

Алла Татаренко

## «Вечеря у святої Аполлонії» Мілети Продановича як постмодерна біографія

Перший роман 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 Кастаньо (бл. 1421–1457) складається з десяти глав-оповідань, які в хронологічному порядку, як і належить життєпису (або роману виховання!) подають етапи біографії митця. Однак, попри цю позірну традиційність, перший прозовий твір Мілети Продановича несе 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 impiccati*» — до його ж «Антології сербської прози постмодерної доби» (1992). Відносну незалежність зберігають й інші глави, присвячені найвизначнішим подіям у житті героя (роман розгортається за схемою «народження — створення найвідоміших фресок — злочин — смерть»), які позбавлені об'єднуючих «містків» і характеризуються змінами дискурсу й оповідної стратегії. Це дає можливість трактування «Вечері у святої Аполлонії» як збірки оповідань\*. Жанрова амбівалентність твору М. Продановича теж може вважатися характерною ознакою постмодерної доби.

---

\* Зокрема, так інтепретує цей твір А. Єрков (Єрков Александар, Антологія српске прозе постмодерног доба. — Београд: БИГЗ, 1992.)

Наратор, який обирає маску всевідаючого об'єктивного розповідача, час від часу промовляє голосом постмодерного коментатора, письменника-ерудита, іронізуючої свідомості. Несподівано (і ненадовго) в ролі оповідача опиняється Андреа дель Кастаньо, починається діалог між Давидом (переможцем Голіафа) і Богом (?). Зміна перспективи (одна з проблем, які хвилюють протагоніста-художника) забезпечує багатомірність і поліфонію, однак ускладнює завдання читача, який намагається стежити за плином оповіді. Зрештою, автор роману й 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 романізовані біографії. Ідучи за істориками мистецтва, письменник переповідає більш або менш достовірні факти з життя Андреа дель Кастаньо, не ставлячи собі за 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 Кастаньо: народження, злочин, смерть. Цікаво, що перші з них позначені іронією, яка відчутна вже у назвах розділів: «...загальні місця вимагають пасторалі» — й Андреа народжується на селі і чабанує; «...загальні місця вимагають крові» — й Андреа вбиває художника Доменіко Венеціано, пробиваючи одним ударом лютий і живіт суперника.

Про пастки біографії, яка формується «за потворно стандартною моделлю епохи, класу та середовища», — «хронологічний ряд без присмаку пригоди та крові» Данило Кіш згадує у «Короткій біографії А. А. Дармолатова (1892–1968)»<sup>\*</sup> — єдиній главі «спільної повісті», яку присвячено професійному митцеві. На відміну від автора «Гробниці для Бориса Давидовича», який створював своїх героїв з інтертекстуального матеріалу (свідчень «чесних людей і надійних свідків», літературних та історичних текстів) і вигадки (яка дозволяє авторові зберегти ілюзію створення світу!), творець «Вечері у святої Аполлонії» звертається до історично зафіксованого, «задокументованого» героя. Свобода фантазії письменника обмежена рамками хронології й фактами історії мистецтва, які він коментує або вносить у роман без коментарів.

---

<sup>\*</sup> Кіш Данило. Гробниця для Бориса Давидовича. — Львів: Класика, 2000.

Простір його «обережних домислів» стосується власне мистецької сфери, процесу народження і реалізації задуму, таємниці творчості, яка в романі виступає як джерело чудесного.

Фантастичний елемент з'являється в романі у зв'язку зі створенням шедевр дель Кастаньо — «Тайної вечері». Коли художник завершує першу фреску на цю тему, йому являється патрона монастиря, сама свята Аполлонія, з якою митець ділиться своєю скромною вечерею. Друга фреска «останнього бенкету» готує перехід Кастаньо до його власної останньої вечері, до приходу блакитної дами, Королеви Зачумлених (*Regina Pestilensis*). Атмосфера першої зустрічі із чудесним позначена міметичністю (прихід святої є для Кастаньо справою цілком можливою, хоча й небуденною), а її фінал резюмується з певними іронічними нотками, якими завдячуємо іманентному автору. Зустріч із чужою позбавлена коментаря — чудо перетворення Андреа дель Кастаньо на мотузку залишається непоясненим 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»\*, Андреа дель Кастаньо, перетвореного на канат, в молодості наділили прізвиськом *Andreino degli imprecitati* («Андреїно повішених»). У романі Продановича це ім'я перекладається як «Андријица од конопца» — «Андріїца від мотузки», або ж «Андріїца з мотузки», — і ця двозначність створює можливість «перетворення» героя на великий клубок линви.

Перший відомий (але незбережений) твір дель Кастаньо, який змальовував муки повішених догори ногами бунтівників, базується 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»\*\*). Натягнута, мов струна, вона нагадує автору пастушу палицю, якою добрий пастир «підпирався, піднімаючись на небо»\*\*\*. Згадаймо, що Симон Чудотворець\*\*\*\* умів перетворювати лляну мотузку на кілок, по якому видряпувався, і який знову ставав линвою, тільки-но

\* Продановић Милета. Вечера код Свете Аполоније. — Београд: КОС, 1984. — С. 69.

\*\* Там само. — С. 17.

\*\*\* Там само. — С. 9.

\*\*\*\* Кіш Данило. Симон Чудотворець // Кіш Данило. Енциклопедія мертвих. — Львів: Класика, 1998.

його торкався хтось із глядачів. Твором, що майстер хотів написати «для себе», була сцена з Лаокооном — виткі рослини були для нього символом небезпеки. Логікою парадоксу герої перетворюються на те, чого боїться і що чаїться у його другому імені.

Історія життя Андреа дель Кастаньо представлена в романі в двох вимірах: реалістичному і фантастичному. Ефект достовірності першого шару оповіді створюється посиланнями 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 XX і XXI століттям!), і вказує на бажання біографа «вирвати у забуття твори славних художників, які, безборонні перед невідворотними процесами занепаду, стають дедалі менш чисельними»<sup>\*</sup>. 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 також 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, яка може бути *прочитана*.

Прикметний пасаж про «загальні місця» у біографіях митців стосується, здається, теж передовсім красного письменства. Імплицитний 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 чийого падіння, небаченою кількістю чийого відсутності можна найкраще вказати на блиск і безгрішність інших»

---

\* Продановић Милета. Нав. твір. — С. 71.

— так свідчить автор\*, а про поширеність подібної логіки згадує й Борислав Пекич\*\*.

Метою автора «Вечері» не є відкриття істини під нашаруванням правдивих і сумнівних документів: він і сам дозволяє собі відступити 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», адже Кастаньо звертає увагу на «помилкову перспективу» Учелло, яка є, по суті, його «коефіцієнтом відмінності».

Ерудований читач зауважить і інші розходження з Вазарієвим «оригіналом» (у якому Андреа пасе овець свого дядька). Зауважить він також відсутність недоведеного, але провокативного для роману епізоду, який автором «Життєписів» не згадується, але відомий з іншої літератури про митця: крім навмисного вбивства Венеціано, художнику 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 з мовчанкою оминається 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, при чому на місці, передбаченому «сценарієм»: уже Вазарі наголошує на різких рисах облич героїв фресок, на динамізмі, який урівноважує не завжди вдалу перспективу, вбачаючи у них віддзеркалення «демонічного» характеру дель Кастаньо.

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 Кастаньо, яка є цікавим прикладом постмодерної біографії — жанру, доволі поширеному

---

\* Там само. — С. 74.

\*\* «Гуманіст, вочевидь, не вірив, що людської природи, як це проповідував Ж.-Ж. Руссо, достатньо для добрих справ. Він припускав, що поштох їй може дати лише щось вельми лихе, і це щось мусить жити навпроти» (Пекич Борислав. Новий Єрусалим. — Львів: Кальварія, 2007. — С. 85).

серед сербських «молодопрозаїків». Наприклад, «Нова біографія Хорхе Луїса Борхеса (1899–1984)» Міленко Паїча подається у формі знайденого рукопису, що змінює власників та 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-історіографом.

Перша з них, «Мегалос Масторас та його твір, 1347 рік» тематично перегукується з «Вечерею у святої Аполлонії»: вона теж розповідає про митця і чуму. Спільне для обох творів і те, що історія героя належить уже не життю протагоніста, а біографові: єдиному — у випадку Пекичєвого кир-Ангелоса, і єдиному, хто засвідчив останню вечерю дель Кастаньо 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 перетворення, 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 обидва мали специфічну славу («— Чи всі митці такі пройдисвіти? — Ні, пане. Лише дуже великі.»). Андреа обирає блакитні тони для свого омріяного твору — і до нього приходить 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»,\*\* — підтвердить єдиний біограф кир-Ангелоса. Люди, вбрані у чорні каптури з наносниками у формі пташиного дзьоба, 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 його зі словами: «для чогось та й знадобиться». І в першому, й у другому випадку мистецтво і митці демонструють посмертно (іронія долі чи автора?) свою корисність. Коловорот подій в історії може зробити цю

---

\* Там само. — С. 15.

\*\* Там само. — С. 32.

линву 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, вказує на інакшу художню природу намірів автора «Вечері у святої Аполлонії»: як ключовий момент і кульмінаційний пункт у центр твору буде вміщено чудесний епізод. У момент зустрічі зі святою завершено першу «Тайну вечерю». Друга фреска (останній твір дель Кастаньо) 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 «реальною» та оніричною.

«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.