

Білик Н.Л. (Київ, Україна)

**Своєрідність інтермедіальної практики роману М. Продановича
«Сад у Венеції»**

На матеріалі роману сучасного сербського прозаїка Мілети Продановича «Сад у Венеції» у статті висвітлюється притаманний сербській постмодерністській літературі досвід інтермедіального моделювання семантики твору. Йдеться про функціональність і практику її реалізації у популярних інтермедіальних формах із паратекстуальним залученням, зокрема, «текстів» мистецтвознавчого дискурсу.

Ключові слова: інтермедіальність, текст, семантика.

На материале романа современного сербского прозаика Милеты Продановича «Сад в Венеции» в статье освещается свойственный сербской постмодернистской литературе опыт интермедиального моделирования семантики произведения. Речь идет о функциональности и практике ее реализации в популярных интермедиальных формах с паратекстуальным привлечением, в частности, «текстов» искусствоведческого дискурса.

Ключевые слова: интермедиальность, текст, семантика.

Based on the novel „The Garden in Venice“ by modern Serbian writer Mileta Prodanovich, the article presents the experience intermediality modeling semantics works, formed in Serbian postmodern literature. We are talking about the functionality and practice to display it in the popular forms of intermediality, with the paratextual involved, in particular, the "texts" of art studies discourse.

Key words: intermediality, text, semantic.

Творчість Мілети Продановича – самобутнього сучасного сербського художника, мистецтвознавця й письменника, лауреата міжнародних нагород у галузі літератури – на даному етапі привертає дедалі більшу увагу. Так, в Україні творчий доробок митця репрезентований перекладами його романів і новел, мистецький ефект яких посилюють особисті зустрічі з українськими читачами, літературознавцями й журналістами.

Після новел М. Продановича першим романом митця, перекладеним українською мовою, був «Сад у Венеції» – твір своєрідний і привабливий, один зі знакових з-поміж літературних здобутків митця, розбудованих у руслі концепцій постмодернізму.

Таку поетикальну орієнтованість, за визначенням письменника, ілюструє вплив постмодерністського канону, започаткованого У. Еко, під знаком якого формувався творчий метод М. Продановича. Він реалізувався у романах, що функціонують на кількох рівнях: зовнішньому, привабливому, який повинен заманити у вир оповіді, а

також у різних глибинних – софізованих, інтелектуальних планах, сповнених емоцій, інформації і роздумів [7, 82].

У розмаїтті ж форм позиціонування національних версій постмодернізму в літературі не втрачає актуальності енциклопедично постульована, традиційна точка зору на цей основний напрям сучасної філософії, мистецтва і науки як на визначену У. Еко й декларовану адептами його наукових позицій «спробу пояснення всього у світі собі і світу», вищість «сенсу» і важливість логічної семантики [8, 221–224], для яких характерна інтенція до рефлексії.

Їх результат уможливує актуалізацію потужного смислового потенціалу сутнісного статусу паратекстуальності, означеного його принциповою здатністю створити, так звану, особливу зону між текстовою і позатекстовою дійсністю, в якій, на відміну від генетичної поляризації «текстів» різної природи, відбувається статусно-позиційне позначення їх суміжності, супідрядності й генерованої ними ключової смислової результативності [13].

Відповідно, провідним носієм художньої методології митця, на думку Л. Меренік, поряд із метафорою, стають міжтекстові зв'язки, що включаються не лише до спектру формально-виражальних засобів його поезики, а й до системи значень, яка вважається найвищою цінністю його робіт і в творчому світогляді письменника позиціонується в домінантному положенні, порівняно з морфологічними, конструктивними та піктуральними властивостями творів, виступає відцентровим принципом усіх концептуальних напрямів його діяльності, стимулює увагу до пошуку семантичної завершеності відтвореної ними багатозначності [14, 13]*.

Таким чином, з-поміж інших романів М. Продановича, «Сад у Венеції» підтверджує перспективність потенціалу міжтекстової поезики, яка, за постмодерністським каноном, має принципову смислоутворювальну ефективність. Йдеться, зокрема, про розбудову тексту з матеріалу «багатощарових семантик» і про їх відповідну реалізованість у так званих привнесених семантичних «бліках» на ґрунті автохтонного континенту сенсу, і в утвореній ними включеності твору в безперервний і безкінечний процес обміну сенсом із позатекстовим культурним середовищем, неминучим вбиранням і наступною екстраполяцією семантики його кодів і знакових систем [5, 182–183] авторським творчим варіантом художнього відображення дійсності.

* Тут і далі переклад із сербської авторки статті.

Між тим, слід зауважити, що поетика постмодернізму характеризується багатоманітністю способів реалізації, які рефлексують значною семантичною потужністю і поліфункціональністю. Кращим зразкам постмодерністської літератури, зауважує Г. Сиваченко, вдається поєднати різноманітні техніки, створити багатомовність, багатшаровість сюжетів, і все це у руслі такої визначальної риси постмодернізму, як існування певного суперкоду в художній творчості [10, 12 –15].

Ознаки даної тенденції очевидно притаманні й арсеналу образності М. Продановича. Великою мірою інтелектуально-креативна зосередженість на «вавілонській вежі знаків», еkleктика яких розгортається від мізансцени, необхідної для окреслення миті сучасності, її характеру та настроїв, через романтизовані теми, такі як паломництво і звернення до «іконографії краю», до парадигматичного прочитання окультних та ізотеричних моментів, як, власне, й витонченість і складність міжтекстової поетики, на думку Л. Меренік, роблять митця одним із найцікавіших авторів у сербському мистецтві [4, 114-119].

Постмодерністський еkleктицизм, який здебільшого розбудовувався на міжтекстових стратегіях, у творчості М. Продановича набуває своєрідних модифікацій, які забарвлюють, урізноманітнюють і збагачують поетикальні тенденції сербського постмодерністського роману. Їх висвітлення і становить *мету* даної статті.

Зазначена особливість простежується в поетикальному полі ефективності синкретизму мистецтва, явлена поетикальною практикою М. Продановича.

У смисловому наповненні твору наразі актуалізується значеннєвий потенціал скарбниці світового образотворчого мистецтва, явлений одним із яскравих зразків – фрагментом полотна «Юдифь, яка обезголовлює Олоферна» (1620 року) видатної представниці італійського живопису барокової доби Артемізії Джентілескі, першої жінки – члена першої художньої академії Європи – Флорентійської Академії мистецтва живопису [1, 175]. Типізацію її творчої концепції, у більшості рис, за Дж.К. Арганом, так само, як згодом у Рембранта в Голландії і Веласкеса в Іспанії, визначила орієнтованість поетики художниці на мистецьку ідеологію видатного представника живопису сейченто Мікеланджело да Караваджо. Саме її своїми творчими здобутками, подібно до своєрідного ланцюга, художниця поєднала з наступним неаполітанським «караваджізмом» [2, 143] і її послідовницею, за біографічними спостереженнями І. Цвіткіса, вважала себе сама [12].

Це своє рішення М. Проданович називає не випадковим. В одному з інтерв'ю він, з приводу роману, наголошує на свідомому підході до вибору репродукції для обкладинки цього видання. У даному випадку, – зауважує письменник, – вона «була обрана ще до остаточного формулювання назви, коли я вже напевно знав, що то буде сувора картина Джентілескі» [7, 80].

Сюжетна реалізація актуалізованого картиною сенсу пов'язана зі змістом фрагменту Старого Завіту [11]. У ньому жорстокість ассирійського полководця Олоферна, який оточив Бетулію і прирік на загибель мешканців міста в намаганнях примусити їх вклонитися іншому богу, викликала жорстокість опору місцевого населення, зокрема, й відповідні почуття бетулійки Юдифі. Вона наважилася покарати агресора-язичника і вбила його в ім'я свого єдиного істинного бога, що, зрештою, принесло порятунок її місту.

На картині у грі тіней, які частково приховують обличчя героїв, підкресливши жорсткі контури рис їхніх облич, вивільняються чотири основоположні для композиції фрагменти сюжету: повалений жорстокий кат, служниця, що стримує його у спробі захиститися й уникнути покарання, Юдифь – її рука застигла в прагненні захистити світ її співвітчизників. З ними пов'язаний четвертий, показовий, фрагмент – його вичерпно наповнює вертикально розташований меч: він відцентровує суцільний масив полотна та його подієвий фон, і від нього, наче від кульмінаційної точки, розходяться догори лінії усіх рухів, зображених на картині, і донизу – потоки крові Олоферна.

Драматизм зображеної події, очевидно, зведений до жорстокої реальності акту насильства, яка відповідає не менш жорстокій дійсності насильницького поневолення соціуму. Дане окреслення ідейної спрямованості твору переконливо кореспондує з мистецтвознавчим прочитанням творчої концепції художниці. У її вимірах сюжетним і смисловим епіцентром твору вважається зображення жорстокості, визначеної Дж.К.Арганом ключовим образом більшості картин художниці й однією з магістральних ознак поезики авторки, наслідуваної нею за картинами її заочного вчителя Караваджо [2, 137–143].

У зображальному просторі полотна саме ця емоція легко вирізняється на обличчі Олоферна, яке навіть у гримасі страждання зберігає вираз жорстокості, крім того, дане відчуття безсумнівно й абсолютно впізнавано накладося й на риси Юдифі. Слід зауважити, що більшість майстрів, з-поміж тих представників світового живопису, хто в різні часи

звертався до даної теми – а до цієї плеяди, зокрема, ввійшли Крістофано Аллорі, Антоніо Дзанкі, Франческо Фуріні, Август Рігель, Сандро Боттічеллі, Джорджоне, Тиціан, Алонсо, Рубенс, Бурджаніні [9] – зосереджували творчу увагу на зображенні Юдифі після вбивства, коли голова Олоферна знаходиться в її руках, на підлозі, або прихована в кошику служниці. Джентілескі, подібно до Караваджо, у роботі «Юдифь, яка обезголовлює Олоферна», на відміну від своїх інших варіацій на дану тему, відтворює, власне, момент покарання, коли лезо розтинає шию Олоферна, але він іще живий, із останніми відблисками свідомості в напівзакритих очах, що з'яскравлює жорстокість у конотації твору.

На думку Р. Лонгі, напружений драматизм, успадкований від караваджійської поетики, характеризує не лише так звану «зовнішню» – сюжетну – вісь подієвого епізоду, а й сфокусовану на персонажах внутрішню динаміку, складні пози й жести Юдифі та її служниці [3]. У них варто відзначити особливий сенс рухів, що, попри всю їхню передбачуваність, позбавляє картину подієвого розвитку, але, натомість, являє їхню тривалість, що повільністю фіксування моменту значно посилює ефект трагізму.

Принципово важливим, наразі, видається збереження в полі уваги зображеного на картині концептуального жесту прилаштування меча, який традиційно потрактовується в сенсі жорсткої рішучості намірів Юдифі.

Крім того, семантично актуальними виявляються чіткість і лаконізм твердих цілеспрямованих жестів, вочевидь, покликаєх переконати в реалістичності й, до певної міри, невідворотності та універсальності конотації, утвореної образами картини.

Водночас, поряд із наведеною первинною семантичною акцентованістю твору, слід увиразнити іншу смислову лінію, зумовлену характерологією мистецтва Артемізії Джентілескі. Її зміст пов'язаний із усталеною в європейському мистецтвознавстві традицією ідентифікування в творчій концепції художниці окремої своєрідності з потужним ключовим смислоутворювальним потенціалом. Так, її особистісна інтонація в живописі має *подвійний* характер – сцени кровопролиття несподівано контрастують із похмурою красою, цілком притаманною бароковому стилю, що панував за життя художниці. Із такого дуалізму наразі вимальовується не оповідне відтворення жорстокості, а її амбівалентне осмислення в ракурсі знакової риси краси, а отже, в сенсі трагізму жорстокості естетичного начала [2, 143].

Зазначеною концептуальною спрямованістю образотворчої поетики авторки картина з'яскравлює смислово перспективу жорстокості, яка породжує своє подальше множення і ним, незважаючи на зв'язок із естетичною природою явища, зумовлює трагічний фінал.

Між тим, зі смисловим відлунням ідейних домінант «караваджізму», цілком закономірного для тогочасного італійського образотворчого мистецтва, зміст полотна набуває також додаткового, до певної міри, альтернативного смислового акценту, який збалансовує «внутрішню» логіку твору з позиції примату іншого філософського концепту. Даний акцент можна сформулювати у фокусі потрактування ідейної спрямованості живопису Караваджо під знаком виокремленого Дж.К. Арганом зростання її реалізму з християнської етики, у руслі якого він, цілком революційно для свого часу, з максимальною моральною і релігійною напругою декларував відмову від «пошуків прекрасного» на користь прагнення істини, у протиставленні моральних цінностей творчості інтелектуальним вартостям теорії ідеалу. Відповідно, за ідеологією караваджійської школи, пріоритет здобуває сенс мистецтва, заснованого, передусім, не на естетизмі та естетиці, а на проявах моральності, що відтворює й осмислює події, де відкриваються приховані мотиви окремих вчинків і трансцендентність результатів, де відчуття реального повинно діставати осмислення з позиції божественного, чистоти віри, благочестя, милосердя і, зрештою, на моральній відповідальності художника [2, 136–141].

Така змістова домінанта передається й картиною Артемізії Джентілескі «Юдифь, яка обезголовлює Олоферна», зокрема її колоризмом. У колористиці центрального сектору полотна можна побачити, як струмені пастельних «ясних, чистих» кольорів із зображенням позначок яскравого різкого білого світла утворюють значні світлі блики, що, в контрасті з чорнотою простору зображеної кімнати, не спрямовуються проти реальності сюжетного фрагменту, де стають чіткішими й загостренішими конкретні життєві проблеми, а походять із його внутрішнього простору, наближаються до поетики саява у вираженні внутрішньої, глибинної людської сутності, у явленні її істинного значення й покликання.

Таким чином, у виокремленні в релігійному мотиві соціального сенсу, в якому божественне відкривається в смиренному, з'являється можливість посилити семантику заперечення невідворотності тотального трагізму жорстокості, коли її перериває, або припиняє гуманність, коли

вона бодай фрагментарною рисою суб'єктивної позиції позначає ситуацію, або ж коли вважається етапом священної оборони.

За логікою комплементарного сполучення, виокремлену модифікацію усталеного в мистецтвознавстві загального конвенціонального сенсу зазначеної картини Артемізії Джентілескі, в її міжтекстовій пограничній позиції, можна постулювати в романі у статусі вищого семантичного орієнтира, який цілком очевидно кореспондує з низкою значеннєвих корелятивів у тексті роману «Сад у Венеції». Його літературний аналог, що спостерігається в смисловій організації художнього простору роману М. Продановича, за принципом прямої відповідності, також визначається прочитанням жорстокості й усього, що нею результує, зокрема, жорстокості втілень краси, до того ж, не однозначним відтворенням, а необхідністю її осмислення в сенсі трагізму, на відміну від уособлення нею сили, міці або могутності.

В актуалізованій таким чином поетикальній моделі із очевидною яскравістю й переконливістю в романі представлений інтермедіально декларований акцент жорстокості, що резонує в міжтекстовому форматі із семантикою тих екфрастично-компенсованих фрагментів твору, які пов'язані з жорстокістю кровопролиття, покладеного в основу поезики однієї з опорних змістових подій роману М. Продановича – мистецького перформансу і його алегоричних сцен артистично організованого безжального агресивного полювання на голубів.

Так, подібно до Олоферна, який, жорстоко поневоливши бетулійців, згодом сам зазнає нещадного краху, героїня роману «Сад у Венеції» Марселіна Девеліч, прийнявши бік насильства над живими істотами за основу задуму організованого нею естетизованого видовища, невдовзі й сама переживає жорстоке насильство над собою під час перформансного випробування іншого витвору, названого мистецьким і побудованого виключно задля примусового експерименту над емоціями людей.

У даному функціональному і семантичному плані поетикального контексту з'яскравлені на картині Джентілескі криваві струмки на білому полі олофернового ложа можуть уподібнитися до краплинок голубиної крові, якими після жорстокого перформансу з голубами «в кількох місцях рясніла біла тканина сукні» Марселіни [6, 80] – до згубних слідів естетики убивчої розправи над жорстоко розшматованими сумирними птахами.

Відповідно, тепер на суто семантичному рівні, озвучений паратекстуальною метамовою сенс – протиставленої концепту

«жорстокості» – етизації категорії «прекрасного» і, зокрема, втілення такої ідеології в мистецтві, посилює перспективу оформлення негативної конотації епізодів, характерологія яких визначається пропагуванням непорушного прагнення контрарної зміни ціннісної системи, коли творчим матеріалом обирається трагедія масового кровопролиття [6, 78].

Водночас, у фокусі даної семантичної перспективи смислової міжтекстової активності увиразнюється заданий письменником мотив краху відношень і доль персонажів, позначених жорстокістю і розбудованих на ній, або за її допомогою, що можна побачити в зовнішніх, подієвих віхах трагічно завершеної сюжетної долі Марселіни Девеліч – подруги головного героя роману. Вона безжально грає його емоціями, як, власне, й почуттями свого колеги по арт-гурту Ель Лісицького, партнера по театральній групі «Risk-kombo» Янка Іванчича, викладача-керівника, а згодом і її передчасно загиблого чоловіка Вінса Фрейма [6, 52–57], прагненнями недосвідченого сноба-художника з маргінесу, так званого, «третього світу» Нікота Сакотсарі [6, 75–77] – для досягнення власних дріб'язкових амбіційних або меркантильних цілей.

А отже, інтермедіальна практика роману М. Продановича «Сад у Венеції» засвідчує специфічну смислову результативність апелювання до когнітивного досвіду мистецтвознавства, що дозволяє семантично компенсувати й з'яскравити анонсовану письменником у пограничній паратекстуальній філіації значень і виокремлену на наступному етапі смислової реконструкції власне твору «Сад у Венеції», конотацію трагізму жорстокості, а особливо, жорстокої краси, заперечення захопленості красою, позначеною свідомою жорстокістю, неприпустимості її мотивування і можливості її подолання завдяки укоріненості ідеологем етики в свідомості людини, що, відтак, виявляється прецедентним для поезики сербської постмодерністської романістики.

ЛІТЕРАТУРА:

1. 500 шедевров [Текст]. – М.: «СЛОВО/SLOVO», 2006; **2.** *Арган Дж.К.* История итальянского искусства [Текст]: в 2-х т. – Т. 2: Высокое Возрождение, Барокко, искусство XVII века, искусство XIX – XX века / перевод с итальянского Г.П. Смирнова. – М.: Радуга, 1990; **3.** *Лонги Р.* От Чимабуэ до Моранди [Текст] / перевод с итальянского Г.П. Смирнова. – М.: Радуга, 1984; **4.** *Мереник Л.* Мілета Проданович – самосвідомість постмодерного митця у добу кризи [Текст] / переклад із сербської Н. Білик // Украс: історія, культура, мистецтво. Українсько-сербський збірник. – 2008. – Вип. 1 (3). – С. 113–120; **5.** Новейший философский словарь. Постмодернизм [Текст]. – Мн.:

Современный литератор, 2007; 6. *Проданович М.* Сад у Венеції. Роман [Текст] / переклад із сербської Н. Білик // Всесвіт. – 2009. – № 5-6. – С. 3-105; 7. Розмова з Мілеєю Продановичем [Текст] // Украс: історія, культура, мистецтво. Українсько-сербський збірник. – 2008. – Вип. 1 (3). – С. 73–96; 8. *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века [Текст]. – М.: Амограф, 1999; 9. Румянцевский музей: виртуальная реконструкция [электронный ресурс]. – Режим доступа к изд.: <http://www.rmuseum.ru/data/catalogue/canvas/italiya/krm0785.php>; 10. *Сиваченко Г.М.* Парадокси словацького роману [Текст]. – К., 1993; 11. Толкова Библия, или комментарий на все книги Святого Писания Ветхого и Нового Завета. С иллюстрациями / Под редакцией А.П. Лопухина: в 3-х т. – Т. 1.: Бытие – Притчи Соломона [Текст]. – Петербург, 1904 – 1907. – 2-е репринтное изд. – Стокгольм: Институт перевода Джентилески [электронный ресурс]. – Режим доступа к изд.: <http://www.partnerinform.de/partner/detail/2013/3/236/5869>; 13. *Шайтанов И.* Триада современной компаративистики: глобализация–интертекст–диалог культур // Новое литературное обозрение. – №106 [электронный ресурс]. – режим доступа к журн.: <http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/2072/2092/>; 14. *Merenik L.* Mileta Prodanović: biti na nekom mestu, biti, svuda biti [Текст]. – Beograd: Fond Vujčić kolekcija, 2011.

Бондаренко Г.Ф. (Житомир, Україна)

Житомирська прозова школа: особливості художнього світу

У статті робиться спроба виявити відкриття представників Житомирської прозової школи у сфері художніх новацій, ставленні до традицій, концепції особистості, бо саме ці питання є основоположними в освоєнні художнього світу, що твориться письменником.

Ключові слова: національна свідомість, літературна традиція, художнє новаторство, концепція особистості, поетика.

В статтє предпринята попытка виявити відкриття представителів Житомирської прозаїчної школи в сфері художественних новацій, отношенні к традиціям, концепції личности, ибо именно эти вопросы являются основополагающими в освоєнні художественного мира, творимого писателем.

Ключевые слова: национальное сознание, литературная традиция, художественное новаторство, концепция личности, поэтика.

This article attempts to identify some discoveries of the representative of Zhytomyr Prose School in the field of artistic innovations, the attitude to traditions, concept of personality, because these questions are fundamental in the artistical world developing, which is created by the writer.

Key words: national identity, literary tradition, artistic innovation, the concept of personality, poetics.