

УДК 82.-2.09

Леся Сидоренко

## МОДЕЛІ МИТЦЯ Й ОРІЄНТИРИ ТВОРЧОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ У ДРАМІ Я. СТЕЛЬМАХА «СИНІЙ АВТОМОБІЛЬ»

*У статті розроблено й обґрунтовано типологічні моделі образу митця. На матеріалі драми Ярослава Стельмаха «Синій автомобіль» увиразнено авторське ставлення до проблеми мистецтва. Ярослав Стельмах не тільки випробовує традиційні моделі творчої самоідентифікації та провокаційно пропонує нові, а й створює власну концепцію творчості й сучасного художника, який шукає свої екзистенціальні опори в перехідну епоху.*

**Ключові слова:** модель, митець, творча самоідентифікація, метадрама, інтертекстуальність.

«Нова хвиля», яка у 1980-ті суттєво змінила обличчя вітчизняної драматургії й увібрала художні пошуки письменників-новаторів Я. Стельмаха, В. Борисовича, П. Висоцького, Я. Верещака, М. Віргінської, Л. Хоролець, А. Дяченка, – доволі складний феномен, що продовжує привертати увагу літературознавців. Теорії драми присвячені праці О. Бондаревої, В. Халізева, В. Головчинера, Н. Іщук-Фадєєвої, М. Сулими, Т. Свербілової; актуальні проблеми розвитку сучасної драматургії висвітлено у працях Н. Корнієнко, М. Шаповал, С. Гончарової-Грабовської, М. Громової, Л. Онишкевич, І. Фоменка, Л. Бондар, В. Табачковського та інших дослідників.

Метою цієї студії є пропозиція виокремити домінантні моделі творчого самовизначення героя й увиразнити авторське ставлення до них у драмі Я. Стельмаха «Синій автомобіль».

Однією з домінант стає модель, яку умовно означимо «естет», підкреслюючи її зв'язок із переосмисленими у п'єсі традиційними для романтизму і модернізму уявленнями про поета. Естетом «А» називає і себе, і героя одного з вигаданих сюжетів – художника, крім того, періодично звертаючись до створення образів творчих особистостей, письменник використовує цей взірець. Модель обіграється шляхом доведення до абсурду стереотипних уявлень про такий орієнтир. Серед них любов до витонченого й неосяжного для інших. Наприклад, знаками коду, що дозволяє двом героям розпізнати споріднену душу, стають імена митців, які «А» довго підбирає за принципом винятковості, віддаленості від загальних уподобань, так, щоб читач цієї «мильної опери» відразу зрозумів, що перед ним образи винятково витончених і романтично налаштованих людей. Знаками коду стають Дебюссі, Шнітке, Гофман. Промовляючи ці імена, герої вирізняють один одного з «натовпу».

Обіграються і такі кліше, як життя художника саме в мансарді. Поетичне горище гротескно перетворюється на «башту зі слонової кістки», підкреслюється повна відлюдність і розрив зв'язків зі світом, фактично митець

барикадується, зачинається від усього зовнішнього, відключає телефон, тобто зникає заради творчості. Остання позиція іронічно нівелюється автором: закохана жінка, щоб зустрітися з художником і донести йому важливу звістку, приречена лізти нагору по трубі водостоку під принизливі крики перехожих. Позначимо тут повне розходження позицій автора і творця сюжету письменника «А». Те, що здається авторові смішним і безглуздим, дуже подобається на якомусь етапі вигаднику, поки не настає момент критичного прозріння.

Штампом є й наявність у митця фатальної відмітки вищих сил, увиразнення якогось недоліку, хвороби, екстравагантності, драматичного сюжету долі, які дають змогу йому та решті зрозуміти обраність й особливе призначення конкретної людини. Як підкреслюють дослідники перехідного мислення (А. Тойнбі, Н. Хренов, С. Московічі), увага до таких знаків особливо характерна у часи змін, як і вихід митця з периферії в центр концептосфери культури. Часто «у світ культури великі художники входять з аурую еретика. Однак із часом образ еретика здатен трансформуватися в образ харизматичного лідера, який опиняється в центрі уваги. <...> він ближче до утопії, ніж до ідеології. Ця обставина ставить художника в особливу ситуацію щодо влади, з одного боку, і до суспільству, з іншого. Ясно, що на першому етапі своєї діяльності художник самотній й перебуває в ізоляції. Але ця його самотність стає особливою умовою його трансформації у харизматичного лідера. Ставлячи себе в опозицію до влади, художник-маргінал провокує у свідомості суспільства активізацію колективного несвідомого» [6, 160].

Коментуючи теорію харизми М. Вебера, С. Московічі стверджує, що майбутні харизматичні лідери повинні мати якийсь фізичний недолік або психічну ваду [4].

Письменник «А» обирає доволі сумнівну ваду – геніальний художник хворіє на СНІД, що має розбурхати читача, його страхи і зробити твір актуальним. Про те, що наявність таких «знаків» вибраності має для «А» принциповий характер, свідчить копіткий підбір подібних ознак і для героїні. Вона ідеалізована і не повинна мати фізичних або психічних вад, але її оточення створює відповідну проекцію. Нагнітання й гіперболізація вад, «знаків» обраності створює комічний ефект і ставить у підтексті питання про сутність і переосмислення самих уявлень про маргінальність у перехідні часи. «А у неї батько інвалід, мати у психушці, брат алкоголік... ні, банально. Наркоман! Теж уже... Токсикоман, чи що? Гомік? Дідько, хто ж у неї брат? Придумаю потім. Дисид? Ні, це зараз вітається. А, от – секретар райкому. Ні, обкому. Перший» [5, 60].

Той факт, що Я. Стельмах увиразнює саме цю особливість у моделі художника-естета, свідчить, на наш погляд, про зосередженість не тільки на художньому, а й на соціальному складнику образу митця, на опозиції «маргінал» / «лідер» стосовно творчої особистості. Драматург не лише переосмислює вже усталені зразки ідентифікації, а й утверджує (через гру й заперечення) особливу роль літератури й митця в кризові часи, відбиває

особливості перехідного мислення. Усе це пояснює вибір теми і жанрової форми метадрами як надзвичайно актуальних.

Підкреслимо й апофатичний (від протилежного) спосіб донесення думки, що дає змогу уникнути пафосу й дидактичності. Тут Я. Стельмах часто застосовує абсурдизацію. Так, традиційний романтичний і модерністський конфлікт художника зі світом травестовано до боротьби героя з голубами, що заважають йому працювати в «башті зі слонової кістки» й втілюють грубість зовнішньої реальності. Звернімо увагу на те, як у фантазіях «А» романтичні мотиви непомітно переростають у доволі приземлені й натуралістичні, що повністю дискредитує естетський дискурс. «Мансарда! <...> голуби ... Голубів він давно вже потруїв: дурне гулькотіння, духовна пустота, примітивізм мислення, живуть на одних інстинктах, нема польоту, я кажу про творчий, щось там розносять, якусь заразу. І гадять. На карнизи. Дивитися гидко. Ще й очі витріщають один на одного. Давно не бачилися! Ну їх до дідька! Вони травмують душу естета» [5, 60].

Модель естета використовується декілька разів із нарощуванням і варіацією семантики. Наприклад, у третьому сюжеті романтичний і модерністський зразок доводиться до крайнощів й одночасно комбінується з національними уявленнями про жертовність творчості і символістським демонізмом. Герой худий, неголений, у його очах горить страшний вогонь, який, з одного боку, може спелити людство, а з іншого видає фанатичну спрямованість на служіння цьому ж людству.

Поза штампами і гротескними перебільшеннями, на вищому щаблі мистецьких асоціацій зразком втілення такої моделі стає Пруст. Підкреслюється відлюдництво знакової фігури і вигаданих «А» героїв («Вікна зачинені наглухо, як у Пруста» [5, 60]). Крім того, у п'єсі наявний сюжет спогадів, реалізований у прустівській манері повернення «втраченого часу». Отже, модель естета випробовується на двох рівнях: ігровому, іронічному й серйозному, ліричному, сповідальному.

Контрастом орієнтиру «естет» стає пародійна модель «письменник-заробітчанин». Такий митець точно знає, що саме очікує читач від «літератури» масовий читач (любовних сцен, пригод, розваг, епатажу тощо), і намагається реалізувати свої комерційні проекти. Ця модель повністю дискредитується у монологах, що коментують процес моделювання тексту. Наприклад: «Ну а зараз найцікавіше: любовну сцену хвилин на сорок <...> Тут десь у мене була “Кама-Сутра” (Підходить до стелажів, шукає). Зараз ми їх епатнемо <...>» [5, 63].

Акцентовано на штучності, скомбінованості псевдолітературного тексту. Наприклад, штампи нанизані на ланцюжок любовної інтриги. Інколи, відчуваючи, що з цим передав куті меду, письменник «А» звертається до контрастів, до чогось такого, що нібито не співпадає із формулами масової літератури, але знов збивається на банальність. Ці контрасти лише очуднюють ситуацію і висвітлюють далеку від високої творчості мету. Прикладом може слугувати сцена відмови героя-спокусника від зваблення та логіка нового-

старого повороту «жертвної» любовної інтриги з перевихованням негідника і збереженням жіночої цноти. « <...> в душі цього негідника щось виникає <...> А власне – чому негідника? А тому, що більш дієво. Що з того: зустрілися хороші порядні люди – і що? А ти побудь негідником і тоді спробуй, щоб в тобі прокинулося щось чисте, людське!» [5, 63].

Письменник такого типу легко змінює сюжети, характери, перетворюючи літературу на пластичний матеріал. Він може умовити себе на все і все виправдати. Така модель є найнижчою точкою в спектрі зразків самоідентифікації митця. Сам же герой як людина і письменник є складнішим за схему і перебуває у внутрішньому конфлікті з цією моделлю.

Зауважимо, дзеркальною парою до такого письменника стає образ відповідного читача. Це «зовсім недосвідчений ловець читива, жалюгідний пігмей інтриги і фабули» [5, 69]. Такого із задоволенням дурить письменник, відчуваючи свою удавану комічну вищість. «А» доволі цинічно окреслює горизонт очікування такого читача й, відповідно, свої цілі. «Ху-ух. Здається вийшло. <...> Розширимо, зважимо. На сльозі, на сльозі, безумовно, але другим, третім планом. Так, щоб жінки не заливали сльозами сторінки, а бібліотекарі не відмовлялися приймати книжку. Просто щоб довго і сумно зітхали, а чоловіки замислювалися над тим, чим не вміють дорожити» [5, 69]. У цьому монолозі модель «заробітчанина» починає переростати в пародію на модель «письменника – морального авторитета», а масовий продукт претендує на невідповідну роль високої літератури.

Близькою до «заробітчанина» є модель, яку ми умовно назвали «Хлестаков». Поведінка «А» та його манера вигадувати й «заговорюватися», забріхуватися у власних фантазіях народжують асоціації з класичним образом із «Ревізора» Миколи Гоголя. Виокремлюються такі точки перетину. Обидва герої позиціонують себе як письменники: Хлестаков вигадує дружбу з Пушкіним, «А» вішає свій портрет над бюстом Толстого й приймає відповідні пози морального авторитета. Хлестаков поєднує у своїх фантазіях державну кар'єру з мистецькою і приписує собі авторство популярного роману «Юрій Милославський», а герой «Синього автомобіля» на очах у глядача творить «шедеври» масового продукту. Героїв «Ревізора» і «Синього автомобіля», певною мірою, зближує і творчий ентузіазм. Обидва безупинно фантазують, забираються у химерні й далекі від дійсності сюжети. Вони плутаються, забувають попередні пригоди, намагаються звести до купи різні лінії. Обидва, за словами Хлестакова, «брешуть» і забріхуються. Коли герої втомлюються, у їх фантазії несподівано проривається (проговорюється) низька реальність: «видатний діяч» Хлестаков несподівано згадує свою комірку й бідність, письменник «А» – побутові негаразди (дефіцит, хвороби, нездійснені мрії про відеомагнітофон і диктофон, враження від черг до дитсадка і черг за продуктами тощо).

Зіткнення величальних, підкреслено літературних фантазій і приземленої повсякденності, яка «викриває» героя, породжує комічний ефект. Наприклад, «А», розвиваючи свій сюжет про багатого іноземця, який інкогніто (як і

Хлестаков) опинився у пострадянській лікарні, перевертає ситуацію «Ревізора» і малює картину не плазування оточуючих перед «високою особою», хабарів, намагань чиновників відкупитися, а загрози життю з боку тих, ким рухає страх викриття. Асоціації з класикою викликають також мотиви крадіжок, неналежного виконання службових обов'язків, гра з прізвиськом Тяпкін-Ляпкін, страшні реалії «богоугодного заведення». Потенціальними вбивцями стають лікарі та навіть хворі, останні крадуть харчі з холодильника і підозрюють, що інкогніто (який вмирає без допомоги на ліжку в коридорі) за ними спостерігає. «У нього безсоння і марення, але всі вважають, що він прикидається, що він лейтенант з ОБХСС. І вони вирішують його отруїти. Є-є, це вже мене занесло. Через шмат ковбаси? А за що? Дочекаємося ще й не такого. Ні, це проблема охорони здоров'я – нащо? А чому б і ні? Вони також заслуговують на аналіз. Аналізи роблять тяп-ляп, в аптеках вакуум, забули, як виглядає валідол, про снодійні для творчої людини я вже і не мрію. В мене нерви <...> страждаю тут, а вони... Вбивці!» [5, 63].

Таким чином, спостерігаємо, як фантазійний сюжет і переробка «Ревізора» переростають у авторефлексію, перехід на особистості, у знижені й повсякденні скарги. У них «А» непомітно для себе виходить із ролі великого митця, «творчої людини» і постає звичайним психопатом, зосередженим на негараздах і невдачах.

Легка зміна ролей також зближує Хлестакова і «А». Але в п'єсі Я. Стельмаха наявна і суттєва відмінність характеру героя-письменника від літературного зразка. Якщо персонаж «Ревізора» є внутрішньо порожньою людиною, то «А» має контрастну сторону характеру, він заповнений екзистенціально важливими спогадами й роздумами, які непомітно для нього вже сформували особистість і дають шанс для розвитку, внутрішнього зростання. Асоціації з Хлестаковим очуднюють лише одну, негативну тенденцію можливої динаміки, доводять від протилежного безперспективність такої творчої поведінки і розкривають авторську позицію щодо творчості і моделей митця.

Я. Стельмах моделює пари опозицій у спектрі моделей митця, які демонструють зв'язки взаємного доповнення, контрасту й очуднення. Усе це свідчить про системний характер художнього вирішення проблеми творчої ідентифікації.

На наш погляд, можна виокремити такі пари опозицій: перша – «істинний творець» / «графоман», друга – «геній» / «бездарність», третя – високий «романтичний безумець» / приземлений тип, «скнара».

Розглянемо семантичне наповнення кожної з опозицій та їх співвідношення.

«А» намагається грати роль «істинного творця», тому час від часу виступає з моральними сентенціями та любить міркувати про особливу складність і відповідальність саме мистецтва слова порівняно з іншими мовами культури. Але герой доволі швидко проговорюється, заздрить тим, кому начебто легше, і підсвідомо висвітлює комплекс власної меншовартості. Тобто відповідальність письменника і його особлива місія знижуються до несправедливого тягара,

який дратує героя. «А» у своїх муках творчості заздрить художникам, які нібито можуть не думати, а тільки міняти квіточки в натюрмортах залежно від настрою і вже тим створювати щось нове. Він заздрить композиторам, тому що їх твори взагалі не піддаються осмисленню (якесь суцільне «па-ба-ба-ба!!!»), а йому, літератору, потрібно весь час вигадувати сюжети й проговорювати характери й обставини, чим, власне, й займається «А», «синтезуючи думку» на очах у глядача. Проте у критичній авторефлексії «А» визнає такі переживання не гідними «істинного творця» і знов повертається до цієї ролі.

Контрастна складова пари – «графоман». Власне, підтвердженням цьому стають недолугі тексти, якими фонтанує «А». Але модель зафіксована і в авторефлексії самого героя. Думки про власну бездарність принижують літератора, стають точкою болю та внутрішнього конфлікту самовизначення. Наприклад, письменник глибоко страждає від того, що всі теми і мотиви, начебто, вже реалізовані попередниками, і куди б не понесло його натхнення, всюди воно натикається на чужі твори. Часто «А» цього навіть не помічає, на відміну від глядача. Але трапляються й прикри відкриття власної вторинності, які потребують виправдань, пояснень, звинувачення інших, філософствування й моделювання певного типу творчої поведінки. «А-а, он куди мене занесло, теж було. “Отелло” (Розізлившись). Ну і що? Все було. Нічого не було такого, щоб не було. <...> доять і доять тему без совісті. Доять і доять...» [5, 70]. Вихід із ситуації бачиться у переробці, перефразуванні вже відкритого, зрештою, в тому, щоб не звертати уваги на повтори. Зауважимо, що Я. Стельмах не тільки осміює тип графомана, а й очуднює принципову для постмодерного бачення світу проблему інформаційного шоку, втоми культури, неможливості вигадати щось нове, «смерті автора», перетворення його на «скриптора», що тільки переробляє вже відкрите. Таке світобачення саме очуднюється, а не приймається, про що свідчить контраст: наявність реалістичного, трагедійного плану спогадів письменника, які непомітно для нього переростають у новаторський твір із яскравим особистісним началом.

Попередні моделі певною мірою доповнює опозиція «геній» / «бездарність». Письменник «А» у авторефлексії «розгойдується» між двома полюсами самоідентифікації. То він вважає себе генієм («от як в мене думка працює!» [5, 64]), то бездарністю, адже природний смак і здоровий глузд підказують справжню оцінку «творів». «Працювати! <...> Це і є єдиний шлях. До успіху, визнання, реалізації всіх творчих задумів. Яких задумів, нездаро? За півдня тему не можеш знайти. Жодного образу, жодного характеру. От Гоголь, наприклад. Виходжу, каже, на Невський і носом чую двадцять тем. Щоправда, і ніс у нього був – моєму далеко до нього <...> Тут він мене обійшов, шельма» [5, 64].

Серйозна тема карнавалізується, поглиблюється сміховий ефект (талант і успіх співвідноситься з довжиною носа), але це не дискредитує, а лише очуднює зображення творчих пошуків та авторефлексії, визначення стійких художніх і моральних пріоритетів літератури.

Комічний модус авторефлексії позначає й іншу опозицію «геній» («король») / «блазень», яка, за думкою дослідників, притаманна саме постмодернізму з його грою і тотальною іронією. У «Синьому автомобілі» опозиція реалізована в спогадах, які створюють філософський глибокий і високохудожній текст про Дім (і тут письменник реалізує себе як справжній творець) і в сюжетах масового продукту (тут герой блюзнірствує). Окреслені нами контрастні орієнтири («естет»/ «заробітчанин», «Хлестаков», «геній» / «графоман») багато в чому співвідносні з такою опозицією, але суттєво розширюють її семантичні кордони.

Зокрема, таке розширення семантики помічаємо в увиразненні контрастної пари «безумець» / «скнара». Поява в п'єсі такої гротескної двоскладової моделі відбиває загальну схильність драматурга поєднувати контрастні начала, високий і низький плани буття й інтерпретації творчості, звернення до карнавального перегортання центру і периферії.

З одного боку, письменник ідентифікує себе з високим творцем, який впадає у священний екстаз. Але, волею автора, цей жрецький процес знижується до кумедного фантазування та ще й плутанини в думках, штампах формульної літератури, сюжетних лініях «заробітчанських» текстів. А це моделює ситуацію паралельного мислення, притаманного шизофренікам. Так, наприклад, у героїні першого любовного «роману» звідкілясь (через обмовку) з'являється чоловік, якого необхідно прибрати задля розвитку основного романтичного сюжету. Чоловік відразу перетворюється на геніального винахідника-невдачу, якого визнають у світі (у Кореї, Тайвані, які «піднялися» завдяки його відкриттям), але вдома зацьковують наукові кола до повного пияцтва. Такий поворот сюжету дивую навіть самого вигадника «А», він після творчого екстазу наче приходиться до тями. «Так, стій, про що це я? І до чого тут цей кретин? Винахідник якийсь... Теж мені! Південна Корея, Тайвань... Тут не знаєш, що в тебе в дома робиться, у власній твоїй голові. Винахідник! Це ж треба! Дідько, скільки казав собі: купи диктофон, купи диктофон, не жадай, маразматик, коли потрібно. Працюй із диктофоном, дебіл» [5, 61].

Реалізацією такого паралельного шизофренічного мислення стає переплетення побутового, реального та вигаданого планів буття. Часто з побутових низьких обставин (відсутність товарів, черги, неможливість влаштувати малюка в дитячий садок, розповзання жіночої фігури після пологів), з якими точно знайомий письменник «А», виростають несподівано майже фантастичні сюжети «мільних опер», які претендують на романтизм, тобто на високий план. Наприклад, відштовхуючись від скарг на важкість побуту й приреченість витонченого митця спілкуватися із робітниками торгівлі заради купівлі магнітофону та інших товарів, «А» несподівано переходить до «романтичного» сюжету: багатий іноземець закохується в пострадянську жінку в черзі за майонезом, а потім після розлуки шукає її в чергах за мінтаєм.

Висока романтична модель митця-безумця, який відчуває зв'язок із іншими світами, набула в постмодернізмі специфічних значень «шизофренічного дискурсу», в якому акцентований передусім спротив тискові різних чужих

особистості метанаративів. Я. Стельмах обіграє цей варіант інтерпретації. Висока модель очуднюється не «метаісторіями», іншими агресивними ідеями, владною повсякденністю, яка виростає до гігантських масштабів. Таку повсякденність і взагалі низький план втілює контрастна модель «скнари». Жадібність не дозволила купити диктофон, а тепер «митець» плутається у своїх сюжетах, героях, дивується шизофренічному хаосу, гротескним переплетінням колізій та характерів, і саме через це (а не священне служіння мистецтву) почувається «маразматиком» і «дебілом».

Таким чином, романтичний і модерністський орієнтир митця-«безумця» та постмодерністський «шизофренічний дискурс» суттєво переосмислюються з урахуванням викликів культурної кризи і сучасних письменнику соціальних деформацій. Сміхове переосмислення синтезується з серйозним орієнтиром «нащадка класиків», який реалізується в авторефлексії (приступаючи до спогадів про Дім, «А» пригадує Діккенса і Льва Толстого) та інтертекстуальному полі. Твори Пушкіна, Пруста, Купріна, Шагала постійно виринають у пам'яті «А», виконуючи різні функції, але вони завжди залишаються єдиним і справжнім критерієм оцінки творчих звершень і найвищим орієнтиром самоідентифікації письменника.

Отже, у результаті дослідження доведено:

1. Метадискурс твору формує широке інтертекстуальне поле. Саму стратегію інтертекстуальності Ярослав Стельмах використовує з метою культурного самовизначення, увиразнення орієнтирів творчої ідентифікації (для героя це Пруст, Толстой, Діккенс, Шагала) та пародіювання. Модерні і постмодерні інтенції інтертекстуальності в цьому випадку синтезуються.

2. Метадискурс формує також підвищену театральність (пози героя, ролі, які він для себе розіграє) та літературність (авторська рефлексія щодо дієвості певних художніх прийомів). Випробовується ефективність авторефлексії й низки прийомів створення комічного ефекту.

3. Ярослав Стельмах переглядає широкий спектр усталених образів-орієнтирів митця («естет», «безумець», «моральний авторитет», «геній», «жрець») і пропонує нові орієнтири. У п'єсі художнє дослідження творчого самовизначення набуває системного характеру, про що свідчить велика кількість моделей, увиразнення ієрархій та складних зв'язків контрасту, опозиції, взаємного доповнення, віддзеркалення, очуднення між складовими системи.

4. Дослідження показує, що кожна з моделей вбирає знакові уявлення про традиції творчої самоідентифікації і сьогоденні її варіанти, з ними Ярослав Стельмах веде діалог. Фактично створюється знаковий метакод. Модель «естет» висвітлює діалог митця із модерністською традицією. Модель «обраного», «позначеного» й опозиція «маргінал» / «харизматичний лідер» виявляють перехідне художнє мислення письменника й намагання в апофатичний спосіб підвищити статус літератури в кризові часи. Модель «графомана» демонструє переосмислення постмодерної тези про «смерть автора», нівельованої появою оригінального тексту. Так само суттєво

розширюється смислове поле постмодерної опозиції «геній» (король) / «блазень» за рахунок введення дискурсу повсякденності і високохудожнього тексту, не підвладного тотальній іронії. Ярослав Стельмах вводить нові образні моделі митця: «заробітчанин» і модифікований «Хлестаков», які відбивають кризові культурні реалії кінця ХХ століття. У загальній системі виокремлюються знакові опозиції «істинний творець» / «графоман», «геній» / «бездарність», «романтичний безумець» / «скнара». Увиразнення контрастів демонструє перехідне художнє мислення драматурга «нової хвилі».

5. Ярослав Стельмах не тільки випробовує традиційні моделі творчої самоідентифікації і провокаційно пропонує нові, а й створює власну концепцію творчості й сучасного художника, який шукає свої екзистенціальні опори в перехідну епоху. Концепція втілюється у знаку «нащадка класиків», реалізованого в підтексті й частково в авторефлексії героя. Семантика знаку поновлює літературоцентризм культури, утверджує високий статус літератури наперекір постмодерній іронії, комерціалізації мистецтва, кризі світоглядних та естетичних орієнтирів кінця ХХ ст., що стане предметом наших подальших досліджень.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. Монографія / О. Є. Бондарева. – К. : «Четверта хвиля», 2006. – 512 с.

2. Бондар Л. О. Творчість Ярослава Стельмаха в контексті «нової хвилі» української драматургії 80-х років ХХ століття. Автореф. дис. канд. філол. наук, 10.01.01 – українська література / Л. О. Бондар. – Херсон : Херсонський держ. ун-т, 2007. – 20 с.

3. Мережинська Г. Ю. «Східноєвропейська» модифікація постмодернізму / Г. Ю. Мережинська // Філологічні семінари. – Вип. 5. – К. : Київськ. ун-т, 2002. – С. 16–25.

4. Московичи С. Век толп. Исторический трактат по психологии масс / Серж Московичи ; [пер. с франц.]. – М. : «Центр психологии и психотерапии», 1998. – 480 с.

5. Стельмах Я. Синий автомобиль / Ярослав Стельмах // Современная драматургия. – 1991. – № 1. – С. 59–78.

6. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса / Н. А. Хренов. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.

7. Эпштейн М. Постмодернизм в России. Литература и теория / М. Эпштейн. – М. : Изд-во Р. Элинина, 2000. – 368 с.

*В статіє розробтаны и обоснованы типологические модели образа творца. На материале драмы Ярослава Стельмаха «Синий автомобиль» подчеркнута авторское отношение к проблеме творчества. Ярослав Стельмах не только испытывает традиционные модели творческой самоидентификации и провокационно предлагает новые, а и создает*

*собственную концепцию творчества и современного художника, который ищет свои экзистенциальные опоры в переходную эпоху.*

**Ключевые слова:** *модель, творец, творческая самоидентификация, метадрама, интертекстуальность.*

*The typological models of artist's image are developed in the article. The author's attitude to the problem of art is defined with the help of the material of Yaroslav Stelmakh's drama "Blue Car". Yaroslav Stelmakh tries out traditional models of artistic self-identification and provocatively suggests some new models; and he also creates his own concept of art and contemporary artist, who seeks his own existential back-ups in transitional period.*

**Key words:** *model, artist, artistic self-identification, metadrama, intertextuality.*