

*the modernism's heritage in a "metatext dimension". Case study is Olena Hr'omina's play "The eyes of the day".*

**Key words:** *aesthetization, metadrama, modernism's paradigm, autoreflexion.*

**Постановка наукової проблеми та її значення.** У літературних творах 2000-х років модерністські світосприйняття і естетика стають доволі актуальним предметом художнього вивчення та авторської рефлексії, яка відбувається, з одного боку, як деміфологізація у літературі рубежу XIX – XX століть, з іншого - як перегляд концепцій метатекстів своїх літературних попередників 1970 –1980-х. Письменники 2000-х прагнуть крізь призму підсумків всього «жорстокого» XX століття переглянути естетичні установки, творчі утопії Срібного віку, його орієнтири творчої ідентичності. Реалізується повторна міфологізація на нових, складніших основах. Ці процеси стають одночасно і формами авторефлексії сучасної літератури, містять переосмислення концептів національної культури, відображають перехідний тип мислення, пропонують нові моделі творців і орієнтири самовизначення. Головним стає зміна ракурсу художнього дослідження і характеру інтерпретації. Відбувається **розширення контексту і зміна оптики зображення.**

Якщо наукова рецепція модерністської спадщини наростає з 1980-х і вже оформилася у фундаментальні дослідження (В. А. Келдиша, В. В. Корецької, К. Р. Ісупова, З. Р. Мінц, Л. А. Колобаєвої, А. Ханзен-Леве, Е. А. Полоцької, Н.Д. Тамарченко, Д. М. Магомедової, Н.А. Богомолова, С. М. Бройтмана, І. І. Московкіної та ін), то художні інтерпретації досвіду Срібного віку поки що достатньою мірою не узагальнені.

Визнаючи перетин модерністського досвіду із сучасною літературою, дослідники найчастіше говорять про вплив, а не про саморефлексію літератури. Так, мова йде про повторну актуалізацію парадигми, зокрема про побутування

в сучасній літературі неоавангарду (праці О. А. Лекманова, І. С. Заярної), неоакмеїзму (праці Ю. І. Левіна, Д. М. Сегала, Р. Д. Тименчика, В. Н. Топорова, Т. В. Цив'ян, М. Липовецького, Т. А. Пахаревої). Відзначається також відродження релігійного поетичного типу мислення, що створює паралелі між двома рубежами ХХ століття (праці Н.І. Ільїнської). Виділяються і важливі типологічні риси перехідного мислення, характерного для названих періодів, що впливає на стильові пошуки (роботи В. Хренова, Г. Ю. Мережинської, В. І. Силантьєвої та ін).

***Мета статті та її актуальність та завдання.***

Однак поряд з цим невивченим залишається аспект художньої інтерпретації літератури модернізму в цілому (та Срібного віку зокрема), створення образу часу та його знакових фігур. А цей ракурс, безумовно, є надзвичайно **актуальним**, оскільки, як ми вважаємо, пов'язаний не тільки з ретроспекцією, але й саморефлексією літератури. Він відображає творчий пошук в умовах сучасної культурної кризи, роздоріжжя у розвитку літератури, і є механізмом перегляду орієнтирів і оновлення. Художні твори, які відображають характерний для 2000-х років «стильовий консенсус», поєднують риси модернізму і постмодернізму при домінуванні першого, по-ліричному і пародійно відтворюють манеру письма згадуваної епохи. Вже сам факт появи подібних синтетичних інтерпретаційних текстів також відображає традиції Срібного віку і специфічні риси символізму, що здійснював, за словами Н. Пустигіної, постійну експансію мистецтва в «традиційні наукові сфери» [4, с.143]. Цю ж особливість – здобуття мистецтвом гносеологічного статусу завдяки з'єднанню дискурсів, створенню «міфотворчої естетики» – помічав і А. Ханзен-Лево [5, с.21]. А З. Мінц і Ю. Лотман говорили не тільки про синтетичний характер творів, але і їх метатекстовий вимір, що є вкрай актуальним для опису специфіки досліджуваної нами сучасної прози та драматургії, котрі наслідують досвід модерністської парадигми і водночас рефлектують над цим

процесом. Дослідники зосередили увагу на створенні «моделей» в обширі символізму, на відображенні «другої дійсності» у формі «текстів про тексти». «Оскільки між текстом, створеним автором, і реальністю може перебувати мета текстова конструкція (концепція, теоретичний опис міфу, історії, культури) твір набуває метатекстового характеру» [2, с.98].

Саме вивчення такого «метатекстового виміру» та визначення естетизації як механізму переосмислення традиціоналізації модерністської спадщини і править за **мету** нашої статті.

Оскільки провідним вектором авторської самоідентифікації стає у творах 2000-х стає **домінування стратегії естетизації**, тому в якості **завдань**, які окреслюються в процесі осмислення означеного ракурсу дослідження, постають, по-перше, розгляд того, як відображається визнання традиції і водночас заперечується її абсолютний авторитет (тобто як вибудовується своєрідна ігрова де сакралізація); по-друге, доведення того, що естетизація свідчить про новий етап діалогу з модерністською спадщиною та зосередженість авторів саме на художніх, а не ідеологічних чинниках; та, по-третє, ілюстрація того, як естетизація проявляє себе в різних формах та планах на прикладі обраного для аналізу знакового метатексту, а саме драми О.Грьоміної «Очі дня».

**Викладення основного матеріалу.** Як було вже означено вище, на рубежі ХХ–ХХІ століть вектори і модальність інтерпретації модерністської спадщини суттєво змінюються. Естетизація свідчить про настання нового етапу діалогу зі спадщиною, в якому усвідомлюється дистанція, нівелюється енергія ідеологічних суперечок, заперечення або гарячої підтримки, фіксується увага на художньому коді, формуються ностальгічні настрої і одночасно затверджуються приховані потенції художньої мови, над якою рефлексує сучасний письменник.

Звідси, естетизація у всіх випадках використання названого механізму пов'язана з очудненням, новим

поглядом на, здавалося б, «відпрацьовану» парадигму і виявленням її потенціалу, що кристалізується після перегляду і художньої інтерпретації, «обробки» письменником, що рефлектує.

У драмі О. Грьоміної «Очі дня» такою «відпрацьованою» парадигмою стає німе кіно, що вже пережило смерть із приходом звукового, тобто стало символом неминучої кінцівки, зміни фаз у розвитку мистецтва, «археологічної» давнини. Проте цей символ безперспективно застарілої парадигми вводиться автором до філософського дискурсу вічної опозиції життя і смерті, загальних есхатологічних настроїв перехідної епохи в русло найширшої проблеми долі мистецтва і співвідношення етичного, естетичного й екзистенційного начал. Така висока оптика заново відроджує і очунює «відпрацьовану» парадигму, представляє її як одну з рівноправних (в плані вічності) мов осмислення та інтерпретації світу і людини. Усувається змагальність, але залишається екзотичність і «археологічна» таємничість, а ностальгічний модус, що формується автором, зміцнює статус «великого німого» як одного з витоків сучасної культури, стимулює його міфологізацію.

Але і художній світ німого кіно стає інструментом, що очунює, він стає ракурсом переосмислення модерністської парадигми в цілому. При цьому акцент на очудненні у драмі О.Грьоміної йде шляхом вибору мови інтерпретації. За такий правлять не шедеври «великого німого», а схеми масового продукту. Тобто, високий план модерністської традиції травестується, але аж ніяк не скасовується.

Про наявність такого підходу свідчить вже авторське визначення твору – «фільмова мелодрама», що налаштовує читача на певні правила сприйняття і дешифрації тексту. Ця позиція цементується вибором об'єкта, матеріалу інтерпретації – «Фильмовая мелодрама 1928 года о жизни, любви и разоблачении знаменитой шнионки Мата Хари в пяти фильмах» [1, с.1]. Обираються характерні для масового продукту моделі пригод,

шпигунських і любовних пристрастей. Назва ж – «очі дня» несподівано контрастує з вищенаведеним визначенням завдяки прихованому в ній глибокому поетичному символізму, що перебуває в річищі елітарної модерністської стилістики. Надалі ці протилежні полюси між штампами, ролями масового продукту і глибоким символічним змістом, кодом високого модернізму будуть лише посилюватися, а обидві мови протягом драми демонструвати гротескні переплетення, що насторожуватимуть глядача і налаштуватимуть його на розгадку істинного завдання твору.

Із огляду на це драма О. Грьоміної може бути цікавим прикладом діалогу двох художніх систем і їх підвищеної символізації, спрямованої на сучасність, актуалізовані перехідною епохою роздуми про суть мистецтва.

Про наявність іншої мети, ніж створення стилізації мелодрами в стилі кіно 1920-1930-х років, свідчить специфічний авторський план: низка прийомів і штамів німого кіно доводяться до крайності, абсурду, викликають комічний ефект, знаменуючи наявність у творі підтексту, прихованого сенсу, який належить розгадати. Одночасно підкреслюється «картинність», виразність цих застарілих елементів парадигми, моделюється ностальгія за красивою і невибагливою вигадкою. Серед таких елементів набір ампула («фільмова дівка», «особа загадкова», «танцівниця», «граф», «месник», містичний привид). І стилізовані під німе кіно ремарки гранично спрощують і згущують драматичну ситуацію. Їх примітивність підкреслюється моделюючою поспішністю, відсутністю розділових знаків, недбалістю, що відбиває максимальну умовність, рольовий характер ситуації. «Титр: Звезда немого кино в припадке черной меланхолии день и ночь она рыдала красота ее увяла враги настоящего искусства изобрели звук немой померк карьера закрыта говорящие головы уродливы кокаин кончился телефон выключился жизнь не удалась появляется таинственный незнакомец» [1, с.1]. Зауважимо, що ця

навмисна мовна недбалість стає знаком саме німого мелодраматичного кіно, яке ще не віднайшло «слово». Полярні мотиви «німоти» і «слова» є центральними у творі. Вони найтіснішим чином пов'язані з авторцепцією взагалі і з набуттям особистістю своєї самості зокрема. Де-факто карикатурні ремарки декларують нерозвиненість, а також підміну реальності та мистецтва «картинкою», красивою і зрозумілою редукованою формулою. Варто зацитувати репліку «Слуги» (він же граф Рауль де Шайні): «Уж вам-то, дорогая мадам... уж сколько отвратительных мелодрам вы бездарно переиграли... Уж могли бы выучить, что порок в конце-то концов всегда наказан... и что предательство ...» [1, с. 3].

Реально М. Грьоміна прагне «озвучити», втілити у слові свою інтерпретацію модерністського спадщини, її різноманітних мов (високої, масової), створюючи відповідний міф про Мата Харі – всесильну і демонічну танцівницю-шпигунку. За стратегію постають естетизація, підкреслення творчого, красивого, стильного і виразного, демонічного і фатального начала в художній мові модернізму, а отже, проблематизація інших складових, закладених за другим словом визначення «танцівниця-шпигунка» – етичних компонентів.

Реалізації цієї мети слугує і з'єднання декількох типів конфлікту і дії.

Зовнішній конфлікт зумовлений стереотипами німого кіно і масового мистецтва. Дію рухають шпигунські та любовні «пристрасті», а також розгадування таємниць, прихованих під масками героїв. Власне виокремлюються: конфлікт на ґрунті кохання, ненависті, ревності, заздрості; конфлікт ворогуючих сторін і пов'язані з ним «детективні» дії щодо розшуку і викриття шпигунів, а потім і виявлення та викриття зрадниць. В останньому випадку роль «слідчого» приміряє до себе таємничий незнайомиць. Усі ці конфлікти автор іронічно обігрує. Описані особливості підпадають під визначення першого типу конфлікту, подане в типології Патріса Павіса: «суперництво двох персонажів з

економічних, любовних, моральних, політичних та інших мотивів [3, с.198], проте в максимально формульному вигляді. Зовнішній конфлікт і дія гротескно драматизовані в стилістиці німого кіно. Показовою особливістю є підвищена театралізація, зокрема – зображенні афективних станів, у постійному розігруванні «вистав» один перед одним, провокуванні подій, аби хоч щось «сталось».

Другий тип конфлікту вибудовується за моделлю не масової, а елітарної (в даному випадку романтичної, модерної) літератури. Це конфлікт між яскраво вираженою індивідуальністю, творчою особистістю і низьким ворожим світом. У п'єсі О. Грьоміної міфологізована танцівниця стає шпигункою не заради грошей або в силу політичних симпатій, нею керують кохання і потреба в грошах задля лікування пораненого на війні. Крім того, вона сповнена відчуттям презирства до світу жорстоких і вічно воюючих країн, чоловіків, інтересами і навіть життями яких можна пожертвувати («Когда-нибудь они все перебьют друг друга» [1, с. 28], «Деньги мне платят мужчины... но вовсе не за любовь. Скорее, за презрение. За то, что я презираю их убогую политику... их бездарную войну ... и жестокие государства... За то, что Мата Хари – сама по себе и не играет в их скучные игры» [1, с. 32]). Практично Мата Харі веде свою війну проти світу. Зіткнення набуває філософського забарвлення конфлікту. По різні сторони опиняються: мистецтво / споживацьке ставлення до нього; дискредитовані жорстоким світом християнські цінності / буддистська незворушність, уявлення про вічне перетікання форм, ілюзорність життя, божественна байдужість космосу до людських пристрастей і страждань.

У підтексті твору домінує внутрішній конфлікт в душі героїв. На це вказує показова специфіка. На відміну від молоді Гертруди преображена Мата Харі внутрішньо не конфліктна при всій неоднозначності її вчинків. Загадкова танцівниця представлена як людина з цілісної гармонійної картини світу, параметри якої відображають модерністське ставлення до високого мистецтва і низької реальності.

Відбір та інтерпретація цих актуалізованих показників, які переосмислює і естетизують автор, буде прокоментований нижче.

Внутрішній конфлікт характерний для образу постарілої кінодіви Клод. За пісенькою, яка звучить рефреном у титрах і промовах слуги («День и ночь она рыдала, красота ее увяла»), приховується особливий підтекст: муки совісті, провина за загибель Мата Харі, задрість до таємниці її майстерності та бажання відтворити магію танцівниці, зрештою – внутрішнє визнання власної бездарності. Конфлікт відображають й опозиційні нахили: з одного боку, Клод себе виправдовує, з іншого – карає.

Присутність внутрішнього конфлікту відображає і набір алюзій: на «Гамлета», «Бориса Годунова». Ночами до акторки (як до вбивці) приходять привид занапащеної Мата Харі, розмовляє з нею, мучить, подібно «мальчикам кровавым в глазах». Про візити привида знає і слуга, котрий дублює переживання Клод. Знаходимо алюзії і на образ Пилата в інтерпретації М. Булгакова, а надто в звучанні мотиву «и при луне мне нет покоя» («Нет покою, ты прав» [1, с. 4], – зізнається хранителеві таємниці, слугі Клод). У п'єсі є алюзії і на «Моцарта і Сальєрі» О. Пушкіна. «Між рядків» актуалізується проблема сумісності генія і лиходійства і, безумовно, звучить мотив ретельно прихованої задрості як спускового гачка злочину. Цей інтертекстуальний план, що відсилає до зразків високої літератури, вельми виділяється на фоні маскультовських мелодраматичних зовнішніх конфліктів боротьби жінки з суперницею за увагу нареченого. Постаріла і змучена внутрішніми протиріччями Клод розуміє, що нею насправді рухало інше – задрість до таланту, творчі ревності, те славнозвісне «нет правды на земле, но нет ее и выше».

«С л у г а . <...> предательство ...<...>

К л о д . (*угрожающе*). Повтори еще раз.

С л у г а . Предательство. Предательство. Извольте-ка. Предательство!

К л о д . Другое.



*Пауза.*

Ты сказал... Что я бездарна? Я? Клод Франс?» [1, с.9].

Примітно, що слова про бездарність як істинну причину зради і вбивства іншого творця вимовляє не слуга, а сама Клод, озвучуючи свої ж таємні прозріння. Асоціації з Сальєрі зміцнює і наявний у цьому діалозі мотив заздрості її ворогів, тобто внутрішні самохарактеристики кінодіва переносить на зовнішніх уявних недоброзичливців, котрі зруйнували її кар'єру, знищивши німе кіно і, які нібито розповсюджують чутки про її божевілля («<...>как говорят мои завистники.....» [1, с.3]).

Подібний тип внутрішнього конфлікту наростає протягом усього твору. Моделюється можливість двох способів його вирішення: божевілля або самогубства. До слова: мотив божевілля звучить у п'єсі перманентно, відтіняючи модерністські орієнтири твору («Не сегодня – завтра я сойду с ума», «Это не галлюцинация», «Может, я тоже спятил», «Безумия заразительно, как инфлюэнца или дифтерит» <...>, «Что с тобой будет, если я сойду с ума?» [Грьоміна : 5-6]. Тут же автор вплітає в його канву наркотичний дискурс, хоча підкреслює, що привид відвідує актрису завжди, не залежно від прийому зілля або зміни способу життя.

***Висновки і перспективи подальшого дослідження.*** Глибинний сенс п'єси містить змодельований прихований конфлікт, який висвітлює авторську концепцію метатексту. На виводять деякі особливості позицій героїв (всі їхні суперечки так чи так зводяться до проблеми співвідношення мистецтва та життя), фінал твору і система мотивів зі спільним семантичним полем творчості. На наш погляд, автор створює за подобою конфлікт мистецтво / реальність і проблематизує саме модерністські його вирішення, використовуючи символічний код даної парадигми.

Герої п'єси О. Грьоміної створюють естетизовані образи себе і втрачають межу, що розділяє красиву вигадку і реальність. Демонструється нарцисизм письменників

(самомилування кінодіви). Використовується відповідний **знаковий код**: «маска», «гра в маски», «дзеркало», «містифікація». Прийомом естетизації стає вибір оптики, що очуднює: високі модерністські орієнтири розглядаються крізь призму відпрацьованої парадигми «німого кіно», а «великий німий» травестується масовим продуктом мелодрами («Очі дня»). Однак високий статус всім цим складовим повертається в контексті глобальної проблеми відносин мистецтва і життя, етичного й естетичного начал.

Таким чином, у метадрама О. Грьоміної **переосмислюється і випробовується** комплекс модерністських світоглядних і естетичних уявлень: ідея життєтворчості і домінування поезії над життям, теургії, втілення долі в поезію, рятівної сили творчості.

Тенденція інтерпретації модерністської парадигми у художній літературі ХХ-ХХІ століття переосмислюється мистецькою практикою та відображає загальний процес актуалізації механізмів перегляду спадщини в контексті загострення проблеми традицій і новаторства, пошуків нової художньої мови у перехідну епоху.

#### **Література**

1. Гремина Е. Глаза дня. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: [http://www.theatre.ru/drama/gremina/glaza\\_dnya.html](http://www.theatre.ru/drama/gremina/glaza_dnya.html)
2. Минц З.Г., Лотман Ю.М. Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. – Тарту, 1973, С. 96-98.
3. Павис П. Словарь театра / Пер. с фр.; Под ред. Л. Баженовой. – М.: Изд-во "ГИТИС", 2003. – 516 с.
4. Пустыгина Н. С. К изучению эволюции русского символизма // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции. Тарту. 1975. – С. 143-147.
5. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Пер. с нем. С. Бромберло, А.Ц. Масевича и А.Е. Барзаха – СПб, "Академический проект", 1999. – 512 с. (Серия "Современная западная русистика", т.20)

**Штепенко О.Г. Эстетизация как механизм переосмысления модернистской парадигмы (на примере пьесы Елены Греминой «Глаза дня»).**

*В статье охарактеризована проблема эстетизации как стратеги интерпретации и механизма переосмысления модернистского наследия в «метатекстовом измерении» на примере пьесы Елены Греминой «Глаза дня».*

**Ключевые слова:** эстетизация, мета драма, модернистская парадигма, авторефлексия.

### **Зарубіжна література та порівняльне літературознавство**

УДК 821.161.2.09(477.83/.86)

**Л.М. Айзенбарт**

#### **Репрезентация самоидентичности в галицкой литературе (на материале малой прозы Й. Рота)**

*Айзенбарт Любомира. Репрезентация самоидентичности в галицкой литературе (на материале малой прозы Й. Рота)*

*Статья посвящена исследованию самоидентичности в галицкой литературе через призму индивидуального авторского опыта та письма Й. Рота.*

*Ключові слова: ідентичність, національність, культурне пограниччя, галицьке пограниччя, Галичина.*

*Aizenbart Liubomyra. Representations of self-identity in the Galician literature (based on J. Roth's short fiction)*

*The article is devoted to the research of self-identity in the light of J/ Roth writing style as well as the author's personal experience.*

*Keywords: Identity, nationality, cultural borderland, Galician borderland, Galicia.*

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Культурна ідентичність галицького пограниччя у художніх текстах письменників різних національностей