

УДК 82.09.41. '06:7.038.6

**РОЗВИТОК ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ СТРАТЕГІЇ  
СЕМАНТИЗАЦІЇ ФОРМИ У ПЕРІОД ПОСТПОСТМОДЕРНІЗМУ  
(РОМАН МІЛЕТИ ПРОДАНОВИЧА «САД У ВЕНЕЦІЇ»)**

**Алла Татаренко**

*Львівський національний університет імені Івана Франка,  
вул. Університетська, 1, Львів 79000, Україна*

Досліджено питання змін, яких зазнає постмодерністська поетика (зокрема, у формально-семантичному аспекті) в період постпостмодернізму. Матеріалом для дослідження обрано роман відомого сербського письменника-постмодерніста Мілети Продановича «Сад у Венеції», який є показовим у поетикально-структурному плані.

*Ключові слова:* семантизація форми, постмодернізм, постпостмодернізм, Мілета Проданович, «Сад у Венеції».

Постмодернізм лише недавно став літературною історією, тому його вивчення позначене особливою актуальністю. Попри чималу кількість розвідок історико-літературного та літературно-теоретичного характеру, присвячених окремим питанням постмодерністської поезики та творчості окремих письменників-постмодерністів, які з'явилися протягом останніх десяти-п'ятнадцяти років, все ще залишаються недостатньо висвітленими літературно-теоретичні проблеми. Саме вони дають підстави вписати постмодернізм у літературний процес як логічну ланку його розвитку, осмислити його внесок у розвиток літератури і наукового знання про неї. Особливою актуальністю позначене вивчення функціонування постмодерністської поезики в умовах епохи постпостмодернізму: «Нинішня модифікація постмодернізму у вигляді “after-postmodernism-у” з його воскресінням суб'єкта вказує на певні концептуальні зміни, можливо, поворот від нелінійних структур до лінійних, адже мовиться навіть про новітній неокласицизм, що має свої ознаки, відмінні від неокласицизму» [2, с. 553]. Багатий матеріал для цього дає творчість сербських прозаїків-постмодерністів.

Якщо 80–90-ті роки ХХ ст. у сербській та деяких інших слов'янських літературах були позначені домінацією постмодернізму, в другій половині 90-х років – на початку ХХІ ст. він поступається позиціями постпостмодерністським літературним течіям (передовсім, неореалізму та «новому автобіографізму») і зазнає поетикальних змін. У сучасній літературі Сербії спостерігається розвиток постмодерністських стратегій у творах класиків цієї літературної формації (Мілорад Павич, Светислав Басара, Сава Дам'янов, Р. Петкович, Горан Петрович, Михайло Пантич, Мілета Проданович). Для них характерна певна модифікація

постмодерністських нарративних моделей, наближення до постпостмодерністської парадигми. На нашу думку, вивчення особливостей поетики постмодернізму необхідно проводити як шляхом виділення новацій (порівняно з попередніми епохами), так і залишкових впливів (у контексті постпостмодерністської літератури). Виокремлення поетикальних рис, притаманних власне постмодерністській літературній моделі, які продовжують функціонувати й сьогодні як надбання літературної традиції, допомагає створити повніше уявлення про внесок постмодернізму у формування жанрової картини і нарративних технік ХХІ ст.

Роман сербського письменника Мілети Продановича «Сад у Венеції» («*Vrt u Veneciji*», 2002) можна розглядати як показовий приклад поетики, яка засновується на постмодерністській і водночас є індикатором відходу від попередньої парадигми. Автор звертається до теми, з якої починається його літературна біографія – до теми митця і співвідношення між мистецтвом і життям. Як і в романі «Вечеря у святої Аполлонії» («*Вечера код Свете Аполоније*», 1984), образотворче мистецтво пов'язано з мистецтвом слова, а життя художника – з його інтерпретацією у літературі. Водночас, відбуваються індикативні зміни, які свідчать про зміну нарративних орієнтирів письменника. Для їхнього увиразнення нагадаймо основні художні характеристики першого роману письменника<sup>1</sup>.

«Вечеря у святої Аполлонії» [3] задумана як постмодерністська біографія італійського художника Андреа дель Кастаньйо – твір секундарного характеру, який спирається на свідчення історика мистецтва Вазарі і піддає першотекст критичному прочитанню. Позиція іманентного автора виявляється у коментарях метатекстуального типу, позначених іронічним забарвленням. «Життєписи» Вазарі трактуються як непевне свідчення, твір, підпорядкований законам загальних місць. Постмодерна історія життя А. дель Кастаньйо побудована відповідно до постмодерної нарративної логіки: вона є фрагментарною, у ній надається однаковий статус розповідям, підтвердженим історичними документами, і тим, які належать до сфери фікційних і навіть фантастичних. Класичний біографічний роман (від народження до смерті героя) замінено фрагментарною оповідною структурою – низкою епізодів з життя героя, підібраних за логікою вже згаданих загальних місць: пастуше дитинство – злочин – смерть – метаморфоза. Домінантне місце, однак, відведено описам його творів (обставинам і процесу їх настання, зміні художньої манери художника тощо) – «справжній» біографії митця, про яку свідчать його картини. Вони пересипані розлогими фрагментами метатекстуального змісту, оскільки власне коментаторський дискурс є формотворчим.

---

<sup>1</sup> Аналізу жанрової специфіки першого роману М. Продановича присвячено статтю *Татаренко А.* «Вечеря у святої Аполлонії» Мілети Продановича як постмодерна біографія / А. Татаренко // Вісник Львівського університету. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2009. – Вип. 48. До 80-ліття професора кафедри слов'янської філології Львівського національного університету імені Івана Франка Володимира Моторного. – С. 92–97. – (Серія філологічна).

На відміну від першого, виразно постмодерністського за формою, роману М. Продановича, «Сад у Венеції» має традиційну циклічну романну структуру: перша й остання глави є обрамленням історії певного періоду життя оповідача-мистецтвознавця. Крізь професійно коментаторську свідомість героя автор змальовує події в Сербії 90-х років ХХ ст. і – ретроспективно – атмосферу Югославії 80-х років. Історія життя героїв роману (історика мистецтва Бакі, Ліни – мистецтвознавця і колишньої солістки рок-групи, рок-музиканта Ель Лісіцького, майбутнього антрополога Дори, офіцера поліції Раденковича) є історією втрати мистецтвом статусу «третьої дійсності», який воно здобуло у творах постмодерністських літераторів. На сторінках роману цей процес представлено через оповідь наратора Бакі про Белград 80-х як місто любителів філософії, мистецтва і рок-культури, який протиставляється Белграду 90-х – місту чимось пригнічених або незадоволених людей, в якому немає місця для «чистого мистецтва». Спроба оповідача об'єктивно описати своє місто в різні періоди життя незмінно призводить до створення подвійної картини, яка закладена в специфіці самого предмета зображення. Белград, у якому перехрещуються шляхи західної і східної цивілізації, приречений на гетерогенність й амбівалентність: для Західної Європи він завжди був екзотичною східною провінцією, для країн соцтабору – форпостом західної культури. Картини безтурботного, наповненого мистецькими пошуками життя героїв у 80-ті роки не мають негативної проекції, але порівнюються з життям під скляним ковпаком (таким воно видається протагоністові, коли він повертається у Белград з-за кордону). 90-ті роки змальовано з позиції зневіреного героя, який помічає два обличчя Белграда і визнає, що його приятелька Дора й інші учасники демонстрацій проти фальсифікованих виборів бачать місто інакше – з позиції активних учасників подій.

Роман М. Продановича побудовано за принципом «урівноважування» двох міст, які характеризуються як багатолікі і в яких розгортаються центральні події роману: це столиця Сербії – рідне місто оповідача, і столиця мистецтва Венеція, в якій можна змінити свою долю. Статус міста, яке може бути описане по-різному і залишатися при цьому незмінним (алюзія на Венецію з «Невидимих міст» І. Кальвіно) застосовує автор і до Белграда, підсилюючи паралельність двох літературних сцен роману. Венеція 80-х і Венеція 90-х зовні не відрізняються, але інакшою є її рецепція героями, інакшим є мистецтво, яке панує на Бієнале. Місце дії обрано не випадково: «Ілюзія Венеції складається із, здається, безкінечних комбінацій тих самих або схожих елементів у просторі...» [5, с. 193] Це місто-лабіринт, пастка для іноземців, але й місто-традиція, типово постмодерністське місто<sup>2</sup>: «Венеція – найдивовижніше місто на Землі, яке залишає у всіх, хто її відвідав, стійке відчуття 'другої реальності', 'апофеозу форми', за висловом О. Геніса, (...) це географічне, просторове втілення принципу нелінійності» [1].

Якщо постмодерністи трактували історію як Текст, часто позбавлений референта, то в сербського письменника розповідь про мистецькі концепти

---

<sup>2</sup> Цікавий матеріал для вивчення топосу Венеції дає зіставлення роману М. Продановича «Сад у Венеції» та роману Ю. Андруховича «Перверзія».

різних історичних періодів – це, по суті, розповідь про історію країни та її жителів. Історик мистецтва – всупереч очікуванням по-постмодерністському налаштованого читача – звертається до історії мистецтва лише у випадках, коли вона є частиною історії його життя. У романі М. Продановича зміна наративної стратегії є наголошеною і простежується як на рівні реінтерпретації поширених постмодерністських мотивів (дзеркало, лабіринт), топосів (Венеція), так і на рівні метатекстуального коментаря. Оповідач «Саду у Венеції» вважає постмодернізм минулим, тому його дискурс має бути інакшим: «Постмодерні каламбури стали частиною репертуару другорозрядних поп-зірок. Поняття ‘постмодернізм’ почали використовувати місцеві мудрагелі в країнах, де середня висота над рівнем моря перевищує дві тисячі метрів, і все це було знаком, що він остаточно вийшов з обігу, а його зміст перелився в інші теоретичні категорії» [5, с. 134].

Оповідач постійно нагадує читачеві, що його записи не належать до фікційних і робить це у формі своєрідного метатекстуального коментарю «навиворіт»: «Якби це був роман, вигадливий повелитель оповіді міг би влаштувати так... (...) Якби все це було якимось романом, стратегія письменника, я впевнений, зробила би так...» [5, с. 56]. Метатекстуальні коментарі постмодерністів стосувалися застосованої наративної стратегії, а наратор М. Продановича говорить про нереалізовані можливості оповіді й робить це у постпостмодерністський спосіб, використовуючи постмодерністські наративні техніки як ілюстрацію минулого етапу історії. Письменник повертається до традиційної моделі оповідача-літературного героя, який розповідає свою життєву історію, але цей оповідач, як і автор, є носієм постмодерністського досвіду. Його заувага стосовно відсутності геометрії у житті є сигналом її існування деінде – у романі «Сад у Венеції», у літературному творі, який побудований за правилами поетикальної архітектури.

Якщо в романі «Вечеря у святої Аполлонії» іронічним коментатором був імпліцитний автор, а з його висловлювань читач міг виснувати мистецьку платформу, яку він репрезентує, то в романі «Сад у Венеції» іронія належить до сфери історії мистецтва, і нею позначені висловлювання Марселя Дюшана, який у романі називає свою іронію іронією байдужості, метаіронією [5, с. 91]. Творцеві артефактів «*ready-made*» («готових об’єктів») відведено в оповіді особливу роль. Славного митця можна вважати персонажем, який «присутній у своїй відсутності» (популярний серед постмодерністів «мінус-прийом»). Хоча автор революційної концепції «готових об’єктів» не належить до дійових осіб роману, безперечним є вплив його ідей на формування особистості героїв і їхній життєвий шлях. Записане на плівку інтерв’ю улюбленця дадаїстів стає своєрідною поетикальною програмою самого роману і є ключем до прочитання його художнього задуму.

Окремі тези апокрифного інтерв’ю можна трактувати як *ars poetica* митця-постмодерніста (постмодерністська парадигма, зрештою, багато в чому спирається на пошуки представників авангарду, зокрема сюрреалізму). Автор уводить його в роман як «документальне свідoctво» (постмодерністський документ). У відповідях-роздумах Дюшана про мистецькі експерименти читач впізнає звернення до відомих постмодерністських наративних технік і прийомів:

митець згадує свої містифікації – картини, написані у манері Кандинського чи Пікассо – і припускає: «Вірю, що одного дня все це дуже потішить того, хто відкриє сліди. Мої праці від самого початку спиралися на добре сховані загадки, анаграми, (...) карти закопаних скарбів. (...) І я завжди залишав сліди, які можуть відвести наполегливих до розгадки. А можуть і завести на манівці. Ці... як це сказати... таємні роботи – мої роботи з відтермінованою дією» [5, с. 93]. Наративні практики наслідувального характеру (наприклад, стилізація, пастиш) були доповнені в постмодерну епоху «мімікріями» (цей жанр у сербській літературі активно використовував Александар Гаталіца), дуже популярними інтертекстуальними експериментами, творами «в манері» когось із відомих письменників<sup>3</sup>. По-постмодерному відповідає Дюшан і на питання оригінальності твору – зустрічним питанням, «що взагалі є оригіналом в епоху технічної репродукції...» [5, с. 93] і вводить у підтекст ідею симулякрів, автором якої є улюбленець белградських студентів Бодріяр. Фінальна частина інтерв'ю містить ідею про перетворення усього життя на мистецький твір, картину, *tableau vivant*. Втіленням такої спроби є долі героїв твору.

М. Проданович відмовився від метатекстуального коментарю на користь суб'єкта оповіді, а власне – на користь імпліцитної поетики. Семантизація форми, характерна для постмодерністських творів, наявна в романі в нетиповий для постмодернізму спосіб: «Сад у Венеції» побудовано як своєрідне втілення висловленої в інтерв'ю ідеї Дюшана про перетворення самого життя на твір мистецтва. Роман – як і життя наратора Бакі – складається з двох часових планів, кожному з яких відповідає певний етап історії Сербії та історії мистецтва. Першим із них є 80-ті роки як епоха постмодернізму і другим – кінець 90-х як період занепаду постмодерністської парадигми.

Письменник звертається до улюблених прийомів постмодернізму, але не реалізує їхнього потенціалу, роблячи їх наративно непродуктивними: «знайдений рукопис» (папки з паперами, звістка про які є поштовхом до ретроспективної оповіді) залишається непрочитаним. Роман завершується одержанням рукопису і прочитанням (завдяки фотографії з папки) італійського напису на сонячному годиннику, який нічого не додає до розповіді, але узгоджується з бажанням автора написати «відкритий твір»: «Я не любив закритих оповідей, досконаlih конструкцій, в яких фрагменти розбитої майоліки складаються наприкінці у прекрасний предмет, саме такий, який вийшов із полум'я творення (...)» [5, с. 197]. Його «відкритий твір» не має нічого спільного з концепцією «відкритого твору» У. Еко і є знаком можливого продовження оповіді – «життя» героя роману.

Роман побудовано на протиставленні двох топосів (Белград і Венеція), двох епох (безтурботні 80-ті й буремні 90-ті), двох позицій (резигнації й активізму), двох способів вираження (музики і візуальних мистецтв). Таке подвоєння, однак, є принципово відмінним від характерної для постмодерністського роману «двоїстості» структури, пов'язаної з амбівалентним

---

<sup>3</sup> Одним із радикальних прикладів наслідування манери взірця є оповідання «Мілорад Павич. Шанувальник», автором якого є Владимир Пишталло.

характером оповіді, героїв (її виявом, наприклад, є прийом «*mise en abyme*», коли «певна ситуація / дія на 'нижчому' рівні оповідної ілюзії відбиває головні характеристики 'вищого' рівня (всередині якого вона 'розміщена'») [4, с. 100]. Фабула роману позначена повторюваністю ключових моментів: Ліна і Дора залишають наратора, подавшись у пошуках щастя за кордон, а їхні останні розмови містять елемент цитатності. Бакі зауважує, що Дора повторює газетну фразу, а Ліна колись заговорила до нього як героїня любовного роману. Обидві типові парафрази є сигналами зміни, яка відбувається у героїнях – вони приймають правила найпопулярніших дискурсів замість елітного дискурсу мистецтва. Амбівалентність закладена в героях від народження: Ліна є напівфранцуженкою, Бакі (дитя шлюбу, який є другим для кожного з його батьків) походить із родини соціалістичної еліти, будучи онуком ворогів комунізму. Наратор, однак, уникає її наголошування, вона є природною рисою його героїв – жителів міста на межі культур.

Інакшою, на відміну від «Вечері у святої Аполлонії», є стратегія надання імен персонажам. Герої мають найчастіше ще й альтернативні імена: повне ім'я Ліни – Марселіна, Михайла Лисичича називають Фоксі, Лісіцький, Мімі, про повне ім'я наратора читач не довідується (Бакі можна трактувати як похідне і від «Бане» (повна форма – Бранислав), і як неформальне звертання. Оповідач коментує андрогінність імені Марселіна, пов'язуючи його семантику з богом Марсом, тоді як героїню названо на честь митця, якому присвячено багато місця в романі – Марселя Дюшана. Цей зв'язок залишається ненаголошеним. У випадку Андреа дель Кастаньйо ім'я стає долею; у романі «Сад у Венеції» закладений в іменах потенціал не реалізовано. Ель Лісіцький не доростає до рівня митця світової слави, відомого художника-конструктора, архітектора, у якого позичає псевдонім; не стає духовною донькою Дюшана (Марсе)Ліна. Така ж доля чекає на постмодерністські проекти, які носять секундарні, асоціативні назви – на музичну групу «ZENITH FC», зірками якої були Ліна і Ель Лісіцький. Наратор наголошує на джерелі походження назви колективу, яким є авангардистське літературне угруповання початку ХХ ст. («Зеніт»). Слухаючи Лініні музичні інтерпретації віршів сербських авангардистів (наприклад, Станіслава Вінавера), герой зауважує: «Слухай, Ліно, це все, не знаю, чи це те слово... якесь *постмодерне...*» [5, с. 97]. Групи «другої хвилі» рокерів, які потіснили зі сцени «рок-метафізиків», нагадують своєю інтертекстуальною технікою літераторів-постмодерністів, які в цей час прийшли на зміну «літературним метафізікам». Публіка, яка ідентифікувалася з «такими герметичними творами» (так характеризує тексти цієї рок-групи наратор), прийняла герметичні твори представників «молодої сербської прози», до яких належав свого часу і М. Проданович.

Типово постмодерним є бажання музикантів-естетів додати до відомого літературного імені-символу літери *FC*. Відомий прийом «подвійного кодування» робить з них або *Футбольний Клуб ЗЕНІТ* (приманка для фанів-тінейджерів), або *Zenith for Connoisseurs* – «Зеніт для знавців». Ім'я ренесансного художника А. дель Кастаньйо було темою окремих роздумів письменника-коментатора «Вечері у святої Аполлонії», а історик мистецтва Бакі докладно

розповідає про історію назви часопису «Ічсилон» – речника постмодерністського погляду на світ і мистецтво, у назві якого наявний такий бажаний дух дадаїзму. У спогадах про 80-ті роки домінують постмодерністські прикмети часу: модна філософія Бодріяра, літературно-мистецькі ігри й містифікації, захоплення найновішими віяннями із Заходу (і дисидентською літературою зі Сходу) і рок-музика як медіум епохи: «У ті дні рок-н-рол здавався єдиним природним виходом» [5, с. 100].

Зв'язки постмодернізму і рок-культури є багатовекторними, починаючи зі спільних онтологічних засад і включно із взаємопроникненням художніх прийомів і поетики репрезентації. Тому в романі М. Продановича група Ель Лісіцького звертається до текстів авангардистів (духовних попередників постмодерністів) і бере назву літературного угруповання. Ліна є своєрідною персоніфікацією поєднання постмодерністської літератури і рок-ритмів: «Марселіна визнавала дійсність у тій мірі, в якій їй це відповідало» [5, с. 119]. Вона – схильна до іронії, безмежно дотепна «володарка паліндромів». Популярну в постмодерністів техніку колажу згадано як улюблену техніку Ліни – авторки текстів групи «ZENITH FC»: «Це були певного типу 'готові об'єкти', колажі вже наявних текстів, інколи зі змінами, які робили твори юродивих поетів міжвоєнного авангарду придатними для пісенного виконання» [5, с. 97].

Кінець епохи розквіту рок-музики і постмодерністської літературної моделі в Сербії припадає на другу половину 90-х років ХХ ст. – період, який є основним наративним полем розповіді героя. Оповідач свідомий культурної ситуації постпостмодернізму: у романі немає «олександрійських» ігор з читачем. Згадуючи літературну назву рок-групи, наратор *двічі* пояснює, хто такі «зенітисти». Коли герой впізнає прототекст Ліниної пісні, він повідомляє читачеві ім'я автора вірша, не сподіваючись, що той його впізнає сам. Бажаючи зацитувати чи парафразувати літературний твір, оповідач маркує його окресленням на зразок: «як писав один відомий письменник...». Для розуміння його оповіді іррелевантне знання літератури; його освіченість не допомагає у встановленні алюзивної комунікації з іншими, які не належать до когорти «олександрійських» читачів. Тому інтертекстуальні зв'язки у романі залишені для втаємничених (*for Connoisseurs*) і не є умовою реалізації значень твору. Проблема функціонування інтертексту прочитується також в «інтерв'ю» з Марселем Дюшаном.

У нових умовах змінюється й функціонування інтертекстів. На початку роману наратор згадує, як Дора (яка не належить до любителів літератури, особливо вітчизняної) переказувала йому «частини одного з небагатьох романів, які вона прочитала до кінця» [5, с. 19]. Особливо її схвилювала «деталь про якийсь вигаданий сад у Венеції, в якому повністю змінюється життєва історія того, хто до нього увійде» [5, с. 19]. У неназваному романі обізнаний читач впізнає один з найвідоміших романів сербського постмодернізму – «Долю і коментарі» Радослава Петковича. Саме тут з'являється мотив венеційського саду, в якому можна змінити свою долю. Історія, яка прийшла з коміксу, видалася найпривабливішою для героїні М. Продановича – вона змінює свою «історію»,

вийжджаючи за кордон. Змінює свою «історію» і Ліна, успішна авторка мистецтвознавчих текстів, яку Бакі зустрічає у Венеції 90-х.

Мотив саду у Венеції, згідно з авторською стратегією подвоєння, одержує дві реалізації: першою із них є Джардіні, виставковий сад-павільйон Бієнале, де герої дивляться «перформанс» митця із Зуктенії, іншою є сад, у якому вони опиняються після втечі з охопленого полум'ям простору «Лєвової пащі» – перформанса Дункана Вєлкама. Мистецтво виявляється безсилим змінити долю героїв: принаймні те, що називають мистецтвом на Бієнале в романі М. Продановича. Наратор звертає увагу читачів на модні дискурси – постгуманістичний і постколоніальний, які приходять на зміну постмодерністському: саме ними захоплюється тепер Ліна. Митець із Зуктенії є представником постколоніального дискурсу, пов'язаного з увагою до оригінально-фольклорного і дивовижного. Його «твір» – жива картина поїдання голубів хижими птахами, яких до того морили голодом. Самі ж лаштунки складаються з комбінації мотузок і металевих блоків: саме ці предмети були колись причиною смерті двох митців – коханого Ліни та її нареченого. Мистецтво у романі М. Продановича може вбити – здатність, якою в першому його романі були наділені загальні місця. Постгуманістичний дискурс (який у своїй основі, як зауважує наратор, не відрізняється від постколоніального і копіює його) втілений у «перформансі», який має на меті пробудити в людині одвічні страхи. Замість хижих птахів з'являються промені лазера, які полюють не на голубів, а на людей. Героям вдається втекти з охопленого полум'ям приміщення (картини страху матеріалізувалися, і глядачі стали заручниками вогню) і через подвір'я, що нагадувало венеційське з коміксу про Кортю, потрапити до саду. Однак, їхні долі продовжили свій хід і герої не потрапили до іншої історії. Поблукавши лабіринтом бідних кварталів Венеції, вони опинилися знову у власних історіях, продовживши жити своїм життям.

Мистецтво і література постають у романі без ореолу, який прикрашав їх раніше: «Інтерпретації давно з'їли факти» [5, с. 24]. Брутальна реальність 90-х вимагає інших засобів відтворення, далеких від ідеалу «чистого мистецтва». У «Саду у Венеції» читач може знайти чимало знайомих літературних типів, які потрапляють у нові обставини. Радєнкович, поліцейський із науковим ступенем магістра, який повертає Бакі Лініні папки з паперами, нагадує Луку Лебана з «Професіонала» Д. Ковачевича, котрий приніс письменникові його ненаписані твори. Роздуми героя, який дивиться на Новий Белград з Калемегдану, спрямують читача до оповідань М. Пантича. Таке «вчитування» в текст інших творів є можливим, але не обов'язковим для роману М. Продановича. Розповідь про постмодерністські часи вимагає внесення коректив у постмодерністську модель і відповідного прочитання.

«Інтерв'ю» з М. Дюшаном «врівноважується» у позначеній симетрією структурі роману нараторовими роздумами про Туринську плащаницю і нерукотворні образи. Техніку відбитка, до ідеї божественної вищості якої приходить герой-мистецтвознавець, використано як основний принцип оповіді. «Сад у Венеції» задуманий як текстуальний відбиток життя героїв, який не створює додаткових полів можливих значень.



Типові постмодерністські мотиви дзеркала і лабіринту з'являються в романі як реалістичні деталі, фрагменти життєвої картини. На початку роману Дора зауважує тріснуті дзеркала у квартирі Бакі і нагадує йому про старовинну прикмету, виводячи з парної кількості дзеркал висновок, що нещастя до героя мають теж приходити парами. Складну символіку дзеркала замінює поширене народне вірування, а подвоєна структура роману перетворюється на інструмент втілення художнього задуму – показу повторюваності драматичних подій, заданих двома тріснутими дзеркалами. Події циклічно повторюються, з кола немає виходу: обидві дівчини Бакі залишають його і їдуть за кордон, гинуть двоє коханих Ліни; існують дві папки, у яких зберігаються факти з його життя – службова («справа» в архівах служби безпеки) і приватна (яку йому передає Ліна). Герой рухається по колу, повертаючись у свою колишню квартиру, і, повторюючи цей кругообіг, фабула роману замикається. У Ліниному тексті, який оповідач називає збіркою загальних місць, «мотив тигрового хвоста, який утворює кільце, з'являвся і там, де Ліна зверталася до 'випробуваної' теорії – Фуко, Слотердаjk, Вірілію, Дельоз, Гваттарі, Едвард Саїд» [5, с. 147]. Постмодерністська теорія втрачає своє наповнення і перетворюється на нав'язливий символ повторюваності – на другому полюсі оповіді «життєва історія» теж повертається до свого початку.

Оповідь знову стає «наївною». У розповіді про 90-ті роки вона знову виконує свою архаїчну функцію прихистку, де ховаються від життя герої. Дорина фраза «Збудуй мені місто» була своєрідною мантрою й означала «запрошення до розповіді» [5, с. 19]. «Сад у Венеції» є таким містом, збудованим із літературного матеріалу. Цитати, мотиви, топоси втрачають у ньому зв'язок із попередніми текстами (і літературним референтом) й утворюють нову незалежну будівлю, у фундамент якої закладено постмодерністські нарративні експерименти автора «Вечері у святої Аполлонії».

#### Список літератури

1. *Визель М.* Поздние романы Итало Кальвино как образцы гипертекста [Електронний ресурс] / Михаил Визель. – Режим доступу : [www.netslova.ru/viesel/viesel.htm](http://www.netslova.ru/viesel/viesel.htm).
2. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2006. – 752 с. – (Nota bene).
3. *Продановић М.* Вечера код Свете Аполоније / Милета Продановић. – Београд : Књижевна омладина Србије, 1984. – 85 с. – (Едиција Пегаз).
4. *Jovanov S.* Rečnik postmoderne : sa uputstvima za radoznale čitaoce / Svetislav Jovanov. – Beograd : Geopoetika, 1999. – 180 s.
5. *Prodanović M.* Vrt u Veneciji / Mileta Prodanović. – Beograd : Stubovi kulture, 2002. – 199 s. – (Biblioteka «Peščanik» ; knj. 70).

**DEVELOPMENT OF THE POSTMODERNIST FORM  
SEMANTIZATION STRATEGY IN THE POST-POSTMODERNIST AGE  
(MILETA PRODANOVIĆ'S NOVEL «A GARDEN IN VENICE»)**

**Alla Tatarenko**

*The Ivan Franko National University in Lviv,  
Universytetska Str., 1, Lviv 79000, Ukraine*

Changes undergone by postmodernist poetics in the postpostmodernism age (especially in the formally semantical aspect) are being discussed in the paper. To do the job, the novel "A Garden in Venice" by a Serbian postmodernist writer Mileta Prodanović, which is demonstrative in poetically structural aspect, has been analysed.

*Key words:* form semantization strategy, postmodernism, postpostmodernism, Mileta Prodanović, «A Garden in Venice».

**РАЗВИТИЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ СТРАТЕГИИ СЕМАНТИЗАЦИИ  
ФОРМЫ В ПЕРИОД ПОСТПОСТМОДЕРНИЗМА  
(РОМАН МИЛЕТЫ ПРОДАНОВИЧА «САД В ВЕНЕЦИИ»)**

**Алла Татаренко**

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,  
ул. Университетская, 1, Львов 79000, Украина*

В статье изучается вопрос изменений, которым подвергается постмодернистская поэтика (в частности, в формально-семантическом аспекте) в период постпостмодернизма. Материалом для изучения избран роман известного сербского писателя-постмодерниста Милеты Продановича «Сад в Венеции», который является показательным в поэтикально-структурном плане.

*Ключевые слова:* семантизация формы, постмодернизм, постпостмодернизм, Милета Проданович, «Сад в Венеции».

Стаття надійшла до редколегії 27.01.2011

Прийнята до друку 23.02.2011

