

УДК 82.-2.09

«СИНІЙ АВТОМОБІЛЬ» ЯРОСЛАВА СТЕЛЬМАХА: МЕТАДИСКУРС І НОВАТОРСТВО ФОРМИ

Леся Сидоренко

Київський університет імені Бориса Грінченка

У статті розглянуто типологічні риси метадрами, виявлено чинники формування метадискурсу. Прийомам створення комічного ефекту у драмі Ярослава Стельмаха «Синій автомобіль» стає нанизування штампів, яке максимально дискредитує формульну літературу і процес моделювання подібних текстів. У результаті дослідження узагальнено особливості авторефлексії літератури, які зумовлені пошуком мистецтвом слова нової ідентичності на зламі культурних і художніх парадигм.

Ключові слова: *метадискурс, метадрама, новаторство форми, типологічні риси, авторефлексія літератури.*

Метою дослідження є виокремлення у творі Я. Стельмаха типологічних рис метадрами та характеристика специфічних особливостей авторефлексії літератури, які зумовлені пошуком мистецтвом слова нової ідентичності на зламі культурних і художніх парадигм і світобаченням яскравого митця. «Нова хвиля», яка у 1980-ті суттєво змінила обличчя вітчизняної драматургії, увібрала художні пошуки письменників-новаторів Я. Стельмаха, В. Борисовича, П. Висоцького, Я. Верещака, М. Віргінської, Л. Хоролець, А. Дяченка, є доволі складним і недостатньо вивченим феноменом. Акцентуючи на цьому увагу, дослідники шукають найбільш всеохопний і ефективний ракурс розгляду цього явища. Зокрема, відома літературознавець О. Бондарева, авторка монографії, в якій узагальнено особливості й вектори пошуку сучасної драматургії, висуває критерій перехідності, особливостей перехідного художнього мислення. На думку дослідниці, «нова хвиля» – це складне помежове, прикордонне явище між «старим» художнім досвідом літератури для сцени і новітніми постмодерними експериментами. Власне, такий погляд дає змогу здійснити періодизацію динаміки й самої «нової хвилі». «Усі трансформаційні процеси на теренах драматургічних жанрів визрівали всередині художньої системи, сформованої драматургами-«традиціоналістами», повнокровно відбилися у драматургії «нової хвилі», а «нова хвиля», яка викристалізувалась у 90-ті роки ХХ століття, стала дуже впевнено демонструвати постмодерністські принципи відтворення (у тому числі намагання створити літературу з літератури і навіть ширше – літературу із культури та квазікультурних феноменів» [1, 7]. Зауважимо, що остання теза – гра з художнім спадком, підвищена інтертекстуальність – є не тільки рисою постмодернізму, а й одним із проявів авторефлексії літератури, способом формування метадискурсу.

Розвиваючи концепцію О. Бондаревої, Л. Бондар (авторка поки що єдиної дисертації, присвяченої системному вивченню творчості Я. Стельмаха) розглядає твори письменника саме як перехідні художні явища. Дослідниця звертає увагу на п'єсу «Синій автомобіль», але інтерпретує її не як метадраму, а

як «антидраму», що поєднує риси «нової хвилі», модернізму і постмодернізму: «“Синій автомобіль” можна назвати антидрамою, оскільки у ній руйнуються класичні канони драматичного жанру, а саме: нівелюється сюжетна логічність, домінантним стає сам текст, тобто на перший план виходить не зміст, а форма, і, відповідно, змінюється характер конфлікту, який полягає тепер у протистоянні текстових структур, а не героїв і обставин. Майже зникає інтрига. Замість притаманного сценічному жанру динамізму домінує тяглість, яка мотивована рефлексійністю сюжету» [2, 10]. Таке твердження спонукає до подальшої дискусії, адже деякі спостереження щодо постмодерних особливостей «Синього автомобіля» стосуються й метадискурсу, який послідовно формується у творі. Дискусійними, зокрема, на наш погляд, є такі тези: «сприйняття світу через текст, а тексту як світу», «перехід від творчості до рефлексій з приводу цієї творчості», «наявність ремінісценцій і уламкових деперсоніфікованих культурних цитат», «відмова від пошуку кордонів між дійсністю і текстом, оскільки існує тільки текст», «зрівняння у правах деміурга і його творіння» [2, 11]. Зауважимо, що всі ці особливості, притаманні постмодерному мисленню, набувають у творі Я. Стельмаха специфічних інтерпретацій. Наприклад, іронія поєднуються з ліризмом і сентиментальною нотою, що є природним для «східнослов'янської версії» постмодернізму [3], [6]. Окрім того, постмодерні риси цілком органічно синтезуються з реалістичними настановами. Створюючи такий синтез, Я. Стельмах майже на десятиліття випереджає той «стильовий консенсус», який, на думку критики, притаманний літературі 2000-х.

П'єса «Синій автомобіль» була створена на межі 1980–1990-х рр. Широке обговорення твору почалося після публікації в журналі «Современная драматургия» у 1991 році. Твір суттєво вплинув на формування монодрами й інспірував подальший розвиток метадрами в російській і українській літературі. Зокрема, особливого дослідження заслуговує наслідування низки відкриттів Я. Стельмаха Є. Гришковцем уже в 2000-ні. Новаторська п'єса фактично відкрила вектори авторефлексії літератури не тільки для «нової хвилі», а й наступного творчого покоління. «Синій автомобіль» із успіхом іде на сценах театрів України, зокрема в Києві в мистецьких сезонах 2014–2015 років у «Молодіжному театрі» на вул. Прорізній, 12 (у головній ролі О. Вертинський), і збирає схвальні кричні відгуки в широкій пресі, сприймається як надзвичайно актуальний твір.

Типові ознаки металітератури в п'єсі Я. Стельмаха такі наведено нижче.

Центральним героєм (а в цьому випадку і єдиним) «Синього автомобіля» є письменник, а темою – зображення творчого процесу. Ця системоутворююча риса набуває в п'єсі своєрідності: митець характеризується в широкому спектрі модальностей: від комедійно-іронічної до ліричної (що пробуджує співчуття глядача) і навіть трагічної, а це моделює ефект катарсису й заглиблює глядача у філософську проблематику загальнолюдського трагізму буття, складності вибору, пошуків себе, переживання вразливості і кінцевості існування.

Така модальна полівекторність є, безсумнівно, новаторської рисою, що розвиває досвід вітчизняного драматургічного модернізму, зокрема, п'єс М. Куліша і входить у дискусію із досвідом символізму та постсимволістських течій, які тяжіють до утвердження певної моделі, її маніфестації.

Іронічний модус виявляється вже у першій ремарці, що вводить у дію. Письменник «А.» переживає муки творчості у показовому інтер'єрі: під власним великим портретом, який вивищується над маленьким погруддям Льва Толстого. Величезний письмовий стіл теж цілком має характеризувати господаря як такого, що намагається грати роль класика. Подальше зображення процесу «синтезу думки», що відбувається на очах у глядача, слугує комічним контрастом величі обстановки: письменник у перших же сценах метушливо шукає тему для твору. Традиційний сакральний пафос цього процесу повністю знімається метою заробітку і результатом старань – масовим продуктом у багатьох варіантах. Ці «твори» критично сприймаються і самим «А.», який у своєму заробітчанстві і поверховому самоутвердженні не втратив художнього смаку й культури.

В авторефлексії «А.» цей конфлікт високого та масового мистецтва і, відповідно, моделей самоідентифікації митця й читача (або споживача) максимально загострюється на переходах від моделювання формульного тексту до спогадів про справжнє, пережите, а також у намаганнях підживити недолугий, змонтований сюжет (пристрасне кохання іноземця й пострадянської жінки) реальним досвідом своїх страждань. «Так що ж – усе на продаж? Інтимні речі... Нащо? А якщо й тут нічого не вийде? Тоді пиши про канадця, мансарду, красуню тощо. Кожному читачеві – по письменнику. Ні, досить чужих слів, чужих думок, повинно бути у мене щось своє!» [4, 71]. Підкреслимо той факт, що Я. Стельмах вводить у мистецтво слова новий аспект теми творчості – комерціалізацію літератури, засилля масового продукту, появу нового типу письменника-заробітчанина. А в підтексті реалізується осмислення викликів часу культурної кризи. Пізніше, наприкінці 1990-х – у 2000-ні, цей аспект увиразнився у знакових постмодерних творах В. Пелевіна «Generation "П"» і «Т».

Із іронічною стихією контрастують ліричний і трагічний модуси інтерпретації творчого світобачення й долі митця. Вони реалізуються в тих частинах п'єси, де герой, відволікаючись від псевдохудожніх фантазій і моделювання текстів за формулами масового продукту, поринає у спогади дитинства та юності, знов переживає драматичні колізії життя родини, свого Дому (з великої літери), замислюється над справжніми, а не вигаданими трагедіями смерті (батька, матері), тонкощами людських взаємин, можливостями порозуміння й розривом комунікації між рідними людьми. У фіналі яскраво виявляє себе навіть ідилічний модус, серйозні (не іронічні) міркування про щастя приводять знову до згадки про рай дитинства й моделюють міфологічний вічний час і простір, в якому всі живі, щасливі, молоді і ніколи не покинуть одне одного й цей світ. Перевізником у цей

міфологічний світ і стає іграшковий синій автомобіль, колись подарований хлопчику.

Окреслені модальності інтерпретації образу центрального героя висвітлюють у п'єсі наявність суттєвих протиріч, зіткнення яких, власне, й рухає дію. У цьому плані дискутуємо з Л. Бондар, яка вважає, що у творі майже зникає інтрига й нівелюється сюжет. На наш погляд, інтрига переноситься у внутрішній світ героя і в підтекст. Вона пов'язана з конфліктом пошуків себе, інтерпретації творчості і дійсності в цілому. Зосереджений на заробітчанстві письменник не бачить достойної теми, комплексує і не помічає, що насправді володіє скарбом вражень і переживань, осмислення яких на очах у глядача й перетворюється на справжній високохудожній твір. Але письменник цього не помічає, що загострює фінал п'єси: після яскравої картини вічної ідилії Дому, раю дитинства, втілення уяви про щастя, «А.» знову закликає себе повернутися до «роботи», тобто до моделювання своїх чергових маскультних сюжетів. Життя і література, спогади й моделювання сюжетів розводяться на різні полюси картини світу. На цих полюсах акцентуються контрастні концепти. З одного боку, справжнє, відверте, глибоке, трагічне, доленосне. А з іншого – вигадане, штучне, фальшиве, ігрове. Мовою «А.», ці опозиції означаються як «вартісне» і «фігня».

Прикладом такого зіткнення протиріч може слугувати реакція героя на вигаданий ним формульний любовний сюжет, що межує зі справжнім кітчем: герої, закохані як пара голубів, годують з рук голубів зернятками у світлі сонячного променя. Жінка жертвує собою і одночасно перевиховує партнера (художника, тобто вибір персонажа теж підсилює метадискурс), який до того в творчій депресії цих голубів стріляв і труїв. «А.» інтерпретує цю вигадку різко контрастно, що й видає внутрішній конфлікт у душі героя, спровокований зіткненням різних уявлень про літературу, про себе як митця, відношеннями життя і мистецтва. «Це життя, життя, й жодного сюсюкання, ніякого псевдоромантичного лементу. І все зрозуміло без зайвих слів. Геніально! (Пауза) Та не більше. (Пауза). А якщо чесно, покладаючи руку на серце... то маячня собача. Абзац! Приїзд! Фігня повна, щоб не сказати більше. Та що це зі мною врешті-решт? Куди я скочуюся? Чи вже скотився, далі нема куди? Що це я, вже нічого не можу вигадати? Нічого вартісного? Але ж цього не може бути! <...> А якщо це вже все? Ані рядка, ані думки? Це що – кінець чи криза?» [4, 71]. Метадискурс у цій авторефлексії посилює алюзія на назву останньої книжки Ю. Олеші «Ні дня без рядка» та ігрові асоціації з цим митцем, який на довгі роки перестав друкуватися, переживаючи ідеологічний і естетичний конфлікт із тоталітарною системою.

При цьому «А.» у своїх роздумах постійно помиляється. Йому здається, що саме вигадані низькопробні любовні чи авантюрні пригоди його персонажів цікаві читачеві, а не роздуми про справжню долю родини, появу й зникнення любові, розуміння й боротьбу сильних натур. А насправді все виходить навпаки. За авторським задумом глядач (або читач) моделюється як більш прозорливий, такий, що глибше, ніж «А.» розуміє його проблеми і спостерігає

за сумнівами героя зі співчуттям, оскільки роздуми зачіпають загальнолюдські питання, переживання є справжніми, а не награними, як у сюжетах.

Саме таке співвідношення позицій героя і глядача відбиває, зокрема, мотив інфантильності «А.». Він звучить у спогадах про дитинство, Дім і концентрується в символі синього автомобіля, який відкриває і закриває п'єсу, створює рамку монодрами, реалізується в назві твору, тобто знаходиться в сильних композиційних позиціях. Одне з його очевидних значень – це набоківський рай дитинства. Саме своєму дитячому, захищеному любов'ю дорослих існуванню заздрить «А.», різко відчуваючи важкість дорослого життя й екзистенціальну негарантованість людського існування в цілому.

Отже, дія рухається завдяки внутрішнім противагам, боротьбі багатьох чинників, зокрема протистоянню між тайнами творчого процесу і заробітчанством, художнім смаком «А.» і примітивністю масового продукту, між різними інтерпретаціями мистецтва і життя, зрештою, між контрастними уявленнями героя про себе як особистість і митця.

Ця внутрішня інтрига то виходить на перший план, то ховається в підтекст, передаючи ініціативу інтризі «зовнішній». У реалістичному плані твору, що відображає роздуми про реально пережите, це зіткнення сильних і слабких особистостей на тлі створення і руйнації Дому. У постмодерному плані породжених письменником текстів – вигадані пригоди героїв, динамічні сценарії любові і навіть загибелі персонажів (особливо тих, що набридли авторові і заважають, втім він легко їх воскрешає). У внутрішньому плані панує модерна авторефлексія. У зовнішньому змодельованому – постмодерна гра, іронія, пародія. А в розповіді, виконаній у реалістичному ключі, дію рухає традиційний конфлікт сильних характерів і конфлікт між особистістю і непоборною силою долі, а в душі героя – між любов'ю до матері і самоутвердженням особистості (підкреслимо, що мотив інфантильності звучить і тут у сприйнятті вольовою матір'ю своїх дітей, у хитрощах слабких і залежних від неї молодших брата і сестри «А.»).

Тобто інтрига п'єси вміщує декілька шарів, переміщується із внутрішнього у зовнішній план і підтекст. У взаємодії використовуються різні типи конфлікту. А це суттєво збагачує твір.

Іншим чинником моделювання метадискурсу стає використання традиційного принципу «тексту в тексті». За думкою Ю. Лотмана, ця конструкція дає змогу суттєво розширити семантику твору і можливості різних його інтерпретацій.

У «Синьому автомобілі» герой-письменник постійно продукує різні тексти, які до того ж входять у стосунки між собою і текстом спогадів і сповіді. У п'єсі спостерігається чітка закономірність щодо використання цього принципу. Усі вигадані твори є пародіями або на формульну літературу, або ж на застарілі, рутинізовані зразки (наприклад, соцреалістичного роману про виробництво). Цікаво відстежити, що саме осміює Я. Стельмах, демонструючи яскраву авторефлексію літератури, яка бажає оновитися й відкинути непотрібне, шкідливе, наносне.

Найчастіше висміюються штампи «мильної опери», надзвичайно популярної саме в роки створення «Синього автомобіля». Зокрема, знаходимо алюзії на відомий фільм «Багаті теж плачуть» у другому сюжеті драматичних любовних пригод іноземця в пострадянській країні. Про що би «А.» не намагався написати, він постійно повертається до формул «мильної опери», мабуть, тому, що відчуває «соціальне замовлення» на такі тексти.

Яскравою є пародія на розповсюджені в радянські часи твори на «виробничу» тематику. Ці пафосні зразки травестійно синтезовані з популярною у 1990-ті роки «чорнухою», в даному випадку із творами про повій, зокрема, виникають асоціації зі скандальним фільмом «Інтердівчинка». Комічний ефект викликає невідповідність теми – пафосу і героя, використання традиційних формул «улюблена професія», «робочий куточок», «працювати з душею», «робоча зміна», «прикипіти до роботи» – щодо праці повії. Так само комічно виглядає традиційний конфлікт між роботою і любов'ю, особистим життям.

У «Синьому автомобілі» зустрічаємо пародію на масовий варіант фантастики. У тексті «А.» фантастичний сюжет комічно поєднується із виробничою колізією (отриманий від опромінення тарілкою високий врожай нема куди дівати, що й викликає конфлікт між «новатором» і «традиціоналістом») та знов таки з любовними сюжетами «мильної опери». В інших сюжетах реалізується пародія на формульні твори про війну і на модну містику.

Контрастом до пародій слугують серйозні літературні орієнтири, до яких мимоволі звертається «А.» як людина освічена і зі смаком, і тим самим він ніби роздвоюється. Поле цих інтертекстуальних орієнтирів формує класика, і саме на такі зразки орієнтується герой, коли згадує найдорожче і справжнє – сім'ю, Дім. Ці орієнтири – Діккенс і Толстой. Підкреслимо, що висвітлення цієї теми повністю позбавлене іронії, воно набуває сентиментальних нот.

Важливим прийомом формування метадискурсу стає посилення театральності, літературності твору. У п'єсі головний герой не тільки є письменником, а й постійно розігрує роль митця. Зокрема, приймає позу високоморального наставника, покликаною виховувати читача, вести його у правильному напрямку. Комізм цієї ролі моделює невідповідна ситуація: «А.» не знайшов матеріалів для написання еротичної сцени у своїй черговій «мильній опері» («Кама-Сутру» вкрав приятель), і тепер вимушена відмова від плану інтерпретується як новаторський прорив до моралі. «Сцена в ліжку. Та від них вже верне. Всюди. Де треба і не треба. Це не нове. Не оригінально. Паскудство <...> Де моральні принципи, цнотливість, потаємні зітхання, страх освідчитися <...> Де “Гранатовий браслет”?» [4, 62].

Письменник «А.», як зазначено в ремарках, доволі часто «стає в позу». Ці пози завжди комічні, оскільки високі сентенції, обрана для себе роль, класичний інтертекст не відповідають реальній меті (заробити) і якості масового продукту. Звернімо увагу на цікавий рух авторефлексії героя і поглиблення дискурсу театральності у такому епізоді. Спочатку письменник

лише підшукує якийсь крилатий вираз, щоби ефектно використати його у фіналі «твору». Відоме «Карфаген має бути зруйнований» змінюється введенням займенника «я», що відбиває жагу самоствердження. «Проте, я вважаю, “Карфаген має бути зруйнований”. Теж непогано. М-м. (Стає в позу). «Проте я вважаю...» Дідько, якого актора втратила в мені... Теж було. Наполеон, чи хто? Все було. Все крилате вже злетіло» [4, 69-70]. Ця гірка думка розвивається, висвітлюючи комплекс меншовартості, заздрості до великих, породжує алюзії на «Моцарта і Сальєрі», викриває графоманські, ба навіть плагіаторські інтенції «А.», які комічно контрастують із попередньо розіграними ролями Нерона і Наполеона. «А якщо перефразувати? Так, щоби ніхто не здогадався. Будеш знати тільки ти і більш ніхто. «Проте, я вважаю, Бердичів має бути зруйнований!» Ахінея якась. При чому тут Бердичів!» [4, 70].

Я. Стельмах послідовно використовує низку прийомів, які супроводжують перегляд культурного багажу. Серед них домінують, по-перше, ті, що моделюють авторефлексію, по-друге, принципи створення комічного ефекту. Останні дають можливість повністю дискредитувати ті літературні форми, які автор вважає неприйнятними.

Домінує прийом доведення до абсурду певного штампу формульної літератури або ж риси характеру, сюжетної лінії, що вигадується на очах у глядача. Наприклад, у першому варіанті любовного роману закохана дістається до обранця-відлюдника тільки по трубі водостоку, а в другому варіанті бідна жінка ледь наважується піти в ресторан, тому що колись оглухла від оркестру, отримала нервовий тік. Копирсаючись у тарілці з ікрою, вона розкриває коханому глибоку, стражденну і загадкову слов'янську душу. У цьому ж сюжеті кохання іноземця і пострадянської жінки герої змагаються у благородстві і відмовляються один від одного так виразно, що це викликає повне співчуття «глядачів» «мильної опери» – робітників КДБ: покоївки, коридорної, швейцара. Вони за помірковану платню засипають постіль пелюстками троянд, а потім зі сльозами замилювання проводжають жінку, яка спішить на роботу й до сім'ї.

Прийомом формування комічного ефекту засобом дискредитації масового продукту та моделі письменника-«заробітчанина» стає зіткнення примітивних вигаданих творів із високим інтертекстом, класичними зразками. Наприклад, поведінку примітивного героя своєї «мильної опери» письменник «А.» порівнює із переживаннями отця Сергія у Льва Толстого, любовні пригоди – із закоханими М. Шагала, що летять у небі. Літератор вдається і до травестії, наприклад, героїню чергового сюжету називає «генієм чистої краси» й намагається зліпити образ саме з цього зразка. Монтуючи відкритий фінал іншого любовного сюжету, зокрема, сцену розлуки, письменник «А.» пригадує класичний фільм «Ночі Кабірії», при цьому вважає, що написав навіть більш вдало, витончено й проблемно. Невідповідність такої оцінки матеріалу «твору» та високому інтертексту формує комічний ефект. Так само і в демагогії «А.», яка має виправдати його літературні вправи, з'являються класичні інтертексти.

«Саме в наш час загального падіння моралі <...> Трохи сентиментально – хіба це біда? Хіба сльози не очищують? Одна єдина сльозинка немовляти не очищує? Отут непогано було б ввернути що-небудь крилате. На кшталт: «До яких пір, Катиліно?...» або «Париж вартує меси» <...>» [4, 70].

Прийомом створення комічного ефекту стає і нанизування штампів, яке максимально дискредитує саму формульну літературу і процес моделювання подібних текстів. Наприклад, у другому сюжеті це ліжко посипане пелюстками троянд, шампанське, що скипає бульбашками в келихах у романтичному світлі нічної лампи.

Усі авторські знування над масовим продуктом і застарілими зразками є результатом авторефлексії літератури, її очищення й оновлення, тобто тих процесів, які були ініційовані «ною хвилею».

Герой не тільки стає в пози, а й активно шукає моделі творчої самоідентифікації, що, зокрема, відбилося в тому, що декілька персонажів його текстів є митцями, а широкий план інтертексту пов'язаний саме з особливостями художнього мислення і моделями художників. Я. Стельмах випробовує в п'єсі декілька взірців творчого самовизначення, що також сприяє формуванню метадискурсу. Автор відмовляється від притаманної романтизму і модернізму високої моделі художника-деміурга або ж демонічної особистості (Ханзен-Леве), ці взірці очуднюються. Драматург також уникає однозначності, у чому вбачається принципова новизна твору і одночасно відображення перехідного художнього мислення.

Проведений аналіз твору дозволяє дійти таких висновків.

1. Художнє дослідження в «Синьому автомобілі» декількох моделей самоідентифікації митця, їх розгляд у широкому спектрі модальностей (іронічній, ліричній, трагічній, ідилічній) відбивають новаторський пафос «нової хвилі», спрямованість на перегляд попереднього художнього досвіду і пошук власного творчого обличчя. Полівекторність інтерпретацій є рисою перехідного художнього мислення.

2. Дію твору рухає конфлікт інтерпретацій мистецтва і фігури митця. Він підкріплений конфліктом між «формульним» світом масового продукту й реальною дійсністю. Ярослав Стельмах одним із перших вводить у літературу проблему комерціалізації мистецтва, появи нового типу художника – автора масових «проектів» і відповідного читача – споживача низькопробної продукції. Увиразнюється конфлікт цього явища та ідеалів високої творчості і відповідних моделей митця. Паралельно з головним конфліктом використовуються інші: традиційне зіткнення сильних характерів, протистояння людини неборній силі долі. Серйозну модальність і трагізм цих конфліктів відтіняють штучні колізії життя вигаданих героїв маскультних творів, що продукує письменник «А.».

3. Основна інтрига перенесена у внутрішній план і пов'язана із творчими та екзистенціальними пошуками письменником своєї індивідуальності.

4. На відміну від постмодерних настанов, життя (реальні події й переживання) і тексти не зливаються. Між ними лишається проміжок, який

проходить на вододілі концептів, що формують картину світу. На одному полюсі знаходиться «справжнє», «відверте», «глибоке», «трагічне». «доленосне» (це оформилося в авторефлексію, що впливля у текст спогадів, але ці концепти існують і поза ним в душі героя). На іншому – «вигадане», «штучне», «фальшиве», «ігрове». Такі настанови реалізують себе у підкреслено змодельованих текстах.

5. Позиції автора, героя, читача принципово розводяться. Герой моделюється як наївна особистість, яка часто проявляє себе інфантильною, не здогадується про справжній сенс подій, очевидний для автора і змодельованого ним мудрого глядача (читача). Таке співвідношення позицій дозволяє довести авторську концепцію апофатично, без зайвого пафосу і залучити глядача (читача) до активної дискусії щодо проблем самопізнання, сенсу творчості, буття, стану літератури в ситуації культурної кризи.

6. Зображення конфліктів, інтриги, розкриття теми творчості відбувається із залученням настанов різних стилів, створюючи новаторський ефект «стильового консенсусу», який увиразниться в літературі лише в 2000-ні. План авторефлексії митця реалізовано в модерному ключі, характеристика масового продукту – в постмодерному, план спогадів і філософських роздумів поєднує реалістичні і модерні особливості.

7. У п'єсі дуже широко використовується традиційний принцип металітератури – текст у тексті. Його функції в «Синьому автомобілі» подвійні: з одного боку, цей прийом спрямований на пародіювання всього того, що Ярослав Стельмах вважає шкідливим для розвитку сучасної літератури, ворожим власній концепції творчості або застарілим. Коло таких критикованих явищ доволі широке: «мильна опера», масова фантастика, «виробничий роман», «чорнуха», «містика» тощо. Таке розгортання поля літературних взірців, що зазнають дискредитації, свідчить про тотальну інтенцію «нової хвилі» на перегляд культурного багажу, реалізує гостру реакцію на виклики часу. З іншого боку, саме словесне оформлення свого внутрішнього світу у твір про екзистенціальні переживання лишається для героя єдиним шляхом самопізнання й встановлення стосунків особистості зі світом, тобто утверджується в такий спосіб світотворча функція літератури.

Отже, Я. Стельмах належить до плеяди драматургів «нової хвилі», а його художні відкриття мають безсумнівний перспективний характер, їх наслідують митці, що прийшли в літературу в 2000-ні роки. Ці зв'язки драматургів різних творчих генерацій стануть предметом наших подальших наукових студій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

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 державний університет, 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. Стельмах Я. Синий автомобиль / Ярослав Стельмах // Современная драматургия. – 1991. – №1. – С. 59–78.
5. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса / Н. А. Хренов. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
6. Эпштейн М. Постмодернизм в России. Литература и теория / М. Эпштейн. – М. : Изд-во Р. Элинина, 2000. – 368 с.
7. Ханзен-Леве Оге А. Русский формализм : Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Оге А. Ханзен-Леве ; [пер. с нем. С. А. Ромашко]. – М. : Языки русс. культуры, 2001. – 669 с.

“NIEBIESKI SAMOCHÓD” JAROSŁAW STELMACH: METADYSKURS I INNOWACJE FORMY

Lesia Sidorenko

W artykule rozpatrzono typologiczne cechy metadramy, ujawniono czynniki kształtujące metodyczny kurs. Aktualność wybranego tematu spowodowana jest wysokim poziomem artystycznym, eksperymentalnymi intencjami, nowatorskim kierunkiem dramatycznym 80-90-tych latach XX wieku. Technika stworzenia komicznego efekt w dramacie Jarosław Stelmach “Niebieski samochód” jest tworzenie banałów jakie maksymalnie kompromitują formuły literatury i proces modelowania podobnych tekstów. W rezultacie prowadzenie badań ogólnej, szczególnej autorefleksji literatury, spowodowanej wyszukiwaniem artystyzmu słów nowej tożsamości na przełomie kulturalnych i artystycznych paradygmatów.

Kluczowe słowa: *metadyskurs, metadrama, formy innowacyjne, typologiczne cechy, literackie autorefleksje.*

“BLUE CAR” BY YAROSLAV STELMAKH: MEDIA DISCOURSE AND INNOVATION OF FORMS

Lesya Sydorenko

The timeliness of chosen topic is determined by high artistic level, experimental intentions, innovative approach of dramaturgy of 80-90s of XX century; insufficient research of literature for stage, necessity to define its place in literature process, and also demand to solve a number of general theoretical problems, in particular to define peculiarities and forms of auto reflection of literature, demonstration of linkage between this phenomenon and transitional artistic thinking. The aim of the research is to define typological features of metadrama and characteristics of specific peculiarities of auto reflection of literature in writing by Yaroslav Stelmakh. In the play “Blue Car” the traditional principle of metaliterature is demonstrated, namely, text in text. Its functions in the drama are doubled: on the one hand, this know-how is directed towards parody of anything that Yaroslav Stelmakh thinks is negative for the development of modern literature, hostile towards his own concept or too old. The circle of criticized phenomena is rather impressive: melodrama, fantastic, productive novel, mystic and etc. This demonstration of field of literature examples which are discredited gives evidence about total intention of “new wave” towards re-thinking of cultural heritage, actualizes sharp reaction towards challenges of the time. On the other hand, verbal execution of own inner world into writing about existential experience remains for the hero the only way of self-examination and establishment of relations between personality and world, thus the peace-making function of literature is approved. Yaroslav Stelmakh not only tries traditional models of artistic self identification and provokingly suggests new models, but also creates own concept of art and contemporary artist who seeks own existential basement in transitional period.

Key words: *media discourse, metadrama, innovation of forms, typological features, self reflection of literature.*

*Стаття надійшла до редакції 10. 03.2016
Прийнято до публікації 20.06.2016*