

*Циховская Э.Д.*, д.филол.н.,  
Национальный авиационный университет

**Роман «Есть, молиться, любить»**

**Элизабет Гилберт как произведение чик-лит**

*Статья посвящена анализу романа «Есть, молиться, любить» Элизабет Гилберт как продукта так называемой чик-лит, включающую в себя поиски главной героиней своего «я», побег от прошлого, к чему автор применяет понятие «фуги».*

**Ключевые слова:** чик-лит, стресс, депрессия, фуга, экзистенция, менталитет, экстрапатриотизм.

*Tsykhovska Ellina*, PhD.,  
National aviation University

**The novel «Eat, Pray, Love» by Elizabeth Gilbert as a chick-lit work**

*The article dedicated to the analysis of the novel «Eat, Pray, Love» by Elizabeth Gilbert as a product of the so-called chick-lit, including the search by the main character of her «self», the escape from the past, to which the author accepts a concept «fuga».*

**Key words:** chick-lit, stress, depression, fuga, existentia, mentality, extrapatritism.

УДК 82-2:792

*Цокол О.О.* асп.,  
Київський університет імені Бориса Грінченка

**ТЕКСТОВІ СТРАТЕГІЇ «ДРАМ ДЛЯ ТЕАТРУ» І «ДРАМ ДЛЯ  
ЧИТАННЯ» 2000-Х РОКІВ**

*Проаналізовано жанрові особливості «драми для читання» та «драми для театру». Визначено головні характерні риси приналежності текстів до «драм для читання»: синтез жанрів, використання ремарок як першочерговий структурний елемент твору.*

**Ключові слова:** драма для театру, драма для читання, напів'еси, текстові стратегії.

У сучасній українській драматургії останніх десятиліть спостерігається переосмислення тексту драми як такого. Нерідко з'являються п'еси, в яких відсутні кордони між актором і глядачем, все сходиться в одну лінію дії. У текстах це проявляється різними стилями побудови сюжету та конфлікту, навіть у визначеннях жанру автори натякають на те, що твір придатний не лише для постановок, а і для читання.

«Драма для читання» відображає проміжний компонент між театральним мистецтвом та літературним, відповідно нечітко визначення жанру поглиблює проблему формулювання терміну. Неординарність «драми для читання» полягає в тому, що вона має на першому плані завуальований внутрішній конфлікт (найчастіше психологічний). Як результат, драматурги більше схильні писати переважно трагедії, а то й експериментувати зі створеннями індивідуальних жанрів. Для вирішення конфліктів автори часто надають перевагу монологам, а не діям. О. Бондарева зазначає в своїй монографії, що ««внутрішня» п'єса лише підпорядковується стратегії п'єси зовнішньої, і тяжіє до опанування його як потужного міфопоетичного принципу зі своєю особливою системою театральних кодів та референціалів» [2, 410].

На думку В. Волькенштейна, «драма «для читання» (тобто лише для читання) не існує; драма, яку не можна грати – не драма, це – трактат, або поема в діалогічній формі, а якщо і драма, то драма невдала... я... бачу в драмі природний сценічний матеріал, літературу театральних можливостей... п'єса є одночасно сценічний матеріал і завершений художній твір» [8, 162-163].

Катерина Бабкіна твір «До всіх осель» три монологи («Забери мене, іспанський караване, я знаю ти можеш», «До всіх осель», «Вів'єн, несподівана дівчинка») визначає як «напівп'єси – монологи, які передбачають присутність на сцені декорацій і інших, «німих» дійових осіб на розгляд постановника, і в той же час достатньо літературні і читальні з паперу» [1]. Драматург пише суцільним монологом, без використання діалогів, що прочитується майже як поезія. Так, п'єси мають сюжет, але він настільки пронизаний тонким психологізмом та численними символами, що подекуди неважко в них заплутатися. Ірка, з монологу «Забери мене, іспанський караване, я знаю ти можеш», – дівчинка-марево, уособлення іншого життя, яскравого та насиченого, якого так прагне герой, повсякчас потрапляючи, через це типове для провінційного містечка прагнення. *«Ірка, моя пісочна фантазія, розкидані берегом неіснуючого моря червоні сандалі, найзасмаглиша смужка шкіри між лопатками. Ірка, шелест сухої трави, відблиски гострого скла між дрібних камінців, Ірка ранив долоні і дряпає коліна, малює на піску букви і вчить мене читати по-персидському, звідкись вона то вміє».* [1]. У першому монолозі лише наприкінці тексту стає зрозумілою стать головного героя, всі дії, які описувалися можна було сприйняти як стосунки двох подружок. Цей пошук через спогади, фантазії та історії про уявних та справжніх друзів і знайомих продовжується і в двох наступних монологах. У них мова йде про людей, яких або ніхто не бачив, або їх уже не існує, або ж вони настільки химерні, що не зрозуміло, чи існували вони взагалі. І тут варто уважно прочитати символи, вловити межу між психологізмом та фантазією та крізь

кілька нашарувань підтексту зрозуміти суть. Однак не читалися б усі ці перипетії так легко, якщо б не авторський стиль: легкий, невимушений, майстерний. У першому та третьому монолозі активно використовується пісок як символ нестабільності та непостійності. Якщо звернутися до ісламської традиції, то пісок означає чистоту, за відсутності води його використовували для ритуального обмивання. *«Ми шукали її в нескінченних коридорах, ми намагалися прочитати її сліди на дрібному піску, ми гукали її, тривожачи цей нескінченний дім, але ніхто не почув нас, і тоді з'явився страх»* [1]. Другий та третій монолози мають еротичний мотив, який виринає в коротких репліках, але гами емоцій цілком вистачає, щоб читач до завершення п'єси очікував на продовження опису. Монолог «Вів'єн» має інтертекстуальний зв'язок з імпресіоністичною новелою «Intermezzo» М. Коцюбинського, який також розкриває душевні переживання людини та відтворення її моральної рівноваги шляхом спілкування з природою. Сьогоднішнє суспільство страждає від тиску міста, дедалі частіше стиль відпочинку на природі превалює над урбаністичним.

Монологічний характер п'єс насправді є не внутрішнім монологом, а рядом зорових картин, написаних словом, які передають враження героїв від оточення, довкілля і разом з тим його внутрішні переживання. Твори подекуди складаються ніби з елементів мозаїки, уривчастих фрагментів, з великою кількістю метафор та епітетів; немов зітканий з яскравих, неповторних фарб, звуків, думок та настроїв.

Драма для читання синтезувала в собі риси лірики та епосу, зберігши зовнішній корпус п'єси. Драматичний конфлікт у ній зосереджено на рівні порушення, як правило, філософських проблем, що й обумовлює специфіку художньої форми твору. Драма для читання наочно ілюструвала естетичну концепцію романтиків, за якою центр філософії мистецтва – «не мистецтво як... даний особливий предмет, але універсам в образі мистецтва» [14, 52].

Неодноразово після визначення драматургом драми як текст «для читання» підвищується вірогідність до віднесення тексту до нетрадиційної драми, реагування на такий тип є не завжди корисним для автора (напр. у виборі режисером п'єси для постановки). З одного боку, «драма для читання» все ж таки не може сприйматися як класична драма, характер якої часто залишається залежним від театру – її кінцевої мети і реалізації.

Особлива стратегія до написання сучасної драматургії спостерігається у Лесі Волошиної та Сергія Щученка, які у власних текстах тяжіють до циклічності, з потенціалом на тривале продовження. До циклу «Ще одна притча про любов...» Л. Волошин увійшли такі п'єси: «Маноле», «Марта», «Ельза» (2003). У назві автором вже заявлено, що п'єси побудовані за прин-

ципом притч. Сюжет притч будується в образній формі, на життєвих ситуаціях, на повсякденних спостереженнях суспільного життя. На перший погляд здається, що зміст притчі дещо прихований і мовлення притчі проводиться наздогад. Для притч характерний надзвичайно великий зміст та непомірний задум. Вони винятково дохідливо сприймаються. Кожна з трьох п'єс закінчується трагічно, до невинних людей, які кохають приходиться смерть і втрата найближчих та найрідніших людей. Незважаючи на те, що п'єси поєднані в цикл, кожна з них повністю самодостатня, з індивідуальним сюжетом, композицією та з новими персонажами, поєднує їх лише різноманітна інтерпретація любові, саме любові, не обов'язково кохання. Місце дії в п'єсах чітко локалізоване, в двох притчах – це обмеженість і залежність життя від води. У притчі «Ельза» всі події відбуваються на березі моря у невеличкій рибацькій хатині, хоча основну роль відведено морю, опису його хвиль та погодних умов. У притчі «Маноле» всі події розгортаються в степу на будівництві церкви «*Вечір. Степ. Звуки різноманітні, світлі, якими вони бувають тільки наприкінці весни, коли все навколо перебуває в радості і блаженстві*» [4]. Найоригінальнішою локалізацією є острів у притчі «Марта». «*Мир - это вода. Земля - это огромнейшая лужа. И вот по поверхности этой лужи все время плавают и плавают небольшие островки, населенные людьми*» [5]. Така відмежованість від світу і суспільства дає можливість гостріше відобразити внутрішні, етичні та моральні проблеми кожної індивідуальної особистості. Драматичний конфлікт, що відобразив загальнолюдські суперечності, що розкриває сутність часу, соціальні відносини, знайшов втілення в поведінці та вчинках героїв, і, перш за все в діалогах, монологах та репліках.

До колекції маленьких п'єс С. Щученка «Придурки» (2005) увійшли «Бабай», «Релікт», «Снігова Королева», «Без коня», «Придурки». О. Бондарева у своїй монографії зазначає, що колекція п'єс Щученка «базована на принципах невеличкого обсягу автономних художніх текстів з обмеженою кількістю не характерологічних персонажів, конструктивними параметрами якої виступають камерність дії, літературоцентризм, спокійне літературне вирішення, прозора парадоксальність мізансценування, відчуття «випадкової єдності»» [2, 353]. Варто наголосити на тому, що ці драми не підлягають постановці.

До зразків «драми для читання» доцільно віднести такі сучасні п'єси: В.Герасимчука міні-вистави «Поет і король, або Кончина Мольєра», Лесі Демської «Так не буде», Олени Клименко «Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера, що була зіграна трупом італійських акторів у славному місті Нюрнберзі напередодні Різдва 1836 року», Олени Савчук «Побачення зі смертю», Соломона Слона «Лампа».

Ярослав Верещак у передмові «Комедія з нашою драмою» до альманаху «Сучасна українська драматургія», будучи прихильником сценічного втілення п'єс, усе ж таки визнає, що «п'єси пишуться не заради матеріального зиску і зовсім не для постановки їх на сценах теперішніх театрів – п'єси пишуться тому, що молоді люди настроєні на космічну хвилю сприйняття певних сюжетів саме в драматургічній формі» [12, 2].

Прихильники ж іншої позиції стверджують, що п'єса може існувати окремо як факт літературний і факт театральний. У першу чергу доказом є існування драми для читання – «драматичного твору, як правило глибокого філософського чи ідейного змісту, написаного у формі діалогу, але не призначеного для постановки на сцені», оскільки «складні сценічні ефекти» визначали «неможливість постановки подібних п'єс» [9, 156].

Багата на експерименти і творчість молодого драматурга Павла Ар'є. П'єса «ЛПС» написана за принципом «театр в театрі», де впевнено можна говорити про використання ігрового модулю, який відбувається в обмеженому просторі – на сцені. У схожому стилі подає Олександр Ірванець драму «В прямому ефірі». А п'єса «Революція, кохання, смерть і сновидіння» вибудована на спільному сні, який одночасно переглядають хлопчик і дівчинка, і як наслідок дія уві сні та наяву відбувається паралельно. Також, тут не лишається пасивним спостерігачем глядач, з ним ведуть бесіду персонажі п'єси. Ще одна характерна риса «драм для читання» є використання ремарок з метою створення спеціального настрою та, звичайно, для надання інформаційних вказівок для режисера. Важливі деталі драматург зазначає в описовій манері.

Шаповал М. спробувала дати пояснення появи такої кількості «драм для читання», «оскільки сучасні драматурги часто мають філологічну освіту і поетичні збірки у доробку, то тексти нашої молоді драми цікаві не лише для сценічного втілення, вони цікаві й для читання» [13, 29].

За визначенням Анастасії Речки, «драма для читання – жанрова форма, що порушує традиційні драматургічні канони і моделює свої власні прийоми та принципи побудови, створює парадигму, відмінну від класичної аристотелівської драми, але може розглядатися в системі драматичних жанрів» [11, 3].

Автор відомого «Словника театру», Пітер Паві, у визначенні терміну «драматичний аналіз», зазначає, що критичне переосмислення переходу факту літературного до факту театрального полягає в розумінні переходу від письма драматичного до сценічного [10, 89]. «Драмі для читання» характерна неординарна, вільна, часом спрощена структура, яка наповнена ознаками, які не входять до канону класичної драми. Сміливо можна сказати, що цей різновид письма цілком автономний і самодостатній, але тим не менше, розглядається в рамках драматичного роду.

Моноп'еса Олега Драча «Я прийшов...» також потрапляє до категорії «драма для читання» завдяки насиченості змісту тексту філософськими роздумами над плинністю часу, наповненням буднів сучасної людини, відсутність відчуття задоволення життям. Авторські саморефлексії однозначно вплинули на вибір форми написання твору – це моноп'еса. Для полегшення розуміння тексту, драматург використав певну стилізацію драми та наслідування жанрових прийомів. На противагу традиційній драмі, у п'єсі відсутня будь-яка дія, для відображення внутрішнього світу використовуються роздуми. На початку тексту в ремарці зазначено: *«декорація, костюми – відповідно режисерському баченню»*, що вказує на те, що автор сам не бачив, як буде виглядати цей твір на сцені, але тим не менше, ніде не зазначено, що це «драма для читання» [7]. Рефлексуючи над драматичним текстом, не складно зрозуміти, які питання автора турбують найбільше та його особисте ставлення до них, а от порад, щодо покращення ситуації та уникнення потрапляння до лабет «новітнього рибовласницького ладу» немає [7]. У тексті підіймаються проблеми сьогодення, які здебільшого рояться в головах чоловічого населення, тому що саме їх цікавлять перспективи особистого зросту (жінки ж більше схильні мислити про особисту реалізацію матері та дружини), які майже не можливо втілити проживаючи в країні, яка занепадає швидкими темпами: *«...а тут – все «Танці з дірками» і з вечора до рана «Країну мають таланти». Злодіям - трибуну, ментам - ґрати, а народу до дупи, йому наплювати, лишень би наїстись й напитись ...! І з ким не говориш, що пора щось міняти, що треба над і поставить всі точки, у відповідь знову і знову – повзають рачки й побиваються, що козаків не вродилось, самі лише дочки... і знову та знову все ті ж п'ятсот грам під язик, і ті ж самі огірочки»* [7]. «Драма для читання» не розглядається як поле для руйнування традиційних канонів, це радше конструювання нового канону, виникнення якого завдячує експериментам з написання п'єс сучасними українськими драматургами. Основна інтрига п'єси вибудована на іронії, використання якої дозволяє читачеві/глядачеві відчувати себе пліч-о-пліч з драматургом, а не в одній масі з тими, про кого так зневажливо відгукується автор.

Нерідко після визначення драматургом власного тексту як «драма для читання» п'єса отримує тавро нетрадиційної драми, а реакція може бути неоднозначною на такі визначення. Можливо тому, сучасний драматург і дослідниця, Неда Неждана, в інтерв'ю з О. Гаврошем доволі категорично заявила: «Мені здається, писати «п'єси для читання» — абсурдне заняття, адже в нас люди зазвичай не читають п'єс. До того ж, бачити, як твої химери оживають і живуть власним життям, — це і є принада драматургії. Інакше навіщо писати драму? Тож для мене драматург — це той, хто зумів написати тексти, які про-

вокують інших людей грати в його ігри, втілювати їх на сцені, які резонують зі своїм часом, змушують плакати, сміятись, думати, змінюватись» [6]. Натомість присутність «драм для читання» на сценах театру, свідчитиме лише про розвиток нового етапу в сучасній драматургії та театрознавстві, зміну поглядів режисерів на мистецтво.

Отже, на сьогоднішній день продовжує існувати тенденція до створення «драм для читання», можливо це пов'язано з прагненням сучасних драматургів до експериментаторства та бажання відходу від традиційної драми. Творення нововведень у формі «драм для читання» зустрічаємо в текстах молодшої української генерації драматургів – Лесі Волошин «Ще одна притча про любов», Лесі Демської з драмою «Так не буде», Олени Савчук «Побачення зі смертю», Соломона Слона «Лампа», Сергія Щученка «Придурки», та в п'єсах дебютантів 2000-х років: Катерини Бабкіної «До всіх осель», Любові Якимчук «Мімка». Філософська заангажованість «драми для читання» інколи ускладнює сприйняття читачами, і для театральних постановок, бо для кращої ілюстрації змісту та ідеї твору тексти мають бути підготовлені для сценічного втілення. Для реалізації «драми для читання» необхідна комбінація описових засобів у поєднанні з великою кількістю ліричних елементів, як наслідок спостерігається реорганізація структури п'єси. У такому жанрі на першому місці для драматургів виступатиме зміст та ідея, а згодом – форма. «Драма для читання» створена авторами заради полегшення втілення творчих задумів у життя, а для потенційного читача, слухача чи глядача, в прийнятному та звичному розумінні терміні «драма».

У 2000-х роках активно продовжується розробка стратегій до написання «драм для читання» паралельно з класичними «драмами для театру». «Драми для читання» це модифікація нового драматичного зразку, яка черпає від класичних п'єс в основному форму, але нерідко з використанням епічного стилю письма. Часто визначення приналежності «драма для театру» чи «драма для читання – це рішення режисера, а згодом і глядача. Не кожен з авторів, хто пише такі драматичні зразки, зазначає про особливості свого тексту, що твір більше доступний для сприйняття за умов його прочитання, а не перегляду на сцені.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Бабкіна К. До всіх осель. – Рукопис. – Електронний додаток інформаційного збірника «Авансцена»: Нац. центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса; упоряд. Я. Верещак та ін., передмова О. Бондаревої. – К.; Л. 2012.

2. Бондарева О.Є. Міф і драма в новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія/ Олена Бондарева. — К.: Четверта хвиля, 2006. — 512 с.

3. Волошин Л. Ельза. – Рукопис. – Електронний додаток інформаційного збірника «Авансцена»: Нац. центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса; упоряд. Я. Верещак та ін., передмова О. Бондаревої. – К.; Л. 2012.
4. Волошин Л. Маноле. – Рукопис. – Електронний додаток інформаційного збірника «Авансцена»: Нац. центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса; упоряд. Я. Верещак та ін., передмова О. Бондаревої. – К.; Л. 2012.
5. Волошин Л. Марта. – Рукопис. – <http://www.netslova.ru/voloshin/marta.html>
6. Гаврош О. Неда Неждана: «Я вірю в театральну революцію» / Олександр Гаврош. — [litakcent-ua.livejournal.com/41845.html](http://litakcent-ua.livejournal.com/41845.html)
7. Драч О. Я прийшов. – Рукопис. – Електронний додаток інформаційного збірника «Авансцена»: Нац. центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса; упоряд. Я. Верещак та ін., передмова О. Бондаревої. – К.; Л. 2012.
8. Из истории советской науки о театре. 20-е годы. Сб. трудов/ Сборник трудов / Сост., общ. ред., коммент. и биографич. очерки С. В. Стахорского. – М.: ГИТИС, 1988., с. 162-163.
9. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / керівник проекту А. Волков. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с , с. 156.
10. Пави П. Словарь театра.–М.: Прогресс, 1991.–504 с.
11. Речка Анастасія Миколаївна. Жанрова специфіка драми для читання Авто-реф., канд. філол. наук: 10.01.06 / НАН України; Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка. – К., 2002. – 20 с.
12. Сучасна українська драматургія : альманах / редкол.: В. Фольварочний (голова) та ін. – Вип. 4. – К. : Фенікс, 2007. С.2.
13. Шаповал М. Час без героя / М. Шаповал // Українська мова та література. – 2004. – жовтень. – № 39 (391). – С. 29–32.
14. Шеллинг Ф. Философия искусства. – М.: Мисль. 1996. – С. 52.

Стаття надійшла до редакції 17 10.2013

**Цокол О.**, асп.,  
Київський університет ім. Бориса Грінченка

### **Текстовые стратегии «драм для театра» и «драм для чтения» 2000-х годов**

*Проведен анализ жанровых особенностей «драмы для чтения» и «драмы для театра». Определены главные характерные черты принадлежности текстов к «драмам для чтения»: синтез жанров, использование ремарок как первоочередной структурный элемент произведения.*

***Ключевые слова:** драма для театра, драма для чтения, полупьесы, текстовые стратегии.*



**Text strategy of «drama for the theater» and «drama for the reading» of 2000s**

*The analysis of genre features of «drama for reading» and «drama for the theater» was conducted. The main features of texts belonging to the «drama for reading» were established : synthesis of genres, using remarks as the primary structural element of the work.*

**Key words:** *drama for theater, drama for read, half-plays, textual strategies.*

УДК 811.133.1'42'37:82-2Метерлінк

**Чистяк Д.О.**, к.філол.н, асист.,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

**ФУНКЦІОНУВАННЯ МІФОПОЕТИЧНОЇ КАРТИНИ СВІТУ  
В РАННІЙ ДРАМАТУРГІЇ М. МЕТЕРЛІНКА**

*У статті аналізується функціонування міфопоетичної картини світу М. Метерлінка на матеріалі текстів ранньої драматургії автора (1889–1894 рр.), виділяються її основні елементи, а також місце в контексті міфосвітів франкомовного символістського контексту.*

**Ключові слова:** *інтертекст, міфопоетична ізопоія, метаобраз, міфопоетична картина світу.*

*Актуальність* дослідження міфопоетичної картини світу у текстах знакових європейських письменників полягає у включеності процесів міфопоетичної ізопоії у широкі культурні семіотичні контексти, що генерують структурно-семантичне ядро художнього тексту. *Метою* статті є моделювання міфопоетичної картини світу у текстах ранньої драматургії класика франкомовної бельгійської літератури М. Метерлінка. *Предметом* дослідження виступає мовна об'єктивація рудиментів міфологічного світогляду в текстах ранньої драматургії «бельгійського Шекспіра», а *об'єктом дослідження* – вербалізоване міфічно конотоване структурно-семантичне ядро міфопоетичної картини світу автора. *Наукова новизна* статті полягає у першому комплексному аналізі елементів давньогрецького міфологічного інтертексту в міфопоетичній картині світу М. Метерлінка, хоча розпорошені елементи такого аналізу наявні у спогадах сучасників автора Ш. Ван Лерберга [Maeterlinck 2009, 133] і А. Мокеля [Mockel 1960, 59], а також працях Ф. Ван де Керкхове [Maeterlinck 1998, 178], Марі́з Декан [Descamps 1987, 70], Мішель Куврер [Couvreur 1997, 46], К. Люто [Lutaud 1977, 40; Lutaud 1978, 64], Мар'янджели