манери Д. Кіша. Встановлено, що літературознавча думка доходить до різних висновків щодо належності Д. Кіша до модернізму чи постмодернізму. Безсумнівно важливим аспектом прози Д. Кіша є його

формотворчість та жанротворення, що сподвигнули сербських письменників-постмодерністів до пошуку форми для своїх творів та жанрового експериментаторства. Дискурс навколо поетики прози Кіша має різносторонній характер, але йому не вистачає системності, фактично кожен аспект має прогалини у дослідженні та потребує доповнення. Маловивченими є такі аспекти творчості Д. Кіша, як єврейський контекст, особливості часопростору, поетика документу. Поза увагою науковців лишається екзистенціалістська парадигма прози сербського письменника.

Повоєнна лібералізація в політиці і культурі Югославії дала змогу відбутися молодій генерації письменників, що прагнула творити провокаційно нову прозу, вдаючись до формальних і жанрових експериментів. На відміну від представників «нової сербської прози», творці «критичної літератури», до якої належав Д. Кіш, звернулися до спадку модерну, пропонуючи альтернативу соцреалістичній літературі, обирали для художнього втілення універсальні, а не локальні теми. Спільним світоглядним компонентом як для сербських неореалістів, так і модерністів було екзистенціалістське світовідчуття. Вплив останніх виявився досить сильним і позначився на формуванні естетики сербських постмодерністів, що займуть поважне місце в каноні сучасної сербської літератури.

Творчість Д. Кіша складається, за Й. Деличем, із трьох етапів, на кожному з яких мали місце сербські та зарубіжні літературні впливи окремих письменників, стильових течій і напрямів. Найбільшого значення у становленні художньої манери Д. Кіша є спадщина сербських і західноєвропейських модерністів, особливо Дж. Джойса, М. Црнянського, а також класиків світової літератури (для фази коротких романів – «Мансарди», «Псалма 44»), творчість Б. Шульца, А. Роб-Ґрійє та започаткованого ним напряму речизму, концепція «нового роману», поезія речі та «that-література» у сербському письменстві, ідеї російських формалістів (для фази «Родинної трилогії»), естетика Х.-Л. Борхеса, творчість А. Кестлера, Ж.-П. Сартра, О. Солженіцина, В. Шаламова (для новелістичної фази прозової творчості Д. Кіша).

Естетика Д. Кіша відзначалася політичною незаангажованістю, проголошенням митця *homo poeticus*, прагненням до творчої свободи. Тяжіння до розвінчання тоталітарних систем, що роблять із людини політичну тварину, домінування теми смерті у творах, опис людської долі в рамках «реальності-після-Освенціма» свідчать про елементи екзистенціалізму у світогляді письменника. Художню стратегію Д. Кіша урізноманітнює, з одного боку, концентрування на внутрішньому світі, ліризмі, а з другого боку – на фактажі документів і свідчень, що творять мозаїчну картину світу із претензією на автентичність. Стратегія автобіографізму покликана описувати життя у всій його повноті. Концепція «фантастичної реальності» є частиною авторського світогляду, що викриває злочиння тоталітарних режимів. Відстоюючи в сербському літературно-критичному дискурсі авангардизм, Д. Кіш виправдовує екзистенціалістський умонастрій в літературі, песимізм як «лемент за людяністю», що має етичне значення.

РОЗДІЛ II. ЕКЗИСТЕНЦІАЛІСТСЬКА ПАРАДИГМА ПРОЗИ ДАНИЛА КІША

Творячи в ключі модернізму, повоєнний письменник Д. Кіш не міг оминати впливу такої течії та умонастрою, як екзистенціалізм. Екзистенціалізм у творах Д. Кіша виражався за допомогою екзистенціалів, провідних екзистенціалістських тем, проблем, світоглядних мотивів.

Розквіт цієї течії в західноєвропейській літературі припадав на 30–50-ті роки ХХ століття. У тодішньому югославському письменстві екзистенціалістські мотиви були поширені як у творах модерністів, так і неореалістів – Іво Андрича, Мирослава Крлежі, Михайла Лалича, Міодрага Павловича, Стевана Раїчковича, Меші Селімовича, Александра Тішми, Мілоша Црњанського, Добриці Чосича, Бранимира Щепановича. Для цих письменників було характерне заглиблення у внутрішній світ персонажа для самодостатнього осмислення його як людини. Тематична спорідненість з екзистенціалізмом виявлялася й на рівні воєнного дискурсу. Хоча одні твори Д. Кіша можна назвати більш екзистенціалістськими, інші – менш, основні риси цієї течії та умонастрою відстежуються протягом усієї його літературної діяльності.

Філософія екзистенціалізму перенесла акцент «із суспільних механізмів та інститутів на власне особистість, на її свідомі й підсвідомі прояви та рівні, на її етичну і психологічну природу, внутрішні протиріччя» [17, с. 14]. Це позначилося на поетиці прозових творів – звужені меж простору і часу, обмеженні кола героїв, зосередженні уваги на кожному, особистому, окремому [22, с. 319].

У центрі творів екзистенціалістів перебуває людина з її внутрішнім світом та її епоха, що ніби пропущена через життя героя. Людина – унікальна істота, що володіє свободою вибору і несе відповідальність як власні вчинки, так і за негаразди в світі. Її життя пронизує відчуття трагічності, пов'язане зі зникненням центру, до якого людина тяжіє, але не може бути причетною в сучасності [17, с. 26]. Екзистенціалісти у своїх творах зображають особистість,

що цінує свободу і протистоїть системі (середовищу, суспільству, державі), яка нав'язує їй свою волю. З точки зору екзистенціалізму, долучення індивіда до соціальної практики у формі, яку вимагає суспільство, означає для нього капітуляцію і поразку. Тому він прагне «набути імунітету від втручання суспільства в його духовне життя» [20, с. 69], тому екзистенціалістський персонаж зображений у крайньому ступені відчуження. Алієнація, константна для модерністської особистості, «викреслює індивіда з усіх спільнот, позначає його тотальну відчуженість (аж до психологічного рівня, трагічного відчуження)» [38, с. 14]. Людина не може очікувати допомоги зовні, вона повинна черпати силу і втіху в собі самій [76, с. 178]. Розрив людини і суспільства – трагічний, комічне ж – чуже для екзистенціалізму, однак не іронічне («трагічна іронія»).

На перше місце екзистенціалісти висувають категорії, що характеризують людське буття-в-світі – екзистенціали. Галина Клічак у кандидатській дисертації «Екзистенційна парадигма творів Ладіслава Фукса та Арношта Лустіга» [38] визначає ключовими екзистенціали свободи, страху, смерті та абсурду. Саме у «граничних ситуаціях», коли з'являється зневіра, відчуття страху, смерті, невідкупної провини, тяжкої хвороби, вікривається світ інтимного існування людини – екзистенції.

Філософія екзистенціалізму добре вписувалася і в офіційну мистецьку думку, і в андеграундну. На офіційному рівні вдала адаптація екзистенціалізму до ідеологічної парадигми Югославії пояснювалася пов'язаністю його з марксизмом, спробами діалогу Сартра з комуністами. У 50-х ідеї екзистенціалізму поширювалися під знаменом критики догматизму (сталінізму), протиставлення матеріалізму та ідеалізму в марксизмі, спробами синтезувати марксизм та екзистенціалізм. Популяризувалося суб'єктивістське трактування практики як вираження внутрішньої активності і свободи, апелювання до творчого начала людини. Філософські часописи «Praxis» (Загреб) та «Философија» (Белград) служили плацдармом для поширення екзистенціалістських ідей. Найбільшу популярність в Югославії отримали ідеї

К'еркегора, чії твори були доступні масам через часопис «Krugovi». Для письменників літератури андеграунду естетика екзистенціалізму була своєрідним опором колективістським ідеям, «тихим бунтом проти нав'язаної естетики, шляхом до індивідуалізму» [97, с. 75]. Повоєнні часи були добою песимізму і духовної кризи, покоління молодих письменників цікавила доля людини, а не політика. «Експортувала» екзистенціалізм у сербську літературу й тенденція до створення модерністами « нової дійсності », суб'єктивізованої, деформованої, абсурдизованої, з чим серби були найбільш знайомі через творчість Томаса Стернза Еліота та Езри Павнда.

Екзистенціалістські цінності були успадковані наступниками повоєнних модерністів, постмодерністами, а екзистенціалізм переріс у постекзистенціалізм з його елементами тотальної іронії та чорного гумору. Галина Сиваченко стверджує, що хоч «екзистенціалізм в 60-ті роки втратив своє значення провідної філософської системи, витісняючись структуралізмом, що набув, на думку М. Дюфрена, “форми філософії і поняття”, яка протистояла філософії свідомості (...), однак у 70-ті він знову відроджується у вигляді своєрідної модифікації – нео- чи постекзистенціалізму, пов'язаного, зокрема, з активізацією молодих рухів на Заході» [67, с. 228]. Значення екзистенціалізму для становлення літературного постмодернізму підкреслюють літературознавці. Так, Доуве Фоккема у статті «Метаморфоза постмодернізму. Європейська рецепція американського поняття» (1995) акцентує увагу на проміжній ролі екзистенціалізму на шляху від модернізму до постмодернізму [89, с. 20]. Тамара Денисова наголошує, що постмодернізм можливий тільки в літературі постекзистенціалістській – і хронологічно, й ідейно-естетично [17, с. 237]. Ігаб Гасан у праці «Розчленування Орфея» (1971) називає такі екзистенціалістські риси постмодернізму, як мовчання, порожнеча, смерть, «що створюють свою мову недомовок, двозначності, словесної гри» [91, с. 234], чим напрям близький і до трансавангарду. Постмодернізм наближався до екзистенціалізму заглибленням у внутрішній світ людини. В югославському соціалістичному

суспільстві інтерес до екзистенціалізму пояснюється відчуттям кризи особистості, її нівелюванням.

Про інтерес до екзистенціалізму свідчать і численні переклади на сербську та хорватську мови праць відомих екзистенціалістів, які могли бути доступні Д. Кішу (хоча письменник міг читати і французькою), а також монографії про екзистенціалізм у філософії та літературі, видані югославськими науковцями. Так, 1960-го року у Белградському «Космосі» вийшла перекладена сербською мовою антологія філософських текстів «Панорама сучасних ідей» під редакцією Гетана Пікона (серед її перекладачів зазначена Вера Бакотич), куди увійшли тексти екзистенціалістів. 1964-го року в Сараєвському «Веселіні Маслеші» вийшов Сартрів «Екзистенціалізм – це гуманізм» у перекладі хорватською та з передмовою Ваня Сутлича. З німецької перекладена книга Карла Ясперса «Філософія екзистенції», видана 1967-го року у «Просветі» в Белграді. 1967 року у белградському «Ноліті» побачила світ книга Ніколи Абаньяно «Можливість і свобода», перекладена Гедою Фестіні. 1970-го у видавництві «Ноліт» в Белграді надрукували «Екзистенціалізм і марксизм» Сартра у перекладі на сербську Сретена Марича та Бранка Єлича. Книга Ролана Барта «Література, міфологія, семіологія», перекладена Іваном Чоловичем та укладена Мілошем Стамболичем, вийшла 1971 року у белградському «Ноліті». В останній порушувалися проблеми теорії літератури, міфології, семіології, екзистенціалізму та формалізму. Нікола Мілошевич написав до книги вступну статтю «Ролан Барт між екзистенціалізмом та формалізмом». Перекладену Іваном Селечичем на хорватську мову працю «Вступ до Гайдеггера» видано у Загребі 1972 року в «Центрі суспільної діяльності молоді RK SOH». 1975 року у перекладі на сербську Мілана Табаковича вийшла праця К'єркегора «Повторення: спроба експериментальної психології Константина Константиніуса». У «Белградському видавничо-графічному закладі» 1977 року видано перекладений Зораном Зецом на сербську із передмовою Мірка Зуровця підручник Жана Бофре «Вступ у

філософію екзистенції». Вибрані твори Сартра, перекладені на сербську у 12 томах виходили в період 1981–1983 р.р. у Белградському «Ноліті».

Варто назвати й ключові монографії про екзистенціалізм, видані в Югославії в роки життя Д. Кіша. Руді Супек видав у Загребі в «Хорватській Матиці» 1950-го року монографію «Екзистенціалізм і декадентизм». 1951 року у Загребі опубліковане порівняльне дослідження Маріяна Ткалчича «Екзистенціалізм: (К'єркегор – Гайдеггер – Сартр)». 1970 року в загребській «Зорі» з'явилася праця «Система і екзистенція: розум і нерозум у сучасній філософії» Данила Пейовича. Хорват Мірко Зуровац 1978 року у белградській «Младості» опублікував студію «Мистецтво й екзистенція: цінність і межі естетики Сартра». 1980-го року у Загребі вийшла монографія Франя Зенка «Персоналізм Емануеля Муньєра: спроба синтезу марксизму і екзистенціалізму». 1981-го в Загребі у видавництві «Školska knjiga» з'явилася книга Бранка Бошняка «Смисл філософської екзистенції». В цьому ж видавництві 1981 року вийшла збірка перекладених Векославом Мікеціним на хорватську мови з його вступною статтею «Філософських і політичних праць» Сартра. Серед літературознавчих розвідок варто згадати книгу Бориса Зігерла «Література і суспільство», де порушувалися проблеми екзистенціалізму в сучасному письменстві. Вийшла вона 1958 року у Сараєвській «Светлості». Словенською мовою 1984 року в Любляні видано монографію Мар'єти Васич «Екзистенціалізм у літературі».

Як бачимо, в тодішній Югославії було достатньо умов і можливостей для популяризації екзистенціалізму. З одного боку, ця течія торувала шлях у культурі мейнстриму, уживаючись із офіційними ідеологіями, знаходячи з ними спільні точки дотику, з другого – слугувала мистецьким та філософським колам андеграунду, часто опозиційним щодо панівного творчого методу чи ладу. Про прихильність Д. Кіша до цієї філософії можемо дізнатися з його інтерв'ю. В інтерв'ю «Поезія і доля» можемо дізнатися про «раннього Кіша», його богемні студентські роки у Белграді: «більшість із нас були студентами із провінції, трохи «екзистенціалістами», хіпі» [105, с. 60]. На формування

авторського стилю Д. Кіша вплинув «новий роман», у якому також, за словами Галини Сиваченко, мав місце екзистенціалізм [67, с. 264].

З одного боку, немає жодних автопоетичних текстів, де Д. Кіш проголошував би себе екзистенціалістом, але, як слушно пише літературознавець Леонід Єремєєв, «співпадіння художньої інтерпретації з певними філософсько-естетичними ідеями не завжди означає свідому відповідність автора певній філософській системі поглядів. Воно відбувається передусім у силу спільності умов духовного та ідейного формування» [20, с. 64]. Як і мислителі та митці-екзистенціалісти, письменник у своїй прозі висвітлював морально-етичну проблематику. Найближчим за поглядами з екзистенціалістів для Д. Кіша був Сартр, який в есеї «Екзистенціалізм – це гуманізм» стверджує, що немає людської природи, нема Бога, який би створив її. Персонажі-індивідуалісти Д. Кіша часто ставали його альтер-его. Сербський письменник називає себе «гностиком, незадоволеним світом, бунтівником проти творіння Бога», як і його персонаж Симон Чудотворець з однойменного оповідання [105, с. 190]. Як і більшість протагоністів Д. Кіша, письменник називає себе моральним релятивістом, для нього «не існують “хороші” й “погані”, “вищі” й “нижчі” релігії» [105, с. 191].

Солідаризуючись з ідеями екзистенціалізму, письменник вважав, що в умовах екстремального тиску виявляються позитивні й негативні людські фактори, але при цьому людина має свободу вибору. Завдання літератури Д. Кіш вбачав і в рефлексії про людську свідомість смерті, а письменник мусив відтворити людську екзистенцію із народження людини, її життя, праці і смерті» [105, с. 171]. Надаючи значення внутрішньому світу людини, як у романі «Клепсидра», Д. Кіш обирає для своєї творчості такі теми, як смерть і війна, що є «кульмінаційними пунктами, в яких можна найкраще аналізувати психіку особистості у вирішальній екзистенційній ситуації» [105, с. 171].

Письменник визнає духовний, гуманітарний занепад людства, яке не просунулося в цьому плані з античних часів [105, с. 197], через що людська історія – трагічна. Автентичні події з життя Д. Кіша, покладені в основу

«Родинної трилогії», пронизані, передусім, атмосферою екзистенційного страху, відчуттям смерті. Але трагізму в творах прозаїка в чистому вигляді немає – він завжди компенсований іронією, «єдиним засобом проти загрози екзистенції» [105, с. 202], а вона дозволяє уникнути сентиментальності. Крім іронії, понурість оповіді компенсує наявність любові, що «приносить людині втіху, навіть, якщо вона трагічна» [105, с. 197].

У центр літератури Д. Кіш ставив особистість, протиставляючи її історії, що описує ціле суспільство: «Історія все узагальнює, література – уконкретнює. Історія – це маси, література – одиниці (...). Що значить шість мільйонів загиблих, якщо ми не бачимо жодної людини, її обличчя, її тіла, не знаємо її віку, ані особистого життя людини? (...) Потрібно скеровувати історію за допомогою літератури, замістити байдужість історії тим, що конкретно і правдиве, якщо не за допомогою автентичних документів, листів і предметів, що несуть на собі сліди правдивих істот» [105, с. 105]. Д. Кіш стоїть на сторожі особистості, яку нищить тоталітарна ідеологія. Можливо тому його персонажі є невідомими історії, як Новський, що змінює багато імен і видів діяльності, та насправді є безіменним і навіть постає питання про його існування. Насправді історія про Новського – це історія про всіх персонажів, які хотіли жити повному і стали жертвами ідеологічно заангажованого натовпу. Історія про Новського, про «Неназваного», якраз і є справжньою історією про долю людини.

Суголосно філософії екзистенціалізму, високою цінністю в художній візії та особистій життєвій позиції письменника була свобода, зокрема, творча, що передбачала політичну незаангажованість, бо «ідеологія знаходиться поза сферою літератури» [105, с. 189]. Така індивідуалістська філософія Д. Кіша визначає екзистенціалістську парадигму його творчості.

2.1. Екзистенціали художнього світу

Фундаментальними антропологічними константами екзистенціалістської прози є екзистенціали, що розуміються як категорії людського буття, позначають способи людського існування в світі, виявляють сутність людини [12, с. 17–20]. За допомогою екзистенціалів людина включає себе в різноманітні стосунки, де вона виступає людиною-в-світі, суб'єктом по відношенню до світу, переживає себе як проблему. Суголосно з філософією екзистенціалізму, ці антропологічні категорії – потенційно трагічні, абсурдні, передаються в літературі за допомогою метафори, символу, параболи.

Екзистенціал смерті є базовим у прозі Д. Кіша, тобто ключовим відносно інших, присутнім у всіх його малих і великих прозових творах з притаманним їм описом людської долі. Цей екзистенціал і є одним із ключових у літературі екзистенціалізму. У світогляді екзистенціалістів людське життя є «буттям-для-смерті», а Ніщо – кінцевим сенсом усіх його вчинків героя (Мартін Гайдеггер), завжди самотнього, того, що протистоїть ворожому світу. Гайдеггер чітко формулює тезу про те, що саме існування є буттям до смерті, а людина – єдиною істотою, що знає про смерть.

Персонаж «Родинної трилогії» Едуард Сам за класифікацією типів Еріха Фрома – некрофіл [78, с. 229], тобто той, хто обсессивно тяжіє до Танатосу. Танатос Зигмунд Фройд охарактеризував як несвідоме прагнення будь-якого організму до неорганічного, «вихідного стану, який жива істота одного разу залишила і до якого прагне знову обхідними шляхами розвитку» [77, с. 405]. Цей стан балансування узгоджується з циклічною моделлю життя. Танатологічно знаковою є фігура батька Анді Едуарда Сама (Е. С.) з «Родинної трилогії» як оособлення смерті історії після Освенцима. Не дивлячись на це, персонажа вирізняє іронічна постава щодо смерті. Філософічність «Записок божевільного», в основному про смерть, інколи про творчість – свідомо іронічна.

Циклічність ця виражається у коливанні героя від Еросу до Танатосу, від умирання до воскресіння. Так, життя Е. С. у романі «Сад, попіл» відповідає фольклорно-міфологічній парадигмі, є історією постійного вмирання і оживання: «у сильно змученому восени і взимку, вбитому влітку, весною оживав у ньому егоїзм, незадоволено скерований бунт проти світового порядку і людей, і той його бунт, вершина снаги, пишність думки і крові знову поверталися до життя». Такий розпорядок життя закорінює в персонажі свідомість смерті: «знання про циклічний рух сонця, Місяця і планет, про циклічну зміну дня і ночі провадить до усвідомлення невідворотної смерті, коли навіть творчий задум не може відвернути циклічної змінності дня і ночі» [30, с. 159–160]. Циклічність як елемент світоустрою зустрічається і в пізніх оповіданнях Д. Кіша – в «Енциклопедії мертвих» та «Юрію Гольці». У першому на зміну Дж. М. приходять його онук, що народжується в день його смерті та носить ім'я дідуся. Оповідання «Юрій Голец» описує скін старого письменника. В ньому життя і смерть контрастують між собою, занепад і розпад відбуваються поруч. Показовим є епізод зустрічі Юрія Гольця із персонажем-оповідачем на бульварі на початку весни, о тій порі року, що символізує початок, молодість, прихід нових поколінь і, водночас, смерть старого: «відчувається повільна перемога весни; вже винесли на тротуари столики, жінки сидять, повернувшись обличчям до сонця, із заплющеними очима» [33, с. 250], «ресторан недавно відремонтований, ще пахне новим». Разом із тим тривожні явища природи натякають на негативний внутрішній стан старого чоловіка, в якого нещодавно померла дружина, його фатальне майбутнє. Сонце тут – холодне («день прохолодний, хоча сонце час від часу виглядає з-за хмар» [33, с. 250]), захід сонця – зловісний («на позолочених списах огорожі сонце залишало криваві сліди, як на картині з Лувру, на якій зображено пожежу» [33, с. 250]). Кінець життя не є апокаліптичною подією – життя триває далі, нове приходить на заміну старому.

Тому смерть є процесом вмирання, а людське існування – не балансуванням між смертю і життям, а коливанням між вмиранням та

оживанням. У «Клепсидрі» смерть не фіксована в часопросторі, не є одноразовою дією, закріпленим фактом, вона «мандрує» із персонажем по тексті, є радше процесом вмирання, а сам факт загибелі залишається поза твором. Персонаж знаходиться в активному стані вмирання, спостерігає його в уяві. При цьому мислить метафорами: перетворює Свою смерть із Харонового човна на Ноевий ковчег: «Мій труп буде моїм човном (...). Мій труп буде моїм ковчегом, а смерть довгим носінням на хвилях вічної ріки» [30, с. 205].

В текстах Д. Кіша зустрічається містичний мотив зустрічі зі смертю. В «Клепсидрі» для Е. С. таким місцем є дзеркало, в якому персонаж бачить себе небіжчиком. Іншим разом герой натикається на літографію із сюжетом гріхопадіння в Едемському саду і впізнає себе в біблійному Адамові. Таким чином, життя єврейського батька символізує долю усього людства, що повільно спускається вниз по сходах до свого Апокаліпсису. Втім, момент смерті на літографії лишається прихованим від героя, як невідомий він і для читача, що дає реципієнту простір для здогадок, а персонажу – привід для подальших нав'язливих фантазувань про власний скін.

У «Саду, попелі», на відміну від попередніх прикладів, смерть знаменує кінець світу, передусім, світу художнього. Так, смерть персонажа відображається на структурі роману. Юрій Лотман пов'язує смерть головного героя із кінцівкою твору [49, с. 417–430] і ця теза виправдана в романі Д. Кіша. Сюжет антропологічного роману утримувався навколо персонажа, а коли «геніальна фігура мого батька зникла із цієї розповіді, в романі все розсипалося, розгнуздолося» [30, с. 299], «його потужна поява, авторитет, його ім'я, славні реквізити, були достатніми для утримання ключа оповіді у твердих рамках» [30, с. 299–300]. Ця дилема покладена і в назві твору. Зникнення Едуарда Сама із оповіді дає різкий контраст: із батьком – сад (життя), без нього – попел (смерть).

Свою смерть персонаж «Ранніх печалей» асоціює зі смертю локуса – втраченого міста дитинства. Тональність, яку в літературних творах створює осіння погода, Ю. Лотман у теоретичній праці «Смерть як проблема сюжету»

тлумачить як «настрій втраченого раю дитинства, коли герой «випадає» в не надто приязний світ» [49, с. 97]. Утрата міста дитинства, нищення локусів, що є «резервуарами пам'яті» – як особистої, так і колективної, спонукає Анді Сама хоч на мить оживити в спогадах загублений рай, який є дитинство. Для дорослого персонажа старе місто померло, а те, що герой застав після війни – чужа для нього реальність.

На першорядність екзистенціалу смерті в романі «Клепсидра» вказує і жанрове означення, дане самим автором – танатологічний роман. Танатологія твору-реконструкції загиблого світу Е. С. втілена через його персонажів-небіжчиків, де «більшість людей померла мученицькою, а, подекуди – трагікомічною смертю. Там центральноевропейська суміш сербських, угорських, єврейських імен – “енциклопедія мертвих”» [112, с. 193]. Постаті мертвих у пам'яті Е. С. реконструюються, викривляються до невпізнаваності, іронізуються. Показовою є «танатологічна статистика» роману: із 65 осіб, перерахованих на п'яти сторінках, двадцять померло, троє зникло, тринадцять хворих, двоє зазнало фізичного насилля, одна особа – убивця, одна (пан Булат) дивом рятується від смерті, тікаючи в Америку. Отже, всі дійові особи у «Клепсидрі» живуть у страху, мають справу із хворобою чи смертю. Із двадцяти небіжчиків природною смертю померло лише двоє, із решти вісімнадцяти десять закінчило життя самогубством, вісьмох – убито. Інших трьох також, як можемо здогадуватися, вбито. Серед них – Карл Штайнер, автор книги мемуарів «Сім тисяч днів у Сибіру», що є одним із основних джерел до написання «Гробниці для Бориса Давидовича». На поширеність персонажів-мерців у «Клепсидрі» звернув увагу і Давор Беганович [81, с. 122–123].

У текстах Д. Кіша смерть репрезентована і як результат убивства. Масові знищення перетворюються на буденність в країні з тоталітарним ладом. Вбивство є звичною реальією тоталітарного режиму з притаманною йому агресією до інакшості, спонтанності. Смерті підлягають «спільні вороги» системи і ті, хто раніше були слугами системи, але засумнівалися в її благості –

Гоулд Верскойлс, лікар Таубе, Новський. Вбивства звершуються руками натовпу, «людьми без обличчя», як в оповіданні «Червоні марки з Леніним», бездумною сірою масою, керованою вказівками згори і сліпою вірою. Приклад свавільного дегуманізованого ладу свідчить про людську схильність до деструкції, самознищення. Тяжіння до агресії спостерігається і в протагоністах – в образі Едуарда Сама, який бачить себе батьком-карателем і Богом-Отцем, що палає праведним гнівом, в образі різника і члена таємної організації Мікші, який без сумніву вбиває Ханну Кшижевську, виконуючи свою святу місію, ніби біблійний Янгол Смерті. На банкет агресії перетворюється в оповіданні «Посмертні почесті» похорон повії Марієтти, яка уособлює революцію.

Досвід вбивства пришвидшує дорослішання Анді. Оповідання «Коти» починається у вечірню пору, після заходу сонця, коли, за міфічними уявленнями, кояться темні справи. Саме тоді й відбувається перша зустріч Анді зі смертю (вбивством) – смертю котенят, яких задушив кіт. Світ природи виявляється далеко не ідеальним: хлопчик пізнає жорстоку реальність природи, навіть намагається виправити, зробити людяними її закони, встановити справедливість – поквитатися з котом-убивцею. Досвід смерті розвиває у свідомості малого персонажа екзистенціальну установку про ворожість світу: «Немає правди на світі (...). Ні між людьми, ні між котами» [30, с. 67].

В «Енциклопедії мертвих» автор реалізував фрейдистське розуміння мистецтва, яке, згідно з ним, є вираженням несвідомого. Прогресування смертельної хвороби відображається на малюнках Джури Міючича – квітки, що насправді була раковою пухлиною. Малювання персонажа є підсвідомим наближенням до смерті, переживанням стадій хвороби, що вилилося у мистецтво. Кульмінаційним моментом є прощальний погляд батька з донькою – «в ньому все життя, весь жах усвідомлення смерті. Все, що жива людина може знати про смерть» [33, с. 54]. Як і в «Родинній трилогії», зустріч зі смертю в оповіданні залишається поза текстом, натомість багато уваги приділено процесу вмирання, містичному передчуттю власного скону.

Останні передсмертні дні в самотності зображені у більшості оповідань «Лютні і шрамів» – зокрема в оповіданнях «Борг», «Апатрид», «Юрій Голец». Персонажу з твору «Апатрид» чуже місто Париж віщує смерть за допомогою знаків. Очікування смерті показано зсередини – із самої свідомості людини, що знаходиться при смерті, – як факт цього усвідомлення. Автор зазирає по той бік вічності – у фіналі подає посмертний монолог письменника у вигляді епітафії, який по той бік вічності розмірковує про свою самоідентичність.

Екзистенціал смерті виражений і станом мертвості та хворобливості персонажів, інколи – антиестетичним. Описане у вступній частині роману «Клепсидра» тіло Е. С. – асиметричне, зображене у розмитій перспективі, формально викривлене через мерехтіння газової лампи у темній кімнаті. Батько ставиться до свого тіла відсторонено – як до чужого і мертвого, такого, яким його бачить шизофренік. Зовнішній вигляд Е. С. також сигналізує про його внутрішню мертвість для довколишнього світу: «Виглядає він давно мертвим, в попільниці вже догорає його “Симфонія”» [30, с. 219], «забальзована рука звисала з ліжка, як сторожа його тіла, заспала сторожа, і показувала дулю – останню капость, яку мій батько міг вигадати: дуля, скручена під ніс усьому світу і снам, яким більше не вірив» [30, с. 220]. Тілесність Е. С., отже, має семантику відстороненості, відчуженості, непричетності до світу живого – мертвості.

У романі «Сад, попіл» душевнохворий Е. С. виступає в активній позиції бунтаря. Його шизофренія в цьому романі – не психіатричне, а соціально-політичне поняття, пов'язане з цілковитою негациєю соціуму, де суб'єкт відчувається зайвим (як у філософії екзистенціалістів), а його життя підпорядковане законам «бажаючого виробництва» (за шизоаналітиками). Навпаки, у романі «Клепсидра» божевілья Е. С. сприймається як шлях у забуття, втеча від «шаленої ясності думок», усвідомлення, що смерть поряд. Це вже бунт не проти суспільного устрою, а проти абсурду вмирання шляхом надання сенсу власному життю. Та персонаж незмінно рухається в напрямку смерті. Вона стає для нього вивільненням, за словами Петра Піяновича,

«величним знищенням» [61, с. 53], а не вмиранням. Аналогічна ситуація відбувається в романі «Псалом 44», де ув'язнена в Освенцимі Жанна констатує, що «Завтра буде важче померти».

Однак мертвий не персонаж – духовно мертво суспільство. Проблема суспільної мертвоти впізнавана в оповіданні «Легенда про сплячих». Діонісій зауважує скляні погляди вірян, зіставляє їх із поглядами своїх мертвих супутників. Таким чином, брак особистостей, інтелектуальна сліпота ототожнюється зі смертю.

Балансування між смертю і життям реалізоване у прозі Д. Кіша через дихотомію «смерть – кохання». Ерос і Танатос у снах Е. С. змінюють один одного, даючи простір сексуальному: мертвий солдат цілує Е. С. поцілунком смерті (Танатос), а Чорна Дама, втілення еротичних фантазій, боронить його (Ерос). Кохання – єдине, що може пробудити людину із мертвого сну, за філософією твору «Легенда про сплячих».

У «Псалмі 44» технологія Еросу й Танатосу розкрита так: «Присутність смерті завжди викликає любов. Ерос і Танатос... Полярна пара любові, що збудовує і кличе до деструкції», – пояснює Д. Кіш [105, с. 48]. Отож, любов, що дає життя, перемагає смерть. У сюжеті роману «Псалом 44» Д. Кіш трансформовує біблійну історію про народження Ісуса. У камері Освенциму народжується дитина – «вифліємське чудо», продовжувач роду нації, приреченої на загибель.

Міф про Орфея і Евридіку використаний у першому романі Д. Кіша «Мансарда» про смерть кохання. Імена закоханих апелюють до сумної міфологічної історії про втрату Евридіки, коли Орфей визволяв її з підземного царства Аїда. В «Мансарді» чоловік втрачає кохану як через бажання бути вільним, так і через страх «переповнити чашу» кохання, втратити музу і себе. Зрештою, свобода, притаманна творчій людині, призводить до її самотності та страждань. Письменник описує стадії «вмирання» почуття Орфея – від заперечення того, що сталося, гніву, депресії до факту прийняття і забуття. Після краху кохання, з яким пов'язане минуле життя, за фольклорно-

міфологічною циклічною моделлю буття, приходять нове життя, – ліричний герой більше не зветься Орфеєм, разом із тим, в останніх абзацах роману з'являється й нова жінка.

Танатологія «Мансарди» виражена художніми засобами, зловісними прикметами: вбиті собаки на шляху, на шиї однієї знайдено медальйон із надписом «Злочин любові» (алюзія на вірш Поля Верлена «*Crimen amoris*»), з якого персонаж зробив собі перстень, несвідомо прийнявши знак долі. Дія відбувається пізньої осені вночі, коли «листя чіпляється пазурями за землю», «гілля дерев голі, мов труби», в ексцентричному місці – на околиці міста біля колії, де «вночі плачуть невідомі поїзди, (...) мучать своїми зойками» [34, с. 42]. Головний герой тяжіє до Танатосу (буття-до-смерті): до зустрічі з Евридікою одним із питань, яке обговорювали на мансарді молоді літератори Орфей і Цап-Мудрун, було «Смерть чи самогубство?». На початку роману протагоніст зізнається коханій, що нездоланий страх штовхає його під колеса потягу і просить захистити, обійняти. Схоже, що це – екзистенційний страх, що не має під собою реального підґрунтя, лише передчуття. Вбити кохання означає вбити себе самого, закоханого: «Чи не накладеш на себе руки, Лютняре? Знаю, що без Евридіки ти лише тінь» [34, с. 84]. Вбити свій шедевр (Евридіку) означає для Лютняра вбити себе як майстра. Зрештою, персонаж здійснює уявне самогубство в нереальному часопросторі – на острові Школь, кинувшись із кручі, знищивши, таким чином, Орфея, закоханого в Евридіку. Після «метафізичного самогубства» персонаж воскресає, починається новий цикл життя з тяжінням до Еросу, творчості, збудування (освітлює сонцем «Мансарду», герой виходить поза межі свого егоїзму, турбується про навколишніх людей, пише роман).

Екзистенціал смерті у прозі Д. Кіша має і позитивне, конструктивне значення. По-перше, смерть – це перехід до вічності, що очевидно із уживаних письменником мотиву польоту, міфу про Ікара (прагнення до небес, вічності). Потрапити в «Енциклопедію мертвих» – означає потрапити у вічну пам'ять. Смерть дає свободу від переслідувань у «Гробниці для Бориса Давидовича»,

вивільненням від життя без змісту, «викликом банальності» – безперспективній сірості існування у «Юрію Гольці». Звідси – екзистенціал свободи, до якої прагнуть персонажі. Проблема свободи творчості піднімається в оповіданні «Поет» про цькування у слідчому ізоляторі Стеви Лічини. Фактичну свободу він отримав взамін на вірші – оди ворожій йому Партії, але його зламана особистість не отримала свободи внутрішньої, внаслідок чого поет накладає на себе руки.

В останньому оповіданні та в «Червоних марках з Леніним» екзистенціал смерті набуває й романтичного значення – як події, що єднає з померлою коханою людиною. Смерть вершить справедливість, зрівнюючи всіх людей, незалежно від їхнього соціального статусу. В «Енциклопедії мертвих» це подано з фантастичного боку: головний герой потрапляє в енциклопедію, присвячену небіжчикам, імен яких немає в жодному виданні. Для доньки Джури Міочиновича похід в бібліотеку в метафоричному значенні є сходженням до царства мертвих – в енциклопедії вона «зустрічає» покійного батька. Алюзіями на смерть є міфологічні мотиви. На початку твору оповідачка порівнює сторожа бібліотеки до Цербера – міфічного пса, що, за легендою, стереже ворота Аїду. Відповідно, присутність пані Йогансон в сюжеті пов'язана з функцією Харона, що доставляє героїню до Царства мертвих. Книги в бібліотеці прикуті ланцюгами, «як каторжники на галерах» [33, с. 37] і героїня не може взяти їх із собою, тільки лишити в «Царстві мертвих».

Природно, що поряд з екзистенціалом смерті у прозі Д. Кіша фігурує екзистенціал страху – страху смерті і страху нереалізації свого життя. За М. Гайдеггером, можна поставити знак рівності між страхом і в-світі-буттям. Страх Е. С. – часто незвучуваний і виглядає як побоювання чогось невідомого, очікування загрози або небезпеки. Такий стан Д. Кіш описує як «метафізичний ляк, метафізичне тремтіння» [105, с. 137] і стверджує, що цей невротичний страх був характерний для всієї середньоевропейської єврейської інтелігенції, яка передчувала розправу над собою. Це була хвороба, що передається у спадок. Д. Кіш згадував, що і сам відчував подібний метафізичний страх [105,

с. 136–137]. Виникнення такого відчуття в Е. С. відбулося після споглядання езекуції над сербами і євреями в Новому Саді 1942 року. Персонажеві вдалося вижити, але з того часу він жив очікуваннями своєї смерті, усвідомленням її невідворотності. Страх Е. С. стосується не лише власної безпеки, а й переживань за родину – дружину і двох дітей, що спостерігаємо через нав'язливо-невротичні фантазми про загибель родини. Такою ж «хворобою» заражений і син Е. С., Анді. В оповіданні «Серенада для Анни» романтичний сюжет починається з речення, що розкриває постійні побоювання в родині Самів: «Я почув якийсь шум під вікном і подумав, що це прийшли вбивати мого батька» [30, с. 34]. Відчуття небезпеки, натовпу, покарання, сорому – постійні екзистенціальні чуття Анді, викликані дійсним травматичним досвідом.

Метафізичний страх присутній і в інших творах Д. Кіша. У «Псалмі 44» Марія, передчуваючи трагедію, ловить себе на відчутті смерті у навколишніх предметах. В «Енциклопедії мертвих», «метафізичній, фантастичній прозі з документальним характером» [105, с. 190], протагоніст малює причину своєї смерті – пухлину, від якої помер. Метафізичний страх смерті персонажа виявлений і в містичному зв'язку онука і діда, який не хотів, аби першого називали його ім'ям, і помер у день народження онука. Оповідання «Лютня і шрами» розповідає про покоління, що жило в страху, чия молодість припала на комуністичні 30-ті. В очікуванні смерті, що є підсумком життя, Варя Іванівна Страховська (у прізвищі якої присутній натяк на страх, що супроводжував її життя та епоху) констатує: «Ми жили так, ніби були мертвими», чим доводить абсурдність життя в тоталітарній системі.

Екзистенціал абсурду має місце у прозі про сталінський і нацистський режими. Масова смертність перетворює світ і життя людини в абсурд, позбавляє його цінності, особливо, коли йдеться про часи тоталітаризму та воєн, представляє життя позбавленим сенсу, даремним, а всілякі прагнення людини – божевіллям. Абсурдність тоталітарної системи викривається в романі «Псалом 44» (1962), де фашистський лікар Ніцше виправдовує медичні

експерименти над в'язнями концтабору. Людина марно намагається раціоналізувати ці уявлення, віднайти виправдання злодіянням, адже той, хто знаходиться при владі, керується не здоровим глуздом, а забаганками.

Під час допитів у слідчому ізоляторі Новський із «Гробниці для Бориса Давидовича» пересвідчується, що в тоталітарній системі життя людини, її особистість знівельовані, а боротьба за життя – абсурдна, протистояння системі – малорезультативне. Щоденні масові знищення в ім'я ідеології стали повсякденними, вони вже нікого не вражають. Трагізм персонажа проявляється в його вірі: очікуючи на смерть, він все рівно бореться за добре ім'я революції, яка до нього безпощадна. Новський сам шукає власної смерті, в якій вбачає вивільнення.

Екзистенціали самотності й відчуження виражені через парадигму юродства – умисного намагання здаватися дурним, безумним [75, с. 168], яке може бути потрактоване в «Родинній трилогії» як форма відчуження. Наталя Ростова у статті «Юродивий – людина зворотної перспективи» пропонує вдале означення цього феномену, яке характеризує поведінку Едуарда Сама: «На перший погляд, поведінка юродивого може здатися безглуздою, невдалою, дивною. Неправильною. Випадковою. Помилковою. (...) Спостерігаючи за юродивим, ми з'ясовуємо, що його провокативна поведінка зовсім не випадкова і не помилкова. Юродивий порушує правила порядку систематично, вперто, настійливо. І більш того – свідомо. Перед нами той, хто означений особливим досвідом свідомості, сполученої із надсвідомістю. Юродивий є іншим баченням світу, протилежним до того, яке прийняте в суспільстві, (...) і він будує свою поведінку в горизонті цього бачення (...). Вплив несвідомого на його мислення зведено до мінімуму. Він просто чинить згідно з іншою логікою, має точку відліку в абсолюті. (...) Для юродства характерне домінування внутрішнього досвіду над зовнішнім, редукування другого, онтологічна смерть по відношенню до світу суцього, жертвування не своїм, а собою, тобто постійне зміщення «я» на периферію, відсутність внутрішнього заподіяння, актуалізація неможливого у просторі символу, містерії, що виражається в іконічній

поведінці, периферійна свідомість, прагнення до безмовності, сміх над суцим, скерований із трансцендентної перспективи» [66]. Наталя Бедзір підкреслює, що риси «естетичного юродства» виявляються у сучасних прозових текстах через тілесність, підкреслену увагу до фізіології, патологічну потворність, «хворобливу тілесність свідомості», збочену сексуальність, агресивну форму шизоїдальності, гротеску [5, с. 53–54]. Ці ознаки перманентно виявляються в персонажа Едуарда Сама в «Саду, попелі».

Християнська традиція відносить юродивих до розряду святих і виправдовує характерне для героя Д. Кіша нехтування домом, родиною, працею, непокору владі і правилам пристойності у суспільстві. За філософією екзистенціалізму, асоціальний шизофренік, що заперечує всі обумовлені коди та структури, відповідає абсурдній реальності, хоч і суперечить їй. Абсурд стверджується як єдина форма, в якій можна зберегти особистість [67, с. 236].

Образ божевільного Е. С. – не лише, плід модерністських тенденцій в літературі, а й документально засвідчена діагнозом батька із психіатричної лікарні правда. Роман «Клепсидра» ж є спробою розслідування, яке доводить, що Е. С. здоровий, а весь світ навколо нього хворий, божевільний. Так, «Клепсидра» – це роман про шалений, схиблений світ Другої світової війни.

Божевілля Е. С. є усвідомленням реальності, «шаленою ясністю розуму», вилікувати яке може тільки забуття. А забуття потребує абстрагування від реальності, на що персонаж не здатен, на відміну від критичної маси людей. Алкоголізм, провали в пам'яті все ж не сприяють повному забуттю травматичних фактів. У своєму неспокійному сні Е. С. здригається від неможливості інтелектуального самогубства.

В романі, який пише Е. С., наскрізним є мотив богоборства, – теодицею веде персонаж на ім'я Бутадеус. Його прізвище на латинський манер із другим коренем *deus* – Бог, апелює до статусу Деміурга чи претендує на нього. Персонаж вигаданого роману обвинувачує християнського Ісуса у своїх бідах і в крахові чужої йому цивілізації. Персонаж не згоден з дійсністю, але безпорадний щось змінити, і ця безпорадність виливається у белькотання, на

яке перетворюється протестна мова Е. С. Покірність, слабкість і божевілья Е. С – не психологічні феномени, а зламана суть буття людини, що не може прийти до консенсусу навіть із собою. Юродство Едуарда Сама з роману «Сад, попіл» не приписує персонажу сакрального значення, а характеризує його у трагічно-іронічному світлі безпорадності.

У випадку Едуарда Сама можемо говорити про циклічність його психологічних метаморфоз, обумовленість їх порами року. Взимку персонаж мандрував, виконуючи пророчу місію: «Ішов уночі, пізно, в найбільшій засекреченості, не прощаючись із нами. Назавтра мати говорила якимось загадковим голосом, що наш батько “помандрував на довгий час у незнайомому напрямку”» [30, с. 160]. «Ведений невідомою силою, він сідав на воза і, користуючись картою зоряного неба, гнав коней в хаотичному напрямку, «ідучи за своєю зорею», – не без іронії говорить оповідач. – «Він був патетично свідомий того, що виконує свою долю, написану в генеалогії його крові, у пророцьких книгах. Хотів мандрувати, хоча не знав справжнього смислу цієї мандрівки. Але не це хвилювало його. Він лише знав, що треба виконати одну главу великого пророцтва, але йому було написано, щоб блукав і біг він «не оглядаючись», і через це він сідав у перші сани, рухався до першого поселення, обходив найтяжчим шляхом» [30, с. 168]. Д. Кіш вдається до порівняння батька з Ноем, що сидить на возі, як у ковчезі, але це порівняння прив'язане не скільки до семантичного наповнення «засобу пересування», як до середовища – зоряного неба, під яким Сам-навігатор здійснював свою подорож. Мандри можна також потрактувати як утечу від масовості, посередності, бездуховності. Весна ставала для Сама порою повернення і приходу до тями: «Повертався він весною, схуднувши, якимось дивно видовжений і змінений, посміхався б нам ще здалека, махаючи з фіакру долонею, повернутою до себе» [30, с. 160]. Але після кількаденного втихомирення наставала стадія агресії – «без жодного дійсного приводу повивав по-звірячому і замахувався палицею» [30, с. 160].

Тяжіння Е. С. до смерті у романі «Сад, попіл» пов'язане також із його суспільною позицією, месіанством, готовністю до самопожертви, неспротивом

насиллю. Мотивація такої поведінки полягала у викритті зла суспільства. Уподібнення до образу Христа описується у момент арешту батька, коли той спав, «широко розмахнувши руками, ніби розіп'ятий» у лісі (алюзія на Гетсиманський сад) [30, с. 226]. У колоні наляканих і приречених людей, яких зганяють в гетто, щоб потім відправити в Освенцім, Е. С. іде на чолі «як пастир серед жертвних овець, як равин із паствою, як професор між учнів» [30, с. 80].

Шизопсихологія, яку так захищав Д. Кіш, розглядає людину як «бажаюче виробництво», а жодні її дії не можуть бути альтруїстичними. Відповідно, егоїстичний альтруїзм Едуарда Сама є позиціонуванням себе як потоку хотінь, що викривається у сновидіннях, невротичних (збуджених) станах. Отож, Едуарда Сам – примхливий месія, зображений Д. Кішем у більш реалістичному світлі, ніж його літературний взірець Яків із «Цинамонових крамниць» та «Санаторію під клепсидрою» Бруно Шульца. Він асоціює себе із Богом-Сином, який віддає себе в жертву, «розглядав себе як жертвоне ягня». Д. Кіш вималював цей образ досить реалістично, за допомогою іронії. За його альтруїзмом стояв «метафізичний бунт, той запізнїлий, покараний паросток його змарнованої молодості навесні цвів із ще більшою снагою, бував як вулканічний, як налив» [30, с. 159–160]. У несвідомих станах, за психоаналізом, на поверхню впливають три базові інстинкти – їсти, любити, володіти. Перший присутній *post factum*, два останніх виявляються у різних ситуаціях із Едуардом Самом – еротичних фантазіях із Чорною Дамою, в ототожненні себе з Богом. У месіанізмі Едуарда Сама проглядається егоїзм, який з іронією промалював автор, нахил до того авторитаризму, проти якого герой виступав. Батько з «Саду, попелу» на тій стадії неврозу жадав, щоб «усе було підпорядковане, потребувало підпорядкування йому, як особистостям старозаповітніх узурпаторів» [30, с. 171]. Персонажеві також необхідне визнання його місії: він хоче, щоб усі знали, що він – «Жертва, що він той, хто жертвує, про кого написано, що жертвує, хотів, щоб усі це цінували і щоб навіть до нього приходили як до Жертовного» [30, с. 171], маскуючи, таким чином, гордість гіпохондрика і невдахи. Якщо порівняти Едуарда Сама із

батьком Яковом «Цинамонових крамниць» та «Санаторію під клепсидрою» Бруно Шульца, то другий персонаж – «щирий юродивий», у нього немає прихованих мотивів (або невідомих наратору через віддаленість батька від людей), тоді як для Едуарда Сама цей статус слугував прикриттям слабкостей. Хоча в оповіді Д. Кіша не панує об'єктивна реальність, а пропонується кілька візій світу героїв, кожна з яких може бути виправданою і прийнятою.

Юродство Едуарда Сама періодично переростає в богоборство, бунт проти існуючого порядку, у позиціонування себе Деміургом. Таку поведінку можна характеризувати як «антитоталітарну». Екзистенціалісти трактують гординю богоборства, бунтарські настрої як форму відчуженого існування та відчуженої свідомості. Яків та Е. С. замикаються не тільки від Бога, а й від держави, соціуму, – систем контролю, «чим ставлять під загрозу й існування “суспільної тварини”» [1, с. 25]. Справжня свобода досягається ними тільки за умов внутрішньої еміграції, самотності. Самотність є абсолютною умовою для творчості для обох персонажів.

Едуард Сам подібний до батька з оповідань Б. Шульца складовою свого образу гнівного богоборця-титана: «Батькові монолози були (...) геніальні як пророцькі книги, це були апокаліптичні параболи, повні песимізму, одна безмежна пісня над піснями, густа і красномовна, натхненна, непоновлювана ієреміада, плід довгорічного досвіду, безсонь і концентрації, тяжкий, прозрілий плід прояснення, ілюмінованої свідомості у клімаксі її можливості» [30, с. 221]. Це були молитви і клятви титана, який протиставив себе богам, пантеїстичні псалми (в чийй основі лежав спіноїзм (Бог – усе існуюче). Персонаж проповідував модерний варіант пантеїстичних пустельників і філософів, що мандрують у «своєму храмі, у лісах. Коли батько опинився в гетто, під впливом випробовувань різко змінився, у нього з'явилися думки про покаяння і повернення до теїзму.

Спільною гранню протагоністів Б. Шульца й Д. Кіша, атрибутом їх особистості є філософствування. Кожен із героїв несе світові послання. В «Цинамонових крамницях» Б. Шульца батько проповідує «створення людини

вдруге, на образ і подобу манекена» [117, с. 30], що є насправді описом реального стану суспільства, творець якого, за словами польського дослідника Кшиштофа Шалі, «приречений на продукування недосконалих, заступничих світів, половинчастих копій твердих, незмінних структур матерій Дійсності» [120, с. 248], а Едуард Сам пророкує Апокаліпсис, що, по-суті, є одним і тим самим катастрофізмом, але у різних виявах – катастрофи, призведеної творенням і катастрофи, пов'язаної з руйнацією.

Особистість-мислитель та суспільство виступають у тексті непримиримими антагоністами. Едуард тлумачить синові своє юродство, опонуючи судженням сільського люду про нього: «судиш про свого батька на основі якихось зовнішніх, зовсім незначних і нетипових факторів, скерованих запитами вищого порядку, обумовлених глибокими, незрозумілими тобі причинами. А все це – вплив побіжного середовища містечка, села, дуже нездоровий для формування твого характеру. Я знаю, я все знаю: на жаль, сине Бруте, ти проти свого батька заодно з тими провінційними задрипанцями» [30, с. 237–238].

Батько з «Цинамонових крамниць» Б. Шульца живе в місті і схожий на міського божевільного, вносить свій творчий хаос у «фальшивий порядок» цивілізації, сонне життя провінційного містечка, а Едуард Сам же змушений переїхати з міста в село, що різко змінює його долю. Місто Едуарда Сама – лабіринт, де можна заховатися, змішатися з «рештою капелюхів і циліндрів». Саме за роботою над книгою вперше з'являється Едуард Сам в «Саду, попелі». Персонаж Е. С. – віддалений, непричетний до справ сім'ї, його постать у тексті проглядається крізь морок і дим, скупий опис героя вкладається лише у два речення. Його ми впізнаємо за «червоними очима» і «спитістю» – ознаками творчої вдачі.

Але в селі можливість алієнації для Едуарда Сама зникає. Саме тут конфлікт із суспільством – неминучий. Він не має можливості сховатися від людей і через це потрапляє у слабку позицію: «без капелюха, позбавлений цієї славної Ісусової корони, з попелясто-сивим волоссям, роздвоєним по середині,

невпевнений в ногах, неповороткий плоскостоп, він зовсім був позбавлений своєї величі, непоказний» [30, с. 213]. Перебування в селі, де мешкає забобонно-релігійний, «сліпий» народ (схожий на той, що живе на вулиці Крокодилячій з «Цинамонових крамниць») наближає батькову смерть. Різниця між черню в польського і сербського авторів полягає у тому, що у Б. Шульца міщани – сіра, аморфна маса, не здатна на дії, а в Д. Кіша – рішуча діяти, але не здатна критично мислити. Схоплення Едуарда Сама нагадує історію в Гетсиманському саду, коли відбулася зрада Ісуса. Батько знаходився в безборонному стані – під час сну, як Ісус під час молитви і для його звинувачення також було притягнуто багато лжесвідків в особі сільських жінок «третього класу».

Якщо ж узяти образ батька в розрізі його архетипу, то герої Д. Кіша і Б. Шульца найкраще відповідають архетипові батька-Гадеса — відлюдника або чоловіка, що пішов від людей в ліс, пустелю або гори, або того, хто пішов у світ власної душі, продовжуючи жити поміж людей, які, звичайно, його майже не помічають. Частково батько тяжіє до Посейдона – могутньої неприборканої сили з мінливим характером.

Юродство Едуарда Сама відзначається і такою гранню, як самотність, що дає підстави говорити про екзистенціаль самотності. Перше, що вказує читачеві на таку ознаку – це прізвище Сам, яке означає один, самотній. Герой самотній і ніким не зрозумілий. Як і батько з «Цинамонових крамниць» Шульца, Едуард Сам схильний до самотності: восени, «зосереджений на глибоких медитаціях, і тоді переривав будь-які зв'язки зі світом, віддаючись справі», «закривався у своїй квартирі, доступ куди нам був заборонений» [30, с. 159]. Таке мовчання Е. С. можна пояснити спробою подолання у собі відчуження.

Герой залишається самотнім і безпорадним в чужому світі. В одному з епізодів роману Е. С. зустрічає бездомного і голодного пса, що не може дотягнутися до голубів на постаменті, і асоціює з ним себе. В Будапешті персонаж шукає, де б залишитися на ніч, але всі відмовляють у допомозі. Подолання відчуження, браку підтримки, можливо, і є ціллю написання ним

книги життя, «Розкладу руху». Позбавлений підтримки рідних, Е. С. вірить у те, що всі народи можна вважати родичами і братами, а, отже, сподіватися від них підтримки. Протагоніста характеризує віра в «ханукське чудо», у те, що він виживе, віра в надприродні явища, які його родичі, як і Спіноза, збагнути не можуть. Але ця віра виявляється утопічною.

Екзистенціал самотності фігурує також у інших творах. У збірці «Лютня і шрами», що передає переживання самого автора, герої переважно закінчують життя на самоті. Оповідання «Апатрид» розповідає про останні дні життя пана без батьківщини в чужому йому Парижі. Центральний персонаж розповіді, Егон фон Немет, майже ніколи не називається на ім'я. В оповіданні він є «паном без Батьківщини», апатридом. Це, очевидно, збірний образ митця-емігранта, як у випадку Новського у «Гробниці для Бориса Давидовича», апатрида, якому під час утечі до Франції від тоталітарного режиму судилося зустріти смерть у самотності. Оповідання позначене танатологічними мотивами: письменник відчуває метафізичний страх, йому ввижаються примари, в тексті зустрічаються метафори савану, човна Харона, з ліфта персонажеві з'являється труна. В оповіданні «Юрій Голець» смерть є втечею від самотності у великому чужому і байдужому місті («Через вуличний гамір і байдужість людей у великих містах ніхто, певно, не почув пострілу» [33, с. 261]), від почуття безпритульності.

2.2. Антитоталітарний наратив

Поняття «антитоталітарний наратив» є уточненим формулюванням запропонованого теоретиком теорії тоталітаризму Ханною Арендт [3] терміну «тоталітарний наратив», під яким розумілася оповідь, створена для викриття політичного режиму тотального контролю (а не його схвалення, тому *анти-*). Проза Кіша також розвінчує тоталітарні утопії. Й. Делич у текстах письменника

виокремлює дві чільні теми – табори (сталінські, фашистські) і пошук батька [15, с. 20], розкриваючи які автор реалізовує екзистенціалістське світобачення.

Тамара Денисова підкреслює, що «екзистенціалізм (...) основну увагу зосереджував на етичних категоріях» [17, с. 30]. Підтримуючи етичний бік літературної творчості, темою творів ХХ століття Д. Кіш обрав людську долю, *condition humaine* [112], а однією з функцій літератури вважав опис і осуд табору, психіатричних клінік і всіх видів гніту, що роблять з людини *zoop politicon* – політичну тварину, відбирають у неї її метафізичні думки і поетичну чуттєвість, бажають знищити в ній всіляку нетварну субстанцію, зводять її до формату бойової людини, божевільного, сліпої заангажованої тварини [15, с. 67].

Д. Кіш згадує, що поштовхом до створення «Гробниці для Бориса Давидовича» став стан французької інтелігенції, з якою письменник мав справу під час викладання сербської мови у французьких університетах: вона сприймала все як «чорно-біле», «була легковірною, мала наївні мрії про новий, кращий світ, дитячий сон» [105, с. 71]. Отже, розповіді в художній формі про реальність тоталітаризму письменник вважав своїм моральним обов'язком.

Література, що є проявом духовного стану суспільства і рефлексує про пережите ним, не оминула і страшного досвіду ХХ століття – тоталітаризму, найбільш проявленого у сталінізмі й фашизмі, зверхності одної нації/раси/класу над іншим, що вилилося у масове знищення, репресії проти «ворогів держави», протягом двох світових воєн. Після поразки німецького фашизму й розвінчання культу Сталіна суспільна думка зайнялася реабілітацією потерпілих і викриттям кривдників: в літературі від 1953 року до 80-х домінує документ, художні тексти все частіше відкривають таємниці табірної світу, механізми системи і влади, що характерно і для прози Д. Кіша. Трагічна історія дісталася й у спадок постмодернізму, який походив із літератури неофіційної, перекреслював кордони між елітарним і масовим, цензурним і тим, що цензурою заборонено, торуючи шлях до творчої свободи, а, отже, і свободи особистості. Письменник критикував такий різновид «тоталітарної ідеології»,

як націоналізм, вважаючи його «наслідком страху і заздрощів, але, передусім, втрати індивідуальної свідомості» [105, с. 37], що позбавляє індивідуума індивідуальності. Ця ідеологія, на думку письменника, виключає можливість сумніву, «не знає інших культур і мов» [105, с. 39].

Як логічним явищем літературного процесу минулого століття є табірна та антиутопічна літератури, так не випадковим є інтерес Д. Кіша до тоталітаризму. Письменник мав єврейське походження (син угорського єврея і сербки з Чорногорії), тож під час Другої світової війни від концтабору його рятувало тільки вчасне хрещення за православним обрядом. Але трагічної долі не оминув батько Данила – Едуард Кон (який, рятуючись, змінив прізвище на угорське Кіш), заарештований, відправлений в гетто, а потім до Освенціму, де і загинув. Вирісши і ставши письменником, Д. Кіш поїде по слідах батька до концтабору-музею в Освенцімі, візьме участь у зйомках документального фільму про Голокост, писатиме прозові твори про злочинні режими сталінізму і фашизму. Звичайно, є підстави пов'язувати Кішеву прозу із табірною літературою, але потрібно враховувати її мотивацію, адже письменник не мав на меті зробити з Едуарда Кіша «офірне ягня» чи антифашистського героя [28, с. 45]. Вікторія Радич вважає, що Д. Кіш не ставить Голокост у «культурну меморію», але вириває його зі сфери творення меморіополітики і занурює у сферу інтимно-особистого [112, с. 47]. З одного боку, Д. Кіш рятує літературу від кітчю, з другого – універсалізує твори, роблячи їх актуальними не тільки для світового контексту.

Екзистенціалізм прози Д. Кіша не позначений тотальною трагічністю, але пом'якшений іронічністю. Саме елементи сміхової культури могли простистояти заангажованому, ідеологічному мейнстриму культури. Такий підхід характерний для літератури андеграунду. У вступі до збірника публікацій «Постмодернізм в літературі і культурі країн Центрально-Східної Європи», виданого в Польщі під редакцією Галини Янашек-Іванічкової та Доуве Фокеми, з цього приводу зазначається: «Митець другої половини ХХ століття, не лише в обох Америках, але й, особливо, також у країнах, що

пережили війну, Голокост, концентраційні табори і гулаги Центральної і Східної Європи, реагував на загрозу існування гротеском і чорним гумором, радикальною іронією і божевільним сміхом, що розбивав ідоли офіційної ідеології, виявляв мовні кліше і стереотипи, і викликав демонів опору і бунту» [94, с. 9].

Позаяк проблема тоталітаризму в прозі Д. Кіша є однією з основних, дослідники творчості письменника більшою чи меншою мірою вдаються до неї, окрім того, вона завжди буде складовою студій, де йдеться про історичний дискурс творів письменника (праці сербських літературознавців Йована Делича, Михайла Пантича, Петра Піяновича, Вікторії Радич, Слободанки Владів-Гловер та ін.). Давор Беганович у дисертації «Про культурну пам'ять у творах Кіша» (2005) [81] порушує досліджувану нами проблему у розділах «Клепсидра – роман про травму Голокосту», «Гулаг і сталінський тоталітаризм у “Гробниці для Бориса Давидовича”», а також говорить про югославський варіант тоталітаризму в творчій рецепції Д. Кіша. До проблеми життя інтелігенції, талановитої людини, майстра у тоталітарному суспільстві звертається А. Татаренко у статті «Лицар сумніву Данило Кіш» [68].

Природу тоталітаризму досліджувала Ханна Арендт, відмітивши такі його риси, як підпорядкування суспільства державі за допомогою монополії на інформацію та пропаганди офіційної державної ідеології, обов'язкової для громадян, терору, таємних служб, що зумовило необхідність таборів масового ув'язнення і знищення людей, які не догодили системі [3]. Мирослав Попович, осмислюючи «режим тотального контролю без правил і без пощади» [62, с. 578], говорить про три його людські складові. Верхівка – безконтрольна, «наділена засобами тотального контролю над думками і поведінкою величезних мас (...) нагадує граничного егоцентрика, який позбавлений почуття реальності, обмежень будь-якими нормами і цінностями, що їх творить за власними забаганками, розгнужданого (...) диктатора» [62, с. 585]. Їй підвладна маса-чернь, «підпорядкована сліпо – чи внаслідок того, що повірила у свою елітарність і вищість, чи внаслідок того, що підкоряється догматизованим

мертвим віруванням» [62, с. 585], вона сприймає світ як даність, що не будить сумнівів і запитань. Властивим для перших двох «каст» є недоброзичливість, грубе насильницьке придушення третьої – спільного ворога, яким виступають ті, хто за об'єктивних і суб'єктивних причин не догодив тоталітарному режиму. Ці три типи героїв, а саме: 1) носії влади тоталітарного режиму, 2) чернь, що сліпо вірить 3) «лицарі сумніву» (А. Татаренко), а тому і вороги тоталітаризму, якими є представники інтелігенції, і вибудовують оповідь «Гробниці для Бориса Давидовича».

Протагоністами оповідань збірки Д. Кіш обирає не повстанців-опозиціонерів, а комісарів, «народжених революцією», які опинилися в позиції ворогів тоталітарного режиму. Це завжди талановиті люди: єврей Мікша – майстер на всі руки, працьовитий різник, двічі ударник у колгоспі, революціонер Гоулд Верскойлс – великий оратор, енкаведист Челюстников – хороший актор, Карл Таубе – талановитий лікар, в'язень Коршунідзе – природжений (але втрачений) актор, Борис Давидович Новський – винахідник вибухівки, юдей Барух Нойман – інтелектуал, Дармолатов – поет. Викривши утопічність «раю на землі» і його страшну реальність, герої потрапляють у немилість і: або зазнають репресій/знищення, або перетворюються на частину натовпу (черні), що не дозволяє собі сумніватись у благості режиму (як поет Дармолатов, що зрадив талант і служив ним політиканам). За сумнів і знання поза межами дозволеного інтелігенція буде обов'язково покарана, скоріш за все, знищена, – така доля персонажів Д. Кіша Гоулда Верскойлса, лікаря Таубе, Челюстникова і Новського.

Завдання тоталітарного режиму, який уособлюють носії влади – знищити особистість, перетворити людину на політичну тварину, якою легко керувати, яка, за потреби, могла би без вагань підписати фальшиве зізнання, повірити у те, чого вимагає держава, сприймати нав'язане як правду, забути «зайве». Це відбувається із героєм оповідання «Поет» зі збірки «Лютня і шрами» Стевою Лічиною, якого за крамольний вірш на три роки посадили в тюрму, витравлюючи з нього особистість і перетворюючи на політичну тварину:

поставили в умови, де талант є прокляттям для митця – змусили писати оди на замовлення партії.

Модель комуністичної системи Д. Кіш змальовує на прикладі життя в радянському таборі, де за жорстокими законами живуть в'язні під тваринячими прізвиськами. Після програної Сегедуліну гри в карти Костик Коршунідзе – до в'язниці – Орел, отримує прізвисько-прокляття «Сука», тавро на все життя. «Реабілітацію» він може здобути, тільки вбивши інтелігента, лікаря Таубе. В описах Костика також присутня зооморфність: «общипаний орел (...) вісім років поневірявся, підібгавши хвоста, як прокажена сука, ховаючи свого орла, що клював йому печінку», довідавшись, що його жертва, лікар Таубе, виїхав із табору, «почав плентатися та вити, як прокажена сука» [33, с. 186]. Так орел, вибитий на грудях в'язня, що символізував перемогу, зверхність, владу, перетворюється на міфічного орла, який клює печінку Прометееві – персонаж втрачає гідність, славу переможця (оповідач на початку твору перераховує успіхи Коршунідзе), мотивує стерти ганебне прізвисько, сплативши борг тому, кому програв у карти. Костиком керує тільки інстинкт, все людське деградує: Коршунідзе по-тваринному вбиває свою жертву, навіть не поглянувши лікарю в обличчя. Д. Кіш дав переможцю гри в карти, ватажку в тюрмі, який розтоптував усіх, хто потрапляв в немилість, ім'я Мавпа – тварина символізує дикість [80, с. 262], агресію, а це відповідає характеристиці антагоніста. В'язниця робить із Коршунідзе істоту-хижака, він спокійно відбирає життя в лікаря Таубе, того, хто ці життя рятував, адже смерть Таубе – тільки спосіб зняти тавро, боротьба за виживання. Табір, як і система, яка його створила – нелюдська, робить із особистості тварину, «механічного лева», що відкриває пащу за сигналом деспота. В контексті зооморфності персонажів актуалізується проблема *zoopoliticon*, людини як «політичної тварини», продукту тоталітарної системи, що зводить людину до «сліпої», заангажованої тварини, нездатної критично мислити.

Герої опиняються перед екзистенційним вибором – бути масою чи індивідуальністю, слугою чи ворогом існуючого порядку. В оповіданні «пси і

книжки» черню є натовп християн зі сліпою вірою і люттю, які знищували книги, насильно хрестили євреїв, катували або вбивали незгодних. Однорідна маса людей категорично не сприймає «другу правду», втікає від дискусії. Її порівняно до псів Святого Бернара, що в середньовіччі використовувалися католиками для конфіскації Талмуду, «книги нечестивого», обшукували єврейські каравани, «поки не спричинили страшної епідемії сказу і не почали кусати також купців-християн» [33, с. 216].

Перед моральним вибором стоїть і Борис Давидович Новський з оповідання «Гробниця для Бориса Давидовича». Слідчий розігрує перед ним виставу, хід якої – залишити в живих чи вбити невинну людину залежить від Новського. Проте для персонажа основну цінність грає власна біографія, відповідальність перед історією. Служіння ідеї, зрештою, займає місце релігії, бо герої не сумніваються в її благості, хоча постраждали від репресій державної системи, яка цю ідею реалізовує. Функцію натовпу тут виконують лжесвідки, що погоджувалися підписати неправдиве зізнання, переконавши себе у його правдивості – такий бо борг перед революцією. І натовп, і його очільники переконані, що ніякого гріха не вчинили, бо єдиною провиною є непослух виконувати вказівки згори.

Схожу ціль – зберегти добре ім'я революції – ідею його життя, ставить полонений Гоулд Верскойлс в оповіданні «Льоха, що пожирає свій виводок». В оповіданні «Пси і книжки» викривається релігійний фанатизм, що за своєю суттю є служінням ідеології. Оповідання переносить читача збірки «Гробниця для Бориса Давидовича» з реалій радянської системи до світу інквізицій. Засобом деградації суспільства, як показує Д. Кіш, є ілюзія, яку створює тоталітарна ідеологія, що дає відповіді на всі питання і забороняє в ній сумніватися. В такий спосіб вона повертає людство до міфічного світогляду.

Не дарма Д. Кіш вміщає цю історію у збірку, яку означив жанрово як «сім глав однієї повісті», бо вся збірка – це документ терору, тоталітарного режиму, де Жан Гі Залізний, Пастирі, Федюкін, Паресіян – «пси», що чинять волю системи, сліпо їй вірять і не шкодують жодних методів для служіння спільній

меті. Жертви цих псів – Нойман, Новський – інтелігенція, носії знань і здорового глузду, які не згодні підкоритися. Д. Кіш піднімає проблему людини-звіра, *zoon politicon* у тоталітарному суспільстві, що не здатна критично мислити, як приручений звір, «підданий» – тільки вірити, «приймати умовності за життєву реальність», а заради доручення без вагань знищити собі подібних.

Тотальний ідеологічний контроль маніпулює завдяки своїм позитивним образам, використовуючи засоби масової інформації і мистецтво. В оповіданні «Ніж із держакком із трояндового дерева» Мікша, перебуваючи на допиті, бачить портрет комуністичного вождя: «добре обличчя мудрого старця так нагадувало його діда, (...) котрий по-батьківськи посміхається йому зі стіни», теплий та затишний кабінет слідчого, де потріскує стара російська піч, як колись давно у його хаті на Буковині контрастує із місяцями голодування, побоїв та катувань. Створена обстановка «раю» сприяє раптовому спалаху віри в непохитну благість доброзичливого обличчя, і Мікша підписує зізнання, в якому дає неправдиві свідчення проти себе і ще дванадцятьох. Лікар Таубе, ідеолог комунізму, заморожений революційними гаслами і вогнями Москви, за якими ледве розгледів реальність поліцейської країни. Християни з оповідання «Пси і книжки» мають імідж богоугодних пастирів і праведників, а в реальному житті озброєні ножами, списами та палицями.

Оповідання «Механічні леви» розповідає про комуністичну версію «релігії», що хоч і замінила Бога, та лишилася об'єктом поклоніння. Слуги системи застосовують театральні прийоми, розігрують вистави, аби вплинути на свідомість людей. Французький політик, публіцист Едуард Ерріо здійснює дипломатичний візит до радянського Києва, щоб підтвердити або розвіяти сумніви щодо свободи віросповідання в СРСР. На мить чекіст Челюстников стає священником у храмі під час вимушеної «вистави» богослужіння на честь приїзду французького дипломата. Чітко прослідковуються паралелі в середньовічному сакральному мистецтві Київської Русі і соцреалізмі: комуністи замість ікон святих у Софії Київській чіпляють іншу «ікону»: «портрет Батька народів у позолоченій рамі: робота академічного художника Соколова,

заслуженого діяча мистецтв» [33, с. 165]. Іронічною є сама назва твору – «Механічні леви», а, отже, леви, не дуже то й страшні, «декоративні», існують задля видовища. Алюзією з комічною семантикою є в оповіданні зображений на фресці Софії Київської цирк.

Роман «Псалом 44» також присвячено тоталітаризму, але проблема в ньому показана внутрішньо, через зосередження на нерідко натуралістичних епізодах перебування в концтаборі та психологізацію оповіді. Д. Кіш переносить нарацію з історичної ниви на філософську. Якщо для «Гробниці для Бориса Давидовича» документальність, цитатність, зовнішня фокалізація притаманні більшою мірою, то для «Псалма 44» характерна внутрішньо фокалізована оповідь, часті ретроспекції, внутрішній монолог, перемішана хронологія. Схожий у цьому плані й роман «Клепсидра», де йдеться про гоніння євреїв і сербів на окупованих територіях Воєводини на початку Другої світової війни. Читач дивиться на події ніби крізь темряву, з того боку завіси, про події дізнається із фрагментів, що чергуються між собою, і його завдання – скласти їх до купи. Обидва твори зосереджені на долі однієї людини, центральному персонажі, який тримає весь сюжет – єврейському батькові Едуарді Самі у «Клепсидрі» і польській єврейці Марії з «Псалма 44».

2.3. Єврейський дискурс

Єврейський дискурс є важливою складовою екзистенціалістської парадигми творчості Д. Кіша із характерним для неї трагічним баченням світу і життя, не позбавленим, однак, гумору та іронії. Доля євреїв у прозі сербського письменника є метафорою і позначає стан людства, що живе в епоху тоталітаризму. Попри це, єврейський дискурс у прозі Д. Кіша – один із менш досліджуваних, хоча письменник у своїх текстах роздавав чільні ролі саме персонажам єврейської національності, сам мав єврейське походження, а в якості матеріалу для творів часто використовував власне життя. «Центральні»

єврейські персонажі Д. Кіша, Борис Давидович і Е. С. – близькі між собою тим, що є жертвами тоталітарного світу, постатями, через які Кіш «задокументував» фашистський і сталінський режими.

Говорячи про негативний стереотип євреїв, французький екзистенціаліст Жан Поль Сартр, якого любив цитувати Д. Кіш, стверджує: «Не той єврей, хто ним народився. Єврей – це людина, яку інші люди вважають євреєм. (...) його життя – лише тривала втеча від інших і від нього самого» [28, с. 191]. Про це також пише український літературознавець Петро Рихло у монографії «Шібболет. Пошуки єврейської ідентичності в німецькомовній поезії Буковини»: «Єврейство в Європі визначалося у багатьох моментах через відмінність і перебувало у постійному протистоянні з образом єврея, створеним не євреями, тому конфлікти були тут неминучими» [64, с. 13]. Суцільно негативні стереотипи євреїв переросли в антисемітизм, що проявився у різні часи через репресії і знищення, наймасовішим із яких вважається Голокост. Цю тему порушував і Д. Кіш, назвавши антисемітизм «суходільним потопом», і висвітлив її в романі «Псалом 44» та «Родинній трилогії».

У текстах Д. Кіша образ єврея несе семантику людини постійно переслідуваної, що не може спокутувати вину боговбивці. Услід за Ж.-П. Сартром, Д. Кіш стверджував, що «Єврейський інтелектуал не звільниться від свого тягара, поки не відмовиться від єврейства» [28, с. 191]. Євреї постійно потерпають від негативного образу неєврейського походження «диявола з довгим гачкуватим носом, вилупкуватими очима, великим тулубом, маленькими ніжками і загребущими руками» [41], який зосереджує в собі зло, від стереотипу боговбивць. Так, головна героїня Марія із роману «Псалом 44» змушена протистояти стереотипізованому мисленню, доводячи німкені, що Біблія не звинувачує у всіх бідах євреїв.

Кішів єврей серед жаху й есхатологізму доби постає безталанним, його життя приречене на поразку та абсурдність: «Єврейство у моєму випадку, і не лише в моєму, у психологічному чи метафізичному плані є постійним відчуттям (...) “родинної безталанності”, *Familienunglück*, і я би свої книги

назвав тим єдиним заголовком: «Родинна безталанність» [98, с. 52]. Тому «Родинну трилогію» можна назвати творами про єврейську долю, зокрема єврейськими текстами (на кшталт персональних, міських текстів у літературі). Єврейські тексти письменника позначені рисами, близькими до екзистенціалізму, його добі – глибоким песимізмом, катастрофічним світовідчуттям.

Ідея безталанності обґрунтована в «Трактаті про картоплину» з роману «Клепсидра», який хронологічно передуює загибелі Е. С. в Освенцимі. Тут персонаж усвідомлює та передчуває особисту трагедію і трагедію єврейства, іронічно її обігрує: «картопля більш довговічна (ніж євреї – М. Г.), бо переживе той великий катаклізм» [30, с. 392]. Метафорою народу є рослина, що росте в землі і в темряві – народ цей, «ніби нещасна картопля, що вийшов із далеких мороків історії, з далеких мороків землі» [30, с. 392], але загартований для несприятливих умов, розповсюджений по всіх континентах. «Трактат» розповідає в міфологічно-апокрифічному дусі про «нечистий» народ, аргументує його безталання: «Картопля не постала з волі Бога-Творця, але є справою ялово-плодового шамана, плодом ялової алхімії, (...) може, звідти її молодість і стійкість (...), вона нагадує людину без костей і душі, з якої вигнано Бога» [30, с. 392–393]. Позиція головного героя щодо навколишніх подій – не трагедійно-меланхолічна, а іронічно-споглядальна, характерна для постмодерністського розуміння світу: «І бачиш, зараз, коли жебрачу картоплю, не можу забути про її дивовижну подібність до людини, а з другого боку, якщо дозволиш, – до єврея» [30, с. 392]. Непримітна рослина, з якою ототожнює єврейство Е. С., вказує на його аутсайдерство, що вже стало архетипним [122, с. 58].

Роман про гоніння євреїв «Псалом 44» написаний в мартирологічному дусі. Як і письменники інших національних літератур, Д. Кіш трансформовує біблійну історію про народження Месії у тяжкі для євреїв історичні обставини. Знаковою для проблеми мартирології єврейського народу є і сама назва роману.

У Старому Заповіті 44-й псалом Давида, згідно з українською нумерацією – 43-й, піджанрово є псалмом-плачем і слугує однією з молитов на щодень. Тогочасні євреї вчили цей псалом на пам'ять, а Д. Кіш закріпив за твором назву-жанр, який мав би нагадувати читачам про гоніння євреїв, – зокрема Голокост і Освенцім, породження тоталітарної системи. Жанрово Псалтир – поетична книга, в якій постійно присутній ліричний герой. Насправді таких героїв декілька, вони завжди ототожнені з авторами лірик, бо передають реальне, щойно пережите. Нарація в романі Д. Кіша ведеться від третьої особи, але часто оповідь перетікає у внутрішні монологи, потік свідомості, підкріплюючи емоційно-чуттєвий бік роману, наближаючись цим до біблійного псалма.

Біблійний псалом складається із кількох смислових частин. Перша – пригадування історії, Божого сприяння народові під час випробувань (вірші 1–9), сповідання довіри до Бога («бо не на лук свій сподіваюсь і не меч мій врятує мене, а Ти спасеш нас від ворогів наших і посоромиш тих, що нас ненавидять» (вірші 7–8)) [6, с. 528]. Друга частина псалма (вірші 10–17) – зв'язання Богу в стражданнях свого народу, Який, власне, і послав їх. Третя (вірші 18–27) – обіцянка вірності Богу і в цих обставинах, готовність страждати за Нього (вірш 23). Четверта частина – прохання повстати, захистити («Що Ти спиш? (...) ради милості Твоєї повстань» (вірші 24, 27)) [6, с. 528]. Роман «Псалом 44» належить до ранніх творів Д. Кіша зі щасливим фіналом на тлі попереднього драматизму сюжету. Інтертекстуальне смислонаслідування виявляється тут в основній ідеї твору: єврейський народ – головний герой, якого представляє одна родина, що пережила Освенцім, – незнищений. Автор не тяжіє до богошукання серед страждань, а стверджує універсалізм – віру в моральні цінності та рівність усіх людей.

Ідея незнищенності єврейського народу підкріплена біблійними текстами – ремінісценціями, прихованим цитуванням, алюзіями. Д. Кіш трансформує в романі біблійну історію про народження Ісуса. Головна героїня Марія, що носить ім'я Богородиці, народжує в концтаборі немовля і дає йому Ян. Колискою для нього, як і для Месії, стала солома в бараці. У тексті дитину

названо «вифлеємським чудом», символом життя посеред смерті, а, отже, запорукою майбутнього для єврейського народу; Premier – né Israël – Первістком в Ізраїлі, тобто Месією. Вночі відбувається втеча головної героїні з дитиною з Освенціму, що нагадує євангельський сюжет від Вифліємської різни. Батька немовляти звати Яків, як Якова із книги Буття, що здобув собі ім'я Ізраїль. Якщо Ян-Месія символізує надію, то інший персонаж роману, «невидимий і всюдисущий», діє поза кадром і цим утримує в романі постійну інтригу: Макс є Спасителем, Deus ex Machina, «Чудесним Визволителем». Отже, наперекір трагічній реальності, – стверджує угорська дослідниця Вікторія Радич, «це роман не про Голокост і знищення, а про визволення, (повторне) народження, регенерацію» [112, с. 49]. Таким чином, фантастичне народження єврейської дитини, подібне до народження Месії, виводить народ у художній візії Д. Кіша до розряду вибраного.

Крім цієї, інтертекстуальною для роману є й історія про Агар зі Старого Заповіту (Буття 16), яка народила своєму господарю Аврааму сина, бо його законна дружина Сара була безплідна. Коли Агар вагітніє, Сара починає злословити свою рабиню і та втікає з дому в пустелю. Історія співзвучна з мотивом страждання рабині (утиски Агарі Сарою і її вимушена втеча в пустелю – страждання єврейського народу, який уособлює Марія в концтаборах), яку Бог підніс, помноживши її насіння (народження Ізмаїла – народження Яна).

В актуальному часі роману питання расової дискримінації висвітлюється у розмові про медичні експерименти на «нижчих» людях. Письменник створює найгостріші ситуації для розкриття трагедії особистості в умовах расової і національної дискримінації. В розмові нацистського і єврейського лікарів письменник піднімає проблему гуманності медичних дослідів над одними людьми на благо інших. Нацист відстоює професійну і наукову користь власних експериментів, а єврей Яків вважає, що вони допустимі тільки за згоди піддослідних. У «Псалмі 44» перед нацистським лікарем Ніцше так само стоїть вибір – виконувати доручення владної верхівки, не дивлячись на совість і мораль (позиція *zoon politicon*) – ставити медичні досліді над в'язнями

концтабору, чи лишатися людиною, відмовитись від злочину вбивства, але тим самим, стати ворогом держави. Нацистський лікар-фанатик обирає перше, сліпо слідує директивам влади і вірить у благість справи, яку робить. Але перемагає добро – по війні ж світова спільнота відмовиться від результатів експериментів над людьми, обезцінює їх, трактує науку, на вівтар якої приносять людські життя, аморальною. Твір має моралізаторський характер, у ньому автор вказує на те, що неарійці так само відчують біль, як і арійці, «раса» не робить їх «матеріалом для виготовлення рукавичок». Навпаки, тваринам уподібнені ті, хто чинять насилля й толерують це. Філософія твору закликає до нонконформізму в тоталітарному середовищі та засудженн будь-якого виду дискримінації, зокрема, за етнічною ознакою.

Д. Кіш не цитат із добревідомої югославським та західним читачам Біблії, мотивуючи безталанність прокляттям убивць Христа. Переслідувачі євреїв часто виправдовують свої дії Святим Письмом: «Твій батько розіп'яв Христа, а ти подавала цвяхи» [101, с. 73] – аргументує свою ненависть до головної героїні Марії школярка Ілонка Кутай, а візник, керуючись ворожістю до «боговбивць», намагається ошукати Е. С..

В авторській картині світу євреї постають історичною парадигмою поточного часу [105, с. 82], станом усього людства, відтак, будь-яка особистість за тоталітарного устрою, без огляду на національність, є Агасфером, безталанною і безпритульною людиною, вигнанцем. У «Псалмі 44» присутня міфологема вавилонської вежі. Коли полонених везли потягом до концтабору, було чути всі мови світу, як у Вавилоні. Ця біблійна алюзія підкреслює, що від тоталітарного режиму постраждало все людство, а не лише євреї. Євреї є всього лиш метафорою тієї страшної трагедії, що торкнулася усієї планети.

Критику антисемітизму знаходимо у романах «Псалом 44» та «Клепсидра». В обох творах вона лунає із вуст персонажа-батька (чи з-під його пера). Герої філософствують над феноменом переслідування євреїв і доходять висновку, що це – зреалізований потяг до деструкції («пристрасть до знуцання і приниження (...) ближнього»), плід домінування тваринного в людині і браку

людяності («атавізм гурту і тварини задля підкорення і знищення всіх інших форм буття»). На думку персонажів, ця колективна неприязнь поширюється завдяки міфам, створенню негативних образів представників цієї пригнобленої групи людей («Треба один із загальних людських пороків або недоліків (...) приписати (...) одній малій і слабшій етнічній, релігійній чи національній групі» [101, с. 82]), які мотиваційно живлять їхній геноцид (це «людська нетерпимість, що шукає виправдання у кольорі шкіри, у звичаях, чи ще в чомусь, відмінному», аргумент «не толерувати (...) якісь расові і національні принципи та упередження») [101, с. 81]. Антисемітизм також є виявом утечі від відповідальності («ідіотське питання про колір шкіри чи віру, якими хочуть обійти чи зовсім забути про відповідальність») [101, с. 81]. Відтак, персонаж відстоює думку про народ-жертву. Риторичні питання роману, що лунають із вуст пригноблених представників нацменшини – чому євреїв оцінюють на рівні з тваринами, з їх шкіри роблять рукавички; чому не євреї можуть їздити трамваєм, а євреї – ні; чому говорять «вбита одна негритянська чи єврейська дитина», а не «вбита одна дитина» викликають у читача почуття справедливості та співчуття, засуджують антисемітизм як історичну трагедію.

Єврейство – генетичне, «вроджене», становить ідентичність персонажа, дає відповідь на питання «Хто я?». В інтерв'ю Д. Кіш говорив про внутрішньо-генетичне єврейство, якому не міг протистояти [105, с. 201]. Він пригадує, що в юності хотів позбутися свого єврейства, бо, як казала мати, – «бути євреєм приносить одні нещастя» [105, с. 144]. Але вирішив не обманювати себе і не зрікатися страждань єврейського народу, хоч і не вважав себе єврейським письменником. У художній прозі письменника присутній мотив крові, що разом із життям ніби зберігає національну самоідентичність. Єврейська кров дає про себе знати в буденних, на перший погляд, ситуаціях: малий Анді Сам, граючись, копіює свого дідуся, якого ніколи не знав – Макса Ахасвера, торговця гусячим пір'ям, несвідомо рефлектуючи єврейське ремесло. За ним спостерігає батько. Між батьком і матір'ю Анді намічається боротьба за синову прив'язаність і любов, підкріплена расовими стереотипами, боротьбою

єврейської і балканської «крові»: «Маю показати Марії Макса Ахасвера, торговця гусячим пір'ям. Не знав чому, але мав потребу образити її. А це її образить, думав він задоволено. Треба показати їй, як течуть підземні ріки крові. Що Андреас насправді не її білявий хлопчик (як вона думає), його кров, онук Макса Блукача», – думає Едуард Сам [30, с. 18].

Д. Кіш змальовує цю ситуацію двічі, починаючи з того самого моменту: «Чоловік заглядає крізь замкову шпарину». Але цього разу Едуард Сам бачить не Анді, в якому впізнає свого покійного батька, а самого Макса Ахасвера. Повторення епізоду в тексті створює ефект справжності того, що відбувається. Онук і дід в оповіданні – двійники, саме Анді є спадкоємцем єврейської долі по батьковій лінії. Таємничий зв'язок між онуком і дідом з'являється потім і в оповіданні «Енциклопедія мертвих», де, зокрема, йдеться про зміну поколінь – народження онука означає смерть для діда. Мати, «земне» начало у творі, іронізує з приводу батькового видіння. Але в кінці саме з її вуст лунає казка-парабола про царя й циганку. Син циганки й царя успадкував царственність батька, нічим зовні не видавав своє циганське походження. Але у грі підсвідомо імітував ремесло народу його вбитої царем матері – жебрацтво. Притча про ахасверівську долю закінчується питанням малого Анді – «Чи цар убив і сина?». Підсвідоме передчуття геноциду євреїв, поступове осягання таємниці смерті і нелегкої долі свого народу супроводжує Анді змалку.

Д. Кіш утілює циклічне розуміння історії, яка повторюється разом із людськими помилками. З генами передається прокляття безталанного єврея: колись народ вели в полон, ще в минулому поколінні рідні Марії жили в гетто, втікали від погромів, батька виключили з університету, а її генерацію спіткав Освенцім. Із акцентом на тілесність Е. С. у «Записках божевільного» пише про юдаїзм, що кровоточить – помирає і відроджується подібно організму жінки.

Батько навчає Марію не забувати, що в її жилах тече єврейська кров, отже, для родини єврейство є формою бунту, бо тільки тримаючись своєї ідентичності, можна перемогти злочинний режим. «Псалом 44» – один із

небагатьох творів Кіша зі щасливим фіналом, бо це не роман про знищення, але про визволення, нове народження нації, регенерацію [112, с. 51].

Сам письменник зазначає, що євреї в його творах реагують на гоніння внутрішнім бунтом: «Юдаїзм (...) Е. С. і Б. Д. Новського, як і в моєму власному випадку, має дещо від тої сильної і таємничо ефектної привабливості (...), певні прерогативи юдаїзму, (...) є формою латентного бунту» [98, с. 51]. В умовах знищення батько-євреї, голова роду, не відрікається від свого походження: батько Марії із «Псалма 44» наставляє доньку не забувати про єврейську кров, що тече в її жилах, як і Е. С., що не соромиться пришитої на пальто зірки Давида.

Образ єврея також наділений предикатом «майстер». «Євреї завжди посідали важливе місце в культурі Європи і представляли її вершинні досягнення», – констатує Д. Кіш в інтерв'ю «Гіркий осад досвіду» [28, с. 206], а в художній прозі створює образ обдарованої і перспективної людини. Мікша з оповідання «Ніж із трояндового дерева» – кравець і різник, Новський реалізовує себе в багатьох професіях, мріє винайти вибухівку завбільшки з горішок. Герой проходить через постійні перевтілення і перемагає у випробуваннях, стаючи легендарною постаттю.

Єврейські персонажі нерідко виступають в ролях інтелектуалів, що володіють знаннями, мудрістю, вміють критично мислити, здатні сумніватися. Однак інтелект, вираження якого нетипове для розлюченого натовпу «людей без облич», «Пастирів, озброєних незнанням тупим, як палиця, із ненавистю, гострою, як ніж» [33, с. 218], може погубити, що і сталося з євреями в оповіданні «Пси та книжки». Тут євреї, як ідеальні герої Д. Кіша, постійно вчаться – над читанням і письмом їх застають у момент розправи. В «Гробниці для Бориса Давидовича» батька Новського схоплено під час читання Талмуду, катовано і насильно охрещено. Замучено і Баруха Ноймана з оповідання «Пси та книжки» за звинуваченням у читанні «Книги нечестивого» – Талмуду, і багатьох інших книжок. Першим кроком до ліквідації Новського є конфіскація всіх його креслень. В оповіданні «Пси та книжки» євреї, неохочі хреститись,

опиняються у в'язниці разом із вченими. Кредо персонажа-інтелектуала – сумнів, що допомагає не ошукатися і не здатися під тиском ідеології та мечем.

Останні твори Д. Кіша менш прив'язані до єврейства як такого, натомість питання космополітизму постає в них дедалі частіше. Єврейська свідомість персонажів позначена подвійною ідентичністю – єврей і європеєць. Показовими у цьому плані є оповідання зі збірки «Лютня і шрами», деякі персонажі яких розсіялися по всій землі, а в кінці життя шукають власну ідентичність. Значення євреїв для культури Центральної Європи, на думку Д. Кіша, позитивне і креативне, адже саме вони, інтелектуали, представляють її вершинні досягнення [28, с. 195]. Єврейство – це «один інтегративний фактор між культурами, що опановує своїм космополітизмом швидкий потік ідей (...), динамічна сила, що сформувала націоналістичні союзи і демократичні інтернаціоналістичні феномени» [28, с. 206]. Тож, якщо євреї виступають космополітами, все ж вони наділені прерогативою керувати ходом історії та поступу, керуючись Божим провидінням. Однак вікове пригноблення все-таки зробило єврейський народ у мультикультурному середовищі легко впізнаваним: «російські імена (...) не пасували їхній ході», бо «три тисячі років рабства і довга традиція погромів створили ходу, виплекану у гетто» [33, с. 190].

На Балканах, звідки родом Д. Кіш, євреї були національною меншиною із досить закритою культурою, що зуміла зберегти своєрідність наперекір загрозам асиміляції. Хоча їхній побут, цінності та стиль життя й були добре відомі письменнику, культурне вираження єврейства у творах Д. Кіша – уламкове, фіксоване в тексті єврейськими іменами, титулами, релігійними реаліями. Літературні смаки Д. Кіша тяжіли до універсалізму з тенденцією зображати людську долю як таку, оминаючи національні питання.

2.4. Міські топоси

Міський топос як предметно-сміслова даність міста функціонує у художньому творі завдяки образному відображенню автором міських реалій, зафіксованих у часі й просторі, з допомогою яких створюється картина міста, що має певну семантичну віднесеність, відповідно до ідейно-естетичних настанов автора. Топоси є частоповторюваними поетикальними константами як у різних творах письменника, так і в системі культури загалом. Для екзистенціалістської прози типовою є проблема буття людини в місті, її взаємин із містом та взаємин міста з персонажем. Особливо інтенсивно використовувалися міські топоси в модернізмі, що вважався породженням урбаністичної культури. В цю ж культурно-історичну епоху й виникла філософська течія екзистенціалізм.

Зазвичай місто розглядалося екзистенціалістами як «чужий простір», зона відчуження. Галина Сиваченко, наприклад, пишучи про постекзистенціалістські мотиви у прозі словацьких письменників, вказує на потрактування в текстах Яна Йоганідеса держави і міста як ворогів, що символізують цивілізацію [67, с. 267]. Ворожою є штучність міста, протиставлена природі – як говорив Камю в есеї «Прометей у пеклі», «у цьому стовпотворінні вже не лишається місця для цвіркунів» [27, с. 435]. Місто продукує симулякри замість дійсності, її «замінники».

Саме в місті, за філософією екзистенціалізму, відбувається розщеплення «Я» на «істинне» і «неістинне» – особисте та соціальне. Польський дослідник Тадеуш Славек вказує на відсталість особистості в місті: «В місті “Я” віддаляється від себе, вступаючи в обов’язкову для неї самої (особистості – М. Г.) сферу “ми” (...), “ми” – це спосіб, в який “я” бере участь у дії спільної сили. Ступінь проникнення міста в “Я” – це ступінь відходу особистості від “Себе”» [118, с. 51–52].

Часто порушуваною є тема алієнації у великих населених пунктах. Галина Клічак у розділі «Топос міста як ознака екзистенційного коду» своєї

кандидатської дисертації аналізує тему самотності героїв, пов'язуючи її з мовчанням міста. Українська дослідниця розглядає образ міста-лабіринту, який «стає продовженням екзистенційного відчуження героїв, що заблукали у просторі, власних думках й у реальному житті загалом» [38, с. 14].

Отож, відчуття себе в місті ніколи не буває психологічно нейтральним, людина завжди взаємодіє із простором, у якому живе. В мистецтві вона трансформує свій досвід в індивідуальний і, водночас, типологічно закріплений позитивний чи негативний образ міста [52, с. 32]. Юрій Лотман у статті «Символіка Петербурга і проблеми семіотики міста» [48] виокремлює два різновиди маркування міста: концентричний та ексцентричний. Концентричне розташування міста у семіотичному просторі, як правило, пов'язане з розташуванням його на горі (чи горах). Таке місто виступає посередником між небом і землею, воно має початок, але не має кінця – це «вічне місто». Ексцентричне місто розташоване «на краю» культурного простору – на березі річки чи в її гирлі. Тут актуалізується не антитеза «земля-небо», а «природне-штучне»; місто може мати подвійну інтерпретацію: як перемоги розуму над стихіями, з одного боку, і як спотвореності природнього порядку, з другого. Володимир Топоров, спираючись на міфопоетичні і аксіологічні посилення, виокремлює тексти «міста-діви» і «міста-блудниці»: «місто прославлене і преображене, нове місто, що спустилося з неба на землю (Єрусалим)» протиставляє «місту проклятому, що перебуває в моральному занепаді, розпустному; місту над безоднею і місту-безодні, що чекає небесної кари (Вавилон)» [73; 74]. Міський простір, таким чином, набуває здатності перетворюватися на Місто-Рай чи Місто-Пекло.

Географія текстів Д. Кіша – європейська, з наголосом на Центральну Європу. Д. Кіш ідентифікує себе так: «Я, в першу чергу, європейський письменник, а Югославія, країна, з якої я походжу, належить Європі, її культура і література – європейські. У вужчому розумінні я відчуваю себе громадянином Центральної Європи, бо вплив угорської культури в духовному сенсі перемістив мене з Югославії до Центральної Європи» [28, с. 281]. Топос

міста у прозі Д. Кіша фігурував усе частіше й частіше – до найпізнішої збірки «Лютня і шрами», виданої посмертно (1994), де виразним є мотив утраченої батьківщини, ідентифікації себе. У зрілому віці письменник акумулює життєвий досвід і спогади, втілює їх в оповіданнях, між іншим, в образах європейських міст.

У художній візії Д. Кіша місто представлене як простір, який є резервуаром пам'яті, а його локуси і предмети перетворюються на символи. Зазвичай, воно семантично позитивне, як місто дитинства зі збірки оповідань «Ранні печалі» (1968). Головний герой і наратор в оповіданні «Вулиця диких каштанів» шукає дім, де народився, дворяд диких каштанів на Бемовій вулиці, які, як виявилось, знищені війною разом із будинком. Анді Сам, подорожуючи містом, відтворює образ передвоєнного балканського містечка: «На розі знаходилася школа, а перед школою артезіанський колодязь. Не думайте, що я все це вигідав. До цієї школи я пішов у перший клас, а перед тим – у дитячий садок. Мою вчительку звали пані Фанні. Можу вам, пане, показати одну фотографію, де ми всі разом: пані Фанні, наша вчителька, а той, що сидить біля неї – це я, Андреас Сам, моя сестра Анна, Фреді Фукс, ватажок нашої банди... Так, пане, я все прекрасно пам'ятаю. Вулиця мала називатися Бемовою, а я був бійцем у банді відомих бемівців, ватажком яких був Фреді Фукс (офіційно – Аца Дугоня), фольксдойчер (...). Не вірю я, що не лишилося й кількох стовбурів каштанів, хоча б один, та мав би бути (...). Ніхто не в стані пояснити мені, де ділися ті каштани, і якби не ви, я засумнівався би, чи не вигідав це все, чи не намріяв. Але, знаєте, як буває зі спогадами – людина ніколи не певна» [30, с. 14–15]. Текст міста представлений «сіттю місць» [92, с. 110], що наділені індивідуальною і колективною пам'яттю: вулиці, каштани споруди, люди. Знищені об'єкти міста означають для персонажа ліквідацію рідного міста. Новий Сад після війни стає для нього чужим. Модернізацію персонаж сприймає як втрату старих цінностей, творення нового за рахунок знищення старого, що зберігає пам'ять, а, отже, й історію. Коли Анді знаходить місце, де мав би бути його будинок – йому відповідають, що Андреас Сам тут ніколи не жив. Герой

ностальгує: «Чули, хати нема. На моєму узголів'ї виросла яблуня. Один кривий, покручений стовбур без плоду. Дім мого дитинства перетворився на грядку з цибулею, а на місці, де стояв “Зінгер” моєї матері, – кущ троянд. Біля саду височить нова триповерхівка, в ній мешкає професор Смердел. Каштани порубано війною, людьми або просто часом» [30, с. 15–16]. Герой намагається хоч на мить воскресити втрачений рай, який є ще й раєм дитинства. Міста ніби не існує; те, що герой застав після війни – зовсім інша, чужа йому реальність, щось, «на кшталт Атлантиди, поглинутої океаном історії, а, можливо, й фатумом» [13, с. 11]. Перше оповідання є рамкою для всієї тематично пов'язаної збірки. Оповідь «Вулиці диких каштанів» знаходиться в сучасних для оповідача часових координатах, тоді як наступні оповідання зі збірки Д. Кіша «Ранні печалі» є ретроспективного характеру – тут знаходимо уламки образу міста, його дитячу візію, що складається з фрагментів з дитинства, людей (дому, родини, друзів, учителів), єврейського світу (Едуарда Сама, родичів), архітектури, відчуттів (кольорів, запахів). Це місто втрачене, герой не ототожнює себе з ним, воно зруйноване війною і наново створене поступом. Навіть змушене існувати в минулому, містечко дитинства живе у свідомості Анді й символізує рай, місце вічного блаженства, безтурботного життя, де був присутній і батько – центральна постать «Родинної трилогії».

В романі «Сад, попіл» (1965) прослідковується опозиція «місто – село». Місто Едуарда Сама – лабіринт, де можна заховатися, змішатися з натовпом. Діяльність батька в місті інтровертна, не пов'язана з людьми – персонаж займається переважно написанням «сакральної книги» «Розклад руху». Замкненість дає Самові простір до творчості, забезпечує необхідну умову – спокій. У селі Едуард Сам позбавлений можливості алієнації, що вибиває його із захисної позиції і робить беззахисним. Пересічний селянин із «Саду, попелу» – особа, але не особистість. Але переїзд у село не означає для Едуарда Сама особистого занепаду: герой переключається на природу, практикує пантеїзм, проповідує його місцевим жителям. Серед людей він реалізовує свій

артистичний дар за наявності сцени (сільського шинку), аудиторії (допитливих селян), муз (шинкарок).

Світлий Белград в «Енциклопедії мертвих» скидається на місто, про яке письменник розповідає у спогадах. У студентські роки Белград був для нього «мрією, ідеалом, сном про втечу із провінції» [105, с. 7], містом, про яке мріяв у провінції, м. Цетинє, а також міфологізованим містом богеми. Герой оповідання «Енциклопедія мертвих» із однойменної збірки (1983) живе в Белграді майже все своє життя. Сербська столиця тут з'являється епізодично, її можна «прочитати» то в абзацах енциклопедичної статті, то в мемуарах батька. Уперше читач зустрічається з Белградом, коли молодий герой Джура із перспективи потяга, через панорамне споглядання зустрічає нове, невідоме для нього місто: «До Белграда того далекого 1929 року їдуть через Савський міст, напевне, так, як сьогодні, з радісним очікуванням зустрічі. Чути торохкотіння коліс поїзда по залізних конструкціях моста, тече мутно-зелена Сава, локомотив завиває і сповільнює хід, а з вікна другого класу вихиляється мій батько, задивившись у далекі горизонти невідомого міста. Ранок свіжий, туман повільно піднімається над обрієм, а з труби пароплава “Смедерево” виривається чорний дим, чути гудок корабля, що ось-ось попливе до Нового Саду» [33, с. 42]. Оповідь характеризується радісним настроєм, дитячим очікуванням чогось нового. Дія відбувається зранку, що символізує молодий вік оповідача («час розкидати каміння»), персонаж їде потягом, який є досягненням прогресу, рух вперед забезпечує позитивну рецепцію міста. Белград із потяга відкривається з близької перспективи (покадрово), на горизонті, що робить картину більш реальною за рахунок кінематографічних прийомів. Образ Белграда 30-х років, міста безтурботної юності, нагадує місто Анді Сама з «Родинної трилогії» і «сконструйоване» із типових йому мешканців, дозвіль, що заповняли життя Джури та інших белградців (фільми, шкільні й культурні заходи, матчі), назв вулиць, на яких мешкала родина юнака, книжок, які читав, подій, що сталися з ним у місті.

В іншій тональності постає в «Енциклопедії мертвих» сербська столиця часів Другої світової війни. Д. Кіш із уламків творить катастрофічну, експресивну візію міста. Военні роки в оповіданні показані епізодично, із перспективи людини, що ховається в будинку на Палмотичевій вулиці під час вуличних боїв у жовтні 1944 року: місто бомбардується, вулицею проходить гірська батарея, на розі лежить мертвий кінь. «Оглушливий гуркіт танкових гусениць на мить перекриває допит якогось фольксдойча Франя Германа, чий прокльони долинають крізь тонку стіну сусіднього будинку, де офіцер відділу захисту народу добивається справедливості і здійснює народну помсту. Так само як автоматна черга у дворі сусіднього будинку розійдеться різким відлунням у раптовій тиші, що настала після приходу радянського танка, і кривава пляма на мурі, яку побачить мій батько з вікна вбиральні, і труп нещасного Германа у позі ембріона також будуть занотовані у “Книзі мертвих” із коментарем невидимого спостерігача». [30, с. 48]. Дієгетична оповідь створює ефект жаху; короткої історії достатньо для усвідомлення трагедії міста як живої істоти, того, що стало плацдармом для жорстокості. Однак війна минає, як і минула щаслива юність батька в Белграді в 30-х роках, а місто залишається сасгит, страшні події на його вулицях не перетворюють столицю на ексцентричний локус, тільки ставлять її в роль жертви. Місто живе, доки живе його мешканець, поза фігурою батька воно втрачає цінність для літературного твору.

Белград зустрічаємо і в оповіданні «Лютня і шрами» зі збірки з аналогічною назвою (1994), знову в іпостасі добре знайомого міста, тісно пов'язаного із життям героя. На відміну від Москви, яка змальовується у другій частині оповідання, Белград відкритий, гостинний, емігранти з Росії радо приймають головного героя. Присутність міста заявлена під час подорожі його вулицями, коли персонаж поринає в роздуми. Тут Белград є тлом, «фонівим шумом» для внутрішньо фокалізованої оповіді. Перелік вулиць, якими мандрує герой, задає ритм оповіді, викликає у пам'яті асоціативні ряди, а коли протагоніст закінчує мандрівку містом, обривається топонімічний ряд,

закінчується внутрішній монолог. Белград є впорядкованим містом, не містом-лабіринтом, тут на мандрівника не чатує небезпека, а маршрут – передбачений. Оповідач не оминає неестетичних деталей – описів занедбаних дворів, прихованих так само, як і справжнє життя тих, хто живе в місті. «Гине» і будинок, в якому герой жив раніше, натомість сучасність не може запропонувати нічого іншого, окрім купи цегли і будівельного сміття. Ветхість внутрішніх двориків Белграду викликає сум за минулою епохою, що проминула і забрала з собою багато нерозказаного. Ставлення персонажа до сербської столиці амбівалентне, він знає його, як свій власний дім – і як місто з історичною пам'яттю, і як богемний світ, сповнений заздрощів та образ.

Якщо Белград для Д. Кіша символізував походження, молодість, то Париж відкривав доступ до європейської культури [105, с. 168]. Письменник оцінює французьку культуру як «культуру посередницьку, ґрунт, на якому могла би зростати, якщо не сказати “розквітати”, європейська, або навіть універсальна культура в найширшому розумінні цього слова» [105, с. 72]. Французька культура у творчій уяві Д. Кіша асоціюється з Парижем, а Париж – це «великий ринок ідей», місто відкриттів.

Париж у збірці «Лютня і шрами» є мультикультурним містом, у якому емігранти сумують за батьківщиною або знаходять у французькій столиці паралелі з рідним простором. В оповіданні «Юрій Голец» наратор каже, що в Парижі він не хворіє на ностальгію: у сонячні дні мене «будять птахи, як на Вождоваці; поблизу відкритої тераси я чую сербів, як вони гукають і лають одне одного; рано-вранці, коли розігрівають двигуни, з касет гримить гармоніка. На мить я забуваю, де я» [33, с. 246]. Оповідання насичене місцевими топонімами (Люксембурзький парк, Монпарнас, площа Пігаль), реаліями європейського міста (кав'ярні, ресторани), але епізод, де ніби випадково повз перехожих проноситься негр на роликах і мчить уздовж Люксембурзького парку, свідчить на користь Парижу емігрантського – притулку для багатьох народів. В оповіданні реалізована поетика нового: чоловіки зустрічаються на бульварі на початку весни, о тій порі року, що

символізує початок, молодість, прихід нових поколінь і, водночас, згасання старого: «відчувається повільна перемога весни; вже винесли на тротуари столики, жінки сидять, повернувшись обличчям до сонця, із заплющеними очима» [33, с. 250], «ресторан недавно відремонтований, ще пахне новим». Однак природа виказує негативний внутрішній стан старого чоловіка, в якого нещодавно померла дружина: сонце – холодне («день прохолодний, хоча сонце час від часу виглядає з-за хмар» [33, с. 250]), захід сонця – зловісний («на позолочених списах огорожі сонце залишало криваві сліди, як на картині з Лувру, на якій зображено пожежу» [33, с. 250]).

Париж – останній шанс пана без батьківщини з оповідання «Апатрид» (збірка «Лютня і шрами»); пристановисько для емігранта, місце, де герой зустрічається зі смертю (можливо, це Кішева проекція в літературі власної долі). Однак місто чуже, в Парижі герої не приживаються, сумують за втраченою батьківщиною. Посмертний монолог апатрида перегукується із «Ранніми печалюми», де війна зруйнувала місто дитинства, «музей пам'яті»: «Ви бажали би, панове, щоб я вам показав будинок, де народився? Але мати народила мене в лікарні у Фіуме, і ту лікарню вже зруйнували. Вам не вдасться почепити пам'ятної дошки на мій будинок, тому що й він, напевно, теж зруйнований. Або ви були би змушені повісити три-чотири пам'ятні дошки з моїм іменем: у різних містах і в різних державах, але й тут я вам не зміг би допомогти, бо не знаю, яким був мій рідний дім. Я вже не пам'ятаю, де я жив у дитинстві, ледве пригадую, якою мовою говорив. Те, що я пам'ятаю, це картини: розхитана пальма й олеандри десь біля якогось моря. Дунай, який тече, каламутно-зелений, посеред левад, одну лічилку: ен-ден-діна, ті-рака, тіна...» [33, с. 245]. Повернення до міста, щоправда, посмертне, є, за словами чеської письменниці й літературознавця Данієли Годрової, пошуком себе: «місто і я є однією істотою, тому природно, що звернення до себе, пошук власної ідентичності (...) означає звернення до міста, пошук його ідентичності» [93, с. 540–544]. Місто на кожному кроці містично промовляє до героя своїми знаками, віщуючи смерть: готель у Латинському кварталі поблизу театру

«Одеон» викликав у героя «похмурі думки, і ввечері, коли він гасив нічну лампу над шафкою, йому ввижалися примари, навколо яких ще витають у повітрі, немов савани, звіяні готельні простирадла» [33, с. 235]. Провісницею смерті є й домовина, що з'явилася перед ним у ліфті.

У романі «Мансарда» нарація зосереджується на внутрішніх переживаннях персонажа Орфея, весь його космос – це мансарда, найвищий поверх будинку. Герой ототожнює себе з містом як із соціумом тільки в кінці роману, коли «спускається з мансарди», виходить поза межі свого егоїзму, помічає сусідів, що живуть на нижчих поверхах, починає цікавитися їхніми проблемами. Відособлене життя на мансарді можливе тільки в місті. Сербське місто (хоч і не закріплене в тексті топографічно, але, знаючи біографію письменника-прототипа головного героя, можна припустити, що, пишучи «Мансарду», Д. Кіш уявляв Белград), навіть у час душевної кризи відкрите до персонажа.

Негативні образи провінційних міст мають також автобіографічне походження. Д. Кіш пригадує чорногорське місто Цетинє, духовну кризу, яка розпочалася для письменника під час навчання там, та власну втечу в літературу: «У ті часи життя молодих було страшно монотонне, розпачливо провінційне, депресивне і нещасне (...). Провінційне виховання “хотіло вбити в учнях усі так звані пориви, повернути наші думки тільки до книжки, ніби в нас було інше місце втечі (...). У тій страшній прозі провінційності (...) єдиним способом, аби не збожеволіти, я вважав поезію» [105, с. 5–6].

Рідне угорське місто лікаря Таубе – Естергом початку ХХ століття (оповідання «Магічне кружляння карт» зі збірки «Гробниця для Бориса Давидовича») – неприємне, антиестетичне, його кольори – хворобливий сірий і жовтий, усі домінантні точки (будинки, вулиці, запахи) говорять про регрес, занепад: «Провінційна сірість середньоевропейського містечка початку століття чітко проглядає з мороку часу: сірі одноповерхові будинки з подвір'ями, які сонце у своїй неспішній ході ділить чіткою демаркаційною лінією на квадрати вбивчого світла, і якісь вологі, плісняві тіні, подібні до мороку, алеї акацій, які

навесні нудотно пахнуть, наче густі сиропи та цукерки від кашлю, дитячими хворобами; холодна барокова пишність аптеки, де виблискує готика білих порцелянових посудин; похмуре *gimnazium* із викладеним плиткою подвір'ям (обдерті зелені лавки, обірвані гойдалки, що нагадують шибеницю, і помальовані білим вапном дерев'яні нужники); будинок магістрату, пофарбований у жовтий колір у дусі епохи Марії-Терезії (...)» [33, с. 176]. Над Естергомом панує есхатологічний міф, місто потрактовано як «хворий організм», носій хвороби, для його змалювання вжито медичну метафорику. Лікарняна атмосфера міста і зростила майбутнього лікаря і суспільного діяча, що прагне все виправляти, лікувати. Почуття несумісності з містом спричиняє втечу з нього. Малий Таубе мріяв про той день, коли «подивиться востаннє на своє місто з пташиної перспективи від'їзду, як дивляться крізь лупу на засушених та безглуздих жовтих метеликів у альбомі гімназійних років: із сумом та огидою» [33, с. 176]. Як бачимо, персонаж існує поза часом і простором міста, його прагнення спроектовані в майбутнє.

Несумісність із рідним Дубліном відчуває і Гоулд Верскойлс з оповідання «Льоха, яка пожирає свій виводок» (збірка «Гробниця для Бориса Давидовича»). Ексцентричному потрактуванню міста сприяє окраїнне розташування Дубліна на межі суші й моря. З водною стихією пов'язаний мотив сирості, туманності; палітра міста – брудно-сіра. Місто має негативну семантику і цей образ суголосний з негативним внутрішнім станом героя (пригнічена атмосфера, бруд, сморід портового міста, злиденність і зооморфність міщан як натовпу). «Дублін – місто, що плекає найбільший у всьому західному світі звіринець ексцентриків: аристократично розчаровані, агресивні представники богеми, професори у рединготах, безробітні проститутки, відомі пияки, обдерті пророки, фанатичні революціонери, хворі націоналісти, шалені анархісти, вдовиці, обвішані гребенями та коштовними прикрасами, закутані священики – цілий Божий день дефілює вздовж Ліфі ця карнавальна когорта» [33, с. 148–149], в легені в'їдається «жахливий сморід рибного борошна з консервної фабрики біля порту» [33, с. 149]. Дублін –

узагальнений образ всієї Ірландії, «найвіддаленішої Тули, країни по той бік знання», «країни суму, голоду, відчаю та насильства» [33, с. 148]. Ірландське місто порівнюється із пеклом: останнє, що побачить Гоулд – як «благодійний звіринець ірландських ексцентриків (до яких певною мірою належав і сам), що спускається вздовж Ліфі, аж до якірної стоянки, щезає, немов у пеклі» [33, с. 149]. Колір Дубліна – чорний, болотяний, місто назване «чорною калюжею». Гоулд Верскойлс, народжений в одному з дублінських передмість біля порту, слухав гудки пароплавів і прагнув втекти у світ, відчуваючи огиду до міста. «Найжахливішою дірою, в якій мені випало побувати» є для письменника в оповіданні «А і Б» зі збірки «Лютня і шрами» рідний дім.

Антиутопічним є образ Москви – столиці Радянського Союзу, куди в 30-ті, роки сталінських репресій, потрапляє лікар Таубе з оповідання «Магічне кружляння карт». Приїзд до Москви асоціюється в угорського інтелігента з надією, ідеалами комуністів, що намагалися побудувати на землі рай. Хоча природа віщувала лікарю про небезпеки міста, – «зливи крижаного дощу та снігові завірюхи, що затуманювали товсті скельця його окулярів» [33, с. 178], увага інтелігента прикута до реклами – транспарантів, революційних гасел, – ілюзорного блиску Москви: «Два місяці гуляв Таубе або ж Байц вулицями Москви як зачарований (...). Бачили, як він увечері, попід руку з дружиною, блукає біля стін Кремля, захоплений чудом лампочок, що великими червоними літерами освітлювали нічну Москву революційними гаслами. Він хотів усе побачити, побачити і помацати, не тільки через короткозорість, але щоб переконатись, що все це не сон (...). Протягом двомісячних щоденних та щонічних блукань він вивчив Москву краще, аніж будь-яке місто у своєму житті: знав усі проспекти, всі вулиці, парки, адміністративні споруди та пам'ятники, тролейбусні і трамвайні лінії: він знав уже й усі вивіски на магазинах, і всі гасла. “Він вчив російську, – нотує один його бібліограф, – за мовою транспарантів та гасел”» [33, с. 178–179]. Місто стає для протагоніста образом «комуністичного раю», втіленням його власних ідеалів. Однак зіткнення з реальністю розбиває ідеалізований стереотип Москви. У тролейбусі

невідомий москвич бажає зав'язати із Таубе розмову, але здогадавшись, що він – іноземець, раптово відсторонюється від нього. Усвідомлення міста як міліцейського з атмосферою страху і контролю сприяло його деміфологізації, розчаруванню в радянській системі, за що доктор поплатився. Москва 1960-х років знову з'являється в оповіданні «Лютня і шрами» як місто із закритими, суворими підозріливими мешканцями, життя яких протікає в страху.

Образ Києва є центральним в оповіданні «Механічні леви». Збірку «Гробниця для Бориса Давидовича», до якої входить твір, можна вважати «енциклопедією утопій», тому місто храмів тут, беручи до уваги ще й критичне ставлення письменника до релігії, не сакралізоване, як місто дитинства з ліричної прози Д. Кіша, його зображено об'єктивно. Говорити про концентричний чи ексцентричний характер Києва складніше, бо автор-оповідач-коментатор лиш описує епоху, не вдаючись до її оцінювання, тим більше, до моралізаторства, завдяки чому зберігає об'єктивний, нейтральний тон, властивий документальній техніці. А щодо коментарів наратора, який спостерігає за поклонінням у храмі під час імітованого богослужіння, видається йому дивним, навіть пекельним, то його враження свідчать скоріше про відстороненість, «незаангажованість» оповідача та фантастичність реального життя – принцип, описаний в «Уроці анатомії», і втілений тут.

Київ у «Механічних левах» – радянський, відповідає хронотопу головної оповіді твору – українській реальності 1934 року. Але для опису міста письменник обрав надто малий часовий проміжок, що виправдовує дієгетичну та пришвидшену оповідь. Але не тільки заради динамізму Д. Кіш вміщає основні події твору в кілька годин. Письменник намагається зобразити в особі Челюстникова «радянську людину», – людину-машину, яка готова виконувати нереальні для людських зусиль завдання.

Столиця подається в оповіданні фрагментарно, через називання локусів (вулиця Єгорівка, Соколівський проспект, окружна дорога вздовж Дніпра, квартира коханки, кабінет райкому, вокзал) та реалій, що характеризують 30-ті (газета «Нова Зоря», чорний службовий автомобіль, комуністичні

транспаранти, атмосфера стеження, страху). У творі також є згадки про алкоголь: похмілля Челюстникова, пивний завод, запах хмелю й солоду в храмі, що приглушений ладаном, свічками, прізвище головного інженера цеху – Брагінського. Сп’яніння має в оповіданні метафоричний сенс – воно приглушує пильність, людиною в такому стані легко керувати, а це зручно для тоталітарної держави, що прагне цілковитого підпорядкування її громадян.

Софія Київська в «Механічних левах», натомість, – образ цілісний. Оповідач вдається до ретроспекції, аби зробити для читача історичний екскурс до храму і показати, що релігія, як і комунізм – різновид тоталітарної системи, «побудованої на поті і крові мужиків» [33, с. 163]. У ній так само присутній примхливий диктатор – для середньовічного Києва ним є князь Володимир, тут же присутній фанатичний, «керований» натовп. Фрески із сюжетом забав біля князівського та боярського сектору в храмі немов промовляють про те, що з віками принцип правління не змінився – так само доводиться грати ролі перед політичною верхівкою, вдягати маски страшних звірів, що символізують могутню державу страху. Позитивна семантика храму відображена в його автентиці і красі, протиставленим радянському прагматизму, що нехтує естетичним, – пивному заводу на місці пам’ятки архітектури.

Чи є Софія Київська «Механічних левів», перетворена на пивзавод і розвінчана автором, локусом із втраченим духовним значенням? Очевидно ні, бо для автора церква, можливо, і не становила сакральної реалії як такої, але була об’єктом аналізу. Та важливіший другий факт, який знаходимо на сторінках оповідання. Хоч надворі 1934 рік, Україна пережила більше, ніж десять років офіційного атеїзму, але в ментальності мешканців міста великих змін не відбулося. Водій Альошка так само вірить в Бога, як і натовп жебраків, що позбиралися до церкви. Отже, у свідомості киян зберігається архетипний образ сакрального міста, представлений конкретним храмом.

Варто сказати, що Д. Кіш актуалізує розуміння міста як імені. Не дарма він вибудовує події у відомих світовому читачу містах, що викликає ряд асоціацій і стереотипів про населений пункт та країну, в якій він розташований.

Ім'я міста апелює до його історії (Москва, Київ), вже створених образів у текстах інших письменників (Дублін у Дж. Джойса), значення окремих місць у житті автора (Белград, Париж, Новий Сад). Відоме місто не потребує зайвих описів, адже живе в уяві читача, отож може бути вжитим автором як готове тло для дій у творі. Письменник доповнює уявлення про відоме місто своєю візією, по-суті створюючи палімпсестний образ.

Отже, місто у прозі Д. Кіша поєднує в собі численні смисли та символи, несе певну семантику, що визначається характером стосунків персонажів із ним. Як бачимо, на відміну від екзистенціалістської естетики, місто у творах Д. Кіша має як негативну, так і позитивну або нейтральну семантику. Позитивні міста реалізовані через образи міста дитинства, втраченого раю, «музею пам'яті», духовного центру і «вічного міста», зображені в ліричній прозі Д. Кіша; мультикультурного міста, в якому персонаж шукає рідне місто, або ж локуса, де можна сховатися, протиставленого селу. Місто з негативною семантикою – антиестетичне, пов'язане з есхатологічним міфом, мешканці якого почувають несумісність із ним, втікають із нього; це також антиутопічне місто, що підлягає деміфологізації. Проблема алієнації героя в місті виражена більше у пізній творчості, що припадає на французький період життя Д. Кіша, коли йдеться про Париж (оповідання «Апатрид», «Юрій Голец»), натомість сербське місто – навіть у час душевної кризи відрите до персонажа (роман «Мансарда»). Д. Кіш актуалізує розуміння міста як простору, що є носієм пам'яті, а також міста як імені, що має закріплений образ, стереотип та історичну тяглисть.

Висновки до розділу II

Історико-культурний аналіз показав, що філософія екзистенціалізму в літературному житті повоєнної Югославії знаходила спільні точки дотику і з офіційною ідеологічно маркованою літературою, і надавала ідейне підґрунтя для митців, які прагнули свободи творчості й намагалися вийти за межі нав'язаного методу. Поширенню екзистенціалістських ідей сприяли численні

філософські та літературознавчі видання, переклади сербською творів теоретиків філософії. Криза особистості, її нівелювання в суспільстві збудили інтерес до екзистенціалізму.

Основні риси екзистенціалістської естетики, а саме зосередження уваги на особистості з її внутрішнім світом, протиставлення особистості та історії, особистості і режиму, зображення епохи, що ніби пропущена через життя героя, проблема свободи вибору людини і відповідальності за нього, відчуття трагічності, трагічна іронія, протистояння особистості й системи, відчуження протагоніста, звуження меж простору і часу романів та оповідань, обмеження кола героїв відстежуються протягом всієї його літературної діяльності Д. Кіша.

Екзистенціалістську парадигму творчості Д. Кіша вибудовують екзистенціали смерті, страху, самотності, відчуження, абсурду. Життя людини в тоталітарній системі розглядається к буття-до-смерті, вона перманентно свідомо свого скону, протагоністів переслідує відчуття невмотивованого страху, який є константою епохи. З другого боку, смерть – це шлях до свободи, кінець переслідуванням, тому людина тяжіє до неї. Людське існування на прикладі життя персонажа Е. С. – це постійне протиборство Еросу й Танатосу, циклічна історія смерті й воскресіння. Антитоталітарні форми буття – сон і юродство, абсурд розглядаються як можливість для мислячої людини зберегти особистість. Особистісна свобода у творах Д. Кіша має двоякий характер – з одного боку, вона є обов'язковою прерогативою творчості, а з другого – гарантом самотності.

Оповідання і романи Д. Кіша як джерело знань про тоталітаризм характеризуються не історизмом, соціально-політичною заангажованістю, а загальнолюдським, філософським спрямуванням, екзистенціалістською проблемою буття людини в тоталітарному світі. Присутність у всіх творах письменника мотиву смерті відображає досвід тоталітарного режиму і травму для посттоталітарного суспільства. Д. Кіш реалізовує своє розуміння тоталітаризму на прикладах комуністичної і нацистської систем, використовуючи документальну основу, майстерно психологізуючи оповідь,

створюючи найгостріші ситуації, в яких спрацьовує модель «політична верхівка – чернь – інтелігенція».

Єврейський дискурс у прозі Д. Кіша виражає трагічне світовідчуття, характерне для екзистенціалізму, і стоїть поряд із проблемою антисемітизму у його прозі. Письменник створив образ безталанного єврея і суспільного аутсайдера, що потерпає від стереотипу «вбивці Христа», єврея-майстра і винахідника, інтелектуала і космополіта, а також вибраного народу, того, хто керує історією і поступом. Однак висвітлення єврейського питання у прозі Д. Кіша має загальнолюдський, а не національний підтекст, з притаманним письменнику тяжінням до універсалізму.

Місто у прозі Д. Кіша поєднує в собі численні смисли та символи, несе певну семантику, що визначається характером стосунків персонажів із ним. Позитивні міста – це міста дитинства, втраченого раю, «музею пам'яті», духовного центру і «вічного міста», зображені в ліричній прозі Д. Кіша; мультикультурного міста, що асоціюється у персонажів із містом або ж локусом, де можна сховатися, на відміну від села. Місто з негативною семантикою – антиестетичне, пов'язане з есхатологічним міфом, мешканці якого почувають несумісність із ним, втікають із нього; це також антиутопічне місто, що підлягає деміфологізації. Проблема алієнації героя в місті виражена більше у пізній творчості, що припадає на французький період життя Д. Кіша, коли йдеться про Париж (оповідання «Апатрид», «Юрій Голец»), натомість сербське місто – навіть у час душевної кризи відрите до персонажа (роман «Мансарда»). Д. Кіш актуалізує розуміння міста як простору, що є носієм пам'яті, а також міста як імені, що має закріплений образ, стереотип та історичну тяглість.

РОЗДІЛ III. ПОЕТИКАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ ПРОЗИ ДАНИЛА КІША

Розглядаючи особливості поетики прози Д. Кіша, варто конкретизувати, що мається на увазі під поняттям «поетика». У широкому значенні вона розуміється як розділ теорії літератури, що вивчає систему засобів вираження в художніх творах. Також поетикою називають розділ науки про літературу, в якому розглядаються проблеми стилістики, сюжетики, віршування. Цей термін позначає й художню систему письменника, літературної епохи, окремого жанру, конкретного твору, систему зображувально-виражальних засобів та будову творів, а також взаємодію цих засобів при створенні образу світу та образу автора у творі. Останнє положення найбільш відповідає запитам цього розділу дисертації.

Обов'язковою прерогативою поетики є системність. На це звертає увагу Микола Кодак у монографії «Поетика як система»: «Системність поетики, на наш погляд, виражається в тому, що підсистеми, які входять у систему, охоплюють художнє явище як цілісність в розрізі певного аспекту – ідейно-емоційного, часо-просторового тощо; так само і система, інтегруючи всю сукупність підсистем, дає змогу розглядати твір як нерозривну єдність, результат внутрішньо складної, багаторівневої системно-образної думки» [39, с. 9–10]. Поетика розглядає всі аспекти художнього твору цілісно, не відірвано один від одного: «Ідейно-художній зміст і форма зосереджені, «розлиті» по всьому твору, а не локалізовані в якійсь його частині» [39, с. 10]. Український вчений розглядає поетику як систему з такими її рівнями – пафос, жанр, психологізм, хронотоп, нарація. Даний розділ присвячений формальним характеристикам творів сербського письменника, а саме жанрово-формальних особливостям, хронотопу, нарації.

3.1. Формально-структурні пошуки

Для кожного типу прози, для кожного твору Д. Кіш намагається відшукати відповідну форму. В інтерв'ю він стверджує: «Моя постійна проблема – це пошук нових форм, за допомогою яких я би зміг наблизитися до дійсності та змалювати її. Я маю на увазі поєднання автобіографічної техніки та документу заради збагачення твору різноманітними формами і тактами, як партитури» [105, с. 172]. Прозаїк надавав важливого значення формі твору, бо вона «може надати нового змісту» [105, с. 29]. Пошук форми, принаймні, на початку своєї творчої кар'єри, відбувався під знаком протиставлення реалістичній традиції: тоді, як представники «прози дійсності», неореалісти віддавали першість змісту над формою, сербські модерністи робили наголос на формі. Увага до неї пояснюється й прихильністю Д. Кіша до ідей російських формалістів, про що довідуємося з інтерв'ю «Час сумнівів» (1973): «Мої висловлювання на тему форми, повторюю, були тільки парафразою (...) засад формалістської школи (...). Я хотів тільки вказати близькі мені теорії, в яких конкретизую принципи переживання форми, щоб уможливити аналіз самої форми, яка розуміється як зміст» [105, с. 30] або: «Моя скромна особа – це втілення найгіршого з усіх формалістів, прихильників прози дійсності» [105, с. 28].

Питанню прозової форми Д. Кіша приділено увагу в монографії А. Татаренко «Поетика форми у прозі постмодернізму. Досвід сербської літератури» [70]. Своє ж завдання ми вбачаємо у виокремленні основних формально-структурних ознак прози Д. Кіша, що є неодмінною складовою її поетики.

Прозі Д. Кіша притаманний жанровий та родовий синкретизм, що найчастіше виражений у балансуванні між прозою і лірикою та прозою і драмою. Для першого випадку показовим є роман «Мансарда», а також інші твори ліричної прози – роман «Сад, попіл» та збірка оповідань «Ранні печалі», де автор пише поетичну прозу, а протагоніст фактично займає місце ліричного

героя. Пограниччя прози та драми виявлено в оповіданні «Поет». Тут використовуються свідчення очевидців, уривки зі слідчої справи, перелік речей персонажа Стеви Лічини, що зберігалися в тюрмі. Діалоги в тексті хоч і прописані, подекуди змінюються прямою мовою з вибірковими словами автора, коли оповідь уповільнюється. Таким чином, твір має синкретичну, межову між епічним і драматичним родом форму, що зумовлює динамізм, непередбачуваність наративного потоку, експресивне сприйняття. Тональність оповідання задана від самого початку осінньою дощовою погодою, а також некрологом інваліда, що сигналізує про майбутні негаразди і смерть самого Лічини.

Алла Татаренко відмічає схильність письменника до незвичайних, часто гібридних жанрів [121, с. 68]. Жанр «Мансарди» означений Д. Кішем на початку твору як «сатирична поема». Ліро-епічна дефініція – поема, передбачає поетизацію прозового твору. Форма роману позначена сумнівами Д. Кіша, постійним коливанням від епіки до лірики: «Це твір письменника, який вагається між поезією і прозою, і, власне, записує це вагання» [59, с. 13]. Ознакою ліричності роману «Мансарда» є те, що реальність в ній подана не безпосередньо, а постає у багатьох вимірах.

Питання про жанр «Ранніх печалей» залишається відкритим – роман це чи збірка оповідань? Алла Татаренко, торкаючись цього питання, зазначає, що «"Ранні печалі" найчастіше трактують як збірку (цикл) оповідань, хоча їх згадують у літературній критиці і як роман» [70, с. 95]. Йован Делич пропонує розуміння «Ранніх печалей» як роману, в який його об'єднують окремі оповідання-глави [16, с. 70]. Алла Татаренко відзначає гібридний характер жанру, коли «оповідання опиняються у "спільній книзі", об'єднуються в наративний ланцюг, щоби врешті стати частиною мозаїчного, а водночас цілісного твору» [70, с. 94].

У репліці Дінго можемо знайти також і ключ до визначення жанру «Ранніх печалей», книги про певний період життя Анді Сама. Пес каже: «Ні, моє життя – не роман. Це цілісність, сплетена з коротких розповідей, з багатьох

дрібних випадків, веселих і сумних, але у цих оповідках завжди присутній хлопчик, як і я присутній у його оповіданнях» [30, с. 99]. Отже, «Ранні печалі» – це велика наративна форма, цілісність, що складається з маленьких оповідань. На користь «цілісності, яка зберігала б при цьому дисперсійність і фрагментарність» [70, с. 94], свідчить і наявність підзаголовка книжки («для дітей та вразливих»). Оповідання книги можна вважати епізодами, що складає роман «Ранні печалі». Отже, розглянемо «Ранні печалі» як оповідну єдність.

Твір значною мірою автобіографічний, письменник позичає Анді Саму, що є його альтер-его, власний досвід. Як і «Сад, попіл», ця книга не може бути добре зрозумілою без знання фактів біографії родини Кішів. І. Вулетич, у зв'язку з останнім фактом, відносить «Ранні печалі» до жанру псевдоавтобіографічної белетристики [124, с. 118].

Єдність епізодів «Ранніх печалей» підкріплена незмінними персонажами, спільними мотивами, а також часово-просторовими характеристиками. Алла Татаренко підмічає, що, «розміщуючи оповідання, письменник керувався логікою розвитку героя і тому заданим порядком не варто нехтувати» [70, с. 96].

У збірці є оповідання-курсив – «Восени, коли починаються вітри», повністю надруковане курсивом, що свідчить про його важливість для всієї книги. Воно відіграє роль «преамбули», вступу до фантастичного світу дитинства. Тут, насамперед, звернено увагу на погоду, на тлі якої з'являється головний персонаж Анді Сам. Це осінь, пора, коли починаються негоди, ілюстрація до втраченого раю дитинства Анді Сама. Курсивом надруковано і «Лист або зміст» у романі «Клепсидра», що є «мапою» роману – картинкою, розбитою на фрагменти, з яких утвориться роман.

Д. Кіш називає «Клепсидру» «параболою про створення світу». Роман починається, як при сотворінні, з біблійної темряви [105, с. 9]. У мороці з'являється блиск світла, провиднюються контури простору, при тремтливому світлі народжується світ. «Джерело світла – тремтливий полум'я газової лампи, простір – кімната одної сільської хати, а світло (в метафоричному плані) – бідна

екзистенція персонажа. Спочатку у полі зору з'являється око, око фотографічне, що намагається роздивитися предмети у темряві. Потім до лампи наближається рука. Око, рука, погляд належать тому, хто присутній у кімнаті, тому, хто створює ілюзію присутності» [112, с. 187]. Текст сприймається як універсум, а написання твору – як створення (художнього) всесвіту. Але Д. Кіш тут займається не творенням художньої реальності, а, згідно постмодерністських настанов творчості, реконструкцією дефрагментованого минулого.

Сербське слово *peščanik* означає 1) клеписдру, 2) камінь-пісковик, 3) піщаний ґрунт. Пісочний годинник як символ роману можна трактувати знаком тлінності існування, плинності часу, циклічності історії, що повторюється у своїй трагічності. На початку роману читачу запропоновано підказку – малюнок: чорний квадрат, у якому, знаходиться біла клеписдра чи ваза, що насправді утворена симетричними профілями облич, які дивляться одне на одного. Малюнок, що є символом роману і ключем до його прочитання, можна тлумачити в кілька способів. Вікторія Радич стверджує, що в малюнку можна побачити і клеписдру, і два профілі, обернуті один до одного: сина і батька або сина/батька і читача [112, с. 189]. Симетричні профілі можна трактувати і як дві сторони головного героя, на якому тримається весь сюжет – суб'єктивне і об'єктивне «Я» Е(дуарда) С(ама). Чи розуміти дзеркальне відображення як дві екзистенції центрального персонажа «Клеписдри» батька – мертвого (за фактом) і живого (на сторінках роману). Або як два типи бачення реальності – об'єктивний і суб'єктивний. Або як роздвоєння особистості, коли алієнований Е. С. описує себе збоку. Ці два профілі ведуть між собою діалог, в оповідному потоці покладаючи на дно клеписдри піщинки однієї суцільної історії, вибудовуючи неоднорідну канву тексту, що складається із чотирьох способів розповіді про одне і те ж саме. По-суті, на ту ж тему ішлося в романі «Псалом 44» та в перших двох творах «Родинної трилогії». На історичному рівні – про «холодні дні» у Новому Саді, про геноцид сербів і євреїв на окупованих територіях Воєводини на початку Другої світової війни. На

національному – про євреїв у часи гонінь на прикладі однієї родини, конкретного героя. На універсальному – про долю людини. На психологічному – про стан напруження, неврозу, роздвоєння особистості, непевності в умовах приниження, дискримінації.

Роль рамки в «Ранніх печалях» відіграє оповідання «Вулиця диких каштанів». Оповідь переноситься на багато років уперед, коли дорослий Андреас повертається до Нового Саду і на Бемовій вулиці шукає рідний дім, якого вже немає, що дуже засмучує персонажа. Із попереднім, «Восени, коли починаються вітри», цей фрагмент об'єднує образ каштанів, запах яких викликає в дорослого чоловіка спогади про дитинство, якій й займають решту книги. Під час розгортання сюжету, витвореного розповідями про дитяче життя, автор лише зрідка порушує хронологію подій.

Жанр «Гробниці для Бориса Давидовича», вказаний автором, – «сім глав однієї спільної повісті». Оповідання, на думку Алли Татаренко, пов'язуються між собою «темами (...), мотивами, символами, а найбільше – присутністю нараторової свідомості [72, с. 292], та їх «не можна прочитати на одному диханні, більшість із них має мозаїчну структуру і тільки «Гробниця» – монолітна, цілісна. Інші – розчленовані на фрагменти різних поетичних призначень» [121, с. 70].

У пізніх збірках оповідань «Гробниця для Бориса Давидовича», «Енциклопедія мертвих», «Лютня і шрами» (останнє впорядковане і видане після смерті письменника його першою дружиною Мір'яною Міючинович) наявні «центральні», взірцеві оповідання, що носять назву збірки. Ключове оповідання означає всю збірку, часто відрізняється «цілісною, монолітною структурою. Інші ж – розбиті на фрагменти різних поетичних структур» [121, с. 70].

Формально-структурні пошуки Д. Кіша характерні рухом від розлогого до короткого твору, винятком є лиш експериментальний роман «Клепсидра», найбільший з усіх романів. Д. Кіш, за словами сербського літературознавця Йована Делича, пішов нетиповим шляхом, тяжіючи до редукування форми

прозових творів на кшталт оповідань енциклопедичного ґатунку, а не великих наративних форм, із яких, власне, починав свою творчу діяльність (до експериментального роману «Клепсидра» включно). «Найбільше досвіду – у найвужчій формі» [105, с. 99], – стверджує Д. Кіш в інтерв'ю «Шукаю місця під сонцем для сумнівів» (1984). Мініатюрний роман «Мансарда» відзначається досить складною, несиметричною будовою. Він складається з одинадцяти частин, поданих за місцем дії або основною подією, що мала місце у фрагменті. Наратором є головний персонаж Орфей, оповідь якого рясніє його внутрішніми монологами, пасажами думок, діалогами, дієгезисом непрямой мови. Поет сам себе допитує, випробовуючи власний твір, як у «Клепсидрі» в частинах «Слідство» та «Допит свідка», і дає на запитання «можливі відповіді» – один із можливих варіантів розгортання сценарію власного роману. Так як Ігор і Лютнист час від часу «зливаються» в одну особу, у його потоці думок важко зрозуміти, до кого персонаж звертається – до Евридіки чи до Цапа-Мудруна, бо, по-суті, веде розмову із самим собою. Непевністю позначена і фігура Евридіки, щодо якої поет також не певний – чи вона була насправді, чи це лише плід його фантазій.

«Родинна трилогія» – це пошук і зміна форми з книжки до книжки. Форма, за словами Д. Кіша, допомагає наново відкрити дійсність, невідомі до цього її грані [105, с. 11]. У передмові до «Родинної трилогії» автор пише, що «"Ранні печалі" – це нариси у блоці, поки що кольорові, "Сад, попіл" – малюнок графітом на полотні, через який перебилися темні барви «Клепсидри», густі, масляні нанесення кольорів, що перекрили контури, накреслені графітом, а штрихи із блоку перестали навіть мати будь-який смисл чи значення» [30, с. 7]. Написана після «Саду, попелу» збірка оповідань «Ранні печалі» продовжила формальні експерименти, відкриваючи, таким чином, нові аспекти дійсності: «Форма в рамках творчого методу є, передусім, видом подразника, відкриттям наново за кожним разом не лише літератури, як такої, але й дійсності: бо дійсність теж є таємницею, теж таємниця, як і літературна форма» [105, с. 11].

Композиція «Ранніх печалей» складається з дев'ятнадцяти оповідань, сімнадцять із яких складають головну оповідь і обрамлені двома текстами: «Восени, коли настають вітри» (на початку), «Еолова Арфа» (у кінці). Останній автор додав тільки 1983 року. Із сімнадцяти оповідань – «Хлопчик і пес», що відрізняється серед інших своєю сентиментальністю і собакою-наратором, що веде «Я»-оповідь. У семи розповідях – «Вулиця диких каштанів», «Погром», «Оповідання, від якого червоніють», «Серенада для Анни», «Левада, восени», «Людина, що прийшла здалеку», «Із оксамитного альбому» протагоніст є оповідачем від першої особи. Інші дев'ять – «Гра», «Наречені», «Замок, осяяний сонцем», «Левада», «Поки йому вичісують волосся», «Оповідання про гриби», «Коти», «Груші», «Коні» розказані в третій особі. На відміну від роману «Сад, попіл», усі частини тут написані стисло, деякі оповідання («Серенада для Анни», «Груші», «Оповідання про гриби») займають сторінку або й менше.

Найбільший роман Д. Кіша «Клепсидра» складається з таких, перемішаних між собою перспектив зображення дійсності, як «Картини з подорожі», що як фрагменти виникають у тексті чотири рази, «Записки одного божевільного» – п'ять разів, «Слідство» – чотири рази і «Допит свідка» – двічі. Ці різні картини світу в романі є, як влучно висловилося А. Татаренко, «уламками розбитого дзеркала під назвою “Лист, або Зміст”» [70, с. 87], що завершує роман. Автор розбив оповідання на протитуловані частини, назви яких нагадують радше частини слідчої справи (напр., «Завдання», «Виконання завдання», «Зізнання»), ніж художній твір. Дії в цій «справі», як належить жанру, розгортаються за принципом лінійного часу, послідовно.

Твір добре спланований і вимагає спостережливості читача, «геометрично вимірний», складається із 67 розділів, розділених між цими чотирма стратегіями писання, що чергуються. Пошук відповідної форми для кожного твору Д. Кіша (зокрема, якщо йдеться про книги «Родинної трилогії») – результат наслідування Дж. Джойса і його традиції абсолютної форми, утілене прагнення наблизити сербську літературу до зразків європейського модернізму,

подолати традицію. Д. Кіш точно охарактеризував свій задум в інтерв'ю «Час сумнівів»: «Підхід до тексту як структури означає ніщо інше, як радикальне поривання із традицією» [105, с. 21].

Форма «Клепсидри» характеризується синкретизмом стилів, перспектив, уміщених в одному романі, що ускладнює його жанрову ідентифікацію. Роман має рамку – «Пролог» на початку і «Лист, або Зміст» у кінці твору – саме ці частини пояснюють стан речей до написання листа і сам факт його повстання. За стилями ці дві частини протилежні одна одній і знаменують собою дві основні художні стратегії «Клепсидри» – авангардну, сюрреалістичну з викривленими часово-просторовими координатами («Пролог») та об'єктивну – реалістичну, документальну (лист).

Цінність твору, передусім, – у передачі одного змісту кількома формами, (як твердив Д. Кіш, «форма відкриває дійсність» [105, с. 11]), з кількох ракурсів оповіді, реалізованих у таких частинах роману, як «Картини з подорожі», «Записки одного божевільного», «Слідство», «Допит». Власне, вони і складають пазли цілої картини, вміщеної у фінальній частині – листі головного героя сестрі.

Кішева прискіплива увага до форми – також заслуга російського формалізму, особливо – праці В. Шкловського «Мистецтво техніки», відгомін постмодерністської тенденції до семантизації форми [70, с. 94]. Як для 1972 року, коли письменник здобув премію «НІНу» за роман року, в югославській літературі «Клепсидра» виявилася новаторською, нестандартною книгою, розрахованою на немасового читача. «Розхитування старих нарративних систем призвело до створення нових, «піскових» – формально нестійких, асоціативних, хистких» [70, с. 91].

«Гробниця для Бориса Давидовича» вперше зафіксувала тенденцію до скорочення і спрощення форми, що триватиме до самого кінця Кішевої творчості. Від роману прозаїк переходить до класичної форми короткого оповідання, новели. Стислість форми також пов'язана з його розумінням естетичної функції літератури: «не варто давати читачу забагато підказок, аби

не довести його до дріб'язкового дослідження дрібниць, бо це ослаблює артистичне переживання» [105, с. 98].

Письменник наповнює збірки різноманітними за своєю структурою оповіданнями, демонструючи багатство літературних прийомів, зокрема формальних. Наприклад, оповідання «Пси та книжки» у «Гробниці для Бориса Давидовича» розширює хронологію збірки на шість століть, адже дія в ньому відбувається в інквізиторському Середньовіччі. Структура твору різниться від інших оповідань суцільністю тексту, не розбитого на частини і не поясненого заголовками.

«Енциклопедія мертвих», як і «Гробниця для Бориса Давидовича» написана на борхесівський лад. За формою – це найбільш подібні між собою збірки. Поетикальний ідеал тут, передусім, виявляється у формі – максимально скороченій, стиснутій, куди вміщено найбільше досвіду, описано велику кількість деталей [105, с. 99, 151]. Таким чином, прозаїк знайшов ідеальну форму для історичного змісту, на якому так полюбляють спекулювати. Оповідання «Енциклопедії мертвих» побудовані як епітафії, бо її Д. Кіш вважав формою найстислішого роману. Епітафія і реалізовує в собі основну тему оповідань «Енциклопедії мертвих» – смерть.

Оповідання «Енциклопедія мертвих (Усе життя)» посідає центральне місце у збірці, як і «Гробниця для Бориса Давидовича» у попередній книзі Д. Кіша. За формою воно нагадує енциклопедичну статтю про біографію померлої вже людини. В інтерв'ю «Добре розставлені сильця» (1989) письменник каже, що на основі матеріалів до оповідання можна було би написати цілий роман «про одне життя», але він зробив так, щоб матеріал цілого роману вмістився в одне оповідання [105, с. 100]. Максимум змісту і мінімум форми – ось поетикальне кредо твору.

Ще однією характерною для прози Д. Кіша ознакою є циклізація, на що вказує А. Татаренко, досліджуючи збірки «Ранні печалі», «Гробниця для Бориса Давидовича», «Енциклопедія мертвих» – оповідання, об'єднані в одне ціле [70, с. 94]. На прикладі «Енциклопедії мертвих» помітно, що тема смерті

об'єднує усі дев'ять оповідань в єдину збірку, як писав Михайло Пантич, «систематизує їх у цілісність» [59, с. 79]. Герої Д. Кіша балансують між любов'ю і смертю, Еросом і Танатосом. Оповідання єднають мотиви та деталі: до прикладу, Алла Татаренко звертає увагу на паралелі, що пов'язують два оповідання зі збірки «Енциклопедія мертвих»: Софія із «Симона Чудотворця» повертається до борделю, а наступне оповідання «Посмертні почесті» розповідає про повію [70, с. 107–108]. Оповідання «Лютня і шрами», що не увійшло до «Енциклопедії мертвих», містить посилання на інше – «Книгу королів та дурнів», коли згадуються його ключові герої – князь Жевахов та Нілус, а також книгу «Протоколи сіонських мудреців». В розмові з Алексинським про них письменник згадує, що збирає матеріали для написання книги – очевидно, «Енциклопедії мертвих».

Оповідання «Груші» з «Ранніх печалей» ілюструє чуттєве сприйняття світу малим Анді, який, ніби пес, збирає груші за нюхом. Репліка пані Молнар «у нас і так мало псів» [30, с. 68] пов'язує це оповідання із персонажем Дінго і темою собачої долі, яка розгорнеться в «Ранніх печалях» дещо пізніше, що також вказує на циклічність збірки.

«Сад, попіл» має романну структуру, він розбитий на частини, що не позначені назвою чи номером. Це епізоди, спогади сина-наратора, розташовані за циклічним принципом. Циклічністю «Сад, попіл» нагадує «Цинамонові крамниці» та «Санаторій під Клепсидрою» Бруно Шульца. Автентичні спогади про сербських фольксдойчів із роману «Сад, попіл» ще з'являтимуться в оповіданнях «Енциклопедії мертвих» – у постаті Франя Германа, жертви націоналізму та в «Ножі з держакон із трояндового дерева» із «Гробниці для Бориса Давидовича», де ніж, атрибут їхнього національного костюма, символізуватиме любов та смерть. Як і зрізані квіти-жертви фройлайн Вайс, які також знаходимо в оповіданні «Посмертні почесті».

Циклічну структуру нерідко мають і самі оповідання. Скажімо, «Легенда про сплячих» поділена на 20 пронумерованих частин – 20 епізодів. Циклічність її виявляється в тому, що вона «Легенда» починається і закінчується епізодом зі

сплячими мерцями у печері, що є поверненням до початку, і фіксує єдину незаперечну реальність – смерть.

«Postscriptum» у цій збірці не лише підводить ризику під усією збіркою, а й перекидає містки між оповіданнями, показує їхній взаємозв'язок, алюзії, таким чином, об'єднує всі ці тексти в одну збірку. На підставі цього «Енциклопедію мертвих» можна вважати циклізованою книгою новел, об'єднаних темою смерті й любові.

3.2. Особливості часопростору

Часопростором або хронотопом, за Михайлом Бахтіним, є взаємозв'язок часових і просторових відношень, художньо освоєних в літературі [4, с. 234]. В літературно-художньому хронотопі простір і час нерозривні, поєднані в осмислене і конкретне ціле і становлять формально-змістову категорію літератури. «Час згущується, ущільнюється, стає художньо зримим, простір інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Ознаки часу розкриваються у просторі, а простір осмислюється часом. Таким перетинанням рядів і злиттям ознак характеризується художній хронотоп» [4, с. 234]. Ми зосереджуємо увагу на хронотопі дій та подій, що відображає перебіг часу, послідовність того, що відбувається, повідомляє інформацію про світ, що оточує героїв, також буття і внутрішній світ героїв (хронотоп героїв). Це внутрішній і зовнішній хронотопи, що взаємно доповнюють один одного і утворюють єдиний часо-просторовий континуум.

Особливістю взаємозв'язків часу і простору в різних творах Д. Кіша є переплітання двох реальностей – дійсної та оніричної. Дійсність є, по-суті, тим, що пропонує історія – почерговістю подій «зовнішнього» світу, що нівелює «внутрішні», психологічні процеси в людині. Оніризм відкриває фантастичне, те, що виходить за рамки звичайного, інколи – абсурдне. В той же час, у снах

дійсність виявляється «неприкрашеною», тут знімаються табу, рамки, в які ставить героя суспільство, тому сон нерідко має антитоталітарний характер.

Так, у «Клепсидрі» сонні марення компенсують травму безсилового, безавторитетного чоловіка і батька, що не здатен потурбуватись про родину. Саме в оніричних пасажах найбільш виражені тілесність, еротизм, натуралізм, картини насилля. Сон відкриває нам справжню реальність, «подвійне дно» – те, що насправді відбувалося із персонажем-батьком. У сні Е. С. вивільняє свою владу, агресію, маскулітність, сексуальність, негативні емоції, бачить себе у фантастичній сцені батьком, який у нападі справедливого гніву кидає ножа у близьких. У реальному житті намагання подолати стрес завдяки рутинним справам видаються невдалими. Реальне життя і є суцільним стресом для персонажа. Отже, сон вивільняє, постає єдиним місцем для втечі Е. С..

Сон присутній і в «Енциклопедії мертвих», де часовий проміжок, у який поміщено первинну оповідь на початку оповідання, обмежений однією ніччю в королівській бібліотеці. Нічний хронотоп первинної оповіді вказує, з одного боку, на змішування реальності та сну (героїня стверджує, що в певний момент читання «прокинулася»). Це стирає межі між тим, що було в бібліотеці насправді, і тим, що трапилось уві сні, залишаючи читачам загадку. Ніч також є вдалою алюзією на світ мертвих, у якій героїня зустрічається з батьком.

В оповіданні «Легенда про сплячих» присутня тема летаргічного сну, завдяки якому людина переноситься в майбутнє. Фантастичне тут пов'язане якраз не з вигадкою, а з реальністю, яка для людини з минулого є незвичайною. У «другому житті» Діонісій зустрічає братів по вірі, але їхній спосіб поклоніння наскільки видозмінився, втратив первинний зміст, що персонаж плутає їх із язичниками. Тому персонаж не може відділити сон від яви, у тексті постійно фігурує питання «Невже це сон?». Оніричним мотивом зв'язане оповідання із попереднім – «Енциклопедією мертвих».

Мотивом сну та «мандрівним» сюжетом до «Легенди про сплячих» подібне оповідання «Марафонець і суддя». Тут також присутні дві реальності – дійсність і сон. Об'єктивною дійсністю є те, що головний персонаж Вальдемар

Д., 30-річний литовець під час ув'язнення в радянському таборі бачить сон, який пророкує його смерть. Сон має метафоричне значення – у ньому персонаж виступає марафонцем, що здійснює «забіг свого життя, здобуває трофей, якого прагнуть сотні, тисячі атлетів» [33, с. 278]. Кола марафону є метафорою різних періодів життя. Зіставлення в «Марафонці і судді» реального й оніричного, непояснювані зв'язки між двома реальностями надають збірці метафізичного характеру.

У прозі Д. Кіша переплітаються об'єктивний і суб'єктивний часи. Актуальний часопростір у романі «Псалом 44» – барачна камера Освенціма, місце масових убивств, де героїня, як і ліричний герой біблійного псалма, медитує над минулим (досвідом батьків, що також пережили репресії, своїм шкільним досвідом антисемітизму), реальністю (жахами концтабору, медичними дослідженнями) і майбутнім (яке асоціюється з немовлям, народженим у концтаборі). Петар Піянович, у свою чергу, виокремлює у «Псалмі 44» два окремих часи: декомпонований (він же суб'єктивний, що характеризується співіснуванням різних часових координат і блуканням героїні в них, постійним переходом із минулого в теперішнє, майбутнє і навпаки) і хронологічний (тобто об'єктивний, лінійний) [61, с. 61]. Містками для такого блукання виступають відчуття, асоціації, а також спогади. Спогад пробуджує минуле: на все життя в пам'яті героїні залишиться вигляд та сморід трупа Полі, що нагадуватиме про страшний етап її життя.

Із тринадцяти розділів роману суб'єктивний час домінує від першого до десятого, коли в останні години перед втечею з концтабору в пам'яті героїні спливають суб'єктивізовані ремінісценції, текст рясніє потоками свідомості, героїня осмислює все, що сталося. Через постійні спогади Марії збивається об'єктивний час оповіді, що вміщується у декілька годин і домінує з одинадцятого розділу до кінця твору. В одинадцятому і дванадцятому розділах, де відбувається втеча з табору, розповідь ведеться пришвидшено, а перспектива героїні замінюється перспективою всезнаючого оповідача. У тринадцятому розділі з'являється сцена, яку Д. Кіш навмисно подає як документально-

публіцистичний фінал роману: відвідини двома колишніми в'язнями своєї тюрми – Освенціму. Тут має місце свідомо об'єктивізація, підкреслене використання документального матеріалу. Лінійний час розвивається в поступальному порядку – від підготовки втечі з Освенціма до її реалізації та подальшого життя єврейської пари на свободі. Гра з хронотопами забезпечує читачеві екскурс у внутрішнє життя героїв, виказує їх екзистенційний стан.

У «Клепсидрі», особливо таких її частинах, як «Картини із подорожі» та «Записки одного божевільного», дійсність подається у викривленому часопросторі, що дезорієнтує читача, бо навіть «конкретні історичні вказівки – недостатні, щоб визначити час (партизани і четники, партизанська війна в Югославії)» [122, с. 48].

Так само суб'єктивний час і в «Мансарді». Алла Татаренко стверджує, що «Герої Кіша живуть у своєму часі: в історичному – якому вони об'єктивно належать, і у суб'єктивному – який належить їм. (...) Наратор не стежить за земними календарями, хіба що за зміною пір року» [70, с. 71]. Два часопростори в романі – мансарда й острів – антиномічні один одному у протиставленні химерної культури дикунів нещирій культурі європейців, тотемного обожнювання ночі, місячного сяйва і сну європейському логоцентризму, дню. Острів – це країна «навпаки», інша, фіктивна реальність, в якій герой намагається забутись. Топографічні орієнтири, що могли би прив'язати хронотоп роману до конкретних югославських реалій, відсутні. Основні локуси – темна мансарда, захаращена речами, з обмеженим простором та острів з відкритим простором, що символізує свободу митця. Богема – це «вільний клас», світ уяви, смітник культурних знаків – смітник на мансарді. Студентська кімнатка на мансарді заповнена дивною сукупністю книжок і предметів. Мансарда символізує світ як безладне скупчення речей – культурних знаків, за семіотичним розумінням. На хаотичність світу вказує і структурна фрагментарність роману.

Літочислення в романі «Сад, попіл» ведеться не за календарем, а за змінами пір року, час тут – міфологічний, по-дитячому суб'єктивізований. Це

циклічний побутовий час провінційного містечка, села, де немає подій, де робляться лише традиційні, рутинні справи. Психологічні стани головного героя, батька Едуарда Сама змінюються разом із порами року. Історичний хронотоп роману – 1940–1946 роки, Друга світова війна, Голокост. Сербсько-угорський простір – Новий Сад – Керкабарабаш. Але для дитини 5–11 років, що не свідомо реальності Освенціма, цей час – міфічний, есхатологічний – позначений не історичними та політичними фактами, а травматичними подіями в житті родини, бідністю, смертю, переслідуваннями.

Твір закінчується в пору настання сутінків, у лісі – храмі юродивого або пророка Едуарда Сама, на останній репліці матері, чия присутність починає і завершує роман, надаючи йому впорядкованості: «Господи, як же тут швидко смеркається» [30, с. 330]. Метафізичне повернення батька дозволяє закінчити роман «Сад, попіл». Батько представляє своєю особою духовний аспект родини, його сила духу, здатність бути поза суспільством, контрастує з фізичною слабкістю, беспорядністю. Едуард Сам привносить у форму твору хаотичність, будує змістову вісь тексту, тоді як постійно присутня постать матері тримає в цілісності родину і роман, який про цю родину розповідає.

У творах «Родинної трилогії», особливо у «Ранніх печалях» та «Саду, попелі» Д. Кіш надає значення простору дому, вулиці. Вони по-різному осмислені дорослим персонажем Едуардом Самом і малим Анді. Дім для батька – це замкнене середовище, де оповідь уповільнюється і переходить до внутрішньої фокалізації (медитування Едуарда Сама про життя, філософствування, тобто осмислення того, що вже відбулося). Для малого Анді дім – це мікрокосм предметів, що несуть у собі конкретне значення, пам'ять. Схожої функції набуває і простір дороги – це не так місце зустрічі і розгортання дій, як внутрішніх зустрічей, подій, аналізу ситуацій, поринання то у минуле (як це відбувається із Едуардом Самом у потязі), то у майбутнє (фантазування Анді під час пошуку корови («Замок, залитий сонцем»). Для дорослого Анді подорож вулицею – це ретроспективне занурення у світ дитинства, обмірковування пережитого. На Бемовій вулиці він не зустрічається ні з ким

іншим, як із собою в дитинстві, «потонулому світі». Вулиця – це шлях пошуку героєм втраченого, дому, якого вже немає. Отож, для дорослого персонажа цивілізаційні об'єкти є поштовхом до заглиблення в минуле.

Поряд із дитячим суб'єктивізмом можна говорити про циклічність часу в прозі Д. Кіша. Це підтверджує й наративна цілісність «Ранніх печалей», що зі своєю замкнутою, циклічною структурою починається і закінчується восени. На самому початку роману «Сад, попіл» темніють фарби: зав'язка відбувається в сонячну погоду, наприкінці літа – в останні дні безтурботного дитинства. Нарация на перших сторінках роману нагадує збірку «Ранні печалі», де з дна пам'яті постають предмети, особи, запахи, які творили мозаїку дитячого світу Анді Сама. З настанням осені змінюється настроєність твору: починається війна, з літака скидають пропагандистські листівки. Хлопчик уперше зустрічається зі смертю, коли помирає дядько, усвідомлює її невідворотність для себе і для рідних. Вікторія Радич називає «Сад, попіл» «романом згасання часів» [112, с. 143], де символічний сад – рай дитинства – перетворюється на попіл. Така циклічність відповідає міфологічним уявленням про час, дерационалізує текст, виводить його дійсність за межі буденного.

У пізній прозі Д. Кіш вимірює часопростір у рамках однієї епохи, про яку можна довідатися з оповідання-енциклопедичної статті про долю конкретної людини. Це біографічний хронотоп. Мотив енциклопедії зустрічається в оповіданнях «Енциклопедія мертвих» та «Юрій Голец», в останньому головний герой тримає том «Jüdische Enzyklopädie», з яким не хоче розлучатись. Твір є однією індивідуальною історією-«статтею» про єврейську долю, що репрезентує її історичну епоху. Його часо-просторові координати, в яких зосереджена головна оповідь із характерним уповільненим часом – травень 1982 року, Париж. На тлі останніх днів життя поета герой-натор «підкидає» читачу інформацію про долю головного героя. На кришці труни «були приладнані блискучі металеві літери “Юрій Голец, 1923–1982”, наче ідеально стислі дані для “Jüdische Enzyklopädie”». Звичайно ж, історичний контекст тут виступає тут на задньому плані, як в оповіданні «Поет», де

прочитується історичне тло воєнної та повоєнної Югославії, диктатури Тіто, епохи четників, албанських бунтівників. Про них ми можемо дізнатися зі слідчої справи Стеви – опису підозрюваних мешканців із Нової колонії, серед яких члени партії та політично неблагонадійні.

Ще однією характеристикою прози Д. Кіша є поєднання художньої (книжкової, вигаданої) і справжньої дійсності, як це проявилось вже у першому романі «Мансарда», де події з писаного Орфеєм роману переплітаються з тими, що відбуваються у його власному житті. В оповіданні «Борг» життя старого чоловіка, прототипом якого є письменник Іво Андрич, обривається саме в той момент, коли закохані з роману мають потрапити в автомобільну аварію, так і не сказавши про свої почуття. Таким чином, смерть із роману зустрілася зі смертю в реальності. Зі згасаючим життям письменника контрастує розквіт життя молодій медсестри, що читає любовний роман – так в одному часопросторі співіснують Ерос і Танатос.

Найчастіше у прозі Кіша фігурують дві часові реальності, що чергуються між собою: актуальна і ретроспективна. Ретроспективна частина «Саду, попелу» чотирнадцятирічної давнини – час знайомства батьків Анді Сама, походження і минуле Едуарда Сама – дає можливість реконструювати світ загиблої Австро-Угорської імперії.

Актуальний і ретроспективний часопростір має місце в «Оповіданні, від якого червоніють» (збірка «Ранні печалі»). Повертаючись від лікаря, малий Анді ніби прокручує кінострічку – пригадує послідовно події, що відбулися на медичному прийомі. Відповідно в тексті зустрічається два «Я» персонажа – під час прийому і після нього, «Я», що подорослішало, подолало ганьбу бідності (адже малий не може заплатити лікарю). Цей другий Анді бере на себе функцію батька, що піклується про родину, дістаючи потрібні ліки. Отже, у двох часових координатах змальовано два образи головного героя. Персонаж розвивається в часі, його образ є динамічним, читач постає свідком його дорослішання.

Варто наголосити також і на «перестрибуванні», непослідовному чергуванні минулого, теперішнього і майбутнього часів. Фрагменти-оповідання

«Ранніх печалей» розміщено хронологічно з деякими перестановками, і вони розповідають про один і той самий період життя Андреаса Сама, прототипом якого є Данило Кіш. Часові рамки цих історій – приблизно шість років – з початку війни в Югославії в 1941 році, коли родина Д. Кіша жила в Новому Саді, п'ять років, проведених сім'єю в угорському селі, до їхньої репатріації в 1947 році, два роки після Другої світової війни. Оповідання «Гра» і «Погром», – твердить Івана Вулетич, – зображають події в Новому Саді, перед міграцією родини до Угорщини [124, с. 129]. Дванадцять історій відтворюють життя Анді в угорському селі під час війни. Дві походять з післявоєнних років, коли мати з дітьми повертаються після війни до Югославії і живуть в Чорногорії.

Розмова батька із селянином в оповіданні «Наречені» тої ж збірки «Ранні печалі» складає рамку для основної оповіді, *love story*. Любовний мотив збиває логічний хід думок, розсікає лінійно впорядковану в хронологічному плані оповідь (з деякими перестановками) на частину з батьковою присутністю і без неї. Саме тому Д. Кіш надає оповіданню часових маркерів: «Це було в ті часи, коли його батько ще не пив (насправді між двома великими сп'яніннями, як пізніше казала його мати) і коли він, Андреас Сам, ще не служив у селянина. Був то, отже, другий або третій рік війни, а хлопчику – не більше восьми-дев'яти років. Сидів він на возі, сп'янілий від запаху щойно зібраного сіна і дивився, як сонце заходить за горизонт, червоно» [30, с. 41]. Відлік часу в «Ранніх печалях», сфокусований на дитячому світі Анді, є умовним відносно присутності/відсутності батька. Це ознака суб'єктивного часосприйняття дитини. В оповіданні «Чоловік, що йде здалеку» про воєнний стан читач може зрозуміти через спостереження Анді: три доби він є свідком того, як повз їхній дім проходять солдати. Хронологічні координати оповідання – 2–3 роки після батькового зникнення за суб'єктивним часовідчуттям дитини, – отже, кінець війни. Короткочасна поява у статичному житті родини Самів нових людей дає надію на повернення Едуарда Сама, «витягає» героя зі світу природи у світ війни і втрати батька.

На відміну від інших оповідань, «Еолова арфа» звертається не до минулого, а до майбутнього. У ній подана перспекція життя головного персонажа, який, на відміну від батька, вижив і йде далі, не полишаючи спогадів. Очевидно, оповідь цього разу веде дорослий оповідач, який зазирає на все життя вперед і прогнозує подальшу долю малого Анді.

3.3. Еволюція нарації

До наратології – розділу літературознавства, що зосереджується на оповіді й оповідачеві як таких, при аналізі поетики творів Д. Кіша ми підходимо вибірково, спираючись саме на структурну наратологію. Як відомо, існує наратологія, що аналізує семантичні аспекти оповідної структури, в центрі її уваги – дії героїв: за Володимиром Проппом, вона розглядає функції сюжету, вузлові дії героїв [63], за Альгїрдасом-Жульєном Греймасом, актантні моделі [14]. У структурній наратології, за Жераром Женеттом [21], ключовими параметрами є тип нарації – міметична та дієгетична; фокалізація – внутрішня (сфокусована на відчуттях і думках героїв) та зовнішня (сфокусована на тому, що герої кажуть і бачать); оповідач – прихований, «голос автора», гетеродієгетичний (зовнішній спостерігач історії, що не бере в ній участі), всезнаючий, гомодієгетичний (герой історії, яку він розповідає); обрамлення історії – головна оповідь («первинна») та «вбудована» («вторинна»); спосіб репрезентації думки – «пряма мова зі словами автора», «пряма мова без слів автора», «пряма мова з вибілковими словами автора», «непряма мова».

Отже, які наративні схеми притаманні прозі Д. Кіша і як змінюються його оповідні стратегії? В ранніх «Мансарді» і «Псалмі 44» Д. Кіш вдається до експериментів з оповіддю. Задуманий за модерністським зразком, роман «Мансарда» виконував роль «вихідної» моделі для авангардної та постмодерністської сербської прози. Для нього характерний химерний виклад оповіді, що складається із внутрішніх монологів, емоцій, спогадів, цитувань,

асоціацій, діалогів та зумовлює відсутність системності й послідовності розповіді, часопросторову розмитість твору. Неоднозначним є й образ оповідача, що говорить від першої особи і є персонажем «Мансарди». Загалом, центральних героїв два: поет Орфей, він же Лютнист, а також власник кількох інших імен, як і Цап-Мудрун – «двійник» Орфея, його друге, раціональне «Я». Алла Татаренко робить припущення, що на мансарді «живе лише одна людина – оповідач, астроном і мрійник, який у списку мешканців згадується як Ігор Юрин», таким чином, у «Мансарді» «перетинаються два світи: світ мрійників і лунатиків та світ раціоналізму й астрономів» [105, с. 73]. І справді, в романі їхні голоси або зливаються (коли читач не може розрізнити, кому саме належать слова), або ж сперечаються один з одним, коли йдеться про почуття кохання.

«Псалом 44» написаний у ключі традиційного роману із домішками джойсівського потоку свідомості. Тут нарація, хоч і ведеться традиційно від третьої особи, але часто переривається потоками свідомості головної героїні, відтак, оповідне «Я» губиться у змінах оповідної стратегії. Протиставляючи два перших романи Д. Кіша, П. Піянович зазначає: «Зовсім по-іншому, ніж у «Мансарді», зображена реальність у «Псалмі 44». Замість пародійного, як у «Мансарді», що говорить про деструкцію традиційної прозової структури, у «Псалмі 44» з'являється особистий трагічний досвід (...). Тут – водночас, і класична, і модерна прозова техніка» [61, с. 67].

Далі йде творчий етап Д. Кіша, який можна охарактеризувати як «період ліричної прози». Загалом, для оповідної манери сербського прозаїка характерні кілька типів оповідачів. У даному випадку це – суб'єктивний спостерігач, що нерідко виступає в ролі дитини. Найпоказовішим тут є син-оповідач, що фігурує в «Родинній трилогії». Оповідь «Ранніх печалей» складають суб'єктивні відчуття дитини, її дії та спонтанні реакції. Книга є наративною цілісністю, що складається з оповідань, розташованих, за деякими винятками, за лінійною хронологією, обраною письменником для представлення дитячої точки зору на світ. Для цього Д. Кіш використовує три оповідні перспективи – перспектива головного героя – хлопчика Андї Сама, і дорослого наратора,

повернення до якого відбувається у розділі «Із оксамитного альбому». Третя перспектива оповіді належить персонажу-тварині – псу Дінго, чия присутність доповнює світ дитинства Анді, за яким той потім сумує. У «Ранніх печалях» персонажем першого плану є Анді, а не центральна постать «Родинної трилогії», батько, проте текст містить вказівки оповідача про присутність чи відсутність останнього. Книга не вказує на історичні події, які не могла збагнути свідомість дитини, але має історичний контекст – роки Другої світової війни і час після неї. Суб'єктивний досвід дитини виключає політично-історичні факти, фіксує в пам'яті тільки відчуття, з якими в свідомості Анді пов'язаний Голокост – страх, голод, травми, смерть, а також дитячі асоціації, викликані з допомогою запахів, речей у домі, описаних із близька.

Для письма Д. Кіша характерна зміна оповідних стратегій всередині твору. Якщо в «Ранніх печалях» перші вісім оповідань розказані «Я»-наратором, то наступні вісім, починаючи від «Наречених» до «Чоловіка, що йде здалеку» промовляють від третьої особи, що впливає на зміну ракурсу оповіді. Анді підслуховує розмову чоловіків про нього і це автоматично викликає в нього спогади про те, що сталося. Оповідь ведеться відсторонено – «він», «його», замість «я», «мій», з висоти років: «лишімося при третій особі. Після скількох років Андреас може й не я» [30, с. 42].

Головна оповідь розповідає про гру в піжмурки, під час якої відбувається романтична розмова Анді та Юлії, їх перший поцілунок. Івана Вулетич відмічає, що у свої фантазіях із «Заручених» Анді намагається виглядати з Юлею старшим, ніж на 9–10 років – таким, як у «Саду, попелі», де його любовні фантазії реалізуються [30, с. 148], – тобто наратор викривлює реальність. Цікавим елементом оповіді у цьому епізоді є кіноприйм «підглядання», коли закохані стежать за хлопчиком, який їх шукає, граючи у піжмурки.

Суб'єктивізована оповідь притаманна «Запискам одного божевільного» – щоденнику Е. С., що є частиною роману «Клепсидра». Ця частина відрізняється від «Картин із подорожі» описом внутрішнього, а не зовнішнього світу героя,

його філософствуванням, спогадами, маніями, снами, а також оповіддю від першої особи. Онірична складова, особливо пошанована серед психоаналітиків, дозволяє читачеві сягнути до підсвідомого рівня реальності, дізнатися про бажання і комплекси головного персонажа.

Можна говорити також і про авторське «Я» у прозі Д. Кіша, присутнє у всіх автобіографічних творах. Так, у романі «Сад, попіл» його представляє персонаж-наратор Анді Сам, спостерігач, очевидець подій, що відбуваються навколо батька Едуарда Сама у воєнну добу, яку той віддзеркалює, розповідач минулого. Голос оповідача зливається із голосом головного героя Анді Сама, що ліризує оповідь. Таке «злиття» Івана Вулетич називає «гібридним наративним голосом» [124, с. 119]. Хоча у збірці містяться оповідання, розказані як від першої, так і від третьої особи, однак всі вони є «голосом» однієї і тієї ж персони. «Всі історії можна було би переписати від третьої чи першої особи без суттєвих змін у семантиці», – пише американська дослідниця [124, с. 130]. Приміром, травматичний довід ганьби в «Оповіданні, від якого червоніють» переказано з точки зору дитини разом із усіма її відчуттями, але висновок робиться дорослою людиною – таким чином виконує свою функцію «гібридний голос наратора». Цей голос, за спостереженнями Алли Татаренко, об'єднує окремі оповідання, різноманітні за формою, перетворюючи їх на цілісну книгу, розповідає про своє дитинство як про дитинство Іншого» [105, с. 95, 97].

Найкраще гібридний наративний голос, на думку Івани Вулетич, виражений в оповіданні «Погром», де малий Анді Сам вперше стикається з натовпом. Можна з цим погодитися, адже найкраще така стратегія підходить саме для опису стресової ситуації, коли передається дитяча візуальна картинка з дорослим осмисленням. Твір характеризує експресивність – він описує відчуття, поведінку, спонтанні реакції малого хлопчика в натовпі під час розорення товарного складу, а не думки і почуття, як у «Саду, попелі». До нарації оповідання від першої особи Анді входять також відчуття страху, розгубленості в новій ситуації, близька перспектива речей, тіл людей, їхні

запахи, короткі епізоди голодного варварства. У творі домінує дитяча перспектива – хлопчик ще не здатен зрозуміти, що відбувається. Але, разом із тим, – це «вцілілі» спогади дорослого чоловіка.

Роздвоєння «Я» спостерігається також у філософствуванні Е. С., притаманному мемуарній прозі, – одне «Я» продукує ідеї, а інше, абстраговане – критично оцінює їх.

Із Шульцевим поетичним романом «Сад, попіл» поєднує і «Я»-наратор, син Едуарда Сама – Андреас. Від першої особи він ділиться спогадами, поданими не в лінійному хронологічному порядку, а спонтанно. Оповідач близький до поетичного «ліричного героя», його прототипом є автор книги. Про це говорить Д. Кіш в передмові до «Родинної трилогії»: «(...) книги показують і дозрівання цих двох особистостей у творчому плані: якщо особистість, названа А. С., ідентична з особистістю письменника, тоді ці три книги (...), водночас, є і дидактичним романом однієї літературної біографії» [30, с. 7].

Через внутрішньо фокалізовану оповідь читач дізнається і про думки дитини (колективне несвідоме), і батька, що з першої «зустрічі» проливає світло на ключову для Кішевої прози тему єврейства. Подекуди письменник долучає авторські коментарі в дужках, як в оповіданні «Левада» з «Ранніх печалей».

Переломним романом у плані наративної техніки є «Клепсидра», де Д. Кіш використовує всі можливі оповідні стратегії, щоб скласти мозаїчну картину того, що відбулось. Перевага тут, усе ж, надається документу. В цьому романі та пізніх збірках – «Гробниця для Бориса Давидовича», «Енциклопедія мертвих», «Лютня і шрами» зустрічаємо другий тип наратора – об'єктивно дистанційованого оповідача-спостерігача. У «Картинах із подорожі» «Клепсидри» оповідь ведеться від третьої особи, як і в пізніших, «документальних» художніх творах Д. Кіша. Про «Клепсидру» в інтерв'ю «Гіркий осад досвіду» письменник говорить як про «спробу звільнення від фатальної першої особи однини, спробу говорити про речі і явища за

допомогою об'єктивізації дійсності» [105, с. 9]. Строгість свідчень, документів забезпечує цю об'єктивність, незацікавлену точку зору наратора, як це спостерігається, приміром, у «Слідстві» і «Допиті свідка» – найбільш натуралістичних частинах «Клепсидри», де документ нічого не пропускає. Експресивність описів у «Клепсидрі» свідчить не про її емоційність, а про невразливість об'єктивно дистанційованого оповідача. Для порівняння: якщо у «Псалмі 44» «холодні дні» в Новому Саді носять емоційний характер, виказують ставлення оповідача до подій, то у «Клепсидрі» – це тільки «каталог» смертельних випадків, поданий в нейтральному тоні.

Об'єктивно дистанційований оповідач може вести нарацію як від першої, так і від третьої особи. Цим і відрізняються між собою «Слідство» і «Допит свідка». Ці частини мають ідентичну структуру – являються запротокольованим діалогом слідчого і допитуваного. Але у «Слідстві» допитуваний говорить про Е. С. у третій особі, тоді як у «Допиті свідка» ототожнює себе з Е. С., говорячи від першої особи. З відповідей очевидно, що в обох частинах на запитання слідчого відповідає одна і та сама людина, адже не можливо так чітко передати чужі думки, відчуття, сни, марення. Це спроба подивитися на себе з двох боків – дистанційовано, («Я» – «Він») і усвідомлено, ототожнюючи себе із власними вчинками.

У збірках «Гробниця для Бориса Давидовича», «Енциклопедія мертвих», «Лютня і шрами» оповідач є укладачем оповідань, стиснутих до мінімальної, «борхесівської» форми, складених зі свідчень, автентичних та вигаданих джерел, що містять численні деталі для розкриття сюжету та творення портретів персонажів. Зайнята наратором позиція – нейтральна, він міметично розповідає біографію героя, щоправда, в окремих місцях говорить від першої особи. Наприклад, в оповіданні «Льоха, що пожирає свій виводок»: «Я бачу Версклойса, як він відступає з Малаги, пішки, у шкіряному пальто, яке він зняв із мертвого фалангіста». Уривок вказує на присутність очевидця, свідка, що веде оповідь, і ставить перед читачем загадку, яка потребує розслідувань: «Хто ж цей очевидець?», «Чи присутній він серед героїв?». Наратор реконструює

життя героя із вцілілих фрагментів свідчень, але повністю відновити його не вдається, – «білі плями» лишають читачеві простір для здогадів та створюють відчуття правдивості історії. Функцію реконструктора виконує оповідач і в більш ранніх творах – «Клепсидри» та «Саду, попелі», де за допомогою різних прийомів і джерел відтворюється загиблій світ Австро-Угорської імперії. У «Картинах з подорожі» «Клепсидри», де наголос ставиться на візуалізації, це спогади, описи пейзажів, що відтіняють настроєність оповіді, фотографії.

В оповіданні «Енциклопедія мертвих» головна оповідь ведеться на сторінках енциклопедії: героїня-читач, яка є оповідачем, коментує документи, свідчення, фотографії. В енциклопедії все точно записане – «людські стосунки, зустрічі, краєвиди, ота ряснота деталей, з яких складається людське життя» [33, с. 39]. Спостерігач виступає в ролі свідка, що дистанційовано обсервує життя персонажа, прототипом якого цього разу є не Едуард Кіш, а батько першої дружини Д. Кіша («я бачила тоді, як усе це немов відбувається на моїх очах») [33, с. 38].

Нарація оповідання «Дзеркало невідомого» ведеться від третьої особи гетеродієгетичним оповідачем, що не втручається в розвиток подій, а лише спостерігає за ними очима маленької дівчинки. Містком між двома основними просторовими плацдармами оповідання – місцем знаходження дівчинки і каретою, в якій їдуть її батько та сестри, є магічне дзеркало – джерело видінь, що допомагає бачити паралельну реальність. Текстову канву між вузловими подіями оповідання заповнює внутрішньо фокалізована оповідь, через яку читач дізнається, про що думають персонажі перед смертю. Хронологічні рамки головної оповіді оповідання – досить вузькі, всього кілька годин, бо ціль автора – зафіксувати останні години життя, що різко обривається, думки, відчуття і передчуття людей.

Написані за принципом палімпсеста, документальні оповідання Д. Кіша реконструюють міфічне, літературне і культурне. Варіативність історій в документальній прозі Д. Кіша підкріплює ідею про суб'єктивність історії. В «Симоні Чудотворці», що складається з двох частин – двох версій легенди, що

суперечать одна одній, обстоюється суперечливість наративів. Д. Кіш пропонує два документи, але не дає власної оцінки, мораліте – як у «Короткій біографії А. А. Дармолатова». Оповідач-укладач твору намагається зайняти нейтральну позицію, тільки наводить різні цитати: «”Тоді його очі сяяли, немов зірки”, – каже один із його учнів. “У нього був голос божевільного та погляд розпустника”, – нотує один із його противників» [33, с. 16]. Реципієнт сам мусить вибрати відповідну точку зору або запропонувати свою. Контрастність свідчень викликає читацьку іронію і недовіру. Як приклад, можна розглянути образ супутниці Симона Софії. В інтерпретації прибічників Симона це жінка «років тридцяти, дрібної статури, з пишним волоссям, з очима чорними, як терен» [33, с. 21], в трактуванні християнського полеміста Софія – блудниця, що сидить, «розчепіривши ноги, мов тільна корова» [33, с. 26]. Варіантність спостерігаємо також на прикладі іншого оповідання з «Енциклопедії мертвих» – «Прекрасно вмирати за Батьківщину». Коментарі наратора в розповідях урівноважують обидві позиції, ставлячи під сумнів автентичність усіх наведених свідчень.

Слід зазначити, що у збірці «Енциклопедія мертвих» Д. Кіш відступає від стратегії автобіографічного, перенісши фокус із власного життя чи життя Едуарда Кіша на ширшу історичну ниву (збірка охоплює оповідання, що вцілому займають хронологічний проміжок від I ст. н. е. до сьогодення письменника).

В оповіданнях Д. Кіша постає й оповідач-письменник, що веде нарацію від першої особи, прямо вказує на свого прототипа – автора творів. В останньому оповіданні збірки «А і Б», що складається з двох частин, «Я»-оповідач фактично тотожний авторській свідомості, є «образом автора». У кінці кожної з них міститься постскрипtum у вигляді авторського коментаря, що діє як підказка, ключ до розгадки. Д. Кіша «видає» й описаний у частині «Б» вигляд занедбаного дому зовні і всередині, де привернуто також увагу до предметів у будинку, що викликають цілий ланцюг асоціацій, іронію, а не жаль із приводу побаченого.

Однією з характеристик нарації Д. Кіша є двоплощинність, коли текст містить головну і вторинну оповідь, обрамлення, нерідко – пунктирне. У розповіді про Баруха Ноймана наратор передає зовнішньо фокалізовану розповідь без опису переживань, хоч оповідь ведеться від першої особи, головного героя юдея Баруха, що дає простір для уяви читача. Оповідь «Псів та книжок» – пунктирно обрамлена, ведеться у двох площинах – ретроспективній, яка переривається прямою мовою і повертається до первинної. Двопланова нарація характеризує оповідання «Посмертні почесні». Первинна оповідь складається зі спогадів та промови українського революціонера Бандури і чергується епізодами із актуального часу оповідання – поховальної процесії. Стиль оповідання дещо відходить від строгого документалізму в бік ліричності завдяки художнім засобам, що оживляють чуттєве сприйняття розповіді.

Д. Кіш вдається до зміни ракурсу оповіді, що урізноманітнює збірку «Енциклопедія мертвих». Однойменне оповідання – одне з двох у збірці, де наратор є жінкою і говорить від першої особи. Твір обрамлений розповіддю про сербку, доньку головного персонажа, що опинилася у шведській бібліотеці, де і знайшла «Енциклопедію мертвих». В ній, серед життєписів інших людей, чий імена не ввійшли до жодної іншої енциклопедії, задокументована біографія батька героїні.

Це також спостерігаємо в оповіданні «Червоні марки з портретом Леніна», де першоособовим наратором виступає коханка поета. Тут також використане обрамлення, коли в листі до літературознавця героїня-наратор веде мову про епістолярій поета Менделя Осиповича. Головну оповідь авторка листа постійно перериває зауваженнями про помилкове тлумачення творчості поета пані Ніною Рот-Свенсон, що написала літературознавчу працю у психоаналітичному ключі.

Пунктирне обрамлення має місце в оповіданні «Прекрасно вмирати за Батьківщину», коли коментарі офіцерів-очевидців час від часу доповнюють

своїми свідченнями вбудовану оповідь про останній день життя хороброго юнака, що чекає на страту.

Зміна оповідних стратегій спостерігається в оповіданні «Апатрид» зі збірки «Лютня і шрами». Твір містить рамку, що поширюється на частини 1–7 про останні години життя пана без батьківщини в паризькому готелі. Далі оповідач повертається на початок життя героя і провадить читача до моменту смерті поета. Рамка з'являється знову наприкінці, в частинах 22–26, коли персонаж подумки повертається на своє реальне місце знаходження і зустрічає смерть. Кульмінаційною точкою оповідання став сеанс гадання в амстердамського мага, що пророкує поетові порятунок саме в Парижі. Незвичайною є остання, 26-та частина оповідання, де оповідь змінюється на «Я»-нарацію, оповідачем в якій виступає покійний вже апатрид, що пригадує втрачену батьківщину, яка лишилася в його свідомості кількома фрагментами: лічилка, Дунай, море.

Через усю творчість Д. Кіша проходить використання в оповіді різних кіноприймів, що говорить про наслідування поетики А. Роб-Грійє. У романі «Клепсидра» це, передусім, фотографічно-документальна перспектива, знята холодним оком камери, що виключає навмисну естетизацію, подає речі в реалістичному, подекуди натуралістичному світлі. Алла Татаренко звертає увагу на те, що в цьому романі погляд часто обмежений рамкою: найчастішою перспективою є погляд з вікна або погляд на фотографію [105, с. 88].

Письменник залучає всі види чуттєвого сприйняття. У «Клепсидрі» основні кольори – жовтий (божевілля), чорний (смерть) цілком відповідають її змісту. У цьому романі письменник ніколи не подає цілісної картини, а представляє один із можливих кутів зору, змінює візуальну проекцію на звукову. Тепер читач не «бачить» персонажів і речі, а тільки «чує» голоси «за кадром». Власне, голосів два і належать вони слідчому, що ставить питання, і допитуваному, який дає на них відповіді. Акцент на зоровому сприйнятті робить Д. Кіш у частині «Картини з подорожі», де оповідь ведеться від третьої особи наратора-спостерігача, об'єктивно дистанційованого. Візуальне наближає

«Клепсидру» до «нового роману» та «поетики речі» з властивою їм деталізацією, та, за спостереженнями Алли Татаренко, кінематографічної техніки, коли прозові фрагменти сприймаються як кадри фільму [105, с. 85], що властиво й кінороманам А. Роб-Грійє. І справді, сюжет мозаїчної структури «Клепсидри» сприймається епізодами, покадрово.

У «Ранніх печалях», натомість, першість мають запахи: запах сушеної конюшини, наприклад, викликає у хлопчика романтичні асоціації з Юлею Сабо. Груші малий Анді пробує на нюх, уподібнючись до пса Дінго. Звукові деталі переважають в оповіданні «Юрій Гольц», яке починається із прослуховування автовідповідача, коли оповідач-герой Давид натикається на надломлений голос Юрія Гольця, що повідомляє про смерть дружини. Оповідач обирає зупинитися саме на Гольцевій історії, ніби відмотує кіноплівку і приступає до розповіді про Юрія. Хоча в оповіданні присутнє зорове сприйняття (важливий для настроєвості твору опис весняної суєти Парижу), значні пасажі тексту займають телефонні розмови, що містять багатство фактажу і мінімум описів. Гул міста, шум із сусідніх квартир – шум життя, буденності є контрастом і фоном, що підкреслює самотність удівця. Звуковим фоном для статичної картини в «Юрію Гольцю» є читання равином псалмів під час поховального процесу.

До прийому «відмотування плівки» письменник вдається в оніричній частині роману «Клепсидра», коли у сні Е. С. повторно переживає травматичний досвід із новим, віртуальним фіналом, позитивним для того, хто снить. Реальні події склалися так, що Е. С., інспектора залізниці на пенсії, ганебно виганяють із вагону першого класу на очах у симпатичної йому Чорної Дами. Кондуктор – блондин (ознака арійськості) з компостером-револьвером, приставленим до зірки Давида на грудях Сама, відбирає право проїзду в працівника залізниці через його єврейство. Ганебний випадок із дійсності уві сні розв'язується/згладжується еротичною сценою, в якій Е. С. виступає бажаним, прийнятим – до нього із власної ініціативи приходять Чорна Дама, щоб удовольнити сексуальне бажання. В оніричній реальності спостерігається

роздвоєння особистості, абстрагування від свого «Я», коли персонаж намагається побачити себе ззовні, слідкує за собою, допитує себе.

У «Пролозі» роману «Клепсидра» візуальна картина нечітка, читач «дивиться» у напівморок, і це розкриває простір для уяви. Д. Кіш використовує «ефект замкової щілини» або підглядання, обмежує зоровий простір, коли за рухом тіней можна здогадатися про рух тіл. Найчіткіше це показано на прикладі оповідання «Гра», складеного з трьох фрагментів, два з яких починаються однаково – чоловік дивиться крізь замкову шпарину. Тут уперше в «Ранніх печалях» з'являється головний герой трилогії – батько Едуард Сам. Поки що немає його візуального портрету, опису, а тільки потік думок персонажа-спостерігача, що ховається від сина. Таким чином, поєднуючи всі кути зору та різні чуття у «Клепсидрі», Д. Кіш створює тривимірну, рухому картинку роману.

Переключення з одних органів чуття на інші урізноманітнює і збірку оповідань «Енциклопедія мертвих». Якщо у «Симоні Чудотворці» акцент робиться на зоровому сприйнятті з детальними, подекуди натуралістичними описами, то у «Посмертних почестях» увагу звернено на запах і колір, власне, як у збірці ліричних оповідань «Ранні печалі». У різноманітті квітів, покладених на могилу Марієти, можна прочитати різні долі, знищені заради революції.

Ще однією кінематографічною технікою, застосованою Д. Кішем, є великий план, коли йдеться про деталізацію в окремих епізодах роману «Псалом 44». Автор бачить, що відбувається в душах героїв, знає їхнє минуле й майбутнє. Оповідач сміливо говорить про деталі, відтворює події у свідомості, переносить перебіг роману в царину психіки та фізіології. Можна сказати, що «Псалом 44» – єдиний роман, де зблизька описані всі можливі моменти, виражена повнота відчуттів.

В оповіданні «Льоха, що пожирає свій виводок» епізоди, що сприймаються як кадри фільму, також «знято» з близької перспективи, укладач свідчень у ході реконструкції історії ніби інвентаризує навколишні предмети,

деталізуючи їх. Особливий акцент робиться на звуковому фоні за умови відсутності картини (шум, ревіння корабля, які полонений Версклойс чує з трюму).

Письменник часто змінює ритм оповіді. Зовнішня фокалізація «Картин із подорожі» з «Клепсидри» ретардує оповідь, лишаючи поза увагою внутрішній світ головного героя і оцінку того, що відбувається довкола нього. «Картини з подорожі» – це все, що бачить Е. С. під час вимушених мандрівок у пошуках порятунку і хліба.

Оповідання «Розповідь про Майстра та учня» – лаконічне, як енциклопедична стаття: оповідач від третьої особи говорить по суті, переповідає події за допомогою непрямой мови. Прямою мовою зі словами автора передано діалог, що відбувається після редагування Майстром рукописів Учня. Цим Д. Кіш уповільнює оповідь, аби привернути увагу читача до ключового у розумінні змісту оповідання ключового діалогу Майстра та Учня. Д. Кіш навмисно уповільнює оповідь в оповіданні «Прекрасно вмирати за Батьківщину» – описуючи час перед стратою, передає відчуття і думки приреченого. Деталізація створює ефект присутності читача в час і на місці страти.

3.4. Документальна стратегія

Завданням письменника Д. Кіш вважав створення художньої реальності, що максимально була б схожа на правдиву. Для цього він звертався до документального способу письма – «аби переконати читача в автентичності не лише оповідання, але й документу» [105, с. 98]. Документ, який він використовував для ефекту правдоподібності, допомагає встановити межі для уяви, стримує її, адже Д. Кіша не цікавлять речі, що не відбулися насправді [105, с. 105]. Виграшний варіант документу полягає в тому, що він надає прозі

правдивості, формує межі уяви, але, в той же час, не сковує її – таким чином, твір не втрачає художності.

Найкращим документом, з огляду на антропологізм прози Д. Кіша, є свідчення, якому притаманні варіативність, суб'єктивована об'єктивність, що створює такий ефект, нібито сам слухач побував у сюжеті разом із розповідачем. Це різновид документу, що дозволяє із розповіді однієї людини дізнатися про те, що, за Д. Кішем, має бути в центрі кожного роману про людську долю.

Рецепт гарної літератури письменник сформулював так: «автентичні дані потрібно використати як строгий матеріал і надати йому нової форми» [105, с. 188]. При цьому автор має сам вигадати історичний документ (аби не маніпулювати справжнім), але не саму історію. Вигадані уявою письменника документи, таким чином, дістають перевагу над справжніми.

Письменник віддає більшу перевагу називанню предметів, аніж розповіданню про них історій. Слідуючи настановам російських формалістів, Д. Кіш застосовує щодо документу шкловськівське *очуднення*, подаючи події без їхньої оцінки, дефініції, так, ніби щойно побачене, таким чином, нейтралізуючи пафос, зберігаючи іронічну дистанцію стосовно трагічних подій. Текст може викликати катарсис, але, в жодному разі, – не почування себе жертвою, відчуття провини, жалю [105, с. 106].

За свідченням письменника, у перших двох його прозових творах «Мансарда» та «Псалом 44» закладено такі стратегічні лінії писання: «історична реконструкція минулого та реалізація метафізичної obsesії», тому можна говорити про стильовий зв'язок між «Гробницею для Бориса Давидовича» і «Псалмом 44»; між «Мансардою» і «Садом, попелом». В першому типі творів наявна іронічна дистанція стосовно історії, в другому – рефлексія ліричних поривів [105, с. 138–139].

Вже у «Мансарді» закладені основні риси поетики прози Д. Кіша, поширені на всі його подальші твори, свідчать про модерністську орієнтацію роману. М. Пантич називає серед них такі: трансформативність, цитатність,

документальність, метатекстуальність, інтертекстуальність, каталогізація [59, с. 17]. Документальність тут виявляється у грі з текстами, документами, цитатами, завдяки чому письменник демонструє нові можливості, що відкривалися перед сербською літературою.

Документальність, а, точніше, її ілюзія є однією з домінантних рис поетики Д. Кіша. За аналогією до розвідок про хорватських письменників-«борхесистів», зокрема, Горана Трибусона [111; 10], а також за теоретичною працею Олени Местергазі [53] ми визначаємо прозу **псевдодокументальною**, а саме – такою, що містить риси «посилення достовірності і реалістичності, (...) за допомогою чого автор ще більше виділяє незвичайні події і робить їх шокуючими». Ця стратегія співпадає із положенням Д. Кіша про «фантастичну реальність». У борхесівській манері письма, якої, як і Горан Трибусон, дотримувався Д. Кіш, «для посилення псевдореалістичності автор бере з дійсності справжні події, персонажів, наводить різні документи (...), цитати з існуючих та неіснуючих книг, варіює літературні й історичні сюжети, змішує автентичні і вигадані образи» [10, с. 255–256].

В основі псевдодокументальних творів Д. Кіша лежить реальне джерело – документ. Хоча ранній твір «Псалом 44» не можемо визначити ні як «борхесівський», ні як псевдодокументальний (наслідування Борхеса будуть видимі аж із виходом «Гробниці для Бориса Давидовича») та все ж, письменник відносить цей роман, побудований за класичними зразками, до документального жанру, бо створює його як документальну переробку газетного репортажу – звідти запозичує сюжет. Трактуватимемо «Псалом 44» як роман з документальним началом. Сюжет твору заснований на документі, але тут автор ще не використовує псевдодокументу, як у «Клепсидрі» та «Гробниці для Бориса Давидовича», де, слідуючи ідеям В. Шкловського, він спочатку вводить у твір документ, свідчення, а потім дискредитує його, вносячи зміни у потрактування дійсності за допомогою інших, суперечливих щодо свідчень. Багатоголосся, свідчення про одну подію від різних людей підсилює достовірність оповіді. Д. Кіш критикує свій «Псалом 44» і в пізній

творчості обере іншу, навіть протилежну стратегію: під впливом Борхеса письменник ущільнюватиме сюжет, що претендує на романне втілення, до оповідання штибу енциклопедичної статті. Перевага техніки використання цитати, документу полягає у можливості максимально зменшити структуру роману, створити «роман завбільшки з долоню».

Основним документальним джерелом роману є не так епізоди «холодних днів» січня 1942 року у Новому Саді, яким присвячений увесь дев'ятий розділ, як спогади, з яких Марія відтворює своє минуле. Спогади, як відомо, дають більший простір для образності, ніж строгий документ, тому спочатку може здатися, що частка документального у творі зовсім незначна порівняно з художньою вигадкою. Роман відзначається високим ступенем автобіографічності і базується на власному досвіді та свідченнях Кішевих родичів. Письменник реконструює «холодні дні» у Новому Саді, побут, особливості буденного життя, що маркують час, коли відбулося самоусвідомлення себе євреєм. Примітною є постать батька, що мандрує з роману в роман. У свідомості Марії з'являється батьків голос, батькове обличчя з окулярами – і в ньому ми впізнаємо Едуарда Сама з «Родинної трилогії».

Отже, романом «Псалом 44» Д. Кіш відкрив документальну лінію стратегію свого письма. Хоч у творі Д. Кіш ще не реалізував уповні іронічної дистанції та очуднення щодо трагічних подій, але заглиблення письменника у біблійну метафорику запобігло творенню кітчу повоєнних романів-меморій. Створюючи багатоголосся свідчень про тоталітарний порядок, з одного боку, Д. Кіш підсилює відчуття достовірності оповіді, а з другого – залишає простір для сумнівів.

У романі «Клепсидра», де чітко вимальовується лінія псевдодокументального письма, Д. Кіш вдається до стратегії деконструкції документу – листа, що лежить в основі фабули твору. Цей достовірний документ – лист Едуарда Кіша, батька письменника, від 5 квітня 1942 року, адресований своїй старшій сестрі Ользі і написаний угорською мовою. Отож, Д. Кіш не є автором послання, а його перекладачем на сербську мову,

письменник тільки вніс у нього деякі мінімальні поправки, додав трохи дрібних, але важливих деталей. Розміщений у фіналі роману, лист формує зміст, за ним можна реконструювати всю ідейну складову твору. Лист сестрі написано в суворій тональності з домішками іронії та гумору. Його адресант повідомляє про справжній стан речей – бідність, боротьбу за виживання, голод, які під час службових мандрівок і переховувань довелося пережити в першу чергу його дружині і дітям, а потім і йому – а все через байдужість і корисливість родичів. У листі відчувається безвихідь і безсилля. Весь роман, власне, й розповідає нам про зміст листа, що «поєднав у собі мотиви із попередніх частин» [112, с. 187].

Д. Кіш називає роман «антропологічним», таким, що відображає модель стосунків людини зі світом, та «написаний із науковою скрупульозністю на підставі документів, вивчення старих рукописів і матеріальної культури певного «затопленого світу» (...). Але йдеться тут не про “реїзм” (речизм – М. Г.), а про “палеографію” і “палеонтологію”» [105, с. 36]. І справді, Д. Кіш індуктивно відтворює зовнішній і внутрішній світ батька, користуючись «викопними рештками», – в першу чергу, «Рукописом, видобутим із дна Мертвого моря» – листом, вцілілими документами, свідченнями, спогадами, речами. Окреслюючи роман як «антропологічний», письменник хотів сказати, що писав не лише про «вчорашній світ», але про «світ затоплений» [105, с. 36–37] – довоєнну єврейську культуру Центральної Європи.

«Клепсидра», як жоден Кішів твір до цього, має об’єктивне начало, подаючи реальність такою, як вона є, використовуючи різні джерела інформації про неї і різні точки зору, але, не закріплюючи за жодним свідченням абсолютної істини, виявляючи цим скептичне ставлення до великих метанаративів і епохи великих ідеологій [105, с. 189]. «Клепсидра», – стверджував Д. Кіш в інтерв’ю, – «ніщо інше, як *sensibilité moderne*, а, отже її властиві сумніви» [105, с. 21]. Д. Кіш – це письменник, що може «спокійним тоном, не підносячи голосу розказати про щоденні і трагічні справи» [105, с. 81]. У «Клепсидрі» письменник долає ліризм «Ранніх печалей» та «Саду,

попелу» епічністю, відмовляється від поетизації. Головна його ціль – «рекреація» і «реконструкція» [105, с. 197] постаті Е. С. і його часу.

Автор ретельно збирає матеріали із життя головного персонажа Е. С. так, щоб нічого не випустити з поля зору, адже його ціль – якнайточніше відтворити постать Е. С., силует померлого світу. Голос слідчого у «Клепсидрі» допитує не автора листа, а письменника, випробовуючи його знання і майстерність. Таким чином, у романі ревізії піддається кожна деталь, – так, що не залишається сумніву в автентичності документу. Абсурдність боротьби із надмогутнім противником-слідчим полягає в тому, що той не знає реальності, зрештою, вона його не цікавить, тому його не можна заплутати. Обвинувачуваний же відпоповідальний за кожне своє слово, а письменник – за кожную деталь, реконструкт епохи.

Як доречно зазначає Вікторія Радич, голос слідчого не знає більше, ніж той, кого допитує, але наводить на точність, відкриття сокровенного [112, с. 181]. У «Допиті свідка» питання про найдрібніші подробиці із власного життя виснажують і примушують сумніватися у дійсності того, що відбувалося. Безіменний слідчий сумнівається у всьому, тому йому байдуже, його головна ціль – довести вину Е. С., те, що він достойний покарання, його стратегія – заплутати Е. С., завести в куток, витягнути з нього бажану правду. В кінці допитуваний, зломлений фізично і психічно готовий признати те, чого насправді не було. Допит підриває і достовірність документу як такого, що, хоч і правдиво відтворює певні речі, але його інформація не може бути абсолютною і всеохопною.

«Слідство» і «Допит свідка» відкривають стан змученої і приниженої людини, палітру відчуттів, які її супроводжують, – передусім сорому [81, с. 141]. Попри це, герой дотримується нейтрального тону розповіді, безпристрасно розповідає про травматичні події, ніби укладає підручник про минулі часи.

Таким чином, у «Клепсидрі» перед читачем постає югославська реальність 1942 року, відтворена за життям реального героя Е. С. Добу

довоєнної Центральної Європи, єврейської культури, спочиної Австро-Угорської імперії представлено трьома поглядами на одну і ту саму дійсність. Це різноманіття перспектив «приховує» тематику твору, відволікає читача на деталі й відчуття, спонукає до реконструкції змісту твору. Роман не претендує на цілісний опис головного героя і його доби, а лише робить їхні начерки. Документальна техніка подає факти в об'єктивному світлі, нехтуючи ліричність оповіді, не лишаючи в тексті нічого зайвого для реконструкції. Навіть ім'я головного героя скорочене, як в енциклопедичній статті, адже з попередніх книг «Родинної трилогії» читачу вже відомо, про кого йдеться.

Збірка оповідань «Гробниця для Бориса Давидовича» за своєю формою і використанням документу написана в стилі Борхеса. В 70-х роках, коли на літературному кону з'явилося чимало «борхесистів», що, як і Д. Кіш, вважали прозу аргентинського письменника взірцем для сучасної літератури. Відмінною ознакою таких текстів був документ, який, на думку Д. Кіша, «забезпечував художньому твору автентичне та апокрифічне» [105, с. 91]. В інтерв'ю «Шукаю місця під сонцем для сумнівів» (1984) письменник так описував техніку Борхеса: «метод – а-ля По, використання документів, фальшивих і справжніх» [105, с. 91].

Книга Д. Кіша набула розголосу і внаслідок скандалу, що розвивався від вересня 1976 до березня 1977 року, і послужив приводом до написання «апологетичної» книги літературно-критичних есеїв «Урок анатомії» (1978), де письменнику довелося боронити власну творчість. Закиди в бік Д. Кіша стосувалися передусім «легітимності використання позалітературного матеріалу в літературному творі, а також практики цитування інших письменників, перейняття їхніх прийомів, пародіювання і пастишу» [81, с. 146]. Письменнику закидали плагіат, некоректне використання документів і навіть дослівне переписування – носіння «намиста з чужого бісеру» [107, с. 42–46].

В автопоетичній книзі «Урок анатомії» Д. Кіш наводить ці закиди: «Гробницю для Бориса Давидовича переписав у Бабеля» [98, с. 24], а його книга – «вільний переклад Борхеса» [98, с. 25]. Найбільше звинувачень критики

закидали оповіданню «Механічні леви», присвяченому Києву. «Слабке місце» оповідання знайдене в описі фресок Софії Київської, які він нібито списав із «Історії російського мистецтва» (1921) Луї Рео, представивши текст за власний. Д. Кіш говорить, що справді бере цитату з книги Л. Рео, вкладаючи її в уста «історика мистецтв» Лідії Крупенник, і це забезпечує художній реальності автентичність, як і той факт, що Лідія Крупенник розповідає про це «бездоганною французькою мовою» [98, с. 111]. Враховано і часову відповідність цитати: книга Л. Рео з'являється 1921 року, а друга подорож персонажа «Механічних левів» Едуарда Еріо до Росії припадає на 1934 рік.

Інцидент змусив Д. Кіша в «Уроці анатомії» дати вичерпну характеристику автопоетики документального прийому у «Гробниці для Бориса Давидовича»: «Все (...) спирається на документ, на свідчення, дані та цитати. Для проникливого читача і, тим більше, для проникливого критика, це могло би вже само по собі бути достатнім ідентифікатором того, що письменник хоче таким чином підкреслити значення свого літературного прийому, чия основна ціль – переконати читача в істинності цих оповідань, у правдивості описаних подій не лише на рівні фабули, а й на рівні сюжетної обробки цієї фабули. Звідси такий сильний акцент на свідків, свідчення і документи. В оповіданні немає нічого випадкового, ніщо не є неперевіраним чи довільним, але все це перенесено з величного, божественного архіву, де всі думки, всі вчинки всіх персонажів занотовані, бо письменник розпоряджається архівами, щоденниками, судовими актами, мемуарами, інтимними записками, листами багатьох анонімних, неісторичних і споріднених особистостей, таких от, як той нещасний Альошка, водій, чий судовий протокол представлений на розсуд читачу, а письменник тільки має можливість усі ці події вишикувати в один ряд за хронологічною і психологічною направленістю. Тут усе вивчено, все відомо: не лише таємні політичні архіви, письменник також використовує і свідчення залятих, таємних щоденників, судових записів. Письменник – знову бог, але не на кшталт пана Моряка, який знає, про що думають і що відчувають герої, про що мріють і що в них в душі відбувається; письменник уже більше не проникає

у душу своїх героїв із божественним всезнанням, він – ніби божий архівіст і секретар, що в годину смерті складає великий протокол вчинків і з них уже зачитує записані діла, думки та ідеї свого героя. Письменник (...) передає психологічні реакції так, як їх спостерігали «інші». І байдуже, що ці «інші» частіше за все вигадані. (...) Письменник знімає із себе відповідальність за психологічні вчинки власних героїв, за їхню (...) впевненість чи невпевненість, коли мова йде про психологічну мотивацію (...). Але психологічна мотивація не відкидається зовсім (...), тільки той усезнаючий погляд, одностороннє споглядання всіх явищ; один образ розглядається із різних аспектів, із різних кутів зору, із різних суб'єктивних позицій» [98, с. 113–114].

Завдяки документальному прийому у своїх «борхесівських оповіданнях» Д. Кіш відмовився від традиційного розуміння літератури, замінивши роль письменника-творця художніх текстів на роль їхнього укладача. Оповідач упорядковує текст, а не створює його: «Упорядник чужих текстів став дедуктивним дослідником, що, дізнаючись про поетикальні властивості оповідань, не працює на певний текст, але на певну поетику, що має створити потрібний оповідний текст» [26, с. 170, цит. за А. Татаренко].

Тему радянських таборів, основну для збірки «Гробниця для Бориса Давидовича», Д. Кіш хотів підняти по-борхесівськи, використавши документи, хоч у цій збірці письменник часто проникає і до внутрішнього світу героїв. Головне джерело інформації про реальні історії «Гробниці для Бориса Давидовича» – «7000 днів у Сибіру» [119], книга свідчень в'язня табору Карла Штайнера, книга «не про Росію, а про нас, Європу і про мене також» [105, с. 178].

Всі оповідання збірки, продовжуючи традиції «Гробниці для Бориса Давидовича», мають документальну, часто автентичну основу, але кожне подане з іншого ракурсу письма у плані форми, нарації, літературних прийомів, і це урізноманітнює їх. Перше оповідання збірки – «Ніж із держакон із трояндового дерева» починається вступом оповідача, де пояснюється документальний прийом, поширений не лише на цей, а й на інші твори збірки.

Коментаря «достатньо, щоб уважний читач міг ухопити справжній зв'язок між документом і вигадкою» – так трактує цей прийом Алла Татаренко [105, с. 292]. З другого боку, коментар про сумнівність достовірності наведених свідчень у «Гробниці для Бориса Давидовича» якраз розвіює певність щодо об'єктивності свідчень, що суголосно постмодерністській сентенції, що ніхто не знає істини.

Доля героїв тут подається фрагментами, бо оповідач цитує тільки те, що йому відомо зі свідчень, документів. В інтерв'ю «Поезія і доля» Д. Кіш підкреслював, що «присвяти до оповідань збірки «Гробниця для Бориса Давидовича» чимось схожі на тих, кому вони присвячені, – щось із їхньої інтелектуальної біографії» [105, с. 66]. Оповідання про багаторічне поневіряння європейського інтелігента присвячене Карлові Штайнеру, автору книги «7000 днів у Сибіру» [119], яка стала натхненницею у створенні збірки, а фабула твору певним чином переповідала долю Штайнера.

Стратегія реконструкції, «палеонтології», яку Д. Кіш застосовує у ситуації із «Клепсидрою», відображена і в оповіданні збірки «Коротка біографія А. А. Дармолатова (1892–1968)». Воно укладене в енциклопедичну форму, разом із свідченнями в якості документів Д. Кіш використовує і чорно-білі фотографії – епізоди із життя героя. Увага приділяється деталям, особам, що потрапили в кадр – «викопним решткам», за якими індуктивним методом можна реконструювати біографію персонажа.

Лінію борхесівського письма продовжує збірка «Енциклопедія мертвих». Оповідання «Енциклопедія мертвих» з однойменної збірки, власне, є зразком ідеальної поетики Д. Кіша [105, с. 100]. Високий рівень збірки оцінила й громадськість – за неї 1984 року Д. Кіш отримав премію ім. Іво Андрича. Однією з цілей письменника є, описуючи життя свого персонажа, передати дух епохи. В оповіданні «Енциклопедія мертвих» таким персонажем є Дж. М., а його прототип – тесть Д. Кіша, Джордже Міочинович. Цей намір в оповіданні Д. Кіш коментує так: «Як звичайній особі приписати частину культури, в якій вона живе? Перетворити її на енциклопедичну постать, а за тло взяти історію Югославії 1910–1970-х років» [105, с. 180].

Однією з чільних в оповіданні є проблема пам'яті, адже в «Енциклопедії» жива людина може «не тільки знайти своїх ближніх, а й, у першу чергу, своє власне забуте минуле» [33, с. 39]. Забуття неможливе: героїня їде у Швецію, щоб відволіктися від смерті батька, але там і зустрічається з ним. Властивість пам'яті – слугувати «музеєм» культури, певної історичної епохи, зберігати її досвід, на що й орієнтоване саме оповідання. «Для “Книги мертвих” історія є сумою людських доль, загальним підсумком ефемерних подій. Тому тут занотована «кожна дія, кожна думка, кожен продуктивний подих, кожна висота, записана у реєстр, кожна лопата, що підбрала грязюку, кожен рух, що зрушив цеглину в руїнах» [33, с. 48]. Саме тому письменник обирає стратегію енциклопедії.

Оповідання «Дзеркало невідомого» – типовий борхесівський документ, «документальне свідчення». Як і роман «Псалом 44», оповідання засноване на газетній статті. Твір нагадує журналістське розслідування, в якому використані свідчення, уривки з газет, деталізовані описи, як у слідчій справі, задля переконання читачів у автентичності фантастичного змісту. Оповідання підкреслює «метафізичність» усієї збірки, обравши об'єктом оповіді не пояснювані наукою спіритичні явища, чим кидає виклик логоцентричному, абсолютному погляду на світ.

В оповіданні «Легенда про сплячих» Д. Кіш реалізовує свій постулат «ніщо не є фантастичнішим від реальності». Персонаж, очима якого читач бачить ситуацію протягом усієї розповіді, намагається інтерпретувати реальність, але весь час коливається між її різними інтерпретаціями: «Чи це сон, отой пес, якого несуть поруч з Іоанном, тримаючи на руках, як агнця Божого, і цей хлопчик, що притискає до своїх грудей пса Кітмира, немов жертвне ягня або якогось поганського ідола» [33, с. 62].

Кішів принцип фантастичності можна віднайти і в книзі «Розклад руху», яку пише Едуард Сам. Книга зі своєю всеохопністю фактів скидається на художню вигадку, фантастичну деталь. Писання книги для персонажа – форма бунту і змагання з Богом у творінні. Неймовірність «Розкладу» в його

всеохопності та безкінечності. Але в тому й фантастичність творива Едуарда Сама – насправді книга псевдофікціональна, має автентичну основу – виданий в Новому Саді в 1938 році «Югославський автобусний, судноплавний, залізничний та авіаційний кондуктор», де Едуард Кіш значиться як головний упорядник.

Спорідненою рисою останніх трьох збірок Д. Кіша є наявність центрального оповідання, назва якого тотожна назві всієї книги. Пов'язані між собою дві останні збірки письменника, бо «Лютню і шрами» можна вважати продовженням поетикальної лінії метафізичної і документальної прози «Енциклопедії мертвих».

Структура першого оповідання збірки «Апатрид» подібна до «Енциклопедії мертвих», де у стислій формі, з використанням свідчень, мемуарів, описів фотографій переказано життя однієї людини. За цією стильовою ознакою «Апатрид» наближається до оповідання «Енциклопедія мертвих». «Юрій Голец» – твір суто реалістичний, з мінімальною часткою авторської вигадки. Всі деталі зважені, навіть прорахована ціна шуб у гардеробі покійної Ноемі, тому всі факти виглядають як автентичні. Натомість, письменник, у зв'язку з мінімальною формою твору, економить на художніх прийомах. Оповідання «Лютня і шрами», подібно до попереднього, також має автобіографічний підтекст, його «Я»-наратор є альтер-его автора. В постскрипті до твору Д. Кіш пише, що це – «документальне оповідання, де частка фантазії зведена до мінімуму, а факти – це все» [33, с. 275].

Посмертно видана збірка «Лютня і шрами» втілила в собі досвід псевдодокументального письма, автобіографічної нон-фікції з метафізичним відтінком. Збірка є продовженням лінії «Гробниці для Бориса Давидовича» та «Енциклопедії мертвих», де реалізовано стислу форму стибу енциклопедичної статті, реконструкції людської долі зі свідчень та документів. На противагу збірці «Енциклопедія мертвих» «Лютня і шрами» є поверненням від автобіографічної відстороненості до авторської відвертості, що має на меті в окремих творах не відтворювати нічого, крім життя. Збірка вирізняється серед

інших емігрантською тематикою, проблемою алієнації апатридів, вцілілих від репресій в тоталітарній країні, а також поверненням до теми богеми, що перед цим була реалізована тільки в першому романі «Мансарда». Так само притаманною лишається поетика сну як ще однієї, паралельної реальності.

3.5. Специфіка ліризму

Ліризмом і суб'єктивізованою оповіддю позначена частина творів Д. Кіша, в яких, як стверджував письменник, «на скільки це можливо, має бути присутнім ліричний момент» [105, с. 199]. Суб'єктивізм прози Д. Кіша пов'язаний із філософськими орієнтирами письменника, а саме з екзистенціалістським світобаченням. Керк'єгор, що стояв біля витоків цього вчення, виокремлюючи особистість із системи, стверджував, що істина не може бути об'єктивною, більш відповідною є для різних форм пізнання суб'єктивність.

Серед ознак ліричної прози визначальними є такі, як послаблена фабула, відсутність закінченої, цілісної системи подій, відмова від подієвої послідовності, внутрішнього часового і строгого логічного зв'язку між ланками сюжету, кінематографічність оповіді, прагнення сумістити різночасове в рамках однієї історії, багатоплановість – тематична, емоційна, часова, навіть у межах одного фрагменту, що нагадує прийом монтажу в кінематографії, символічність. Сюжет ліричної прози складається із роздумів, почуттів, асоціацій, спогадів героя, часто неочікувано мінливих, химерних, викликаних зіткненнями з іншими людьми, подіями, учасником або свідком яких він є, спогадами про попередні зустрічі та образами людей. Тут домінує авторське «Я», персонаж близький до ліричного героя, особисте, суб'єктивне начало виступає основою художнього втілення дійсності.

Український літературознавець Наталя Мазепа в монографії «Вірш і проза поета» вказує на відмінність ліричної прози від автобіографічної: в

останній «відбір подій і героїв продиктований біографією автора, у ліричній – (...) обумовлені і продиктовані домінантним ліричним началом» [51, с. 3–4]. У ліричній прозі дистанція між «чистим» автором та його «образом» – мінімальна. Дослідниця також зупиняється на питанні співвідношення вигадки і документа в ліричній прозі: «Життєва достовірність є фундаментом, на якому будується лірична оповідь. Спираючись на цей фундамент, автор не може сковувати поетичний потік вражень, роздумів, відчуттів, не боїться розмити межі прози, переступивши які лірична оповідь опиняється перед загрозою аморфності та хаотичності» [51, с. 23]. Отже, для ліричної прози може бути характерним й інтерес до документу, і співвіднесення вигадки та документу, але це зумовлено біографізмом твору і не виключає суб'єктивізму, лірико-філософського мислення автора, вираження його індивідуального ставлення до світу, на відміну від об'єктивізму, неупередженості документальних творів.

Популярності цей жанр набув у Європі в добу модернізму серед таких відомих і авторитетних для Д. Кіша письменників, як Йосип Бродський, Оскар Вайльд, Збігнев Герберт, Джеймс Джойс, Томас Манн, Володимир Набоков, Антуан Сент-Екзюпері, Ернест Гемінгвей, Бруно Шульц. Витоки ліризму в прозі Д. Кіша можна віднайти в народній творчості, фольклорі, який Д. Кіш перейняв від матері-чорногорки.

Ліричне у прозі Д. Кіша найчастіше пов'язано з центральними персонажами творів, частину яких займає опис їх внутрішнього світу. Важливий герой, а не події, події ж важливі такою мірою, якою вони впливають на персонажів. Тому образ тут не так розвивається в часі, як у творах епічного жанру, як розгортається перед читачем у різних своїх іпостасях.

У першому романі «Мансарда» Д. Кіш опоетизував богемне життя. Разом із цим увагу до непопулярної в епоху соцреалізму теми богеми підняв і Міодраг Булатович у романі «Дияволи надходять» (1955), на сім років раніше від «сатиричної поеми». Письменники вирізняються тим, що самі хотіли обирати свій творчий «репертуар», не залежати від політики. В інтерв'ю «Між політикою і поезією» Д. Кіш відмічає, що «Мансарда» – «це книга молодого

письменника, який хотів виступити проти сучасних літературних напрямів» [105, с. 145]. Задумані за модерністським зразком, ці романи виконували роль «вихідних» моделей для авангардистської та постмодерністської сербської прози. Але богема «Мансарди» не була схожа на ту, яку описує М. Булатович. Останній написав «антибогемну» книгу з «чорним» баченням людської долі, відзначену байдужістю до локальних та ідеологічних предметів оповіді соцреалізму, в центрі якої знаходився герой-аутсайдер. Д. Кіш у «Мансарді», навпаки, опоектизував богемне життя.

Сатира в «Мансарді» пов'язана з «гірким смаком розчарування, яке провінціал пережив у Белграді», – зізнається Д. Кіш в інтерв'ю «Гіркий осад досвіду» [105, с. 8]. Вона спрямована проти власного ідеалізму і ліризму на користь дорослішання та об'єктивізму. Ліричність твору виявляється також у спробах віднайти власне «Я», «часом – у світі дитинства, часом – у самому собі» [105, с. 8–9].

Алла Татаренко вказує на продовження у «Мансарді» лінії ліричного роману, представленого «Щоденником про Чарноєвича» (1921) Мілоша Црнянського. Вона виокремлює такі їхні спільні риси, як перетворення роману на щоденник, нефіксований час, осінь, множинність імен Чарноєвича і Орфея, їхній статус студентів, хворобливий стан головного героя, персонаж-двійник, біблійний інтертекст, мотив подорожі, місячна ніч, листя, мертвість та ін. [69, с. 21–44].

Головні герої Кішевого роману – два поети-студенти і дівчина-муза одного з них. Персонажі обдаровані символічними іменами. У головного героя, від першої особи якого ведеться нарація, багато прізвиськ – Орфей, Лютнист, Гітарист, а справжнє його ім'я втаємничено. Він мрійник, живе на мансарді, «щоб бути ближче до зірок» [34, с. 47], представляє своєю особою ірраціональність, його прототипом є гіперчутливий, з ліричними нахилами Д. Кіш. Його друг, напарник по кімнаті – Ігор Юдин. Одне з його прізвиськ, Цап-Мудрун пов'язує персонажа із сатиром. Прізвисько натякає на деякі риси поета: іронічне ставлення до світу, модний серед модерністів сатанізм (інше

його ім'я – Сатана), претензія на роль Деміурга, письменника-творця, розпуста, пристрасть до алкоголю. Разом з тим, як раніше йшлося, цей герой представляє раціональне начало, яке заважає в коханні і творчості. Його дівчина носить ім'я богині Уранії, символу розпусти, що зображалася в мистецтві верхи на цапі. Поет Цап-Мудрун, поєднуючи у своїй творчості високе (сакральне) і вульгарне, запозичує біблійний стиль: «Євангеліє від Цапа-Мудруна, з галактичної на мансардівську перекладено і заримовано» [34, с. 47], парафразує пророка Іллю: «І звинють ластівки своє гніздо у вусі мастодонта, колібрі срібним дзьобом розчісуватиме гриву леопарда, а дятел чиститиме зуби крокодила з Ніагари і Святого Ніла» [34, с. 47]. Інтертекстуальність «Мансарди» виявляється також у цитуванні «Чарівної гори» Томаса Манна і в карті вин із ресторану Лютняра та Ігора, де напої мають назви художніх творів.

«Мансарда» є романом про роман: протягом сюжету Лютнист пише роман під назвою «Мансарда». Алла Татаренко говорить про дзеркальний принцип роману: «Якщо “Мансарда” Д. Кіша – дзеркало інтенцій письменника, тоді “Мансарда” Лютниста – дзеркало світу героя» [70, с. 78–79]. Лютнист і Мудрагель пишуть роман про себе, стають романними персонажами. «Мудрагель, за свідченням Орфея, пише роман, не знаючи, як він закінчиться, оскільки й сам є образом, який перебуває в процесі створення» [70, с. 77]. Межі між життям і літературою в творі розмиті так, що важко відрізнити реальність Кішевого роману від художньої дійсності твору його героя. Орфей і сам не впевнений в існуванні Евридіки. Його твір стає обрамленням власного життєвого досвіду.

Тема нещасливого кохання, позначеного декадентизмом, але пом'якшеного іронією, пародіюванням міфу про Орфея і Евридіку, вирізняє «Мансарду» серед інших романів Д. Кіша. Сюжет роману формує історія від зародження кохання до його втрати й реабілітації, яку проходить Орфей. Лінія кохання в «Мансарді» є, за словами Д. Кіша, його «ліричною транспозицією переживань» [105, с. 145], отже, перегукується із життєвими фактами письменника.

На початку роману оповідач стикається із фобією потягів і собак. Потяг, на думку угорської дослідниці Вікторії Радич, є засобом оживлення спогадів, які ранять Лютниста [112, с. 129]. Собаки з'являються в зав'язці сюжету, супроводжуючи закоханих. Зграя голодних, обшарпаних мовчазних тварин серед ночі є експресивним штрихом до початку історії, створює моторошне тло, на якому постають головні герої роману – Орфей і Евридіка. Орфей скаржиться коханій на «темне передчуття, якийсь страх» [34, с. 43], навіяний потягами і псами. Двох псів збиває машина, що посилює в Орфееві передчуття нещастя. Події, в яких беруть участь собаки, на початку «Мансарди», є провісниками втрати Евридіки. Пішовши від Орфея, кохана стала злодійкою, Lagon («я створив Евридіку, образ її виспівав (...). Відібрала в мене, Ігоре-брате, мій егоїзм, мій шедевр» [34, с. 64]). Отож, трупи двох собак на початку твору вказують на Орфея та Евридіку, прорікають смерть їхнього кохання. Причиною втрати Евридіки стала егоцентрична творчість Орфея, бо головним для персонажа є творення тексту – роману «Мансарда», коханням він жертвує в ім'я літератури [105, с. 63].

Мотив подорожі у «Мансарді» певним чином пов'язаний із суматраїзмом М. Црнянського, який переносить своїх героїв із сербських реалій на екзотичний острів. Подорож у «Мансарді» є фіктивною, це всього лише втеча від кохання чи приземленості. Фіктивним є й самогубство в кінці частини «Острів або щоденник», після якого все ж відбувається повернення героя до мансарди. Покінчити з собою – це не лише попрощатися з минулим, з Евридікою, із коханням, а і з писанням роману, який в результаті лишається незавершеним. У філософії письменника це також перехід від богемної егоцентричності до моралі. Відсутність завершеності й цілісності «Мансарди» і є ознакою ліричної прози.

Отже, ліричний роман «Мансарда» характеризується розмитістю фабули та образів, центральною роллю головного героя у химерному викладі оповіді, що складається із внутрішніх монологів, емоцій, спогадів, цитат, асоціацій,

діалогів та зумовлює відсутність системності й послідовності розповіді, часопросторову розмитість твору.

В надмірному ліризмі Д. Кіш вбачає слабе місце роману «Псалом 44», хоча той на конкурсі белградської єврейської общини зайняв перше місце. В інтерв'ю він згадує: «(...) дотепер не люблю цієї книжки, бо, крім ліричного забарвлення, через брак літературного досвіду певні речі сказані мною досить прямо – хоча би «Für Juden verboten». Вірю, що сьогодні знайшов би інший, щасливіший вихід із ситуації» [105, с. 85]. З цієї ж причини Д. Кіш не дозволяв перекладати цей твір іншими мовами світу.

Ліризмом проникнутий образ головної героїні Марії. Жіночий персонаж втілює чуттєвість, ірраціональність, що виражено в її свідченнях – докладному описі пережитого без його оцінки. Можливо, оцінка відсутня через неможливість збагнути пережите, абсурдне. Образ Марії, однак, ускладнений двома «Я»: «Я» дівчинки-школярки та «Я» ув'язненої концтабору, що зумовлюють часову віддаленість двох поглядів на світ – дорослої людини й дитини.

В інтерв'ю «Життя, література» Д. Кіш пригадує, що критики через «емоційну вразливість» «Псалма 44» думали, що роман написала жінка [105, с. 137]. Головним персонажем роману Д. Кіш таки обирає жінку. Це художнє рішення можна пов'язати з чоловічим, «боротьбистським» [81, с. 47], а, отже, політичним стереотипом тодішньої югославської літератури, який Д. Кіш хотів подолати. Як, до речі, і воєнні топоси «антифашистської» літератури, соцреалістичну меморіополітику, які Д. Кіш свідомо замінив джойсівським «потокком свідомості», психофізіологічним полем оповіді.

Рацію у романі, відповідно, представлене персонажами-чоловіками. Батько Марії, Яків формує інтелектуальну базу твору. Те саме стосується й лікаря Ніцше, нацистського Гіпократата, що уособлює ніцшеанську модель людини. Прізвище лікаря апелює до ідеолога системи, що успадкувала його етику – Ніцше з філософією надлюдини, а лікар лиш є сповідником цієї філософії, де людина знищує людину заради виконання Програми, – і це не

виходить поза рамки заданої моралі. Макс – визволитель Марії з дитям, що допоміг втекти з Освенціма, а згодом з'являється єврейському подружжю як екскурсовод в музеї концтабору, функціонує у творі як «добрий дух Освенціма» [81, с. 71] і вносить у твір метафізичне.

Ліричну лінію прози Д. Кіша продовжують два перших твори «Родинної трилогії» – «Сад, попіл» та «Ранні печалі», які характеризуються дитячою візією світу та ключовим персонажем, навколо якого будується фабула – батьком оповідача-протагоніста. Взірцем для ліричних текстів триптиху були поетичні новели Бруно Шульца «Цинамонові крамниці» та «Санаторій під Клепсидрою» із дитячою свідомістю сина-очевидця та юродивим батьком, що пророкував, виголошував свої трактати, жив у ізоляції від суспільства і спілкувався із птахами.

Як пише Наталя Мазепа, саме спогади з дитинства, тема стосунків людини і природи є найбільш органічними для ліричної прози [51, с. 8]. Спогади дорослого Андреаса Сама, точка зору оповідача-дитини, дитячий світ, складовою якого є природа, і є домінантними у цих двох творах. У «Саду, попілі» оповідач-дитина є старшою за віком, ніж у «Ранніх печалях» – це очевидно з характеру світосприйняття Анді в обох творах. В інтерв'ю «Бароко і правдивість» Д. Кіш пояснює, що «Ранні печалі» – розповідь дитини, «Сад, попіл» – коментарі 30-літнього чоловіка, а «Клепсидра» – об'єктивний опис світу з точки зору письменника-Бога» [105, с. 160].

Щоправда, ліризм перших двох творів «Родинної трилогії» – помірний. «Сад, попіл», написаний з-поміж творів трилогії першим, майже повністю будується на життєвому досвіді автора і його рідних. Письменник згадує, що перед початком написання «Родинної трилогії», а саме «Саду, попілу», він склав список подій свого життя [105, с. 202], які можна було би використати в романі. Але всі ті події виявилися складними і болючими, пройнятими страхом, так, що Д. Кіш не міг не тлумачити їх із іронією. Ліричний роман сербського письменника з характерною для нього присутністю нараторової свідомості, що є «ліричним втіленням наших нещасть» [105, с. 202], оминає патетику. Іронія

«Саду, попелу» нейтралізує сентиментальність там, де її можливо нейтралізувати. В інших випадках Д. Кіш уникає надто емоційних сцен із власного життя – як от примірювання малим Анді зірки Давида, яку змушений був носити кожен єврей на окупованих фашистами територіях.

У «Ранніх печалях» Д. Кіш репрезентує реальність очима дитини, молодшої, ніж у «Саду, попелі», тому в книзі автор дозволив собі більше ліризму, ніж у попередньому романі. «Ранні печалі» містять живі враження дитини, викликані красою природи, описаної багатими метафорами, а також палітру дитячих почуттів – реакцію на перший травматичний досвід: ганьби енурезу, сорому від бідності, збентеження після викриття його любовної історії з Юлею. У центрі твору знаходиться хлопчик, що намагається впоратися з бідністю, голодом, відчуває неприязнь із боку селян. «Ранні печалі» фіксують ранній страх смерті Анді й безсоння, з ним пов'язане, але більш разючими є такі моменти, як опис новосадської екзекуції в січні 1942 року, переховування від жандармів. Ще більш травматичні спогади у тексті опущені, бо дитяча свідомість має властивість їх забувати або не в силі потрактувати трагічно. Отже, свідомість головного героя «Ранніх печалей» зафіксувала переживання дитини із сім'ї, яку переслідують, дитини, що не до кінця ще усвідомлює свою єврейську, Агасверську ідентичність і причини суспільної неприязні до неї.

Стильову стратегію «Ранніх печалей» можна окреслити як «ліричний реалізм»: з одного боку збірці притаманна суб'єктивність втілення дійсності, широта роздумів, почуттів, асоціацій, спогадів героя, відхід від реалістичності, а з другого – запобігання сентиментальності ліризму, його іронічне «приземлення». Світ «Ранніх печалей» позначений предметністю, описом навколишнього середовища, побаченого Анді зблизька – саме він окреслює перший план збірки.

Зникнення батька відразу ж компенсується в оповіданні «Замок, освітлений сонцем» появою пса Дінго, першого слухача творів Анді. Сум через утрату батька компенсується любов'ю до природи і тварин зокрема. У цьому оповіданні, на відміну від твору «Хлопчик і пес (Пес, що говорить)», Дінго ще

не виконує роль наратора, а є мовчазним і реалістичним персонажем. Автор уперше знайомить із ним і готує тим самим до несподіваної зміни ракурсу оповіді. Тут Д. Кіш у черговий раз реалізовує прийом «тексту в тексті» та інтертекстуальності. Блукаючи лісом, Анді вигадує сценарій їхніх пригод, вартий цілого пригодницького роману. Іншого разу хлопчик переказує собаці роман «Людина, кінь, пес».

Оповідання «Хлопчик і пес» вирізняється з-поміж інших оригінальною – собачою «точкою зору», оповідачем і головним персонажем псом. Дінго наділений людськими рисами (вміє говорити, знає сентенції, дає оцінку подіям, розмірковує про війну, життя). Алла Татаренко пише про взаємопроникнення образів хлопчика із собачим нюхом і пса, який цитує Лафонтена [70, с. 98]. Д. Кіш гумористично описує пса вустами самого Дінго-наратора. Важливий не сам факт, говорить пес насправді чи ні, а віра дитини в казкові речі. Антропоморфність, простакуватий стиль мови пса створює ефект комізму, що компенсує сумну тональність. Ліризму та посиленого емоційного сприйняття надає в оповіданні внутрішньо фокалізована, притаманна для поетичної прози нарація – зосереджена не на почерговості подій, а на внутрішніх переживаннях тварини у першій частині оповідання із внутрішнім монологом та ретроспекціями. Обривають монолог Дінго два емоційні листи в кінці твору – хлопчика і дядька Беркі. Відтак, кінцівка оповідання відтягується, зберігається інтрига, між подіями утворюється прогалина, яку має заповнити читацька уява.

Роздуми про війну, її оцінка, ясна річ, не можуть бути дані малим Анді Самом. Тому, за Кішевою ідеєю, вони прорікаються вустами «дорослого пса», спостерігача за людським життям. Для цього Д. Кіш зміщує оповідь книги назад, повертаючись із «Оksamитного альбому» у час початку окупації. Війна «забирає людей, відбирає в них ніжність, (...) вселяє в людей страх, робить їх недовірливими» [30, с. 96]. Трагедія війни розкрита тут на прикладі історії дружби хлопчика і пса з її сумним фіналом. Доля пса тісно пов'язана з людиною, він беззахисний порівняно із нею – «у воєнні часи псу тяжко доти, доки ікла не виростуть» [30, с. 96]. Поважні філософські роздуми із вуст Дінго

сприймаються комічно (зовсім по-іншому, ніж, скажімо, у «Псалмі 44»), що нейтралізує трагізм оповідання.

Варто сказати ще про сам образ собаки. Зовнішня непримітність Дінго контрастує з його високою роллю у житті хлопчика: простий собака втілює в собі людський ідеал вірності й любові, виявився душою досконалішим, ніж люди. Для дитини він стоїть в одному ряду з людиною, його втрата є трагічною, дорівнює втраті близької особи. Про це свідчать, наприклад, емоційні пасажі в листі до дядька Беркі: «знаю, що ніколи не знайду кращого друга від нього ні серед собак, ні серед людей, (...) ніколи його не забуду (...), коли стану поетом, напишу про нього вірша чи байку» [30, с. 100–101]. Той самий ліризм викликає у читача сентиментальні емоції.

Маючи доступ до внутрішнього світу Анді Сама, читач може спостерігати за розвитком і дозріванням персонажа. Тут має місце любовна лінія роману «Сад, попіл» – кохання до однокласниці Юлії Сабо. Спочатку Андреас стає свідком романтичних залицянь до своєї сестри, що готує його до любовної історії з Юлією. Якщо в «Наречених» із «Ранніх печалей» вона зводиться до романтичної розмови і першого поцілунку, то у «Саду, попелі» – до пристрастей та еротики.

Рушієм для дорослішання Анді стає зустріч зі смертю, усвідомлення якої призводить до пробудження пошуків власної ідентичності. Дощова погода, на тлі якої до героя приходить усвідомлення смерті, «змиває» яскраві барви світу дитинства і відкриває початок кошмарної реальності для малого Анді. З цього моменту у свідомості малого Сама зароджується тривога, нею позначені реальність і сон, життя Анді перетворюється на муки сну і пробудження. У спогадах і снах персонажа супроводжує янгол безсоння, янгол сну і янгол смерті. Постійне невротичне напруження батька й сина пояснюється «неможливістю втечі» [61, с. 103], безсиллям і безглуздя боротьби людини з долею та смертю. Роман демонструє нездатність людини подолати смерть, протидіяти знищенню. Але усвідомлення цього приносить певний досвід, робить Андреаса дорослішим: світло в кінці роману перемагає темряву,

емпіричне життя – похмурий сон, життєвий час – вічність, пам'ять – забуття, розум – ірраціональне, слізливість – іронія. Д. Кіш вважає, що література – «це перемога над смертю; це форма втіхи, яку дає нам смерть» [105, с. 167].

Спогади реконструюють не тільки фігуру малого Андреаса, а і його батька, Едуарда Сама. Хоч навколо Едуарда Сама будується сюжет, його образ – фрагментарний, бо письменнику довелося писати з уривків пам'яті про того, кого він фактично не знав. Д. Кіш твердить, що батько Е. С. – постать подвійно негативна: у сенсі відсутності його у житті сина і в текстовій реальності [105, с. 128]. Він відсутній так само, як і світ минулого та «потонулий світ Австро-Угорської імперії», який батько й уособлює і за яким дорослий Андреас ностальгує (оповідання «Вулиця диких каштанів»).

Петар Піянович зазначає, що «роль Андреаса не вичерпується участю у дії творів, записуванням спогадів, але (...) розуміє під собою і тлумачення» [61, с. 109], тобто оцінку дорослим персонажем подій. Образ батька в «Саду, попелі», що діє в незвичайних, фантастичних ситуаціях, «виринає» фрагментарно, чергуючись із епізодами з життя сина. Хлопчик-оповідач, наводячи спогади, ніби намагається довести існування його міфологізованої постаті. Про його загибель в концтаборі Анді довідується із суб'єктивних свідчень негативно налаштованої проти їхньої родини тітки Ребеки, які, отже, недостовірні. Її свідчення намагаються зруйнувати героїчну постать батька, витворену в уяві сина. Тому в очах дитини постать старшого Сама залишається легендарною, невмирущою. Образ батька ви ідеалізований у зв'язку із дитячою суб'єктивністю. В романі не описується смерть батька, Едуарда Сама просто не стало.

У тональності оповіді певну роль відіграє й пейзаж. Оповідання «Левада, осінь» містить довгий пасаж із описом осінньої левади після літніх веселощів, коли в село приїжджав цирк. Цирк поїхав, ніби його й не було. Левада після гуляння виглядає мовчазною і спорожнілою. На фоні пейзажу з'являється батько Анді, збирає гербарій, промовляє якісь готські слова, чим автор підкреслює його неадекватність у суспільстві. Цей момент також прописаний у

романі «Сад, попіл», коли йдеться про пантеїзм Едуарда Сама. З'являється він саме на тому місці, де стояв шалаш із мавпами, що ніби натякає на його артистизм та іронічну постать. Спорожніле після народного гуляння поле віщує пустку після зникнення в тексті Едуарда Сама. Осіння погода символізує проминання дитинства Анді. Пурпуровий захід сонця в оповіданні «Наречені» – останньому, де з'являється батько, віщує тривогу, переслідування Едуарда Сама, як і репліка селянина: «Завтра буде вітряно».

Висновки до розділу III

Здійснене дослідження поетики прози Д. Кіша дозволяє зробити наступні висновки.

1) У дослідженні окреслено еволюцію нарації у прозі Д. Кіша. Зазначено, що на початку творчості письменник вдається до експериментаторства, перебуває у пошуку власної оповідної стратегії, на що вказують два наративно різнопланових романи Д. Кіша – «Мансарда» з притаманною йому відсутністю системності і послідовності оповіді, переплітанням внутрішніх монологів, емоцій, спогадів, цитування, асоціацій, діалогів та «Псалом 44» написаний в ключі традиційного роману з домішками джойсівського потоку свідомості. На цьому етапі оповідач близький до поетичного «ліричного героя», авторського «Я», його прототипом є автор книги.

На етапі написання «Родинної трилогії» Д. Кіш засновує два основних типи нарації. У першому домінує суб'єктивний спостерігач, що нерідко виступає в ролі дитини, про думки якої ми дізнаємося через внутрішньо фокалізовану оповідь. Онірична складова дозволяє читачеві сягнути до підсвідомого рівня, дізнатися про бажання і комплекси головного персонажа. Тут чергуються три оповідні перспективи – перспектива головного героя – дитини Анді Сама, і дорослого наратора (за І. Вулетич, «гібридний наративний голос»), а також оповідача-тварини, спостерігаються зміни ракурсу оповіді –

перехід від «Я»-наратора до третьої особи. Другий тип оповіді характеризує частини роману «Клепсидра» із присутнім у ньому наратором-слідчим («Слідство», «Допит свідка») та стає домінантним на етапі написання «борхесівських» оповідань Д. Кіша, в яких оповідач-спостерігач є об'єктивно дистанційованим, може виконувати функції: а) коментатора документів, фотографій, свідчень; б) свідка, очевидця, що дистанційовано спостерігає за життям персонажів. Найпоширенішою наративною схемою «борхесівських» оповідань Д. Кіша є нелінійна, двоплощинна оповідь, що містить оповідання-обрамлення з актуальним часопростором та головну оповідь, зазвичай, ретроспективну.

Характерною для прози Д. Кіша є кінематографічність оповіді, що дозволяє читачеві сприймати твір так, як сприймає його оповідач. Через усю творчість Д. Кіша проходить використання в оповіді різних кіноприймів, що свідчить про наслідування поетики А. Роб-Грійє. Основними кінематографічними константами прози Кіша є а) наголос на чуттєвому сприйнятті, б) міжкадровий монтаж, чергування близької і далекої перспектив, в) фотографічно-документальна перспектива, знята «холодним оком камери», г) ефект «замкової щілини», ґ) ефект «відмотування плівки», з яким пов'язані Кішеві прийоми ретардації (за допомогою зовнішньої фокалізації) та уповільнення оповіді (через діалоги, внутрішні монологи).

2) Документальна стратегія Д. Кіша характеризується переходом від художньої прози з документальним началом («Псалом 44»), що править за основу сюжету, до створення псевдодокументальних творів із наслідуванням борхесівської стратегії документального (збірки оповідань «Гробниця для Бориса Давидовича», «Енциклопедія мертвих»). Стратегія псевдодокументальності полягає у поєднанні справжніх та вигаданих джерел, які створюють відчуття автентичності описаної події. Читачеві тут належить роль реконструктора історії, що з уцілілих фрагментів свідчень та документів намагається відтворити картину дійсності, хоча повністю це зробити не вдається – «білі плями» історії залишають читачеві простір для здогадів. Таким

чином, художній твір наближається до строгого жанру розслідування, що не лишає поза увагою будь-які деталі та виключає можливість вибіркості мімезису, наявності авторського ставлення до подій у творі. Для написання псевдодокументальних оповідань автор вдається до деконструкції документу, творячи мозаїчну картину світу. Широке використання документів, вигаданих і правдивих, змінює концепцію автора, який виступає тепер не в ролі творця, а як укладач текстів.

3) Ліризм у прозі Д. Кіша головно реалізований у романі «Мансарда» та в «Родинній трилогії», особливо у романі «Сад, попіл» та збірці оповідань «Ранні печалі». Ліричне у творах сербського письменника пов'язане із центральними персонажами, описом їхнього внутрішнього світу: важливий герой, а не події, або ж події важливі рівно настільки, наскільки вони впливають на персонажів. Тому образ тут не скільки розвивається в часі, як у творах епічного характеру, а розкривається перед читачем у різних своїх іпостасях. Маючи доступ до внутрішнього світу персонажа (Анді Сама, Орфея) читач може спостерігати за внутрішніми змінами і дорослішанням героя. Для запобігання сентиментальності Д. Кіш уживає іронію, що претендує на окреслення даного прийому як «іронічний ліризм».

Доведено, що автобіографізм найбільше оприявлений у ліричній прозі Д. Кіша. На тематичному рівні ліризм висвітлений через теми кохання і дитинства. Ліричну прозу Д. Кіша характеризують «ментальні пейзажі», що ілюструють внутрішній стан персонажів, обумовлюють тональність оповіді. Традиції ліричного роману запозичені в романі «Мансарда» із суматраїстичної прози Мілоша Црнянського, що на рівні сюжету виявляється у мотиві подорожі ліричного героя на екзотичний острів, розмитості фабули та образів. У «Ранніх печалях» та «Саду, попелі» відчувається вплив поетики кінооповіді Роб-Грійє та речизму. Зовнішній світ дитини складають предмети, близькі та сусіди, зокрема батько, а також світ природи – тварини і дерева, а внутрішній – травми, переживання, враження.

4) Формальні пошуки Д. Кіша характеризуються рухом від розлогої до короткої форми, виняток становить експериментальний роман «Клепсидра», в якому письменник мав на меті реалізувати всі можливі способи представлення художньої дійсності. Спрощення і скорочення форми пояснюється стратегією «максимум змісту і мінімум форми». Від роману прозаїк переходить до класичної форми короткого оповідання, новели, написаної на кшталт енциклопедичної статті про біографію звичайної людини, що прожила незвичайне, «фантастичне життя».

Проза Д. Кіша відходить від традиційно регламентованих форм у бік експерименту. Письменник не надавав однакової структури для кожного твору, що помітно на прикладі першого роману «Мансарда», створеного на зразок модерністських несиметричних за будовою романів під впливом Дж. Джойса і його традиції абсолютної форми, в чому виявляється прагнення наблизити сербську літературу до зразків європейського модернізму, подолати традицію. Показовим у плані експериментаторства є й «Родинна трилогія» – вірець «пошуку форми із книги на книгу». Особливо примітним щодо цього є останній її роман «Клепсидра», де поєднані дві основні художні стратегії – авангардна, сюрреалістична з викривленими часово-просторовими координатами та об'єктивна – реалістична, документальна. Форма «Клепсидри» характеризується синкретизмом стилів, перспектив, вміщених в одному романі, що ускладнює його жанрову ідентифікацію. Роман ілюструє намагання письменника передати один зміст кількома формами. Текст сприймається як універсум, а написання твору – як створення (художнього) всесвіту. Але Д. Кіш тут займається не творенням текстової реальності, а реконструкцією дефрагментованого минулого.

Правомірним є спостереження Алли Татаренко про схильність письменника до незвичайних, часто гібридних жанрів. Жанровий та родовий синкретизм найчастіше виражений у балансуванні між прозою і лірикою та прозою і драмою. Нетрадиційність відзначаємо і в структурі творів, що мають незвичайні функціональні частини та елементи – оповідання-курсив, що

відіграє роль «преамбули», вступу художнього світу та малюнки-символи, що слугують ключами для кількарівневої інтерпретації роману. Постскриптом також об'єднує оповідання в одну збірку, прямим способом пояснюючи їх взаємозв'язок та містить авторські пояснення.

Оповідання збірок та різні твори Д. Кіша, що поєднуються в один наратив завдяки спільним мотивам, «мандрівним персонажам», мають, за А. Татаренко, циклічну природу. Найуживанішими такими «об'єднавчими» мотивами є смерть, що поєднує оповідання збірок в одну книгу (збірка оповідань «Енциклопедія мертвих»), та тема революційних утопій (збірка оповідань «Гробниця для Бориса Давидовича»).

5) Часопростір прози Д. Кіша характеризується переплітанням двох реальностей – дійсної та оніричної. Суб'єктивний хронотоп, зазвичай, реалізований через дитячу візію світу, що відзначається циклічністю часу і відповідає міфологічним уявленням про час, дераціоналізує текст, виводить його дійсність за межі буденного. У пізніх, псевдодокументальних творах переважає об'єктивний час, Д. Кіш вкладає біографічний часопростір у рамки однієї епохи – однієї енциклопедичної статті про долю конкретної людини. Якщо у ліричних творах порушується внутрішній часовий і строгий логічний зв'язок між окремими ланками сюжету, то у псевдодокументальних творах письменник дотримується його.

Ще однією характеристикою прози Д. Кіша є поєднання художньої (книжкової, вигаданої) і справжньої дійсності, так званий «роман в романі». Часовою багатоплановістю відрізняється роман «Мансарда». Відмінною рисою часопростору прози Д. Кіша є непослідовне чергування минулого, теперішнього і майбутнього часів у «Ранніх печалях». У текстах «Ранніх печалей» фігурують дві часові реальності, що чергуються між собою: актуальна і ретроспективна.

ВИСНОВКИ

Аналіз основних складових філософсько-естетичної парадигми Д. Кіша та їхнього втілення у творах митця виявили їх органічність у контексті модернізму другої половини ХХ століття. Сербський письменник був активним учасником тих естетичних зрушень доби, коли митці звернулися до експериментаторства, що в подальшому вплинуло на формування постмодернізму в сербській прозі. Повоєнна лібералізація в політиці і культурі Югославії дала змогу відбутися молодій генерації письменників, до якої належав Д. Кіш – першому поколінню повоєнних сербських модерністів, що почали свою творчість у 1960-х, аби, звернувшись до спадку модернізму, творити провокаційно нову прозу, альтернативну соцреалізму, неореалізму, осмислювати в ній універсальні, а не локальні теми.

Виняткова чутливість Д. Кіша до художніх феноменів світової літератури, його відкритість до діалогу, здатність митця вбирати в себе імпульси та флюїди чужих культур забезпечили його творчості високу амплітуду впливу на сербську літературу. У роботі застосовано періодизацію творчості Д. Кіша, запропоновану Й. Деличем, який визначив три її фази (фаза коротких романів, фаза «Родинної трилогії», новелістична фаза), а також простежено літературні впливи на кожній із них. Найбільше значення у становленні художньої манери Д. Кіша має спадщина сербських і західноєвропейських модерністів, особливо Дж. Джойса, М. Црнянського, а також класиків світової літератури (для фази коротких романів – «Мансарди», «Псалма 44»), творчість Б. Шульца, А. Роб-Грійє та започаткованого ним наряду речизму, концепція «нового роману», поезія речі у сербському письменстві, ідеї російських формалістів (для фази «Родинної трилогії»), естетика Х.-Л. Борхеса, творчість А. Кестлера, Ж.-П. Сартра, О. Солженіцина, В. Шаламова (для новелістичної фази).

Протистояння традиції для Д. Кіша полягало не у войовничому її деструктивному запереченні, а радше у трансформації, у несподіваному

використанні і перекомбінації її явищ. Прагнення письменника до творчої свободи, політичної незаангажованості, відстоювання модерністських принципів зображення реальності та екзистенціалістського світовідчуття сприяли виробленню ним оригінального погляду на літературу, відмінного від усталеного соцреалістами. Художню стратегію Д. Кіша урізноманітнює, з одного боку, концентрування на внутрішньому світі персонажів, ліричному, а з другого боку – на фактажі документів і свідчень, що творять мозаїчну картину світу із претензією на автентичність. Стратегія автобіографізму Д. Кіша покликана описувати життя у всій його повноті. Відстоюючи в сербському літературно-критичному дискурсі модернізм та авангардизм, письменник виправдовує екзистенціалістський умонастрій в літературі, приписуючи йому етичну роль.

Історико-культурний аналіз показав, що філософія екзистенціалізму в літературному житті повоєнної Югославії знаходила спільні точки дотику і з офіційною ідеологічно маркованою літературою, і надавала ідейне підґрунтя для митців, які прагнули свободи творчості й намагалися вийти за межі нав'язаного методу. Дисертаційна праця засвідчує великий екзистенційний потенціал прози Д. Кіша, експлікує найважливіші елементи концептуального поля «людина» в авторській картині світу. Творчість письменника можна окреслити як «відкрити» драму, засадничий стрижень якої складають емоційний дисбаланс, внутрішня розщепленість, породжені дегуманізуючими реаліями життя ХХ століття. У структурі антропоцентричної художньої моделі дійсності Д. Кіша ключовими є екзистенціали смерті, страху, самотності, відчуження, абсурду.

Оповідання і романи Д. Кіша характеризуються екзистенціалістською проблемою буття особистості в тоталітарному суспільстві, яке побудоване за моделлю «політична верхівка – чернь – інтелігенція», де персонажі опиняються перед моральним вибором стати *homo poeticus* чи *homo politicus*. Доцентровою силою у прозі Д. Кіша є єврейське питання, що висвітлюється як загальнолюдська, а не етнічна проблема, відтак, трагічний образ єврея із

численними його гранями розкриває буття людини в цілому. Письменник створив образ безталанного єврея і суспільного аутсайдера, що потерпає від стереотипу «вбивці Христа», єврея-майстра і винахідника, інтелектуала і космополіта, а також вибраного народу, що керує історією та поступом.

Місто у творах Д. Кіша відображає душевний стан героя, характер його буття-в-світі. Д. Кіш актуалізує розуміння міста як простору, що є носієм пам'яті, а також міста як імені, що має закріплений образ, стереотип та історичну тяглисть. Семантика міста у прозі сербського письменника визначається характером стосунків персонажів із ним: позитивні міста зберігають спогади героїв, культурну пам'ять, негативні ж відображають духовну кризу, самотність, відчуження. Специфічними для художнього змалювання Д. Кіша є міста, що носять антиутопічний характер.

У дисертації значна увага приділяється найхарактернішим особливостям поетики прози Д. Кіша. Обґрунтовано, що особливості конструювання письменником нарації, хронотопу твору пов'язані з вибором поетикальної стратегії ліризму чи псевдодокументалізму.

Ліричне у прозі Д. Кіша пов'язане з центральними персонажами творів, описом їхнього внутрішнього світу: важливий герой, а не події, або ж події важливі рівно настільки, наскільки вони впливають на персонажів. Доведено, що автобіографізм найбільше оприявлений у ліричній прозі Д. Кіша. На тематичному рівні ліризм висвітлений через теми кохання і дитинства. Документальна стратегія Д. Кіша характеризується переходом від використання документу в художній прозі («Псалом 44»), що править за основу сюжету, до створення псевдодокументальних творів із наслідуванням борхесівської стратегії документального (збірки оповідань «Гробниця для Бориса Давидовича, «Енциклопедія мертвих»). Стратегія псевдодокументальності полягає у поєднанні справжніх та вигаданих джерел, які створюють відчуття автентичності описаної події. Читачеві тут належить роль реконструктора історії, який із вцілілих фрагментів свідчень та документів намагається відновити картину дійсності, хоча повністю це зробити не вдається – «білі

плями» історії залишають читачеві простір для здогадів. Широке використання документів, вигаданих і правдивих, змінює концепцію автора, який виступає тепер не в ролі творця, а укладача текстів.

Можна виокремити дві основні наративні стратегії Д. Кіша. У першій домінує суб'єктивний спостерігач, що нерідко виступає в ролі дитини, про думки якої читач дізнається через внутрішньо фокалізовану оповідь. Онірична складова дозволяє читачеві сягнути до підсвідомого рівня, дізнатися про бажання і комплекси протагоніста. Тут чергуються три оповідні перспективи – перспектива головного героя – дитини Анді Сама, і дорослого наратора (за І. Вулетич, «гібридний наративний голос»), а також оповідача-тварини, спостерігаються зміни ракурсу оповіді – перехід від «Я»-наратора до третьої особи. Другий тип оповіді характеризує частини роману «Клепсидра» із присутнім у ньому наратором-слідчим («Слідство», «Допит свідка») та стає домінантним на етапі написання «борхесівських» оповідань Кіша, в яких оповідач-спостерігач є об'єктивно дистанційованим, може виконувати функції: а) коментатора документів, фотографій, свідчень; б) свідка, очевидця, що дистанційовано спостерігає за життям персонажів. Найпоширенішою наративною схемою «борхесівських» оповідань Кіша є нелінійна, двоплощинна оповідь, що містить оповідання-обрамлення з актуальним часопростором та головною оповідь, зазвичай, ретроспективну.

Нарація творів Д. Кіша багата на кіноприйоми, що свідчить про наслідування поетики А. Роб-Грійє. Основними кінематографічними константами прози Д. Кіша є а) наголос на чуттєвому сприйнятті, б) міжкадровий монтаж та чергування близької та далекої перспектив, в) фотографічно-документальна перспектива, знята «холодним оком камери», г) ефект «замкової щілини», г) ефект «відмотування плівки», з яким пов'язані Кішеві прийоми ретардації (за допомогою зовнішньої фокалізації) та уповільнення оповіді (через діалоги, внутрішні монологи).

Хронотоп ліричних творів Д. Кіша – суб'єктивний, обумовлений поглядом на світ персонажа-дитини, виводить художню реальність поза межі

буденного, відзначається циклічністю часу, коливанням між реальністю і фантастикою, сном і явою. Часопростору прози Д. Кіша притаманне переплітання двох художніх реальностей – дійсної та оніричної. У псевдодокументальній прозі часопростір об'єктивний, позначений фіксованим часом і місцем, лінійним часом. Якщо у ліричних творах порушується внутрішній часовий і строгий логічний зв'язок між окремими ланками сюжету, то у псевдодокументальних творах письменник дотримується його.

Формотворчості Д. Кіша характерні такі ознаки, експериментаторство, пошук форми, поєднання двох основних художніх стратегій – авангардної, сюрреалістичної з викривленими часово-просторовими координатами та об'єктивної – заснованої на точному відтворенні реальності, документальної (роман «Клепсидра»), створення, за А. Татаренко, гібридних жанрів та циклічний характер прози, використання незвичайних функціональних частин та елементів у структурі прозового твору (малюнків, оповідань-курсивів, пост-скриптів). Формальні пошуки Д. Кіша характеризуються рухом від розлогої до короткої форми, виняток становить експериментальний роман «Клепсидра», в якому письменник мав на меті вмістити всі можливі поетикальні моделі. Спрощення і скорочення форми пояснюється стратегією «максимум змісту і мінімум форми». Від роману прозаїк переходить до класичної форми короткого оповідання, новели, написаної на кшталт енциклопедичної статті про біографію звичайної людини, що прожила незвичайне, «фантастичне життя».

Таким чином, можна стверджувати, що, переплавивши різноспрямовані модерністські концепції, Д. Кіш створив власну філософсько-естетичну доктрину, засновану на екзистенціалістській парадигматиці та модерністській поетиці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Американський модернізм: контекст, постаті. Післяпостмодерністський погляд / [відпов. ред. – Т. Н. Денисова]. – К. : Факт, 2008. – 424 с.
2. Анисимова Д. М. Чудич. Данило Киш и современная венгерская поэзия / Дарья Анисимова // Славяноведение. – 2010. – № 1. – С. 114–117.
3. Арндт Х. Джерела тоталітаризму / Ханна Арндт ; [пер. з англ.]. – К. : Дух і літера, 2002. – 539 с.
4. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. — М. : Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
5. Бедзир Н. Русская постмодернистическая проза в восточно- и западнославянськом літературном контексте: монографія / Н. Бедзир. – Ужгород : «Видавництво Олександри Гаркуші», 2007. – 472 с.
6. Біблія або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту [у перекладі проф. Івана Огієнка]. – К. : Українське Біблійне Товариство, 2004. – 1178 с.
7. Бошковић Д. Идеолошки простори «Гробнице за Бориса Давидовича» Данила Киша [Електронний ресурс] / Драган Бошковић // Пројекат Растко (Матица). – 2009–07–09. – Режим доступу : <http://www.rastko.rs/rastko/delo/13440>.
8. Бошковић Д. Текстуално (не)свесно. Гробница за Бориса Давидовича / Драган Бошковић. – Београд : Службени гласник, 2008. – 171 стр.
9. Васовић Н. Лажни цар Шћепан Киш / Небојша Васовић. – Београд : Народна књига – Алфа, 2004. – 154 с.
10. Вівчар С. Вплив Х. Л. Борхеса на хорватських письменників-фантастів / Соломія Вівчар // Слов'янський збірник : збірник наукових праць. Вип. XII. — Одеса : ОРІДУ НАДУ, 2006. – С. 253–258.

11. Волощук Є. Чарівна флейта модерну. Духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністичної літератури ХХ ст. у ліриці Р. М. Рільке, прозі Т. Манна, драматургії М. Фріша: монографія / Євгенія Волощук. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2008. – 528 с.
12. Гагарин А. Экзистенциалы человеческого бытия: одиночество, смерть, страх. От Античности до Нового времени / А. Гагарин. – Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 2001. – 372 с.
13. Грабович Г. Мітологізація Львова: відлуння присутності та відсутності / Григорій Грабович // Критика. – 2002. – Ч. 7–8 (57–58). — С. 11–17.
14. Греймас А.-Ж. Размышление об актантных моделях / А.-Ж. Греймас ; [пер. и вступ. ст. Г. К. Косикова] // Французкая семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М. : Издательская группа «Прогресс», 2000. – 536 с.
15. Делић Ј. Књижевни погледи Данила Киша: ка поезици Кишове прозе / Јован Делић. – Београд : Просвета, 1995. – 337 стр. (Библиотека Књижевни свет).
16. Делић Ј. Кроз прозу Данила Киша : Ка поезици Кишове прозе II / Јован Делић. – Београд : БИГЗ, 1997. – 541 с. – (Посебна издања / [БИГЗ]).
17. Денисова Т. Экзистенциализм и современный американский роман / Т. Н. Денисова. – Киев : Наукова думка, 1985. – 246 с.
18. Деретић Ј. Историја српске књижевности / Јован Деретић. – Београд : Нолит, 1983. – 706 с.
19. Деретић Ј. Историја српске књижевности / Јован Деретић. – [4. проширено изд.]. – Београд : Просвета, 2004. – 1247 стор.
20. Еремеев Л. Французкий литературный модернизм. Традиции и современность / Л. Еремеев. – К. : Наукова думка, 1991. – 119 с.
21. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры / Ж. Женетт. – М. : Издательство им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 60–281.

22. Затонский Д. Искусство романа и XX век / Д. В. Затонский. – М. : Художественная литература, 1973. – 527 с.
23. Зверев А. Модернизм в литературе США. Формирование. Эволюция. Кризис / А. М. Зверев. – М. : Наука, 1979. – 320 с.
24. Јеремић Љ. Проза новог стила / Љ. Јеремић. – Београд : Просвета, 1976. – С. 138–195.
25. Јерков А. Нова текстуалност / А. Јерков. – Никшић – Београд – Подгорица : Унирекс – Просвета – Октоих, 1992 – 230 с.
26. Јерков А. Од модернизма до постмодерне / А. Јерков. – Приштина – Горњи Милановац : Јединство – Дечје новине, 1991. – 347 с.
27. Камю А. Прометей в аду / Собрание сочинений в пяти томах / Альбер Камю ; [пер. с французкого]. – Харьков : «Фолио», 1998. – 575 с. – Т. 3.
28. Киш Д. Горки талог искуства / Данило Киш ; [приредила је Мирјана Миочиновић]. – Београд : БИГЗ – СКЗ – Народна књига, 1990. – 325 с.
29. Киш Д. По-етика. Књига друга / Данило Киш. – Београд : Мала едиција «Идеја», 1974. – 188 с.
30. Киш Д. ПОРОДИЧНИ ЦИРКУС: Рани јади. – Башта, пепео. – Пешчаник / Данило Киш. – Београд : Просвета, 2001. – 660 стр. – (Библиотека великих романа. Нова серија. Пето коло, књ. бр. 3).
31. Киш Д. Гробница для Бориса Давидовича: сім глав однієї спільної повісті / Данило Киш ; [пер. із серб. Алла Татаренко]. – Львів : Класика, 2000. – 142 с. – (Серія «Класика»).
32. Киш Д. Енциклопедія мертвих / Данило Киш ; [пер. із серб. Алла Татаренко]. – Львів : Класика, 1998. – 147 с.
33. Киш Д. Книга любові і смерті: Трикнижжя оповідань / Данило Киш ; [пер. з серб. А. Татаренко]. – Львів : ЛА «Піраміда», 2008. – 300 с. – (Серія «Майстри Українського Перекладу»).
34. Киш Д. Мансарда. Сатирична новела. / Данило Киш ; [пер. з серб. Олена Дзюба] // Слов'янське віче – XXI століття. – 1997/4. – с. 42–94.

35. Кіш Д. Хлопчик і пес. Оповідання / Данило Кіш ; [пер. із серб. Марина Гоголя] // Всесвіт. – № 9–10, 2011. – С. 195–200.
36. Кіш Д. Цензура – автоцензура / Данило Кіш ; [пер. із серб. А. Бондара] // Ї. – № 15. – 1999. – с. 40–44.
37. Кіш Д. Номо poeticus, наперекір усьому / Данило Кіш ; [пер. із серб. І. Лучука] // Ї. – № 15. – 1999. – с. 135–137.
38. Клічак Г. Екзистенційна парадигма творів Ладіслава Фукса та Арношта Лустига : автореф. дис. ... канд. філол. наук. : спец. 10.01.03 «Література слов'янських народів» / Г. В. Клічак. – К., 2010. – 20 с.
39. Кодак М. Поетика як система : літ.-крит. нарис. / М. П. Кодак. – [2-ге вид., доповнене]. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. – 176 с.
40. Красильников Р. Образ смерти в літературном произведении: модели и уровни анализа / Роман Красильников. – Вологда : ГУК ИАЦК, 2007. – 140 с.
41. Кременецкий И. О еврейском менталитете и развитии еврейского народа [Електронний ресурс] / И. Кременецкий. – 6.26.2000: – Режим доступа : <http://www.usfamily.net/web/joseph/mentalitet.htm>.
42. Куленовић Т. Киш и Борхес / Твртко Куленовић // Књижевност. – 1986. – 1–2, – с. 59–66.
43. Куленовић Т. Жестина и мајсторство / Твртко Куленовић // [поговор у : Данило Киш. «Гробница за Бориса Давидовича»]. – Сарајево – Бањалука : Свјетлост-Фондација Бранко Нопић, 1988. – с. 119–123.
44. Куленовић Т. Златне руке / Твртко Куленовић // Књижевне новине. – 1.11.1989. – С. 6.
45. Куленовић Т. Поново о гробници / Твртко Куленовић // Одјек. – 1988. – 41. – С. 15–16.
46. Куленовић Т. Тријумф романа / Твртко Куленовић // Израз. – 1973. – 1. – с. 79–82.
47. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ століття / Лариса Левчук. – Київ : Либідь, 1997. – 224 с.

48. Лотман Ю. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Лотман Ю. М. // Избранные статьи : в 3 т. – Таллин, 1992. – Т. 2. – с. 9–21.
49. Лотман Ю. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М. : Гнозис, 1994. – С. 417–430.
50. Львова М. «„Сьмерць аўтара” Р. Барта і „Тэорыя транстэкстуальнасьці” Ж. Жэнэта ў прозе Д. Кіша» [Электронный ресурс] / Марына Львова // Фрагмэнты. – 2000. – № 1–2. – Режим доступа : <http://old.knihi.com/frahmenty/3lvova.htm>
51. Мазепа Н. Стих и проза поэта / Н. Р. Мазепа. – К. : «Наукова думка», 1980. – 182 с.
52. Меднис Н. Сверхтексты в русской литературе / Николай Меднис. – Новосибирск : НГПУ, 2003. – 170 с.
53. Местергази Е. Достоверность / недостоверность факта как теоретико-литературная проблема / Е. Г. Местергази // Русская литература XX века: философия и игра. Вып. 7. – СПб. : Филол. ф-т СПбГУ, 2007. – С. 74–83. – (Серия «Литературные направления и течения в русской литературе XX в.»).
54. Миливојевић И. Фигуре аутора. Функције ауторског коментара у прози Данила Киша / Ивана Миливојевић. – Београд : Чигоја штампа, 2001. – 228 с.
55. Палавестра П. Историја модерне српске књижевности. Златно доба 1892–1918 / Предраг Палавестра. – Београд : Српска књижевна задруга, 1986. – 538 с.
56. Палавестра П. Критичка књижевност: Алтернатива постмодернизма / Предраг Палавестра. – [1. изд.]. – Београд : «Вук Караџић», 1983. – 346 с. – (Библиотека Аргус ; књ. 21).
57. Палавестра П. Нови видови реализма. Струјања у данашњој српској прози // Критичка књижевност. Алтернатива постмодернизма / Предраг Палавестра. – Београд : Вук Караџић, 1983. – 347 с.
58. Палавестра П. Послератна српска књижевност 1945–1970 / Предраг Палавестра. – Београд : Просвета, 1972. – 503 с.

59. Пантић М. Киш / Михајло Пантић. – [2. допуњено изд.] – Београд : «Филип Вишњић», 2000 – 143 с.
60. Петцер Т. Олимп воров. Фиксација следов у Варлама Шаламова и Данило Киша / Татьяна Петцер // «Восточная Европа» («Osteuropa») – 57-й год издания. – Выпуск 6. – Июнь 2007. – С. 205 –220.
61. Пијановић П. Проза Данила Киша / Петар Пијановић. – Приштина : Јединство ; Горњи Милановац : Дечје новине ; Октоих : Подгорица, 1992 (Београд : Нови дани). – 232 с. – (Библиотека Обележја).
62. Попович М. Червоне століття. / Мирослав Попович. – К. : АртЕк, 2007. – 888 с.
63. Пропп В. Морфология [волшебной] сказки. Исторические корни волшебной сказки : Собрание трудов В. Я. Проппа / В. Я. Пропп ; Сост., науч. ред. и текстол. коммент. И. В. Пешкова. – М. : Лабиринт, 1998. – 521 с.
64. Рихло П. Шібболет. Пошуки єврейської ідентичності в німецькомовній поезії Буковини / Петро Рихло. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2008. – 304 с.
65. Романова О. Кіноромани Алена Роб-Ґрійє: аспекти синтезу мистецтв : монографія / О. В. Романова. – Черкаси : ЧНУ імені Богдана Хмельницького, 2012. – 244 с.
66. Ростова Н. Юродивый — человек обратной перспективы [Электронный ресурс] / Наталия Ростова // НГ Ex Libris. – 18.09.2008 – Режим доступа : http://exlibris.ng.ru/konsep/2008-09-18/9_holy.html.
67. Сиваченко Г. Проблема постмодернізму в словацькій прозі 60–80-х років : дис. ... доктора філол. наук : спец. 10.01.04, «Література зарубіжних країн»; 10.01.08 «Теорія літератури, текстологія» / Г. М. Сиваченко. – Київ, 1992. – 348 с.
68. Татаренко А. Лицар сумніву Данило Киш / Алла Татаренко // Ї : незалежний культурологічний часопис. – 1999. – Ч. 15. – с. 113–125.
69. Татаренко А. Место сусрета: огледи о српској прози / Ала Татаренко. – Београд : Српски ПЕН центар = Serbian PEN Centre, 2008. – 179 с.

70. Татаренко А. Поетика форми у прозі постмодернізму (досвід сербської літератури) : монографія / Алла Татаренко. – Львів : ПАІС, 2010. – 544 с.
71. Татаренко А. Постмодерні експерименти з формою в романі Данила Киша «Мансарда» / Алла Татаренко // Проблеми слов'язнавства. – 2007. – Вип. 56. – С. 142–149.
72. Татаренко А. Променљиви лик целине: Данило Киш као приповедач / Ала Татаренко // Споменица Данила Киша. – Књига DCLX. – Одељење језика и књижевности. – Књига 57. – Београд : Српска академија наука и уметности, 2005. – с. 288–299.
73. Топоров В. Заметки по реконструкции текстов. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте / Топоров В.Н. // Исследования по структуре текста. – М. : Наука, 1987. – с. 121–132.
74. Топоров В. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» / Топоров В. Н. // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. – М. : Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 259–367.
75. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / Макс Фасмер ; перевод с немецкого и дополнения члена-корреспондента АН СССР О. Н. Трубачева ; [под редакцией и с предисловием проф. Б. А. Ларина]. – [издание второе, стереотипное]. – М. : «Прогресс», 1986. – Т.4. – 534 с.
76. Финкелстайн С. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе ; пер. с англ. Э. Медниковой. — М. : Прогресс, 1967. – 319 с.
77. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия / Зигмунд Фрейд // Психология бессознательного. – М. : Просвещение, 1990. – С. 382–424.
78. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности / Э. Фромм. – М. : Республика, 1994. – 229 с.
79. Шешкен А. Изменение повествовательной модели в сербском модернистском и постмодернистском романе (на примере романов

Б. Щепановича и Д. Киша) / Алла Шешкен // Славяноведение. – 1995. – № 5. – С. 69–73.

80. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы [авт.-сост. В. Андреева и др.]. – М. : ООО «Издательство Астрель» : ООО «Издательство АСТ», 2004. – 556, [4] с.

81. Beganović D. O kulturnom pamćenju u djelu Danila Kiša [Электронный ресурс] : disertacija zur Erlangung des akademischen Grades des Doktors der Philosophie / Davor Beganović. – Konstanz, 2005. – 215 s.– Режим доступа : <http://www.ub.uni-konstanz.de>.

82. D. Pamćenje traume. Apokaliptička proza Danila Kiša / . – Sarajevo : Zoro, 2007. – 315 s.

83. Bošković D. Islednik, svedok, priča: Istražni postupci u «Peščaniku» i «Grobnici za Borisa Davidoviča» Danila Kiša / Dragan Bošković. – Beograd : Plato, 2004. – 257 str.

84. Bukwał M. Literackie portrety Żydowskich ojców (Brunon Schulz a Daniło Kiš) / Miłosz Bukwał. – Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003. – 178 s.

85. Čudić M. Danilo Kiš i moderna mađarska poezija / Marko Čudić. – Beograd : Plato, 2007. – 330 str. – (Biblioteka Posle Orfeja).

86. Danilo Kiš. Homo poeticus, uprkos svemu [Электронный ресурс] / Danilo Kiš : [сайт]. – Режим доступа : <http://danilokis.org/index1.html>.

87. Deretić J. Kratka istorija srpske književnosti / Jovan Deretić. – Beograd : BIGZ, 1987. – 342 s.

88. Dyras M. “Nowa serbska proza” na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych / Magdalena Dyras. – Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000. – 118 str.

89. Fokkema D. Metamorfoza postmodernizmu. Europejska recepcja amerykańskiego pojęcia // Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej : materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Uniwersytet Śląski, Ustroń, 15–19 listopada 1993 / red. naukowa – prof. dr hab.

Halina Janaszek-Ivaničkova, prof. dr Douwe Fokkema. – Katowice : Śląsk, 1995. – S. 13–26.

90. Hanczakowski M., Kuziak M., Zawadzki M., Żynis B. Tablice literackie: od antyku do współczesności / M. Hanczakowski, M. Kuziak, M. Zawadzki, B. Żynis. – Bielsko-Biała : Wydawnictwo «PARK Sp. Z o. O», 2007. – 380 s.

91. Hassan I. The dismemberment of Orpheus / Ihab Hassan. – New York : Oxford University Press, 1971. – 297 p.

92. Hodrová D. Citlivé město (eseje z mytopoetiky) / Daniela Hodrová. – Praha : Akropolis, 2006. – 414 s.

93. Hodrová D. Text města jako síť a pole / Daniela Hodrová // Česká literatura. – 2004. – № 4. – S. 540–544.

94. Janaszek-Ivaničkova H. Nowa twarz postmodernizmu / Halina Janaszek-Ivaničkova. – Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002. – 392 s. – (Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, nr. 2025).

95. Jeremić D. M. Narcis bez lica / D. M. Jeremić. – Beograd : Nolit, 1981. – 380 s.

96. Jović M. Ulicom nestalih kestenova – jevrejska tema kod Danila Kiša / Monja Jović // Zbornik Matice srpske za književnost i jezik. – 2010. – vol. 58, br. 3. – S. 579– 609.

97. Kálec-Simon O. Egzistencijalistički nadahnutá lirika u Hrvatskoj, Sloveniji i Mađarskoj / Orsolya Kálec-Simon // Slavia Centralia. – № IV/2 [2011]. – S. 70–81.

98. Kiš D. Čas anatomije / Danilo Kiš. – Beograd : Nolit, 1979. – 344 s.

99. Kiš D. Homo poeticus / Danilo Kiš. – Beograd : Prosveta, 2006 (Novi Sad : Budućnost). – 279 s. – (Sabrana dela Danila Kiša ; knj. 9).

100. Kiš D. Lauta i ožiljci / Danilo Kiš ; priredila Mirjana Miočinović. – Beograd : Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1994. – 111 s. – (Nove knjige domaćih pisaca. Proza, 1994).

101. Kiš D. Psalam 44 / Danilo Kiš. – Beograd : BIGZ, 1995. – 131 s. – (Sabrana dela Danila Kiša).

102. Kiš D. SABRANA DELA [CD-rom] / Danilo Kiš ; Priredila Mirjana Miočinović. Disk priredili Aleksandar Lazić, Predrag Janičić. – Beograd : M. Miočinović, 2003. – [Koautor Milena Marković].
103. Kiš D. Život i literatura / Danilo Kiš ; priredila Mirjana Miočinović. – Beograd : BIGZ, 1995. – 299 s.
104. Kiš D. Homo poeticus / Danilo Kiš. – Sarajevo : Svjetlost, 1991. – S. 90–94.
105. Kiš Danilo. Życie, literatura / Danilo Kiš ; [wybór i przekład – Danuta Cirilić-Straszyńska; posłowie – Mirjana Miočinović]. – Izabelin : Świat literacki, 1999. – 214 s.
106. Kornhauzer J. Kiš i Pavić – z poetyki pastiszu / Julian Kornhauzer // Świadomość regionalna i mit odrębności. – Kraków : «Scriptum», 2001 – 225 s.
107. Krivokapić B. Treba li spaliti Kiša? / [sastavio Boro Krivokapić]. – Zagreb : Globus, 1980. – 517 s.
108. Lukač Đ. Današnj značaj kritičkog realizma / Đerđ Lukač. – Beograd : Kultura, 1959. – 148 str.
109. Nowak-Bajcar S. Mapy czasu. Serbska proza postmodernistyczna wobec wyznań epoki / Sylwia Nowak-Bajcar. – Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010. – 206 s.
110. Pieterusiewicz E. Tekstowy bric-à-brac. Schulza i Kiša gry z Księgą [Електронний ресурс] / Ewa Pietrusiewicz // Podteksty. Czasopismo kulturowo-naukowe. – № 2 (12) / 2008. – Режим доступу : <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=13&dzial=4&id=309>
111. Pogačnik Jagna. Bogresovski model fantastike i kratke proze Gorana Tribusona / Pogačnik Jagna // Knizzevna revia. Matica Hrvatska. – Osijek, 2000. – № 1–2. – S. 181–192.
112. Radić V. Danilo Kiš: život, delo i brevijar / Viktorija Radić ; s mađarskog preveo Marko Čudić. – Beograd : LIR BG: Forum pisaca, 2005. – 454 s.
113. Radojčić S. Idee postmodernizma i poredak / Radojčić S. // Književnost. – 1994. – nr 10–11. – S. 1008–1012.

114. Radulović M. Modernizam i avangarda // Klasici srpskog modernizma / M. Radulović. – Beograd : Institut za književnost i umetnost, 1995. – 354 s.
115. Ribnikar V. Lirska proza Miroslava Josića Višnića // Lepa Jelena i problem nove srpske proze. – Beograd : Češka škola, 1980. – s. 6.
116. Schulte J. Eine Poetik Der Offenbarung: Isaak Babel, Bruno Schulz, Danilo Kis / Jèorg Schulte. – Wiesbaden : Harrassowitz, 2004. – 238 s.
117. Schulz B. Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą / Brunon Schulz. – Kraków : Wydawnictwo «Zielona Sowa», 2006. – 240 s.
118. Sławek T. Miasto. Próba zrozumienia // Miasto w sztuce – sztuka miasta / Tadeusz Sławek ; redakcja Ewa Rewers. – Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2010. – 700 s.
119. Štajner K. 7000 dana u Sibiru / Karlo Štajner. – Zagreb : Globus, 1971. – 473 s.
120. Szala K. Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach w twórczości Brunona Schulza / K. Szala. – Warszawa : Instytut Badań Literackich, 1995. – 259 s.
121. Tatarenko A. U začaranom trouglu: Crnjanski, Kiš, Pekić: eseji i studije / Ala Tatarenko. – Zaječar : Matična biblioteka «Svetozar Marković», 2008 (Kragujevac : Impres). – 145 s.
122. Vladiv-Glover S. Postmodernizam od Kiša do danas / Slobodanka Vladiv-Glover. – Beograd : Prosveta, 2003. – 271 s.
123. Vučković R. Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma / R. Vučković. – Sarajevo : Svjetlost, 1979 – 419 s.
124. Vuletić I. The Prose Fiction of Danilo Kiš, Serbian Jewish Writer: Childhood & the Holocaust / Ivana Vuletić. – Lewiston NY: Edwin Mellen Press, 2003. – 201 p. – (Studies in Slavic languages and literature ; 21).
125. Zorić P. Tragična vizija u današnjoj srpskoj prozi / P. Zorić // Savremenik. – 1970/1. – S. 44–48.
126. Zorić V. Kis, legenda i priča : preoblikovanje i prenosenje predanja u «Grobnici za Borisa Davidovica» i «Enciklopediji mrtvih» / Vladimir Zorić. –

Beograd : Narodna knjiga – Alfa, 2005. – 207 s. (Biblioteka Moderna tradicija; knj. 2).