

УДК 82.09.41.'06:7.038.6

“ВЕЧЕРЯ У СВЯТОЇ АПОЛЛОНІЇ” МІЛЕТИ ПРОДАНОВИЧА ЯК ПОСТМОДЕРНА БІОГРАФІЯ

Алла ТАТАРЕНКО

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра слов'янської філології,
бул. Університетська, 1, 79000 Львів, Україна
тел. (0038 032) 239 47 70, e-mail: atatarenko@yahoo.ca*

У статті на прикладі роману сербського письменника Мілети Продановича розглянуто художні особливості (романізованої) біографії постмодерного періоду. Особливу увагу приділено співвідношенню фактичного і фіктивного, міметичного і фантастичного, аналізу інтертекстуальних особливостей твору. “Вечерю у святої Аполлонії” проаналізовано в контексті інших постмодерністських творів, зокрема у зіставленні з типологічно близькою хронікою Борислава Пекича “Мегалос Масторас та його твір, 1347 рік”.

Ключові слова: романізована біографія, інтертекстуальність, постмодернізм, сербська література, Мілета Проданович.

Перший роман сербського прозаїка Мілети Продановича “Вечеря у святої Аполлонії” (1984) був сприйнятий критикою як знак входження до літератури ще одного представника “молодої сербської прози” – школи сербського постмодернізму. Випускник Академії образотворчого мистецтва, учасник багатьох виставок, автор мистецтвознавчих текстів запропонував читачам прозовий твір, який поєднав у собі риси художньої біографії, наукової розвідки, легенди й іронічно забарвленого метатексту.

Роман про життя та творчість видатного італійського художника Андреа дель Кастаньйо (бл. 1421–1457) складається з десяти глав-оповідань, які в хронологічному порядку, як і належить життєпису (або роману виховання!), відображають етапи біографії митця. Однак, попри цю позірну традиційність, перший прозовий твір Мілети Продановича має відбиток постмодерністського переконання у фрагментарності світу, яке результує фрагментарністю літературних творів: розділи роману зберігають самостійність і можуть функціонувати незалежно від романного цілого. Так, перша глава роману “Митець як чабан, або загальні місця вимагають пасторалі” була включена укладачем тематичного числа загребського часопису “Републіка” (1984) літературним критиком Александром Єрковим до добірки репрезентативних текстів “молодої сербської прози” як окреме оповідання, а “Degli imprecitati” – до його ж “Антології сербської прози постмодерної доби” (1992). Відносно незалежність зберігають і інші глави, присвячені найвизначнішим подіям у житті героя (роман розгортається за схемою “народження – створення найвідоміших фресок – злочин – смерть”), які позбавлені об’єднувальних “містків” і характеризуються змінами дискурсу і оповідної стратегії. Це створює можливість трактування “Вечері у святої Аполлонії” як збірки оповідань (зокрема, так інтерпретує цей твір А. Єрков [1]). Жанрову амбівалентність твору М. Продановича теж можна вважати характерною ознакою постмодерної доби.

Наратор, який обирає маску об’єктивного розповідача, час від часу промовляє голо-сом постмодерного коментатора, письменника-ерудита, іронічної свідомості. Несподівано (і ненадовго) в ролі оповідача опиняється Андреа дель Кастаньйо, з’являється діалог між Давидом (переможцем Голіафа) і Богом (?). Зміна перспективи (одна з проблем, які хвилюють протагоніста-художника) забезпечує багатовимірність і поліфонію, однак ускладнює завдання читача, який намагається стежити за плином оповіді. Зрештою, автор роману і не намагається “розказати історію”: “розхитування” фабули є цілком сподіваним для представника постмодерністської прози.

“Вечеря у святої Аполлонії” написана як “друга книга”, її постмодерна секундарність є відверто інтенційною. М. Проданович обирає своїм героєм ренесансного художника, життя якого описане славетним Джорджо Вазарі, не створюючи при цьому романізованої біографії. Йдучи за істориками мистецтва, письменник переповідає більш або менш достовірні факти з життя Андреа дель Кастаньйо, не ставлячи перед собою мету одягнути їх у “художню тканину” домислів про життя Андреа-людини. Його цікавить Андреа-художник, і тому до роману входять лише ті епізоди його біографії, які стосуються його розвитку як митця. Виняток становлять три фрагменти життєвої картини Андреа дель Кастаньйо: народження, злочин, смерть. Цікаво, що перші з них позначені іронією, яка відчутна вже у назвах розділів: “...загальні місця вимагають пасторалі” – і Андреа народжується на селі і чабанує; “...загальні місця вимагають крові” – і Андреа вбиває художника Доменіко Венеціано, пробиваючи одним ударом лютню і живіт суперника.

Про пастки біографії, яка формується “за потворно стандартною моделлю епохи, класу та середовища”, “хронологічний ряд без присмаку пригоди та крові”, видатний сербський письменник Данило Кіш згадує у “Короткій біографії А. А. Дармолатова (1892–1968)” [2] – єдиній главі “спільної повісті”, яку присвячено професійному митцеві. На відміну від автора “Тробниці для Бориса Давидовича”, який створював своїх героїв з інтертекстуального матеріалу (свідчень “чесних людей і надійних свідків”, літературних та історичних текстів) і вигадки (яка дає авторові змогу зберегти ілюзію створення світу!), автор “Вечері у святої Аполлонії” звертається до історично зафіксованого, “задокументованого” героя. Свобода фантазії письменника обмежена рамками хронології і фактами історії мистецтва, які він коментує або вносить у роман без коментарів. Простір його “обережних домислів” стосується власне мистецької сфери, процесу народження і реалізації задуму, таємниці творчості, яка в романі є джерелом чудесного.

Фантастичний елемент з’являється в романі у зв’язку зі створенням шедевра дель Кастаньйо – “Тайної вечері”. Коли художник завершує першу фреску на цю тему, йому являється патронеса монастиря, сама свята Аполлонія, з якою митець ділиться своєю скромною вечерєю. Друга фреска “останнього бенкету” готує перехід Кастаньйо до його власної останньої вечері, до приходу блакитної дами, Королеви Зачумлених (*Regina Pestilensis*). Атмосфера першої зустрічі із чудесним позначена міметичністю (прихід святої є для Кастаньйо справою цілком можливою, хоча й небуденною), а її фінал резюмовано з певними іронічними нотками, якими завдячуємо іманентному авторові. Зустріч із чуюмою позбавлена коментаря – чудо перетворення Андреа дель Кастаньйо на мотузку залишається непооясненим і непоясненим, як і належить чуду.

Читач, однак, не буде здивований розв’язкою, якої він не знайде у Вазарі чи інших істориків мистецтва. Якщо художника Учелло (Птаха) знайдуть під вікном “після невдалої спроби полетіти” [5: 69], Андреа дель Кастаньйо, перетвореного на канат, в молодості наділили прізвиськом *Andreino degli impiccati* (“Андреїно повішених”). У романі Продановича це ім’я перекладається як “Андріица од конопца” – “Андріица від мотузки” або ж “Андріица з мотузки” – і ця двозначність створює можливість “перетворення” героя на великий клубок ливни.

Перший відомий (але незбережений) твір дель Кастаньйо, який змальовував муки повішених догори ногами бунтівників, ґрунтується на своєрідній поетиці мотузки: саме вона передає своїми рухами жах агонії. Саме вона, як здається повішеному, тримає небо (“Якби не було мотузки, світ би впав йому на голову” [5: 17]). Натягнута, мов струна, вона нагадує авторові пастушу палицю, якою добрий пастир “підпирався, піднімаючись на небо” [5: 9]. Згадаймо, що Симон Чудотворець [3] вмів перетворювати лляну мотузку на кілок, по якому видряпувався, і який знову ставав ливною, тільки-но його торкався хтось із глядачів. Твором, який майстер хотів написати “для себе”, була сцена з Лаокооном – виткі рослини були для нього символом небезпеки. Логікою парадоксу герой перетворюється на те, чого боїться і що чаїться у його другому імені.

Історія життя Андреа дель Кастаньйо подана у романі в двох вимірах: реалістичному і фантастичному. Ефект достовірності першого шару оповіді створюється посиленнями на Вазарі та інших істориків мистецтва (щоправда, без використання наукового апарату), розважаннями метатекстуального характеру, фаховими описами процесу створення фресок і оцінками технічних інновацій митця. Обираючи героєм роману героя Вазарі, Проданович вводить у “Вечерю” і короткий огляд книги, на яку спирається. Успіх “Життєписів” він бачить у “типовій високоренесансній пристрасності до біографії” (не чужій ХХ і ХХІ століттям!), і вказує на бажання біографа “вирвати у забуття твори славних художників, яких, невідпорних до безповоротних процесів занепаду, стає все менше” [5: 71]. Описавши ці твори, біограф зберігає їх для нащадків, замінюючи артефакт образотворчого мистецтва артефактом літературним. Власне на подібній заміні побудовано і роман М. Продановича: розповідаючи про художника і фрески, він говорить (і) про письменника і його твори. Фрески-плакати і фрески-монументи можуть бути прочитані як образотворчі відповідники ідеологічно забарвленої або й пропагандистської літератури, а сам герой думає про свій твір як про картину, що може бути *прочитана*.

Прикметний пасаж про “загальні місця” у біографіях митців стосується, здається, теж передовсім красного письменства: “Загальні місця – на певному нижньому рівні нормативної мовної градації їхнім еквівалентом є порожні чи мертві метафори – це віцілілі конструкції й ситуації у пошуках якомога сильніших стимуляторів. Загальні місця розгалужуються, їхній рух до збудження – це лише один з можливих напрямків. З неменшим успіхом вони завойовують простори ідилії, технології чи лімінальних станів у всіх їхніх видах. Вони – на крок попереду порівняно з порожньою риторикою, властивою демагогам і поганим письменникам, і навіть можуть вважатися наочним прикладом ідеальної реалізації цієї риторики. (...) Загальні місця – звичайно ж – є також можливістю гри, яку весело приймають справжні гравці, а решта дивиться на них із острахом і нерозумінням, яке породжує агресивність. Такі люблять лише свої загальні місця. Вони – прихильники обмеженого репертуару.

Загальні місця вимагають крові, вони потроху кокетують з кров’ю. Загальні місця інколи вбивають” [5:75].

Імпліцитний наратор “Вечері у святої Аполлонії” вказує на певну схематичність, позбавлену конкретних даних у біографіях представників старшого покоління художників Відродження, що виявляється у повторенні “пастушої ситуації” як загального місця. Іншим загальним місцем, яке покликане привернути увагу читачів чимось незвичайним, є “злочинна ситуація”. Суперництво двох митців (Моцарт і Сальєрі) неминуче має закінчитись загибеллю одного з них: “...така історія була необхідним контрапунктом, який відкриває простір для подальших екзальтацій; глибиною чийогось падіння, небаченою кількістю чийої присутності можна найкраще вказати на блиск і безгрішність інших,” – вказує автор [5: 74]. Про поширеність подібної логіки згадує і Борислав Пекич: “Гуманіст, вочевидь, не вірив, що людської природи, як це проповідував Ж.-Ж. Руссо, достатньо для добрих справ. Він припускав, що поштовх їй може дати лише щось вельми лихе, і це щось мусить жити навпроти” [4: 85].

Метою автора “Вечері” не є відкриття істини під нашаруванням правдивих і сумнівних документів: він і сам дозволяє собі відступи від переказуваного джерела: звинувачуючи Дж. Вазарі у неточній інформації щодо місця народження митця, він вступає із читачем у своєрідну гру “знайди відмінності”. Любитель образотворчого мистецтва легко помітить “навмисну помилку”, так як Кастаньйо звертає увагу на “помилкову перспективу” Учелло, яка є, по суті, його “коефіцієнтом відмінності”.

Читач-ерудит зауважить і інші розбіжності з Вазарієвим “оригіналом” (в якому Андреа пасе овець свого дядька). Зауважить він також відсутність недоведеного, але провокативного для роману епізоду, який автором “Життєписів” не згадується, але який відомий з іншої літератури про митця: крім навмисного вбивства Венеціано, художникові приписували ненавмисний підпал батьківського будинку, через який він залишився без батька у восьмирічному віці. Продовженням цієї легенди є припущення, що саме через це він намалював себе в образі святого Юліана. У “Вечері” згадується, що Андреа зобразив себе в образі Юди, згадується батьківський “солідно збудований сільський будинок” – і замовчується ще одна “темна пляма” в біографії митця. Припустимо, що це зроблено з метою збереження пасторалі, в яку не вписується історія пожежі. Загальні місця вимагають сильніших ефектів, причому на місці, передбаченому “сценарієм”: вже Вазарі наголошує на різких рисах облич героїв фресок, на динамізмі, який урівноважує не завжди вдалу перспективу, вбачаючи у них відзеркалення “демонічного” характеру дель Кастаньйо.

Александрійська гра для знавців ренесансного життєпису належить до другого шару “кодування” “Вечері у святої Аполлонії”. Безумовно, читання роману не вимагає глибоких знань у цій царині, якими володіє письменник-мистецтвознавець (і митець!). Воно вимагає радше бажання дослухатися до інтенцій автора “нової біографії” Андреа дель Кастаньйо, яка є цікавим прикладом постмодерної біографії – жанру, доволі поширеного серед сербських “молодопрозаїків”. Наприклад, “Нову біографію Хорхе Луїса Борхеса (1899–1984)” Міленко Паїч подає у формі знайденого рукопису, що змінює власників і ім’я протагоніста, поки не опиняється в руках оповідача, який вписує, нарешті, “правильне” ім’я – Хорхе Луїс Борхес. Біографічну форму обирає для своїх “глав спільної повісті” Данило Кіш, “Новий Єрусалим” Борислава Пекича містить три “біографічні” оповіді, створені з використанням історичного матеріалу письменником-історіофагом.

Перша з них, “Мегалос Масторас та його твір, 1347 рік” тематично перегукується з “Вечерею у святої Аполлонії”: вона теж розповідає про митця і чуму. Спільним для обох творів є і те, що історія героя належить вже не життю протагоніста, а біографові: єдиному – у випадку Пекичового кир-Ангелоса, і єдиному, хто засвідчив останню вечерю дель Кастаньйо із Блакитновидою – у Продановича. І хоча життя героя “Вечері у святої Аполлонії” описане в історіях мистецтва, а його твори можна оглянути в музеях, простір роману присвячений тому, що належить до сфери літератури і фантазії письменника-біографа. А це – роздуми й наміри, чудесні зустрічі й переворотення, природа яких виключає свідків. Цікавий матеріал для дослідження дає порівняння звукових картин в оповідях про митців, які працюють у сфері візуального. Це ще більше зближує героїв Пекича і Продановича, як і факт, що обидвоє мали специфічну славу (“Чи всі митці такі пройдисвіти? – Ні, пане. Лише дуже великі” [4: 15]). Андреа обирає блакитні тони для свого омріяного твору – і до нього приходять Блакитна смерть, Мегалос Масторас мріє не залишати свого стільця – і помирає, злившись із своїм шедевром.

Логіка чуми є незбагненою, на думку автора “Вечері”. “Скільки їй було дано, стільки вона і взяла” [4: 32], – підтвердить єдиний біограф кир-Ангелоса. Вбрані у чорні каптури з наносниками у формі пташиного дзьоба люди будуть останніми свідками єдності Мегалоса Мастораса і його твору. Вони ж підберуть його кістку на згарищі, щоби зробити з неї амулет – річ, безумовно, корисну в часи чуми. Чоловік, який зайшов до зачумлених у Сан Джиміньяно і знайшов на ліжку мотузку, забрав її зі словами: “для

чогось й знадобиться”. І в першому, і у другому випадках мистецтво і митці демонструють посмертно (іронія долі чи автора?) свою корисність. Коловорот подій в історії може зробити цю лину зашморгом для учасників нового повстання – можливо, для того третього героя картини, який свого часу втік до Ріміні?

На відміну від життєпису, роман Мілети Продановича пропонує поєднання реального і фантастичного. Його назва, в якій не згадується ім'я художника, засвідчує інакшу художню природу намірів автора “Вечері у святої Аполлонії”: у центр твору буде вміщено чудесний епізод – як ключовий момент і кульмінаційний пункт. У момент зустрічі зі святою завершено першу “Тайну вечерю”. Друга фреска (останній твір дель Кастаньйо) відрізнятиметься від неї тим, що не буде візуальним продовженням монастирської трапезної. Так і літературний твір, відмовляючись від ролі віддзеркалення і “продовженої” картини реальності, виходить у простір власної, літературної реальності, яку постмодерністи проголошують рівноправною “реальній” та оніричній.

“Вечеря у святої Аполлонії” Мілети Продановича дає надзвичайно цікавий матеріал для дослідження художніх особливостей постмодерної біографії. Жанрова амбівалентність, “розхитана” фабула, зміна дискурсу, іронізація, александрійська інтертекстуальна гра, до якої запрошує автор – все це робить перший роман прозаїка емблематичним твором періоду становлення сербського постмодернізму.

-
1. *Јерков А.* Постмодерно доба српске прозе // Јерков А. Антологија српске прозе постмодерног доба. Београд: БИГЗ, 1992. С. 7–61.
 2. *Киш Д.* Гробница для Бориса Давидовича. Львів: Класика, 2000.
 3. *Киш Д.* Симон Чудотворець // *Киш Д.* Енциклопедія мертвих. Львів: Класика, 1998.
 4. *Пекич Б.* Новий Єрусалим. Львів: Кальварія, 2007.
 5. *Продановић М.* Вечера код Свете Аполоније. – Београд: КОС, 1984.

“SUPPER AT ST. APOLLONIA’S” BY MILETA PRODANOVIĆ AS A POSTMODERN BIOGRAPHY

Alla TATARENKO

*The Ivan Franko National University in Lviv,
The Department of Slavic Philology,
Universytetska st., 1, 79000 Lviv, Ukraine
tel. (0038 032) 239 47 70, e-mail: atatarenko@yahoo.ca*

Taking the novel by a Serbian writer Mileta Prodanović as a example, the article discloses artistic peculiarities of a biographical novel of the postmodern period. Special attention paid to the correlation of factual and fictional, of mimetic and fantastic, and the analysis of intertextual peculiarities of the novel “Supper at St. Apollonia’s” has been analysed in the context of other postmodernistic works, particularly in comparison with a typologically similar Borislav Pekić’s chronicle “Megalos Mastoras and his work, 1347”.

Key words: biographical novel, intertextuality, postmodernism, Serbian literature, Mileta Prodanović.

**“УЖИН У СВЯТОЙ АПОЛЛОНИИ” МИЛЕТЫ ПРОДАНОВИЧА
КАК ПОСТМОДЕРНАЯ БИОГРАФИЯ**

Алла ТАТАРЕНКО

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
кафедра славянской филологии,
ул. Университетская, 1, 79000 Львов, Украина
тел. (0038 032) 239 47 70, e-mail: atatarenko@yahoo.ca*

В статье на примере романа сербского писателя Милеты Продановича рассматриваются художественные особенности (романизированной) биографии постмодерного периода. Особое внимание уделяется соотношению фактического и фиктивного, миметического и фантастического, анализу интертекстуальных особенностей произведения. “Ужин у святой Аполлонии” анализируется в контексте других постмодернистских произведений, в частности в сопоставлении с типологически близкой хроникой “Мегалос Масторас и его произведение, 1347 год”.

Ключевые слова: романизированная биография, интертекстуальность, постмодернизм, сербская литература, Милета Проданович.

Стаття надійшла до редколегії: 03.09.2008

Прийнята до друку: 25.12.2008