

думку автора, відіграють у її літературному творі. Інтерв'ю – це конфлікт, інтелектуальна гра; репортаж – ліричний відступ; мережеві дописи – сповідь.

Отже, в «Легких світах» Т. Толстої та «Моїй грішній журналістиці» Т. Вергелес жанри мас-медіа використовуються як вставні частини твору, як деталі, за допомогою яких формується уявлення про описувану реальність, як об'єкт металітературних і метажанрових роздумів, як засіб посилення діалогічності, сповідальних інтонацій, ігрового начала. Така гіпертрофована присутність жанрової палітри журналістики в творах художньої літератури, разом із іншими ознаками (посиленою мемуарною складовою, присутністю героя-ідеолога, наявністю «образів ідеї», використанням елементів натуралізму, фантастики, тяжінням до ексцентричності, фрагментарністю та розмаїтістю вставних жанрів) наближає їх до меніппеї.

1. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин; изд. 3-е. – М. : Издательство «Художественная литература», 1972. – 472 с. 2. *Бовсунівська Т. В.* Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник / Т. В. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2009. – 519 с. 3. *Вергелес Т.* Моя грішна журналістика : автобіографічне есе / Т. Вергелес. – Львів. : Аверс, 2014. – 304 с. 4. *Миры наилегчайшие // Читаем вместе.* Навигатор в мире книг. – № 12 (101). – 2014. – Режим доступа: <http://www.chitaem-vместе.ru/pages/review.php?book=4015>. 5. *Толстая Т.* Легкие миры / Т. Толстая. – М. : АСТ, 2014. – 478 с.

**Тетяна Вірченко,  
д. філол. наук, доц.**

## **СИМВОЛІЧНА ДРАМА ОЛЕНИ КЛИМЕНКО**

У статті на основі досвіду літературознавців окреслені риси символічної драми на змістових рівнях художнього твору. З цього погляду проаналізована драматургія Олени Клименко і з'ясовано, що її п'єси позбавлені випадкових елементів у змісті й формі. Такий висновок укотре засвідчує традиційність сучасної української драматургії.

*Ключові слова:* символічна драма, драматургія, Олена Клименко.

В статье на основе опыта литературоведов обозначены черты символической драмы на содержательных уровнях художественного произведения. С этой точки зрения проанализирована драматургия Елены Клименко и выяснено, что пьесы лишены случайных элементов в форме и содержании. Такой вывод который раз утверждает традиционность современной украинской драматургии.

*Ключевые слова:* символическая драма, драматургия, Елена Клименко.

On the basis of the experience of literary critics outlines the features of the symbolic drama on the semantic level of artwork. In this terms analyzed Olena Klymenko drama and found that it plays devoid of random elements in the content and form. This finding again demonstrates the traditionalism of Ukrainian contemporary drama.

*Keywords:* symbolic drama, drama, Olena Klymenko.

Традиційний науковий аналіз немислимий без урахування результатів досліджень істориків літератури, досвіду літературної критики. Драматургія Олени Клименко – нелегке читво, розраховане на вдумливого реципієнта. Саме тому автори праць з історії сучасної драматургії вводять доробок цього автора у відповідний контекст. Так, Л. Залеська-Онишкевич оцінює п'єси драматурга позитивно з погляду історичної свідомості: «Олена Клименко передає цілу історію України в калейдоскопічному виді, з позитивно представленими державницькими постатями, без критики (*Український Вертен*). В її “сучасній містерії”, як і у Шевчуковому *Вертені*, час СРСР і час Ірода мають знак рівняння» [3, 109]. Н. Мірошніченко зараховує О. Клименко до «авторів зі значним доробком (<...>), котрий майже не бачив сцени» [10, 73]. О. Бондарева [1] розглядає творчість драматурга разом із доробком інших сучасних письменників у контексті звернення до «театру в театрі», що актуалізує символізм п'єс.

Але постановка масштабних завдань не дозволила досі створити літературний портрет авторки, яка вже давно чекає на своє визнання. Недарма Я. Верещак у передмові до збірки п'єс О. Клименко закликає: «Прочитайте хоча б кілька з цих неповторних п'єс і повірте, – ні, раз і назавжди переконайтеся! – що Господь Бог таки сотворив нас за образом і подобою Своєю» [4, 7]. О. Клименко не менше, ніж Я. Верещак, вірить у ефект театру, який створює «феномен події, яка відбувається зараз, з контактом акторів та глядачів», тому й закликає своїх читачів/глядачів «думати власною головою» [11].

Оскільки символічність (знаковість) – одна із ознак художності, зупинимось на рисах символістичної драми. Але теорія драми майже не має подібних надзагальнень, дослідники переважно характеризують окремі твори драматургів з указаних позицій. Тож логіка викладу вимагає розпочати від символізму як філософії життя через символізм як стильову течію аж до символізму драми.

Сутність символізму як типу світобачення енциклопедійно узагальнив Ю. Ковалів – «здатність за допомогою умовних художніх формул проникати у внутрішнє, трансцендентне єство речей» [3, 187]. Це досягається шляхом розрізнення природи та духу, матеріального і духовного життя, віри в можливість пізнання вічного життя, усвідомлення світу як «зовнішнього вияву сутності, прихованої в глибинах свідомості» [14, с. 84]. Філософія символізму породила його естетичну доктрину: «Краса стала для символіста тим, чим релігія слугувала для віруючого» [6, 436].

Якщо формувати канон символізму, то він міститиме таке: відсутність випадкового, звільнення від часу й простору [16, 202], звільнення від реального часу і простору, тобто від історичного та географічного визначення подій, музичний супровід як головний драматичний елемент [12, 66] і пов'язана з ним сугестія, значущі мовчазні паузи, «зорієнтованість на платонізм і неоплатонізм, розуміння творчості як культово-обрядового акту, інтуїтивне осягнення світу, <...> розбудова художнього світу за принципами

аналогій та “відповідностей”, обстоювання єдності світобудови в її розмаїтті» [7, 390].

О. Олійник справедливо помічає два відгалуження в українському символізмі, відмінність яких проявляється «лише на рівні вибору джерела символізації: в одному випадку – це реальність як така, вселюдська, узагальнююча; в другому – джерелом символізації виступає народнопоетичне сприйняття дійсності! Попри всю ідейно-художню різницю, обидва відгалуження ставлять собі завданням заглибитись у найсокровенніші шари людської підсвідомості, побачити людину як історичну та національну цілісність, розкрити внутрішню структуру особистості та відшукати ті первні, які є основою національної свідомості, взагалі піднести особистість до рівня космічного явища. Сформований символізмом принципово новий тип художнього характеру став значним стимулом до нових естетичних пошуків в українській літературі» [12, 66]. Оскільки О. Олійник доходить таких висновків на матеріалі української символістської драми, слід сформуванню відповідну модель символічного твору. На основі праць П. Когана, Ю. Коваліва, Н. Малютіної, О. Олійник, С. Хороба вимальовується така картина, для системного викладу і усвідомлення якої скористаюся змістовими рівнями художнього твору:

*сюжетний* – міфологічне джерело сюжетів, яке увиразнює ідейну спрямованість;

*образний* – провідний характер виявляє ті риси, які зумовлені перебуванням людини в конфліктній ситуації: у зіткненні світу матеріального і світу духовного; через оприявлення цього конфлікту, змальовуються страждання; знаковість вчинків дійових осіб; психологізація внутрішнього світу героїв.

*конфліктний* – конфлікт, що «впливає із самої недосконалості людської індивідуальності <...> сприймається як вічний та нерозв’язаний» [15, 289].

*ідейний* – загальний характер ідеї, який зумовлює позбавлення образів індивідуальних рис; перевага трагедійного пафосу, але мова йде не про фізичну чи духовну загибель, а про змалювання наявності трагічного в щоденному житті (за П. Коганом).

На формальному рівні: ремарки створюють ілюзію дії [9, 69], дійові особи не мають індивідуальних імен.

Складність такого вичленування полягає в тому, що «окремі символістські тенденції зчіплювались з натуралістськими, романтичними, реалістичними, експресіоністичними та імпресіоністичними, художній метод і стиль не завжди утворювали гармонійну єдність, внаслідок чого навряд чи правомірно говорити про символістську драму як самостійне цілісне явище» [8, 62]. Саме на цій підставі літературознавці виокремлюють два напрями в символістській українській драмі: перший як заперечення натуралізму і раціоналізму, другий, що має в основі романтичну традицію: «Ця група драм має явно виражений національний характер. Символізм цих драм зростає на глибокому зацікавленні корінням, архетипами народної свідомості.

Своєрідний синтез модернізму та примітивізму створює оригінальне тло драм, де за символом вгадується безперервний історичний простір, в якому часові межі – це лише витки спіралі людської пам'яті» [12, 63].

Кожна п'єса існує для того, щоб бути поставленою на сцені, тому простежимо риси символізму в театральному вимірі. Так, ще в символічному театрі Аппія декорація доповнювала актора: «Погляди залу має притягувати актор, а не тло» [14, 26]. Вимоги до акторів сформулював М. Вороний у статті «Драма живих символів»: «Актор в новій драмі насамперед повинен порвати з традицією старої школи; тут від нього вимагається інтелігентності і вищої культури, без чого йому не вдасться інтерпретація переживань складних натур. Життєва правда, простота, цілковите втілення в ролі, глибина замислу, щирість, тонкість, вирафінованість гри, а також художня свобода (в рухах, тонах і т.п.) – от головні вимоги для актора в такій драмі; в творимій дії він – перша особа, автор – друга» [2, 254].

Назви п'єс О. Клименко сповнені знаків. Багатозначну назву драматург розкодує авторським жанровим визначенням. Так, наприклад, щодо назви «Двоє обабіч “Мерседеса”» – читацькі інтерпретації будуть будуватися навколо одного із значень лексеми «обабіч» – по обидва боки, то ж дійові особи матимуть відмінність чи в життєвих установах, чи в матеріальних статках. Жанрове ж пояснення «Історія кохання на дві дії» готує реципієнтів до любовної колізії і сюжету, в основу якого буде покладена немало важлива роль матеріального добробуту. Назва «Intermezzo» відразу викликає спогад про новелу М. Коцюбинського та цикл віршів Г. Гейне. Друга хвиля асоціацій походить від розуміння інтермецо як паузи, антракту. Третя – від усвідомлення того, що це музичний твір, що налаштовує на очікування зміни настроєності. Жанрове визначення – «Антракт у боротьбі за виживання на 4 дії» підтверджує всі читацькі асоціації. Назва – «Український вертеп» – відразу викликає в уяві пересувний ляльковий театр. Жанрове визначення «Сучасна містерія на 2 дії» дає знати про змалювання або відкриття якоїсь таємниці, таїнства. Саме так слово перекладається з латинської мови. Монодрама «“Плоть поезії” (За мотивами книги спогадів В. Сосюри “Третя рота”» вимагає від реципієнтів не тільки знання змісту «Третьої роти», а й налаштованості до розмови героя зі своєю свідомістю, яка розкриє сутність його поетичної творчості. Назва «Щодо можливості кінця світу в одній окремо взятій країні» готує до змалювання долі країни в критичний історичний час. А авторське жанрове визначення «Українська п'єса радянською мовою» тільки конкретизує, що мова йтиме про Україну в часи панування радянської влади.

Представлення дійових осіб просте, що й очікувано для символістської драми. Дійові особи переважно безіменні. Перелік дійових осіб до п'єси «Український вертеп» зумовлений історією цього жанру. Думаю, наразі правильніше говорити про систему дійових осіб. І тут пригадується символічне містеріальне число – 3. Тому й діятимуть у п'єсі – Сили земні, Сили історичні й Сили потойбічні. Не обійтися й без традиційних вертепних

персонажів – Діва Марія, Йосип, Цар Ірод, Перший і Другий сенатори, Шинкар, Козак, Салдат, Рахіль, Воїни, Смерть. Оскільки вертеп немислимий без музичного супроводу, то й діятиме фольклорно-роковий ансамбль «Віфліємочка».

У кожній новій п'єсі О. Клименко реципієнт опиняється в темному приміщенні, обставленому без смаку, зі зламаними меблями, або в занедбаному подвір'ї («Вузька темна кімната без вікон має в собі щось дивне – неправильні кути, взагалі присмак чогось неможливого. Але тут живуть – стіл, стілець, ліжка, зламане віденське старезне крісло-гойдалка... Вздовж стіни височить щось незграбно-високе, оповите поліетиленовою плівкою. Поряд – лопата для снігу. Над ліжком на стіні – закурений віночок із паперових квітів» [4, 127] – «Щодо можливості кінця світу в одній окремо взятій країні»; «Подвір'я старого будинку, захаращене деревами й кущами. Трохи збоку – садова лавиця. Заїжджає, тихо попірхуючи, сріблястий “Мерседес” – і зупиняється, рипнувши гальмами» [4, 212] – «Двоє обабіч “Мерседесу”»; «Занедбане сільське подвір'я, над яким глибоке осіннє небо. По обидва боки сцени – бур'ян вище людського зросту. Колодязь із розваленим дашком, поряд – обламана калина з єдиним червоним кетягом на верхівці. Навпроти – стара груша. До ганку веде ледь протоптана стежка. Двері хати розчинені, за ними вгадується комин із наквацяною чимось червоною зіркою і вгорі – запилений хрестик із зілля» [4, 240] – «Intermezzo»). Усе це якнайкраще характеризує і соціальний статус учасників подій, і загальну колористику п'єс, і їхню тональність («Під час затемнень, а іноді й по дії час від часу гримлять уривки хард-року, галасу, криків, музики» [4, 212]). Поєднання червоної зірки зі зламаною калиною – прозорий натяк на нищення комуністичним ладом усього українського.

Перше прочитання п'єси «Двоє обабіч “Мерседеса”» може дати підставу недосвідченому читачеві говорити про любовну драму з «хеппі ендом». Неотекстуалізована ідейна лінія про вплив комуністичного режиму на людські долі примушує й на цю п'єсу подивитися під іншим кутом зору.

Типовість зображених характерів засвідчує безіменне найменування дійових осіб: у п'єсі діють Він і Вона. Лише згодом з'ясуємо, що Він – Віктор Петрович, що й не випадково, адже Віктор з латинської мови перекладається як «переможець». До того ж носії цього імені терплячі, неквапливі, розсудливі. Ці риси є визначальними для героя п'єси О. Клименко. Саме тому він виважено й спокійно пояснює дівчині вияв своєї ніжності: «Звірятком я тебе називав – граціозним, пухнастим, з великими очима звірятком. Хіба це образливо?» [4, 218]. Віктор Петрович – кандидат хімічних наук, який має фірму з вироблення дахів: «Я сам розробив технологію. 25 відсотків відходів пластику, 70 – піску. Плюс мій каталізатор і фарбуючі пігменти. В мене зараз – два заводи і замовлень на рік наперед. Я звільняю місто від сміття і виробляю високоякісні красиві дахи. Незгірші за фінську “Ранілла”. Україна будується, а я її накриваю дахами» [4, 219]. Усі свої знання Він спрямував на самореалізацію, при цьому для чоловіка

важливо не стільки заробляти гроші, скільки турбуватися про людей: «Я своєю фірмою справді пишаюся. Я вироблю якісний товар – і даю роботу півсотні людей і добре їм плачу» [4, 220]. У другій дії Він уже й сам проголошує своє життєве кредо: «Не можна жити “на зло комусь”, треба – для чогось. Або для Когось» [4, 239].

Самоусвідомлення життєвого призначення («Я мав би прожити – вільне, заможне, на власні землі, з великою родиною... Моє життя!» [4, 229]) прийшло разом з усвідомленням драматизму життя за комуністичного ладу: «Ми жили чужим життям. Ми були бидлом і рабами партії» [4, 229]

Згодом читачі дізнаються, що Вона також має конкретне ім'я – Аделаїда. Німецьке за походженням, воно несе володарці здатність підкорювати чоловічі серця. Дівчина виховується матір'ю, яка в принципі не може їй багато дати ні у вихованні, ні в освіті. Подібна думка народжується внаслідок небагатьох інохарактеристик: «А чоловіки... Мамуся каже, що вони на 40 відсотків козли, на 40 алкоголіки, а все, що в них людського, увібгається в залишок! От!» [4, 218]. Проте можна з упевненістю стверджувати, що дівчина має багатий внутрішній світ. До такого висновку доходжу завдяки ретельно виписаному ставленню Аделаїди до квітів: «Троянда. Я знаю, це неправильно, але мені завжди шкода було квітів, зірваних. <...> Я навіть на кущі нюхаю квітку, милуюся – і відпускаю. Наче сонечко, що сіло на руку. Я, взагалі, люблю квіти, ну, не обов'язково квіти, у нас північні вікна, просто зелень...» [4, 217]. Піклується дівчина й про матір, даруючи їй утілення мрії – піаніно.

Конфлікт комуністичного ладу (який постає в п'єсі на другому плані) і життя за доби Незалежності (про що свідчить спогад про президенство Ющенко) також набуває свого розвитку не в діях, а в знаках, що символізують ставлення до людини. Символом обмеженості можливостей людини в умовах комунізму є маленька квартира, де в одній кімнаті і сплять, і живуть по-двоє чи по-трьох людей.

Значно більше символіки радянської влади в п'єсі «Щодо можливостей кінця світу в одній окремо взятій країні». Образ старої більшовички створюється за допомогою її ненормативного мовлення («Чево-чево» [4, 128]), зловживання алкоголем, ставлення до чоловіка.

Наприкінці твору з'являється згадка про сусіда Ісу, у якого в квартирі течуть труби. Останньою ремаркою («Так вони стоять по коліна в воді і співають, під шурхіт дощу всесвітнього потопу...» [4, 141]) авторка сама розкодує функціональне навантаження цих подій – здатність потопу змити всі негачії минулого. Так О. Клименко вкотре підтверджує, що одним і тим самим засобом можна досягти різних ефектів, зокрема засобом гротеску увиразнити абсурд пануючого ладу.

Серед п'єс, об'єднаних тематикою комуністичного терору, «антракт у боротьбі за виживання на 4 дії» «Intermezzo» є кульмінаційним. О. Клименко тепер не змальовує лише зовнішні наслідки, а заглиблюється у внутрішній конфлікт людини – гвинтика системи. Так, Редактор зізнається: «І півроку

служив інструктором політпросвіти в Політуправлінні Реввоєнради. У 19-му році, коли з голоду вмирав. А що я мав робити?» [4, 259]. Внутрішній діалог із сумлінням тільки поглиблює такий конфлікт, адже перше «Я» говорить, що Редактор – боягуз: «Так, Хо. Я боюся. І змушую себе вірити. Інколи навіть вдається майже повірити. Знаєш, Хо, вони так красиво обіцяють майбутнє!» [4, 259].

Для Редактора головне – це життя. Життя позбавлене будь-якої спрямованості. Життя побудоване на брехні, адже без неї не проживеш. І навіть сповідальна репліка адресована Хо («Ти знаєш, що це таке – важко схилитися цілий день, просотуючись через гливкий, мов глина, недолугий текст, пропускаючи його через себе, – а потім бігом, ні, не додому, а до жилплощі – кімнати, де юрмляться четверо, хай найдорожчих, але інших людських істот. <...> А те, що є в тобі найціннішого, твоя сутність – перепріває, дармо рветься на волю, зникає безповоротно!» [4, 256]) не сприймається як виправдання. Справедливо зауважив Хо: «Колись люди хотіли Царство Небесного, потім – увесь світ, що значно менше, але теж щось; тепер продають душу за пайку, щоправда в твоєму випадку – академічну» [4, 256].

Наміри влади («Їм мало просто розстріляти людину; спершу вони обов'язково змушують її оббрехати себе і загубити друзів та родичів, обвинувативши в неіснуючих гріхах. Їм треба убити душу – безповоротно» [4, 257]) показані драматургом реалізованими на прикладі життя Редактора. З одного боку, про це можна говорити на основі реплік чоловіка, а з іншого, для увиразнення, О. Клименко вкладає ідею п'єси в репліку Хо: «Згориш заживо разом із Свідзинським. Сплять тебе, наче дрова. Тільки ні на що твоє тепло не придасться – ні зігрітися, ні страву зварити. Хіба землю попелом угноїш. Але не зараз. Значно пізніше» [4, 259].

Ця дійова особа (Хо) потрібна О. Клименко для того, щоб увиразнити внутрішній світ Редактора, спровокувати його розкрити свою душу. Крім того саме Хо висловлює у фіналі оптимістичну думку, що варто сподіватися на світле майбутнє: «Україна буде!» [4, 261].

Повернення до мотивів кінця світу зустрічаємо в «сучасній містерії на дві дії» «Український вертеп». Образ України виникає відразу в першій дії:

С т а р е ц ь. Жалько... всього. Розумієш, я цю землю люблю.

Є в г е н. Ви про що?

Я н г о л. Красива вона у вас. Пишна, щедра й ласкава... Була.

С т а р е ц ь. Удовиця наша... Дике поле Європи...

Є в г е н. Про що ви?!

С т а р е ц ь. Він каже – це кінець. Хіба не зрозумів? Кінець всього. України. Кінець світу [4, 178].

Такий стан України не випадковий, а спричинений пануванням марксистської ідеології, в основу якої покладено зневажливе ставлення до людей, про що й заявляє Ірод: «І всі у нас – святі. Чому? По-перше, вони наші, бо на не наших давно травка росте. По-друге, вони люди: тобто бери в

них все, віддай трішки і вони тобі ще щиро дякують; такого жодна тварина б не вимислила. А по-третє, наші люди святі, бо кругом голі» [4, 183]. Крім того в основу покладене підлабузництво, приниження людської гідності, прагнення спотворювати справжню суть речей.

Постає в п'єсі й збірний образ убитих українських письменників – Миколи Зерова, Миколи Хвильового, Миколи Скрипника, Василя Стуса.

Урешті вся злочинна діяльність Ірода висловлена в його монолозі:

*Я винищив все, що тільки міг.  
Я розтоптав його державу,  
Я винародовив його князів і вельмож.  
Я розстріляв його розум – інтелігенцію.  
Я підмінив йому навіть мертвих  
Подивись лишень на них!* [4, 186–188]

Марія бачить причину панування Ірода й у діях самих українців, які зреклися релігійних святинь, забули власну мову, що стала «нехитною і зневаженою» [4,199], втратили родинну пам'ять, вірність, перестали піклуватися про довкілля, стали керуватися егоїзмом, а не альтруїзмом. Але, звичайно, в ідейному задумі О. Клименко і бути не могло перемоги Ірода, тому доволі швидко Смерть приходиться за Іродом. І навіть Чорт, який далеко не є позитивним персонажем, «штовхає Ірода ногою» і говорить:

*Падло нікчемне!  
Спаскуджений відблиск тієї ж руки,  
Що створила світ і поблагословила, –  
Горе тобі!  
У темряву пекел, у біль безнадії,  
Що довжиться й довжиться ввік і повік...  
О, Іроде преокаянний!* [4, 194].

Ідея твору винесена в другу дію. О. Клименко справедливо переконує своїх реципієнтів, що завжди були й будуть святі й звичайні люди, здатні своє життя спрямувати на добро Україні. Невипадково відкривається дванадцять воріт, адже 12 – символ космічного спасіння, вічності, сили. Урешті, 12 воріт – це вхід у новий Іерусалим – по троє воріт на кожную сторону. У ці ворота заходять церковні діячі, Великі князі, гетьмани та мислителі, які також знаково можуть розміститися на сцені

Кожен із них кладе до ніг Діві Марії річ, яка символізує його діяльність: хрест, золоту кінву (Андрій Первозванний), золоту чашу й меч (Святослав), модель Десятинної церкви й золотий хрест (Володимир Великий), корону (Данило Галицький), турецький прапор, шаблю (Дмитро Вишневецький), сувій (Петро Могила), гетьманську булаву (Богдан Хмельницький), бандура (Іван Мазепа), книга, каламар (Григорій Сковорода), книгу із золотим тризубом на обкладинці (Михайло Грушевський), вінок (Андрій Шептицький), автомат і закривавлений кашкет (Степан Бандера). Помітно, що серед символів є й повторювані: хрест, книга, зброя (меч, шабля, автомат). Їх добір не випадковий, адже істини й спасіння для України



(символ хреста) можна досягти двома шляхами – через духовне знання і силу. Усі дарунки матеріальні, за винятком вінка Андрія Шептицького:

*О Мати-Діво! Прийми вінок сей.*

*Тільки ти маєш на се право.*

*Не просто колосся це – ніколи не зійде воно зеленим руном,*

*Бо вкинуто його у мертву, мерзлу вічно землю.*

*Се життя загублені українські – нищені, потолочені, –*

*По колимах, по соловках, по сибірах,*

*Се мільйони, що лежали у мертвих хатах*

*Страшної весни тридцять третього року,*

*Коли зламано було хребет моїй нації...*

*А рожі – се дівчинки – пун'янки, що ніколи не стануть жонами,*

*Замкнені в смердючих вагонах,*

*Що мчали їх на Схід і на Захід.*

*Пісні їх тужливі, – останнє, що єднало їх з рідними домівками, –*

*Пісні ці стали квітами, що кладу я до ніг твоїх [4, 209].*

Отже, драматургія О. Клименко позбавлена випадкових елементів у змісті й формі, реципієнту навіть доводиться реконструювати деякі факти самотужки, проявивши пильну увагу й маючи відповідні знання. Музичний супровід допомагає не тільки реконструювати події, а є тлом, яке увиразнює драматичний струмінь. Джерелом символізації для О. Клименко є життєва реальність. Драматургу вдається заглибитись у підсвідомість своїх дійових осіб, використовуючи в допомогу інших нереальних персонажів – Гучномовець («Плоть поезії»), Хо («Intermezzo»).

1. Бондарева О. Людина в ситуації «подвійної вистави»: дискурсивний код «театру в театрі» / Олена Бондарева // *Studia methodologica*. – 2008. – Вип. 24. – С. 15–22.
2. Вороний М. Драма живих символів / Микола Вороний / Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К. : Наукова думка, 1996. – С. 248–254.
3. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма / Лариса Залеська-Онишкевич. – Нью-Йорк ; Львів : Літопис, 2009. – 472 с.
4. Клименко О. Святополк, Каспер Гаузер, Насреддін та інші : п'єси / Олена Клименко. – К., 2009. – 264 с.
5. Ковалів Ю. Історія української літератури. Кінець XIX – поч. XXI ст. У 10 т. Т. 1. У пошуках іманентного сенсу : підручник. – К. : Академія, 2013. – 512 с.
6. Когань П. Очерки по истории западно-европейских литератур. Т. 2 / П. Когань. – М. : Заря, 1912. – 450 с.
7. Літературознавча енциклопедія у 2-х т. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : Академія, 2007. – 624 с.
8. Малютіна Н. Драматургія Олександра Олеся у творчому діалозі із символістською драматургією доби / Наталія Малютіна // *Історико-літературний журнал*. – 2007. – № 14. – С. 62–74.
9. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст. : навчальний посібник / Наталія Павлівна Малютіна. – К. : Академія, 2010. – 256 с.
10. Мірошниченко Н. Сучасна українська драматургія в контексті теорії поколінь / Надія Мірошниченко // *Курбасівські читання*. – 2006. – № 1. – С. 56–85.
11. Олена Клименко: «Різниця між окаяним і святим, виявляється, не дуже велика» : інтерв'ю / Юрій Шеляженко // [http://truth.in.ua/?STORINKA\\_REDAKCIJI:Publikaciji:Olena\\_Klimenko%3A\\_%22Riznicya\\_m\\_izh\\_okayannim\\_i\\_svyatim%2C\\_viyavlyajetmzsy%2C\\_ne\\_duzhe\\_velika%22](http://truth.in.ua/?STORINKA_REDAKCIJI:Publikaciji:Olena_Klimenko%3A_%22Riznicya_m_izh_okayannim_i_svyatim%2C_viyavlyajetmzsy%2C_ne_duzhe_velika%22).
12. Олійник О. Концепція людини в українській символістській драмі / О. Олійник // *Слово і час*. – 1993. – № 11. – С. 62–66.
13. Салига Т. «...Я був із собою в бою... Рвали душу мою два

Володьки...» (до 115-ліття від дня народження Володимира Сосюри) / Тарас Салига // Українська літературна газета. – 2013. – 11 січня. – С. 4. 14. *Стайн Дж. Л.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд / Дж. Л. Стайн. – Львів : ЛНУ, 2003. – 272 с. 15. *Хороб С.* Драматургія Олександра Олеся і Моріса Метерлінка: типологія символістської ідейно-естетичної свідомості / Степан Хороб // *Studia methodologica*. – 2007. – Вип. 19. – С. 124–137. 16. *Яковенко С.* Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму / С. Яковенко. – К.: Критика, 2006. – 295 с.

**Оксана Вертипорох,  
к. філол. наук, доц.**

## **УНІВЕРСАЛЬНИЙ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИЙ АВТОРЕФЛЕКСИВНИЙ ТЕКСТ ПО-УКРАЇНСЬКИ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ ЄВГЕНА ПАШКОВСЬКОГО)**

У статті досліджується магістральний жанр новітнього постмодерністського оповідного мистецтва – авторефлексивний текст, аналізуються його психосемантичні особливості та стильові ознаки. Акцентовано на специфіці національного варіанту авторефлексивного тексту, його унікальності та парадоксальності.

*Ключові слова:* постмодернізм, авторефлексія, авторефлексивний текст, автор, нарцисизм, месіанство, есхатологічність, агресивно-деструктивний пафос, «одержиме» мовлення.

В статье исследуется магистральный жанр нового постмодернистского повествовательного искусства – авторефлексивный текст, анализируются его психосемантические особенности и стилиевые признаки. Акцентируется на специфике национального варианта авторефлексивного текста, его уникальности и парадоксальности.

*Ключевые слова:* постмодернизм, авторефлексия, авторефлексивный текст, автор, нарциссизм, мессиянство, эсхатологичность, агрессивно-деструктивный пафос, «одержимость» речи.

The autoreflexive text as the magistral genre of new postmodern narrative art is studied in the article. Its psychosemantic and stylistic features are analyzed. The specific of the national version of the autoreflexive text, its unicity and paradoxity are accentuated.

*Keywords:* postmodernism, autoreflexion, autoreflexive text, author, narcissism, messianism, eschatology, aggressive-destructive pathos, “obsessive” speech.

**Постановка проблеми.** Український постмодернізм як мистецьке явище продовжує цікавити сучасних дослідників. Особливо актуальною видається проблема психосемантичних особливостей постмодерністської наративістики, її жанрових різновидів. Насамперед потрібно відзначити, що творчий суб'єкт епохи Постмодерну орієнтується на пошуки власної сутності, і тому ця доба репрезентується сукупністю суб'єктивних індивідуальних істин-висловлювань, котрі не претендують на жодну авторитетність та ідеологічність, а порушують проблему нового