

Міністерство освіти і науки України
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки

На правах рукопису

БОРТНІК ЖАННА ІВАНІВНА

УДК 82-2.09 (043.5)

СУЧАСНА МОНОДРАМА

ЯК КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ ФЕНОМЕН:

ГЕНЕЗА, ПОЕТИКА, РЕЦЕПЦІЯ

10.01.06 – теорія літератури

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Науковий керівник

Лавринович Лілія Богданівна,

канд. філол. наук, доцент

Луцьк – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. МОНОДРАМА В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ	12
1.1. Історико-культурні витоки поняття	12
1.2. Розвиток монодрами у ХХ столітті	25
1.3. Монодрама як об'єкт теоретичної та критичної рефлексії	43
Висновки до розділу 1	54
РОЗДІЛ 2. МОНОДРАМА ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ ЖАНР	56
2.1. Жанровий зміст сучасної монодрами (тематико-проблемний аспект) ...	56
2.2. Суб'єктна організація монодрами як основний виразник жанру	67
2.3. Жанрові параметри монодрами в комунікативно-риторичному аспекті	84
2.4. Характер конфлікту.....	99
2.5. Особливості сюжету.....	111
2.6. Специфіка хронотопу.....	125
2.7. Жанрова мотивація сприйняття монодрами: функції паратекстуальних та інтертекстуальних елементів	136
Висновки до розділу 2	151
РОЗДІЛ 3. ТЕАТРАЛЬНА РЕЦЕПЦІЯ СУЧАСНОЇ МОНОДРАМИ	156
3.1. Етапи та принципи створення сценічного тексту монодрами	156
3.2. Рецепція епічних, драматичних та поетичних творів у процесі створення сценічного тексту монодрами	163
3.3. Театральність як тип художнього сприйняття світу в сучасній монодрамі ...	174
Висновки до розділу 3	186
ВИСНОВКИ	188
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	197

ВСТУП

Актуальність теми та стан її розробки. Сучасна драматургія розвивається в добу активних змін, які полягають у доланні ієрархій та авторитетів, розмиванні кордонів між мистецтвом і життям, індивідуумом і суспільством, автором і читачем, сценою і глядацькою залогою тощо. Як зазначала німецька дослідниця Еріка Фішер-Ліхте, творча людина перетворює кордон (як обмеження правилами і законами) на поріг, адже це уможлиблює рух уперед, за межу, відкриває шлях до утворення нових феноменів. Одним із унікальних явищ, які активно розвиваються в останні десятиліття, є монодрама, дослідження якої дає змогу не тільки увиразнити важливу грань сучасної літератури, але й виявити значення цього феномену в новітньому соціокультурному просторі.

Протягом тривалої історії розвитку та становлення монодрама зберігала всі ознаки синкретичності, коли словесна основа була неможлива без музичної, візуальної, риторичної, а почасти й психолого-терапевтичної складової. Тенденція до використання цього жанру проявилася в літературному, театральному, музичному, хореографічному мистецтві, у психотерапевтичних дослідженнях тощо. В історії літератури монодраму ототожнювали з драматичним монологом, поемою, ліричною драмою, п'єсою з одним актором, психодрамою.

У кінці XIX ст. монодрама виокремилася як літературний жанр, а починаючи з останнього десятиліття XX ст. стала характерною ознакою драматургічних практик, оприявнивши властивості, що порушують традиційні канони драматургії, виявляють такі недраматичні ознаки, як родо-видовий синкретизм, епізація та ліризація, руйнування драматургічної структури через оповідний характер, монологічність, соціально-терапевтичні чинники.

У XXI ст. монодрама виходить за суто драматургічно-театральні межі, перетворюючись на явище значно ширшого характеру – культурно-історичний феномен. Це проявляється, зокрема, у застосуванні цілого спектру монодраматичних прийомів у нетеатральній сфері (в інших видах мистецтва, у

суспільно-політичному житті та ін.) і є свідченням все більшої потреби людини втілювати власну індивідуальність засобами театралізації. Новітня монодрама реалізує цю вимогу через розширення творчих можливостей індивіда за рахунок створення нових зв'язків зі світом (долання кордонів): послуговується театральними прийомами перформенсу й гепеннінгу, різноманітними ігровими стратегіями, міжродовими та міжжанровими зв'язками тощо.

Сучасна монодрама вміщує різні за змістом і функцією явища, які можна розглядати на тлі театральних законів: “театр” автора-письменника; “театр” політичного життя як творче моделювання реальності відповідно до законів монодрами; театр одного актора; інші театралізовані феномени, де особистість демонструє себе. Усі ці явища означені взаємовпливами, доповнюють одне одного, пов'язані між собою, але при цьому характеризуються стрункою системою спільних ознак, що, безумовно, необхідно брати до уваги, досліджуючи монодраму як літературний жанр. Тож вивчення сутності монодрами неможливе без урахування цілого комплексу культурних, історичних, філософських, соціальних, психологічних чинників.

Загалом дослідження монодрами продемонстрували наявність спорадичних наукових розвідок, присвячених певним аспектам: особливостям монологу, сюжету, ліричним та епічним началам, наративним стратегіям, аналізу окремих монодрам, особливостям динаміки жанру в національних літературах тощо. Втім, сьогодні залишається ціла низка досить вагомих для осмислення жанру проблем: поза увагою літературознавців опинилися питання походження, розвитку, модифікації і трансформації монодрами у ХХ–ХХІ ст., змістові та формальні рівні жанру, проблеми театральної рецепції тощо. Крім того, в сучасному літературознавчому дискурсі почало активно використовуватися поняття “монодраматичності”, яке також потребує окремого потрактування.

Отже, **актуальність** нашого дослідження визначається, по-перше, історико-культурною значимістю теми: сучасна драматургія вирізняється такими різноманітними драматичними та театральними явищами, об'єднаними поняттям “монодрама”, що спроба їх аналізу та типології є необхідною. По-

друге, принциповою є проблема виявлення її інваріантної структури та варіативних елементів, які уможливають модифікацію та трансформацію жанру, що надасть дослідженню теоретичної значущості. По-третє, розширення контексту монодрами у XXI ст. зумовлює необхідність витлумачення жанрової парадигми та художніх особливостей сучасної монодрами, її типологічних різновидів, що формують поняття про монодраму як культурно-історичний феномен.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (№ держ. реєстрації 0111U002142), тема та базові положення дослідження корелюють із проблематикою наукової роботи кафедри, є частиною комплексної проблеми естетичних пошуків новітньої літератури. Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради університету (протокол № 6 від 27 грудня 2012 року).

Мета дисертації – проаналізувати інваріантні та варіативні ознаки монодрами кінця XX – початку XXI століть, охарактеризувати новітні стратегії монодрами, що дозволяють тлумачити її як культурно-історичний феномен. Реалізація цієї мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

1. Простежити закономірності та виявити основні етапи становлення жанру монодрами й монодраматичності в літературі, дати визначення цих понять.

2. Ввести в науковий контекст численні розпорошені тексти монодрам та світових літературознавчих розвідок щодо монодрами, відтак окреслити потенційне наукове поле для подальших досліджень.

3. Дослідити змістові та формальні рівні жанру в контексті втілення певної естетичної концепції дійсності, моделі світу: виявити жанрові особливості тематики, проблематики, інтенсивності зображення, естетичного пафосу та з'ясувати значимість екзистенціалістської естетики у визначенні цих особливостей; схарактеризувати суб'єктну організацію жанру та визначити вплив ліричних і епічних начал на створення двох різноспрямованих векторів розвитку монодрами; обґрунтувати жанрові параметри монодрами в риторично-

комуникативному аспекті, розглянути поняття “образ кризи самоідентифікації” та опозицію “висловлене” / “невисловлене” в монодрамі і розкрити потенційність їх застосування для визначення типології конфліктів, розглянути особливості реалізації сюжету, хронотопу; висвітлити специфіку паратекстуальних та інтертекстуальних елементів монодрами.

4. Змоделювати процес роботи автора над текстом монодрами через порівняння прозового, драматичного, ліричного текстів та сценічного тексту монодрами і тексту вистави, на які вони були перетворені, з метою демонстрації інваріантних ознак цього жанру, визначених при теоретичному обґрунтуванні монодрами в нашому дослідженні.

5. Пов’язати активізацію жанрових форм монодрами та розширення її контексту на початку ХХІ ст. з тенденцією сучасного соціокультурного простору до театралізації, що, на нашу думку, впливатиме на подальший розвиток літератури загалом і монодрами зокрема. З’ясувати, як впливають на специфіку жанру монодрами театральні, філософські, соціологічні, психотерапевтичні тенденції доби і чи є підстави розглядати монодраму як продуктивну драматургічну стратегію новітнього соціокультурного простору.

Об’єктом дослідження стали сучасні монодрами (понад 150 п’єс, написаних із кінця 1980-х років до теперішнього часу) – твори тих драматургів, які, з одного боку, визначають монодраму як жанр свого твору, з іншого, продукують тексти, співвідносні з художніми властивостями монодрами, зазначеними в дослідженні.

Предметом дослідження виступає генеза, поетика та рецепція сучасної монодрами як культурно-історичного феномену.

При доборі **матеріалу дослідження** ми орієнтувалися на репрезентативність монодрам у сучасному гуманітарному полі. Йдеться не тільки про публікації в окремих виданнях, антологіях сучасної драматургії, презентації досліджуваних текстів на спеціалізованих наукових конференціях, у наукових збірниках, театральних постановках, але й про публікацію п’єс на театральних або авторських сайтах (teatre.com.ua, <http://belarusfreetheatre.com/>, www.z-sagalov.narod.ru/prose.html, <http://www.aldonicolaj.com> тощо).

Для дослідження історико-культурних витоків та розвитку монодрами у ХХ ст. були залучені тексти, написані від 1762 р. (“Пігмаліон” Ж.-Ж. Руссо), що уможливило окреслення особливостей формування жанрових ознак в історико-літературній ретроспективі. До аналізу також залучаються твори інших жанрів, у яких зауважені ті чи інші прикмети монодраматичності, що дало змогу простежити специфіку та становлення жанру і дати потрактування поняття “монодраматичність”.

При відборі текстів виникала текстологічна проблема через можливість існування різних варіантів монодрами (журнального, книжкового, сценічного), крім того, для дослідження був використаний рукописний варіант збірника, до якого увійшли наразі не опубліковані монодрами українських драматургів, представлені на фестивалі-лабораторії МоноЛІТ (2014 р.) у НЦТМ імені Леся Курбаса.

У 3-ому розділі ми використали для аналізу прозові, ліричні, драматичні тексти (“Шинель” М. Гоголя, “Річард III” В. Шекспіра, вірші Саші Чорного) з метою дослідження змін, які повинні відбутися з первісним твором, аби він став монодрамою, що дало можливість простежити особливості створення автором тексту монодрами як драматичного жанру (залучаємо для роботи інтернет-версії вистав В. Фокіна “Шинель”, І. Волицької “Річард після Річарда”, О. Девотченка “Концерт Саші Чорного для фортепіано з артистом”).

У контекст дослідження включено монодрами українських, російських, німецьких, французьких, англійських, польських, австрійських, білоруських, грузинських, італійських, угорських, болгарських, іспанських, мексиканських, канадських, фінських, естонських, шведських, турецьких та ін. авторів, що уможлиблює широту погляду на монодраму як культурно-історичний феномен.

Методи й теоретико-методологічна основа дисертації. Для дослідження цілісного бачення сучасної монодрами як культурно-історичного феномену було використано культурно-історичний, компаративний, феноменологічний, аналітико-синтетичний, системно-суб’єктний, рецептивний, інтермедіальний методи дослідження, а також методи інтертекстуального аналізу, когнітивної жанрології та театральної антропології. Методика вибіркового аналізу

уможливила значимість висновків із достатньою мірою вірогідності, позаяк вибрані монодрами є найбільш показовими з точки зору досягнення мети цього дослідження.

При обґрунтуванні етапів становлення монодрами, її генези, розглядаючи формування уявлень про монодраму, процес її теоретико-критичної рефлексії, ми використали позитивний досвід культурно-історичного (естетика Г. Гегеля, концепції Ш. Сент-Бева) і порівняльно-типологічного методів, покладалися на праці з теорії літератури М. Бахтіна, Н. Лейдермана, Т. Бовсунівської, В. Халізева; роботи з історії та теорії драми й театру М. Євреїнова, П. Паві, Дж. Стайна та ін.; враховували висновки дослідників монодрами О. Бондаревої, С. Деммер, Н. Нолетт, Г. Гілберт, Н. Агеєвої, А. Павлова та ін. У дисертації наявні також посилання на психодраматичні розвідки Я.-Л. Морено, Г. Лейтц.

При виробленні теоретико-методологічного підходу до монодрами як літературного драматичного жанру беремо за основу праці з теорії літератури й теорії жанру (М. Бахтіна, Н. Лейдермана, Н. Копистянської, А. Ткаченка, М. Зубрицької та ін.), порівняльного літературознавства (Д. Наливайка, В. Будного, М. Ільницького). Методи дослідження тематики й проблематики монодрами розширені синтезом екзистенціалістського та феноменологічного підходів, концепцією ідентичності (К. Ясперса, В. Хесле, Е. Гуссерля, М. Гайдегера, М. Мерло-Понті). Для обґрунтування інваріантних ознак жанру монодрами використовуємо системно-суб'єктний метод Б. Кормана, провідні засади рецептивної поетики (праці Г.-Р. Яусса, В. Ізера, О. Червінської), теорії інтертекстуальності (дослідження Ж. Женетта, М. Ріффатера, Р. Барта, М. Шаповал), набуток дослідників драматургії (В. Халізева, О. Бондаревої, Н. Малютіної, І. Болотян, С. Лавлінського, А. Липківської, О. Чиркова, Р. Козлова та ін.); розвідки з проблем комунікації в літературі та теорії комунікативних жанрів (А. Степанова, Т. Шмельової, С. Засе).

Дослідження монодрами як культурно-історичного феномену ХХІ ст. стало можливим з огляду на врахування подвійного характеру монодрами (притаманна природі драми орієнтація на сценічне втілення), тому спираємося на роботи з історії, теорії театру та театральної антропології М. Євреїнова, П. Паві, Г.-

Т. Леманна, Е. Фішер-Ліхте, Е. Барби, О. Левченко; залучаємо теоретичні студії з проблем інтермедіальності І. Гейзінги, Г. Дебора, О. Легг. Для дослідження етапів перетворення літературного тексту на сценічний текст монодрами орієнтуємося на театрознавчі розвідки Г.-Т. Леманна, І. Чистюхіна, С. Хороба, а також на рецензії, сценічні інтерпретації монодрам.

Наукова новизна роботи полягає в потрактуванні жанру монодрами як культурно-історичного феномену, найширше репрезентованого в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. з точки зору наукових пошуків, театральнo-драматургічної та соціокультурної інтенсифікації. Уперше в українському літературознавстві зроблено спробу цілісного теоретико-літературного осмислення жанру монодрами як втілення певної естетичної концепції дійсності, моделі світу; простежено процес виникнення, модифікації та оформлення монодрами в самостійний драматичний жанр, визначено етапи її розвитку.

У дослідженні поезики вперше описано специфіку тематики та проблематики, інтенсивності зображення та естетичного пафосу. У ході аналізу окреслено монособ'єктну організацію монодрами з огляду на художнє втілення в монодрамі єдиної свідомості суб'єкта дії. Обґрунтовано жанрові параметри монодрами в риторично-комунікативному аспекті. Виокремлено типи конфліктів у монодрамі з огляду на опозицію “висловлене” / “невисловлене” та простежено за особливостями розвитку конфлікту на прикладі творів сучасних світових драматургів. Висвітлено властивості сюжету та хронотопу монодрами, розглянуто паратекстуальні та інтертекстуальні елементи, яким автори монодрам надають функції жанрової мотивації сприйняття. Крім того, вперше диференціюється поняття “монодраматичності” як одного з елементів поезики твору, як прийомів рецептивного аналізу та театральної рецепції.

Принципову новизну підходу до монодрами визначає спроба виявити її феномен через дослідження проблеми “театральності” як типу художнього світосприйняття авторів монодрам. Для демонстрації інваріантних ознак цього жанру залучено театральну рецепцію монодрам: змодельовано процес роботи автора над текстом монодрами за допомогою порівняння прозового,

драматичного, ліричного текстів та сценічного тексту монодрами і тексту вистави, на які вони були перетворені.

Практичне значення. Результати роботи можуть бути використані при розробці університетських та шкільних навчальних курсів із зарубіжної літератури, української літератури ХХ–ХХІ ст., літературної критики, а також у спецкурсах для студентів-філологів, у працях із теорії літератури, історії літератури, української літератури, при подальших літературознавчих дослідженнях драматичних творів.

Апробація дисертації. Результати досліджень доповідалися на Міжнародній науковій конференції “Мариністика в художній літературі” (Бердянськ, 2010 р.), Всеукраїнській науковій конференції “Периферійні та місцеві ідентичності в літературі” (Миколаїв, 2011 р.), Міжнародних наукових конференціях “Крихти буття: література і практики повсякдення” (Бердянськ, 2011 р.), “Що водить сонце й зорні стелі. Поетика любові в художній літературі” (Бердянськ, 2012 р.), Всеукраїнських наукових конференціях “Слово в літературі: сакральне і профанне” (Миколаїв, 2013 р.), “Мова і вірш” (Луцьк, 2013 р.), міжвузівській науково-практичній конференції “...Я на сторожі коло їх поставлю Слово...” (Луцьк–Острог, 2014 р.), Всеукраїнській науково-методичній інтернет-конференції “Актуальні проблеми іншомовної комунікації: лінгвістичні, методичні та соціально-психологічні аспекти” (Луцьк, 2014 р.), I Міжнародній конференції пам’яті професора В. І. Фесенко (Київ, 2014 р.), Міжнародній науковій конференції “Аналіз та інтерпретація тексту у світлі сучасних методологій” (Луцьк, 2015 р.), XII Міжнародній літературознавчій конференції “Історіографія науки про літературу” (Чернівці, 2015 р.), Всеукраїнській науково-практичній конференції “Актуальні проблеми літературознавчої термінології” (Рівне, 2015 р.), Міжнародній інтернет-конференції “Тілесність й ідентичність в українській культурі мистецтві, літературі, мові” (Варшава, 2015 р.), Міжнародній науковій конференції, присвяченій 40-річчю заснування кафедри національних літератур, літературних взаємин та перекладу Тбіліського державного університету імені І. Джавахішвілі (Тбілісі, 2016 р.), Всеукраїнській науково-практичній конференції “Творчість

Василя Стефаника й українська культура кінця ХІХ – початку ХХ століття” (Івано-Франківськ, 2016 р.). Взяла участь у дискусійній зустрічі теоретиків і практиків літератури та театру “Полілог: діалог про монолог” в рамках Українського фестивалю-лабораторії моноп’єс МоноЛІТ, організованого НЦТМ імені Леся Курбаса (Київ, 2014 р.).

За матеріалами дисертаційної роботи опубліковано 18 статей, 14 із них у фахових виданнях України, 3 статті в закордонних виданнях.

Дисертація обговорена та рекомендована до захисту на спеціальному засіданні кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (протокол № 9 від 19.04.2016 р.).

Структура дисертаційної роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел, який нараховує 204 теоретичних та науково-критичних праці та 163 монодрами. Загальний обсяг дисертації становить 229 сторінок, із них 196 – обсяг основного тексту.

РОЗДІЛ 1

МОНОДРАМА В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ

1.1. Історико-культурні витоки поняття

Кожен новоутворений жанр упродовж свого становлення проходить певний шлях формування інваріантних ознак. Монодраму ХХ–ХХІ ст. складно співвідносити з історично усталеними, канонічними жанрами. Вона не має класичних зразків, тобто певної класичної моделі жанроутворення і жанросприйняття, однак накопичує свою “пам’ять жанру”. М. Бахтін зазначав: “У жанрі завжди зберігаються невмирущі елементи архаїки. <...> Жанр відроджується й оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі життя жанру. Тому й архаїка, що зберігається у жанрі, не мертва, а вічно жива, тобто здатна на оновлення архаїка. Жанр живе теперішнім, але завжди пам’ятає своє минуле, свій початок. Жанр – представник творчої пам’яті у процесі літературного розвитку” [13, 61] (тут і далі переклади з російської та ін. мов наші – Ж. Б.). Розвиваючи думку М. Бахтіна про “пам’ять жанру”, російський дослідник М. Лейдерман зазначає: “Навіть якщо перед читачем абсолютно нова індивідуальна жанрова система, вона... по-перше, все одно перебуває в генетичному зв’язку з раніше усталеними жанрами, стає до діалогу з ними, а по-друге, у самому тексті, навіть зухвало новаторському, все одно вже задаються певні світомоделювальні установки” [97, 142]. Ц. Тодоров на питання, звідки походять жанри, відповідає: “Відповідь дуже проста: вони походять від інших жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування” [151, 25]. Т. Бовсунівська, обґрунтовуючи ефективність когнітивно-дискурсивного підходу при дослідженні жанру, зазначає: “Жанр відображає процеси походження та психічного й соціального становлення людства” [18, 507]. Отже, жанр всотує з різноманітних форм дійсності те, що поступово набуває для нього жанротвірного значення.

“Пам’ять” монодрами як жанру – це система кодів, які маркують уявлення про певну модель світу, “що закам’яніла в жанровому каноні (архетипі, першообразі)” [97, 87], аби відтворити її у свідомості читача. Саме тому, на

нашу думку, хибними є твердження, закріплені у словникових статтях, що початком появи жанру монодрами можна вважати театр доесхілівської епохи, “в якому один актор грав різних персонажів, змінюючи маски” [154, 411], що “монодрама відома з античної доби, з доесхілівського періоду: у трагедіях Феспіда, Фрініха, сатирах Пратіна актор грав кілька ролей, постійно змінюючи костюми” [104, 73]. М. Євреїнов стверджував, що термін “монодрама” винайшов Теспіс, який називав так свої п’єси, де він один грав усіх персонажів [54, 7]. Ю. Ковалів головною ознакою монодрами визначав наявність одного актора: “...міжродові різновиди драми одного актора, який за допомогою монологу розкриває душу персонажа” [104, 73]. О. Клековкін писав, що монодрама – “...найархаїчніша, доесхілівська форма драми (Теспіс, Триніх); драматичний твір, у якому всі ролі виконує один актор. Першим відомим зразком жанру в цьому значенні вважається драма «Александра» Лікофрона Халкідського (III–II ст. до н. е.)” [75, 359].

“Надання преференцій статусові одного актора” [176, 26], слушно зауважує М. Шаповал, призводить до помилкового уявлення про монодраму як жанр, що бере свій початок від ранньої античності. У доесхілівській драмі актор, який змінював маски, відтворював іншу дійову особу (один актор, проте декілька дійових осіб – “суб’єктів дії”, за М. Євреїновим). У монодрамі (в її теперішньому розумінні і в теоретичному обґрунтуванні того ж М. Євреїнова) гра і зміна масок відображає інший бік Я персонажа (Я-Іншого, Я-не-в-собі) або ж Іншого, опосередкованого через це Я. Це зауважує й О. Бондарева, яка доводить, що античний протагоніст “не міг виконувати монодраму і здійснювати монологічне мовлення, хоча б тому, що міняв маски і зображував різних персонажів” [26, 355]. Отже, формально-технічні чинники не можуть бути жанровими ознаками цієї моделі, відтак шукати витоки жанру необхідно в іншій площині. Цією площиною є саме “оволодіння певними аспектами дійсності”, за М. Бахтіним, і система маркерів, які уможливають створення властивої монодрамі моделі світу. Таким чином, говорити про тяглість жанру монодрами від доесхілівського періоду можна не через зв’язок із театральною традицією, а через способи формування жанрових смислів.

Монологічна форма монодрами унаочнює мовлення, спрямоване на відсутнього, уявного, потенційного співрозмовника, і цим відтворює семантику давніх ритуалів, обрядів звернення до богів, надприродних сил, ритуал плачу, прощання з померлими. Ці архаїчні моделі пов'язані з необхідністю отримати допомогу “ззовні”, висловити біль, а в результаті за допомогою мовлення відновити космічну гармонію і подолати хаос. “Найкраще полегшення болю в тому, щоб його викричати, висловити його цілком. Вираження робить біль об'єктивним і відновлює рівновагу... Тільки у вираженні він усвідомлюється, а те, що усвідомлюється, потім іде геть. <...> Мовлення – це найчистіша форма об'єктивності для суб'єктивного. Жалобна пісня має до того ж форму прекрасного, позаяк вона рухається за правилом” [36, 47], – ці слова з етюду Гегеля, присвяченого давньогрецьким плакальницям, відображають світомоделювальні установки монодрами й унаочнюються в її духовно-змістовій сфері через комунікативні стратегії скарги, сповіді. Створення правил, ритуальної форми для “викиду” болю, “який перейшов у відчай”, дуже важливе, адже дає “велике благодіяння – вивести його назовні” [36, 47]. Біль стає чимось зовнішнім, стає образом. Монодрама частково успадковує ритуальну форму плачу, яка слугує для об'єктивізації стану людини в момент кризи, відчаю, у плачі закладена “пам'ять жанру” щодо двох взаємоспрямованих векторів монодрами – людини і світу.

Монодрама як жанр, що репрезентує різноманітні форми внутрішніх діалогів, особистісних рефлексій персонажа, всотала прийоми таких риторичних жанрів, як діатриба і солілоквиум. Діатриба як “проповідь на популярну морально-етичну тему, подеколи у формі дискусії з уявним опонентом” [105, 201], закладала основи діалогічного підходу до людського життя, думки, формувала поетичні прийоми створення уявного співрозмовника. Закономірно, на нашу думку, що 1988 року Г. Гарсія Маркес визначив жанр своєї п'єси, де персонаж-жінка звертається з гнівним монологом до мовчазного співрозмовника, саме як “діатриба” – “Діатриба кохання мужчині, що сидить у кріслі” (“*Diatriba de amor contra un hombre sentado*”).

Якщо у діатрибі рух думки оповідача відбувався за рахунок умовного передбачення ним реплік відсутнього опонента і словесного реагування на ці

репліки, то в солілоквіумі засадничим стає “діалогічне ставлення до самого себе” [13, 70]. М. Бахтін зазначав, що в солілоквіумі зафундовано “відкриття внутрішньої людини – “самого себе”, доступного не пасивному самостереженню, а тільки активному діалогічному підходу до себе самого, що руйнує наївну цілісність уявлень про себе, покладену в основу ліричного, епічного і трагічного образу людини. Діалогічний підхід до самого себе розбиває зовнішні оболонки образу себе самого, що існують для інших людей, визначають зовнішню оцінку людини (в очах інших) і закаламучують чистоту самосвідомості” [13, 70]. Таким чином, у солілоквіумах філософів Антисфена, Марка Аврелія, Августина та ін. закладено підвалини філософського осмислення внутрішнього конфлікту, що в художній літературі репрезентований як зіткнення Я та Я-Іншого, спричиненого необхідністю узгодити власне сприйняття себе із “зовнішньою оболонкою”, створеною для Інших.

Окрім діатриби та солілоквіуму (у контексті формування поетикальних прийомів монодрами), важливо згадати і про такий вид риторичних вправ, як свазорії – складання виступів на певну тему від імені відомого історичного або героїчного персонажа. Беручи за основу прийоми свазорій, Овідій створив “Героїди” (“*Heroides*”, 5 р. до н. е) – цикл віршованих послань-скарг жінок (Пенелопи, Медеї, Аріадни, Дідони та ін.) своїм коханим, в якому риторичні техніки доповнюються прагненням автора надати кожному образу ліричності, відобразити суперечливі почуття, що дозволяє дослідникам називати “Героїди” жанровими міметичними сценками.

“Творча пам’ять” монодрами успадкувала елементи сповіді, молитви, а також їхньої важливої складової – покаяння. Йдеться про літературні сповіді, де сповідні ситуації (на відміну від церковної сповіді) вигадуються, зображуються так, ніби звучать перед вигаданим адресатом, або ж творчо опрацьовані авторські сповіді (щоденники, мемуари), де роль духівника відведена читачеві: “Сповідь” Августина, “Житіє” Авакума, “Сповідь” Ж.-Ж. Руссо, Л. Толстого, “Сповідь сина віку” А. Мюссе тощо. Літературна сповідь (антисповідь), як зазначає С. Зассе у праці “Отрута у вухо: Сповідь і зізнання в російській літературі”, протягом століть створювала “техніку виробництва відвертості”

[66, 70], що, на нашу думку, проявилось в жанрових параметрах монодрами: сповідь формувала рецептивний бік монодрами – особливості сприйняття твору, зверненого до читача як до адресата покаяння.

Гене́за монодрами як літературного жанру тісно пов'язана з функціонуванням однойменного музичного жанру. Із XVIII ст. термін “монодрама” закріплюється в музичному мистецтві на позначення жіночого монологу-співу, що супроводжується інструментальною музикою. Інтерес до цього жанру виявляли Ж.-Ж. Руссо, Й. В. Гете (на думку дослідників, “Фауст” спочатку задумувався автором як монодрама). Лірична сцена “Пігмаліон” (“Pygmalion”, 1762–1770) Ж.-Ж. Руссо демонструвала авторське бачення ролі художника в історії людства. Це був синтетичний жанр, де текст не міг існувати без музичного супроводу: на сцені ліричність оповіді єдиного персонажа доповнювалася, за задумом автора, музикою. Одна з тем у п'єсі – самоідентифікація Галатеї у фіналі: “Я” – “Це Я” – “Це вже не Я” [313, 510]. Монолог Прозерпіни з фарсу Й. В. Гете “Тріумф чуттєвості” (“Der Triumph der Empfindsamkeit”) поступово виокремився в самостійну п'єсу (також у музичному супроводі), і вже 1778 року автор надрукував її як окремий твір. Такі п'єси були можливими лише в поєднанні з музикою (хором, балетом), що робило прийнятним монологічне мовлення персонажа і нівелювало недосконалість відповідної поетики. Монодрама як музичний жанр поступово стає одним із видів оперного мистецтва, де сольна партія (мелодекламація або мелодизований речитатив), розвивається як комічна опера-монодрама, пантоміма, кабаре (“Лелію, або Повернення до життя” Гектора Берліоза, “Арлекін Девкаліон” Алексіса Пірона, “Аріадна на Наксосі” Йоганна Христиана Брандеса, “Медея” Фридріха Вільгельма Готтера тощо). Крім того, тривалі монологи часто були складовими елементами великих п'єс (містерій, церковних літургійних вистав тощо), виконувалися перед початком або завершенням спектаклів, аби, приміром, повною мірою презентувати красу та розкіш костюмів, акцентувати на особливому акторському талантові провідного актора.

В останнє десятиліття XVIII ст. жанр монодрами втрачає свою привабливість: зустрічаються лише поодинокі випадки використання терміна.

Монодрамами називав свої поетичні твори представник англійського романтизму Роберт Сауті (“Сапфо”, 1793 р.; “Лукреція”, 1799 р. тощо). В одному з листів до свого кузена Гросвенора Ч. Бедфорда 26 (27) жовтня 1793 року Р. Сауті пише, що в листах багато “од, елегій, монодрам, комодрам, трагодрам – усіх видів драм” (“...a letter Grosvenor full of odes elegies epistles monodramas comodramas tragodramas – all sorts of dramas...” [202]: це одне з перших документально зафіксованих свідчень використання терміна “монодрама”. У 1875 році Альфред Теннісон доповнив авторським підзаголовком “монодрама” написану 1855 р. психологічну поему “Мод” (“Maud”), демонструючи цим монологізм і драматичність оповіді персонажа, зображення аномальних явищ психіки. Монологічність, розповідь персонажа про події власного життя і пов’язані з цим переживання зреалізувалися у XVIII–XIX ст. передовсім у поемах Р. Сауті, Дж. Г. Байрона, А. Теннісона, Р. Браунінга, М. Лермонтова та ін. В англійському літературознавстві для позначення такого феномену послуговувалися терміном “драматичний монолог”, що часто передбачало дистанціювання біографічного автора від ліричного персонажа, особливо це стосувалося поем А. Теннісона, Р. Браунінга, та виявляло тенденцію до драматизації лірики (а не ліризації драми).

У XIX ст. термін “монодрама” використовували німецькі експресіоністи для назви “сольної комедійної сценки («Іди сюди» – Ельсгольца, «Пішов геть» і «Ні» М. Вердера), втілюючи у щораз іншій варіації образи жінок-кокеток” [116, 457], – зазначав С. Мокульський. Загалом різноманітні гумористичні жанри, призначені для виконання на сцені (у французькому “cabaret”, німецькому “Überbrettl” [див: 103] тощо), які існували та продовжують існувати у формі моновистави і часто складаються з низки монологів, на нашу думку, не є монодрамою. Напрямок їхнього розвитку (користуючись термінологією М. Ліпісівіцького щодо німецької драматургії) визначимо як профанний. М. Ліпісівіцький зазначав: “Якщо у сакральному слові людина хоче почути про когось чи щось краще, інше, «чуже», то у профанному слові – про себе, про «звичне», добре знайоме, «своє»” [103, 82]. Комічні сценки-монологи зреалізуються у XX ст. у вигляді естрадних монологів, скетчів, “stand-up

comedy” тощо. Натомість монодрама тяжіє до сакрального (ритуалу сповіді, проповіді тощо), шукаючи при цьому способи вираження “слова про себе”, – накопичує жанрові смисли, формує відповідну поетику, аби у ХХІ ст. зреалізуватися як соціокультурний феномен через утворення нової якості взаємовідносин “між текстовим субстратом і сценічним компонентом”.

Отже, генетичний аспект жанру монодрами пов’язаний із формуванням монодраматичних прийомів, міжжанровою та міжродовою дифузією. Втім, власне монодрама як жанр літератури – це продукт ХХ ст., який увібрав численні творчі надбання за весь період розвитку красного письменства, але найбільше уможливили актуалізацію цієї жанрової моделі відкриття філософії, психологічної науки, драматургічні прориви “нової драми” і теоретичне обґрунтування жанру монодрами М. Євреїновим.

У філософії та літературі межі ХІХ–ХХ ст. стало формуватися і остаточно склалося у світоглядну систему в 30–40 рр. ХХ ст. екзистенціалістське ставлення до світу. Руйнування позитивістського універсалізму, розуміння цінності кожної конкретної особистості та її “приреченості на свободу” вимагають від митців нової поетики, актуалізації тих літературних форм, які уможливлюють створення образу людини в її одиничності, неповторності, нефіксованості. Інтерес екзистенціалізму до межового стану переходить у сферу інтересів драматургії, що формує підвалини для ідейно-тематичної основи монодрами. Одним із важливих складників феномену монодрами стає, таким чином, її компенсаторна функція – одна з основних функцій мистецтва, за М. Дюфреном, яка полягає в прагненні “ілюзорно відновити гармонію у сфері духу, втрачену в реальності” [цит. за: 28, 258].

Протягом усієї історії розвитку монодрама “чинить спротив” намаганням знівелювати людську унікальність і одиничність та реалізує цю функцію на усіх рівнях – автор, текст, читач. Автор у монодрамі отримує “форму прекрасного для викиду болю”; втілює образи людей, які врешті-решт, подолавши суспільні обмеження, реалізують право на висловлення власної правди; відтак цей жанр закріплює таку можливість за читачем. Перефразовуючи слова М. Фуко про те, що “тривалий час звичайна індивідуальність – індивідуальність простої людини – лишалася нижчою за поріг опису” [156, 280], можна сказати, що у

драматичному мистецтві, починаючи від “нової драми”, відбулося не просто піднесення людини вище порогу художнього опису – ця межа була зруйнована через усвідомлення недоречності порівняння цінності людей взагалі. Протягом попередньої історії формування поетики монодрами об’єктами для творчого дослідження були або міфологічні герої (Пігмаліон, Прозерпіна, Аріадна, Медея та ін.), які втілювали не індивідуальність як “сукупність своєрідних психічних рис, що характеризують особистість людини” [142, 280], а абстрактний міфологічний знак; або драматургія зверталася до образу простої людини як комічного персонажа. У процесі розвитку монодрама компенсує недостатню увагу до індивідуальності, реалізуючи можливість втілювати у драматичному творі образ однієї людини, демонструючи інтерес до внутрішнього процесу спротиву ворожому світові (більшого або меншого – тут порівняння вже має значення). Культурно-історичний феномен монодрами в цьому сенсі проявляється як індикатор змін суспільних поглядів на індивідуальність (право бути не таким, яким людину хочуть бачити інші) та реалізується в численних модифікаціях та трансформаціях жанру.

“Нова драма” дала поштовх практично всім магістральним напрямкам розвитку європейської драматургії та театру ХХ ст. Її формування вплинуло на художні принципи, що розвинулися у драмі, утворюючи такі явища, як “епічний театр” Б. Брехта, “театр жорстокості” А. Арто, французька екзистенційна драма, камерна драма, лірична драма, театр абсурду та ін., що формували власне літературні традиції жанросприйняття монодрам, готували “горизонт очікувань” читача / глядача. “Нова драма” наслідувала екзистенційний конфлікт епохи у стосунках людини і світу. На цьому тлі зовнішній конфлікт у “новій драмі” трансформується у внутрішній, у боротьбу героя із самим собою, що стає одним із визначальних чинників для виникнення монодрами як жанру. Якщо зображення персонажа в момент кризи у традиційній драматургічній структурі відповідає такому сюжетному компоненту, як кульмінація (часто передається монологом персонажа), то межовий стан [183, 203] (термін К. Ясперса) в сюжеті монодрами “розтягнутий” на всю п’єсу, уповільнює дію, надає перевагу монологічному мовленню дійової особи. Уповільненість дії, монологічне

мовлення до відкриттів “нової драми” вважалися недоліками при побудові драматичного конфлікту: соціально-політичні, психологічні, літературні уявлення читача і публіки ще не були сформовані для сприйняття драматичних творів такого типу.

Крім того, драма орієнтувалася переважно на театральну постановку: створюючи драматичний твір, автор повинен був передбачити відповідний музичний (цирковий, танцювальний та ін.) супровід, як це було, приміром, у монодрамі Ж.-Ж. Руссо. Слово, що звучить на кону з вуст одного актора, не могло існувати самотійно, тому драматурги повинні були обстоювати право на “тотальний” сценічний монолог, з одного боку, та право на існування драматичного твору (монодрами) як самоцінного літературного феномену, з іншого.

Саме А. Чехов 1886 року написав п'єсу “Про шкоду тютюну” (“О вреде табака”), яка в енциклопедичних статтях називається одним із перших прикладів монодрами, адже в монологічній формі демонструє болісний процес стирання індивідуального та капітуляцію Я перед Я-соціальним Іншим. Автор визначив її як “сцену-монолог в одній дії”, зауважуючи в листі до О. Кніппер, що це “водевіль з однією дійовою особою, яка тільки говорить, але не діє зовсім” [170, 471]. Про неготовність до сприйняття такого типу драматичного твору свідчить те, що критики називали його оповіданням, друзі – “захудалым ребёнком” [170, 468], радили видалити зі збірника. Попри все, А. Чехов повертався до п'єси, переробляючи декілька разів, обстоюючи її право на існування, при цьому зауважуючи, що не може уявити постановку цього твору на сцені МХТ, позаяк дійова особа тільки говорить [170, 471]. Монолог персонажа монодрами “Про шкоду тютюну” побудований А. Чеховим без манірної декламації, патетики, як натуральне безпосереднє мовлення, оскільки саме через патетичність монологи вважалися старим, навіть приреченим на відмирання прийомом, що свідчив про невміння автора створювати діалоги.

Імітація усієї події на словах на перших етапах розвитку драматургії не могла реалізуватися ані в драматичних текстах, ані на сцені. А. Чехов зробив спробу модалізувати оповідний матеріал дискурсом. Варто зазначити, що твір

“Про шкоду тютюну” А. Чехов написав для конкретного актора. Ця тенденція буде важливою в наступному розвитку монодрами, що на всіх етапах художньої еволюції залежна від театру і реагує на його потреби. Звернення персонажа безпосередньо до читачів / глядачів, особливості сюжету, що визначаються внутрішнім конфліктом між Я та Я / Іншим персонажа, акцентування на особистісній ідентифікації, розширення зони ремарки (дійова особа сцени-монологу “Про шкоду тютюну” отримує оцінку автора – “муж своей жены”) – усі ці прийоми монодрами А. Чехова стануть базовими для розвитку цієї жанрової моделі у ХХ–ХХІ ст.

Своєрідний конфлікт у “новій драмі” сформував новий хронотоп. Щастя і горе людей вирішуються у тісній кімнаті, навколо стола, біля каміна – таку “схему” хронотопу “нової драми” запропонував М. Метерлінк [112, 31]. У творах А. Стріндберга, А. Чехова, Г. Ібсена дім, кімната стають втіленням цілого світу, а людина в цій кімнаті – співвідносна з ним. Дія у драмі, яка за драматургічними законами відбувається “тут і зараз”, проектується на все життя індивіда. Тому межі кімнати розширюються до безкінечності, одночасно унаочнюється безкінечна рівновеликість однієї конкретної окремої людини цілому світові, тобто зникає категорія розміру, а з’являється співвідносність. Внутрішня психологічна реальність суб’єкта дії у монодрамі створює часопростір, тотожний цій реальності.

Так, одноактна п’єса А. Стріндберга “Хто сильніший” (“Den starkare”, 1889 р.) представляє монодраму з двома дійовими особами, але суб’єктом мовлення є тільки одна з героїнь, яка звертається з гнівним монологом до колишньої суперниці, місце дії – закритий простір кав’ярні, на який проектується все життя жінки. Автор демонструє трагедію людини: вибір між можливістю бути поряд із коханим або відмовою від своєї індивідуальності заради Іншого. Відкритий фінал у п’єсі А. Стріндберга, власне, є постановкою нового питання та унаочненням екзистенційного конфлікту: хто сильніший – пані Х, яка змушена у всьому наслідувати колишню кохану свого чоловіка, чи пані Y, яка залишилась незалежною та вільною, але тепер може тільки спостерігати за сімейним щастям.

Монодрамою критики назвали драму А. Стріндберга “На шляху до Дамаска” (“Till Damascus”, 1898–1904 pp. – так звана “Ich-Drama”, що відтворює

досвід внутрішніх переживань автора), а також три ранніх п'єси О. Блока (“Балаганчик”, “Король на майдані”, “Незнайомка”) через “розсіювання конфлікту” та “множинність головного героя”, що оприявнювалася групою персонажів. Автори розвивають ліричний аспект драми як сюжетобудівного елементу, коли зображено боротьбу почуттів, розгорнутих не в логічній послідовності, а на асоціативних зв'язках, за принципом вільного монтажу сцен, і окремі фрагменти дії представлені як варіації ліричних настроїв автора. Елементи монодраматичності проявилися й у творчості футуристів, зокрема у трагедії “Володимир Маяковський” (1913 р.) В. Маяковського. Як вказував рецензент І. Ярцев, попри те, що у творі багато персонажів, трагедія виникла на сцені як монодрама, де тільки сам поет – реальна особа, а інші дійові особи йому уявляються [цит. за: 62]. Персонаж п'єси, якого грав автор, звертався до глядачів, а інші дійові особи виглядали як сни, марення, візії самотньої душі героя, зникала межа між лірикою і драмою та проявилися риси драми-сповіді.

Таким чином, окрім монодрами як драматичного жанру, розвивається “монодраматичність” як елемент поетики, який стає важливим прийомом для багатьох жанрів мистецтва, не визначає жанр твору, а полягає у проектуванні подій, ситуацій на єдину свідомість одного героя. Теоретик жанру М. Євреїнов знаходив монодраматичність у “Гамлеті” В. Шекспіра (у постановці Г. Крейга), “Повістях Белкіна” О. Пушкіна (всі історії читач бачить через сприйняття розповідачів), а також зазначав, що монодраматичні елементи є у “Синьому птахові” М. Метерлінка, “Ганнеле” Г. Гауптмана, “Чорних масках” Л. Андрєєва тощо.

Першим теоретиком монодрами став драматург, режисер, театрознавець Микола Євреїнов, із його здатністю вловлювати віяння доби, втілювати їх у слові та на сцені, випереджати час. Лекції про монодраму М. Євреїнов уперше прочитав узимку 1908 року – спочатку в Літературно-художньому гуртку, потім у Театральному клубі і в Театрі В. Ф. Коміссаржевської. У цій доповіді, надрукованій видавництвом Н. Бутковської 1909 року під назвою “Вступ до монодрами” (“Введение в монодраму”), М. Євреїнов називає монодрамою “такого роду драматичну виставу, яка, прагнучи найбільш повно повідомити

глядачеві душевний стан дійової особи, являє на сцені довоколишній світ таким, яким він сприймається виконавцем дії у будь-який момент його сценічного буття” [54, 8]. Монодрама, за М. Євреїновим, перетворює “чужу мені драму” в “мою драму” за допомогою співпереживання, ідентифікації читача / глядача з “суб’єктом дії”: глядач повинен бачити на сцені не наслідування об’єктивної реальності, а внутрішню психологічну реальність головної дійової особи. Цей жанр став для М. Євреїнова засобом перетворення, оновлення старого, традиційного театру, отже, компенсацією тих властивостей, які театр, на думку театрознавця, потребує в цей момент культурної історії.

Автором першої п’єси в цьому жанрі, на думку російського теоретика драми, був Борис Гейгер. Називалась вона “Вода життя”, 1911 року М. Євреїнов поставив її на сцені театру Олександра Кугеля “Криве дзеркало”. Пізніше Б. Гейгер напише ще декілька монодрам (“Спогади”, “Сон”, “Що говорять – що думають”). Сам М. Євреїнов створив для “Кривого дзеркала” монодраму “Лаштунки душі”, пізніше – “Представлення любові”. За допомогою використання багатьох персонажів, що відображають різні сторони “я” суб’єкта дії, М. Євреїнов і Б. Гейгер намагалися об’єктивізувати свідомість людини, її таємні думки, сновидіння, марення. Втім, відтворення внутрішньої картини душі персонажа такими засобами було не зовсім переконливим, незрозумілим для публіки, воно досягло такої межі умовності, яка змогла потім реалізуватися тільки спеціальними кінематографічними засобами, зокрема ця концепція втілилася у пізніх монодрамах С. Беккета, написаних для телебачення, радіо і театру. Як зазначала Т. Джурова, М. Євреїнов не виконав і головну вимогу монодрами: у п’єсах “Спогади”, “Вода життя”, “Лаштунки душі” не було головної дійової особи, з якою би міг ідентифікувати себе глядач, “монодрама ставала полідрамою” [51, 82].

Таким чином, у творах М. Євреїнова і Б. Гейгера можливість сприйняття ідей авторів п’єс залежала не від художніх властивостей самих монодрам, а від театральної форми: виникало протиріччя між сутністю нового жанру і технічними можливостями тогочасної сцени. Конфліктів надавався виключно фарсовий характер, ні в текстах п’єс, ні в їхніх постановках не вдалося

зреалізувати спрямованого на об'єкт потоку свідомості, глядацького співпереживання, обстоюваних М. Євреїновим, а головне, тут не було протагоніста, з яким би міг ідентифікувати себе глядач.

Євреїнівська модель монодрами стала основою для наступних жанрових трансформацій. Особливості модифікації цього жанру в літературі проявляються через збільшення кількості варіативних ознак. Для обґрунтування жанрової моделі монодрами необхідно виділити кілька важливих аспектів у доробку М. Євреїнова, які можна вважати жанровою константою монодрами: у монодрамі автор створює тільки одного “суб’єкта дії”; інші персонажі сприймаються “лише в рефлексії їх суб’єктом дії і таким чином їхні переживання не мають самостійного значення... оскільки в них проектується «сприймаюче Я» суб’єкта дії” [54, 25]; ідея монодрами реалізується через співпереживання читача / глядача.

Отже, виникнення монодрами стало можливим через процес дифузії жанрів і родів – взаємопроникнення лірики і драми, епосу і драми; елементів риторичних жанрів діатриби й солілоквиуму; сповіді, молитви та покаєння; поеми та драматичного монологу тощо. Поглиблений психологізм, внутрішній екзистенційний конфлікт як рушійна сила сюжету, розширення конфлікту до рівня загальнолюдського, зміна часопросторових координат драматичних творів, розвиток ліричного первня драми тощо стали важливими чинниками для подальших експериментів і тими підвалинами, що уможливили появу жанру монодрами, її розвиток, актуалізацію на межі ХХ–ХХІ ст. Монодрами, створені А. Чеховим та А. Стріндбергом, оприявнили екзистенційну проблематику та відобразили іманентну суперечливість монодрами як на змістовому, так і на формальному рівнях – зіткнення між індивідуальним і загальним (соборним, колективним, суспільним, публічним тощо), розділеною свідомістю – єдиного суб’єкта дії, між монологом і діалогом (полілогом), між ліричним і епічним тощо. Крім того, зазначені автори довели можливість існування монологічного драматичного жанру та продемонстрували це відповідними поетикальними засобами.

1.2. Розвиток монодрами у XX столітті

“Найбільш загальні властивості жанрового смислу, – доводить Т. Бовсунівська, – мотивуються законами людського мислення, а саме: фрактальність, ієрархічність, циклізація / ритмізація, трансформація, анігіляція, кореляція” [18, 507]. При цьому дослідниця зауважує, що “трансформація є першою вказівкою на функціональність жанру” [18, 507]. Трансформація, на її думку, відбувається через такі основні форми: за рахунок “вставних жанрів”, “тематичного розвитку”, “зміни масштабу”, “зміни функції”, “жанру та контржанру”, “родової суміші”, “заголовку”, “авторської позиції”, “включення позалітературних текстів”, зміни “міметичних спрямувань”, “авторської установки на синтез нового жанру”, “темпоралізацію сюжетних схем”, “міжвидову синкретизацію” [18, 510–512]. Крім того, важливим у цьому процесі, зазначає Т. Бовсунівська, є те, що “трансформація втрачає свій сенс та осмислюється як нове жанрове утворення, якщо спостерігається повторюваність певних трансформацій всередині одного жанру” [18, 513]. Проаналізуємо ці процеси формування жанрових смислів монодрами, враховуючи методологію когнітивної поетики, яка “здобуває не тільки право на констатацію плінних ознак як істотних в окресленні того чи іншого жанру, а й теоретичне підґрунтя мотивації цих плінних, проте часом визначальних ознак” [18, 478].

На початку XX ст. А. Чехов, А. Стріндберг створили перші монодрами, які представляли власне драматичні жанри, були самостійними й самодостатніми літературними творами, зреалізовували властивий монодрамі світообраз. М. Євреїнов теоретично обґрунтував власне бачення монодрами й у співпраці з Б. Гейгером унаочнив його кількома монодрамами. Відтак інтерес до цього жанру падає, нові монодрами, створені за концепцією М. Євреїнова, не з’являються. Термін “монодрама” до кінця XX ст. нечасто використовується письменниками (у 1986 р. свердловський письменник Володимир Балашов монодрамою назвав свій твір “Ленінградка”, 1998 року драматург Зиновій Сагалов визначив жанр свого твору “Три життя Айседори Дункан” терміном “монодрама” тощо). До кінця XX ст. ідеї М. Євреїнова згадували лише у вузькому колі фахівців: посилання на його теорію монодрами трапляються в

неопублікованих роботах С. Ейзенштейна – їх досліджує у книзі “Нариси з історії семіотики в СРСР” В. Іванов (1976 р.), який звернув на них увагу у зв’язку з інтересом режисера до проблеми “внутрішнього монологу”. Англійський переклад доробку М. Євреїнова був здійснений 1915 року. У Франції, в Парижі, 1924 року вийшла друком монографія Е. Зносько-Боровського “Євреїнов” (E. Znosko-Borovsky, “Evreinoff”), в якій автор бачить перспективу розвитку монодрами суто як прийому театральної постановки [68].

Таким чином, у той час, коли монодрама була теоретично обґрунтована і набула статичних ознак, проявилася тенденція до її асиміляції, жанрової анігіляції. “З часом жанри стабільної структури, – зазначає Т. Бовсунівська, – які не проявляли здатність до трансформацій, повинні були поступитися місцем більш оперативним жанрам, здатним до деформації та аглютинації. <...> ...чим більше стійких ознак у жанрі, тим ближче він до власної смерті” [18, 514]. Монодрама асимілюється в інші види людської діяльності: у психотерапію, музику (в 1909 р. написана опера-монодрама “Очікування” Арнольда Шенберга, 1958 р. – “Людський голос” Франсіса Пуленка, 1965 р. – “Записки божевільного” Юрія Буцко тощо) та ін.

На початку ХХ ст. монодраму стали пов’язувати зі психологічною наукою, психотерапевтичним методом, розробленим австрійським вченим Якобом Леві Морено у 20-х роках ХХ ст. Втім, як доводять німецькі дослідники [192], термін “психодрама” винайшов задовго до цього, 1892 р., Ріхард фон Мергаймбс, який писав поетичні твори, балади, епічні поеми, заснував Літературну спілку психодрами та журнал. Під психодрамою Р. фон Мергаймбс розумів художній матеріал для риторико-декламаційного читання, сам створював психодрами, в основі яких було монологічне мовлення.

Я. Л. Морено писав поетичні твори, був редактором експресіоністського журналу “Diamon”, 1920 року видав поетичну збірку “Заповіт батька” (“Das Testament des Vaters”). У 1921 р. він заснував у Відні “театр імпровізації”, де намагався втілити ідею “театру без публіки” через умовне об’єднання простору сцени і залу як місця дії. Монодрамотерапію (як різновид психодрами) Я. Л. Морено використовував для умовного розігрування пацієнтом ролей Я та

“приймання на себе” ролі Іншого, створення власної самотійної реальності в суб’єктивному просторі для реконструювання і розкриття не проявлених почуттів і неусвідомлених установок, “досягнення особистістю автономії та індивідуальної ідентичності, закріплення надій на зміни” [98]. М. Євреїнов незадовго до цього також обґрунтовував і практично зреалізував ідею театротерапії (психотерапевтичний спектакль “Так було – так не було”, 1921 р). Отже, на цьому етапі монодрама проявила здатність до трансформації, що уможливило виконання “когнітивної ролі розпізнання / представлення здобутого знання про смисл” [18, 513]. Крім того, монодрама формується як культурно-історичний феномен, розширяючи контекст через новий вияв своєї компенсаторної функції.

До середини ХХ ст. на тлі загальноєвропейської кризи драми активно реалізуються різноманітні малі драматургічні театральні форми, приміром французьке кабаре, кабаретштюк в німецькомовній драмі [103] тощо. Натомість монодрама репрезентована одиничними п’єсами, серед яких “Подорожній” (“Путник”, 1911 р.) Валерія Брюсова, “Перед сніданком” (“Before Breakfast”, 1916 р.) Юджина О’Ніла, “Людський голос” (“La voix humaine”, 1930 р.) та інші монолози Жана Кокто для театру. Означені твори демонструють модерністські експерименти у драматургії, властиві європейському та американському мистецтву тієї доби. У цих п’єсах на перший план виходить не власне дія, яка розгортається перед читачем / глядачем, а висловлювання суб’єкта про переживання подій власного життя, побудовані як єдиний, цілісний монолог персонажа. (Під “драматичним висловлюванням” розумітимемо поняття, яке Н. Малютіна визначила таким, що поширюється на “...назву, жанрове визначення п’єси, тип і складові фабули (сюжету), тип героя, елементи композиції, характер перипетії, форми мовлення героїв та автора, вербальні та невербальні засоби організації дії...” [108, 13]).

Ліричний віршований монолог В. Брюсова, який автор назвав психодрамою, написаний під впливом драм М. Метерлінка (у п’єсі є драматичний рух і лірика духовного життя, семантичні паузи, одноактовість тощо) з властивим В. Брюсову скептицизмом. Важливим у цьому сенсі є те, що

була зроблена паралель між монодрамою як художнім твором і психодрамою; втім, монодрама В. Брюсова є певною контамінацією драматичної поеми та монодрами. Персонаж-жінка “Подорожнього” звертається з емоційно-надривним монологом до безмовного персонажа, який у фіналі п’єси помирає, – ці сюжетні особливості присутні й у монодрамі Ю. О’Ніла “Перед сніданком”. В обох творах наявна екзистенційна домінанта, проте якщо В. Брюсов створює символічний образ таємничої Долі, то Ю. О’Ніл репрезентує внутрішній конфлікт повсякдення, спровокований фатум. Так трансформується, розширюється тематика монодрами. Рання п’єса “Перед сніданком”, написана Ю. О’Нілом під впливом творів А. Стріндберга, перегукується з їхньою тематикою (зокрема в інтерпретації образу жінки) і є близькою до діалогізованої прози (використання внутрішнього монологу, розлогих несценічних ремарок). Важливо зазначити, що п’єса Ю. О’Ніла вперше репрезентує монодраму, де роль розповідача надана неоднозначному персонажеві, який з метою виправдати себе спотворює справжні події і факти. За допомогою авторських прийомів “проговорювання” та ремарок образ жінки-жертви протягом оповіді перетворюється у цілком протилежний.

Монодрами В. Брюсова, Ю. О’Ніла на тлі інших їхніх творів мало відомі і читачам, і наступному поколінню письменників, що будуть звертатися до монодрам. У цьому вбачається певна тенденція: кожен раз при створенні монодрами йдеться про сугестивний компенсаторний самовираз митця, світоглядну позицію, готовність до експерименту. Монодрами виникають у творчості авторів різних країн, напрямів та стилів, почасти незалежно одна від одної, принаймні до кінця ХХ ст., доки не з’явиться досить резонансна в західноєвропейському театрі монодрама “4.48 Психоз” (“4.48 Psychosis”) англійського драматурга Сари Кейн, а також п’єси російського драматурга Євгена Гришковця (на пострадянському просторі).

На відміну від західної (європейської, американської) культури, яка на початку ХХ ст. почала художньо осмислювати людину та її індивідуальні прояви, східна культура культивувала неіндивідуалістичну ментальність, в якій перестати бути частиною спільноти для особистості означало втратити Я.

Приміром, японське мистецтво початку ХХ ст., безумовно, зазнало впливу екзистенціалістської філософії, але в літературі “індивідуалістичність” образів проявилася передусім в епічних творах, як-от в его-белетристиці (жанр “ватакусі сесецу”) Таями Катая, Юкіо Місіми та ін. Зумовлено це тим, що японська драматургія тривалий час була орієнтована на національні традиції театрального мистецтва та передбачала синкретичність форми (використання масок, музики, танцювальних, циркових елементів, ляльок тощо). Наприклад, драма “но” – “музично-танцювальна драма, що її письмовий сценарій (коротший за типову одноактну драму на Заході) пояснює, як розповісти історію засобами хореографії [29, 669]. Крім того, “театр одного актора” зреалізувався в Японії в жанрі ракуго (з ХVI–ХVII ст.) – традиційне японське мистецтво усної оповіді, яке усталилося в сучасній культурі як сатиричний жанр та продовжує активно розвиватися в ХХІ ст. (збірник текстів ракуго “Сміх, що проганяє сон” уперше опублікований ще 1623 р.).

“Театр одного актора” як мистецтво оповіді існував в мистецтві багатьох країн (зокрема в африканських, у народів Сходу [148] тощо) і певним чином вплинув на розвиток монодрами, однак в окремих літературах він так і залишився мистецтвом оповіді національних міфів, а в інших (під впливом західноєвропейського театру) зреалізувався як монодрама – модерний літературний жанр. Приміром, турецька монодрама є, на нашу думку, певним відгалуженням театру оповідачів-меддахів і при цьому почасти демонструє проникнення європейської індивідуалістичної естетики: зберігає органічну єдність окремої людини з громадою, натомість унааявнює трагедію існування індивіда в суспільстві. Одні з перших турецьких монодрам, написаних наприкінці 1980-х років, розкривають проблему особистості, яка відчуває необхідність змиритися із втратою коханої людини заради загальноприйнятих норм моралі (“Блакитним був мій велосипед” Дінчера Сюмера: “Maviydi Bisikletim”, 1986 р.); художньо втілюють тему таланту, який існує заради величі країни (“Я – Мімар Сінан” Тургута Озакмана: “Ben Mimar Sinan”, 1987 р.).

Закономірно, що європейська та американська монодрама маркована саме реформаторами драматургії та театру: після А. Чехова, А. Стрінберга і

М. Євреїнова це Ю. О'Ніл та Ж. Кокто, а пізніше Семюел Беккет, Бернар-Марі Кольтес, Славомір Мрожек, Гайнер Мюллер та ін. Така кореляція втілює зміни психологічного, культурного, соціального погляду суспільства на питання збереження індивідуальності, з одного боку, та на проблему “зруйнованого самотністю індивіда”, з іншого, що найбільш ефективно реалізуються через монодраматичну форму. Про авторське бачення екзистенційного відчуження людей та неможливості діалогу слушно писав В. Халізов: “У драмі ХХ століття, орієнтованій на принципи модерністської естетики, монолог нерідко акцентується так, що діалогічне мовлення відступає на другий план. Це має місце у п'єсах, де відчуження людей один від одного і від суспільства усвідомлюється як явище універсальне і фатально невідворотне” [157, 211]. Створення в монодрамі образу людини в межовому стані, у момент екзистенційної кризи, коли вона знаходиться віч-на-віч із ворожим світом, стає для монодрами тематичною орієнтацією на життя, уможливорює естетичне освоєння різноманітних проявів індивідуальності.

П'єса “Людський голос” Ж. Кокто (1930 р.) зреалізувала мовні ресурси драматургії та театру, віддзеркалила схильність французького драматурга до експерименту. Ж. Кокто визначив жанр свого твору як моноп'єса (терміни “монолог” і “моноп'єса” стануть у ХХ ст. найбільш уживаними для позначення жанрової приналежності монодрам). Окрім того, Ж. Кокто використав такий символічний образ екзистенційної самотності, як телефон, надавши можливість для варіацій та експериментів наступному поколінню письменників. Після “Людського голосу” Ж. Кокто створив ще декілька подібних моноп'єс, об'єднаних під назвою “Кишеньковий театр” (1948 р.). Твір “Байдужий красень” (“Le Bel Indifférent”, 1940 р.), написаний для Е. Піаф, художньо відтворював історію з особистого життя співачки і став тлом для театротерапії (сценічна гра Е. Піаф і дозволена автором імпровізація на сцені зумовлювали для неї психотерапевтичний ефект під час виконання п'єси). Низка монологів “Пісні й монологи” Ж. Кокто продемонструвала міжродову контамінацію: репрезентувала виведені за межі жанрових кордонів оповідання-мініатюри, написані для друзів-акторів (з можливістю постановки на сцені).

У коментарях до монодрами “Людський голос” автор зауважував, що “драма дозволяє артистці грати дві ролі: ту, слова якої артистка говорить, і ту, слова якої вона чує” [257, 46]. Е. Бентлі вказує на цю особливість монологу монодрам: “Яку б ми не взяли річ – “Перед сніданком” Юджина О’Ніла, “Людський голос” Жана Кокто або навіть поему “Моя остання герцогиня” Браунінга, яка усвідомлювалася автором аж ніяк не у вигляді п’єси, – усюди монолог представляє собою не більше, ніж майстерний прийом, за допомогою якого авторові вдається створити відсутнього персонажа так само реально, як нібито він перебуває на сцені...” [15, 86]. Монодрами В. Брюсова, Ю. О’Ніла, Ж. Кокто демонструють умовність драматичного монологу, спрямованого на потенційного адресата, репліки якого добудовуються через мовлення єдиного суб’єкта дії.

Отже, для перших монодрам, що репрезентують генезу цієї жанрової моделі на початку ХХ ст., властиві такі ознаки: у цих творах присутній, окрім протагоніста, умовний персонаж, який сприймається у рефлексії суб’єктом дії; наявність цього персонажа надає додаткових кодів для розвитку внутрішнього конфлікту, основою побудови сюжету стає зумовлена екзистенційним конфліктом розповідь суб’єкта дії про переживання подій власного життя. Жанр трансформується за рахунок тематичного розвитку, родової суміші, пов’язаної зі збільшенням епічних елементів (герой-оповідач, розповідь про події), авторського жанрового позначення монодрам (монолог, психодрама, моноп’єса) та авторських установок на синтез нового жанру.

Наступний період розвитку монодрами пов’язаний з авангардистськими експериментами у драматургії. Цей період сягає 80-х років ХХ ст., його умовне завершення окреслюється процесом трансформації монодрами, спричиненим зміною жанроутворювальної моделі на межі постмодернізму. У 1960-ті роки монодрами з’являються у творчості Семюела Беккета, Еміліо Карбаллідо, Олександра Вампілова, Діно Буццаті, Альдо Ніколаї, Марселя Мітуа, Гайнера Мюллера, Робера Пенже, Тадеуша Ружевича, в 1970–1980-ті роки п’єси в цьому жанрі створюють Богдан Бойчук, Яніс Ріцос, Франц-Ксавер Кройц, Гарольд Пінтер, Беррі Коллінз, Славомір Мрожек, Бернар-Марі Кольтес, Рольф Гохгут,

Петер Гакс, Патрік Зюскінд, Томас Бернгард, Габріель Гарсія Маркес, Людмила Петрушевська, Володимир Сорокін та ін.

Монодрами С. Беккета (“Остання стрічка Краппа”, “Не я”, “Щасливі дні”, “Експромт у стилі Огайо”, “Примарне тріо”, “Лише хмари”, “А, Джо” та ін.) демонструють пошуки драматурга в царині непізнаваних проявів людської екзистенції, унаочнюючи напрям зміни театральної парадигми від модернізму до постмодернізму, від комедії та фарсу до трагіфарсу, від повномасштабної драми до мінімалізму тощо. Автор висвітлює в монодрамах проблему самотності й неприкаяності людини в абсурдному світі, досвід трагічного пізнання свого “Я”, неможливість комунікації зі світом, демонструючи цим нові напрямки тематичного розвитку жанру. С. Беккет розвиває традиції монодрами за допомогою втілення внутрішнього конфлікту через персоніфікацію якостей, рис характеру, різних образів “Я”: це трагіфарси “Кроки” (“Footfalls”), “Тоді” (“That Time”), “Кінець гри” (“Fin de partie”).

У світі, що його зображує С. Беккет, діалог втрачає іманентну властивість бути засобом комунікації, стає грою, одним зі способів прояву підсвідомого. Монодрами цього автора структуровані навколо єдиного суб’єкта свідомості – образу, що увібрав максимальну кількість смислів. С. Беккет демонструє подвійне ставлення до слова як до інструмента, що вичерпав себе, і водночас як до маніакальної потреби людини виговоритися. У монодрамі “Остання стрічка Краппа” (“Krapp’s Last Tape”, 1958 р.) вперше на сцені використовується джойсівський “потік свідомості”. У монодрамі “Не я” (“Not I”, 1972 р.) слова вириваються з Вуст, які розташовані в центрі сцени (у вісімдесятирічної німої жінки прорвався голос), і оприявнюють беззмістовний нестримний потік мовлення. Експерименти зі словом у творчості С. Беккета проявляються в подвійному сенсі мовлення персонажів, у кліше, повторенні слів, “телеграфному стилі”, неможливості знайти точні слова, відсутності знаків питання (мова перестала бути засобом спілкування – питання перетворюється у ствердження [181]). Саме ці прийоми стануть основними у відтворенні внутрішнього мовлення персонажів монодрам ХХ–ХХІ ст.

Вичерпаність мови як інструмента комунікації проілюстрував також німецький драматург Ф.-К. Кройц, який довів цю ідею до крайньої межі,

написавши монодраму “Концерт на замовлення” (“Wunschkonzert”, 1972 р.), що складається лише з ремарок: головна героїня проживає свій останній день, робить звичні буденні справи, не вимовляючи жодного слова, а в кінці п’єси вчиняє самогубство (монодраму поставив на сцені 30 років потому німецький режисер Т. Остермайер).

У п’єсах С. Беккета проблема самоідентифікації набуває нового наповнення. Голос не ідентифікується зі своїм “Я” в монодрамі “Не я”: кожен раз, коли персонаж хоче вимовити “Я”, говорить “Ні, Вона”, що демонструє авторське бачення болісності самоідентифікації і водночас потреби в “ній”. В “Останній стрічці Краппа” персонаж, прослуховуючи магнітофонний запис власного голосу, зроблений тридцять років тому, усвідомлює чужість своєї молодій реінкарнації, спогади не викликають майже ніяких почуттів, окрім нерозуміння і роздратування. С. Беккет відкриває тему для наступних експериментів у царині монодрами: невловимість “Я”, непостійність особистості в часі, неподібність теперішнього “Я” до попереднього і наступного.

Таким чином, форми трансформації монодрами, які здійснив С. Беккет, реалізують її жанрову функціональність: театр цього автора відкрив перспективи розвитку складного співвідношення драми і спектаклю, пластичного, когнітивного, звукового плану в монодрамі. Новаторська драматургія С. Беккета сформувала не тільки свій тип героя, але й певний тип читача / глядача, готового до високого рівня драматургічної умовності для сприйняття п’єс такого типу, як монодрама. Уперше в літературі один автор створив цілу низку варіативних різновидів цього жанру, що сприяло наступним експериментам у царині монодрами. Крім того, в монодрамі відбулася зміна міметичних спрямувань: тяжіння цього жанру до міметизму як головного способу презентації життя було подолано.

Німецький драматург Г. Мюллер, якого називають одним із засновників “постдраматичного театру” (термін Г.-Т. Леманна [196]), у 1960-х роках створив монодраму “Медея-матеріал” в естетиці постмодернізму (“Medeamaterial” 1982 року увійшла до трилогії “Verkommenes Ufer / Medeamaterial / Landschaft mit Argonauten”). Рецептивну стратегію переосмислення, конструювання

персонажа-гібрида, який продовжує функціонувати у світовій літературі як мистецький знак, Г. Мюллер втілює багатослівним інтелектуальним текстом, фрагментарністю сюжету, ритмізованим поетичним словом із найпростіших слів і зворотів без розділових знаків, провокуючи читача передовсім на активізацію думки. Нові шокуючі метафори, сміливі порівняння всупереч традиційно-поетичним засобам, незначна кількість ремарок у п'єсі створюють варіативні моделі для читацької рецепції, уможлиблюють експерименти з візуальним, звуковими планами під час театральних постановок (що, зокрема, продемонстрував режисер А. Васильєв у моновиставі “Медея. Матеріал”, “Школа драматичного мистецтва”, 2001 р.), сприяють розвиткові такого типу театру, що його Г.-Т. Леманн назвав “постдраматичним”. Близький за естетикою до творчості Г. Мюллера французький драматург Р. Пенже у монодрамі “Гіпотеза” (“L’Hypothèse”, 1961 р.) теж демонструє експерименти зі словом (текст без знаків пунктуації, в умовному способі) як знесилення, спустошення, що може нести слово для індивідуума, якщо він зазнав впливу Іншого: фрази персонажа Мортена і його відображення на екрані демонтують драматургічну структуру алогічними повторами, науковими штампами, зворотами, властивими діловому мовленню, за якими, власне, зникає Я.

У польській драматургії традиції “драми абсурду” продовжує засновник “театру непослідовності” Т. Ружевиц у монодрамах “Кумедний старигань” (“Śmieszny staruszek”, 1964 р.), “Стара жінка висиджує” (“Stara kobieta wysiaduje”, 1968 р.). Сюрреалістичний трагіфарс “Кумедний старигань” автор написав як суміш нелогічних, механічних, часто повторюваних слів, розміщених рядками без розділових знаків. Втім, у цьому “потоці свідомості” оприявнюється екзистенційна проблематика: персонаж говорить про самотність людини, аморальність суспільства, перенаселеність міст, екологію тощо. Подієвість твору зведена до мінімуму, п'єса перенасичена штампами і кліше – символами втрати людської індивідуальності в абсурдному світі. У польській літературі другої половини ХХ ст. до жанру монодрами звертаються І. Ірединський “Марія” (“Maria”, 1974 р.), С. Мрожек “Лис-філософ” (“Lis filozof”, 1977 р.), “Лис-аспірант” (“Lis aspirant”, 1978 р.) та ін. Монодрами драматургів Польщі можна

розглядати як продовження беккетівських експериментів у драматургії та спробу покоління, що перебувало під тиском радянської ідеології, розширити горизонт читацьких зацікавлень.

Монодрами французьких драматургів М. Мітуа “Акомпаніатор” (“L’Accompagnateur”, 1960 р.), Б.-М. Кольтеса “Ніч незадовго перед лісами” (“La Nuit juste avant les forêts”, 1977 р.), представника української діаспори Б. Бойчука “Коротка розмова телефоном” (1970 р.), англійського драматурга Г. Пінтера “Монолог” (“Monologue”, 1972 р.) виразно оприявнюють екзистенційну проблематику, маркуючи її “потокем свідомості”. Б.-М. Кольтес конструє монолог – фразу довжиною у 60 сторінок без чітко окресленого фіналу, унаочнюючи зіткнення різних проявів Я персонажа. Для позначення такої драматургії сучасні французькі теоретики театру застосовують терміни “театр слова” (Ж. Данан), “театр розмови” (Ж.-П. Ренгар), підкреслюючи цією назвою специфічну роль у п’єсі слів, які не вживаються за своїм прямим призначенням, а “займають місце драматургії і збуваються їй” [53, 258]. Б. Бойчук у монодрамі “Коротка розмова телефоном” (“Коротка розмова на один голос”) окреслює безмежну самотність людини у світі пороговим хронотопом кімнати, яка зменшується упродовж п’єси, короткими рубаними фразами персонажа, створюючи образ-символ “людини без пам’яті про себе й інших”, а тому без можливості самоідентифікуватися. Образ “двох у кімнаті” стає також одним із найбільш поширених у драматургії Г. Пінтера, при цьому в “Монолозі” звернення Мужчини до уявного персонажа, що нібито сидить на стільці, виявляє інший бік самотності – абсолютну владу людини над Іншим, який позбавлений права голосу.

Мелодраматичну лінію в жанрі монодрами, започатковану творами Ж. Кокто, що репрезентують біль самотньої, покинутої жінки, продовжують мексиканський письменник Е. Карбаллідо – “Селагінела”, “Паразити” тощо (“Selaginela”, “Parásitas”, 1951 р.); італійські драматурги Д. Буццаті – “Одна в будинку” (“Sola in casa”, 1958 р.), “Годинник” (“L’orologio”, 1959 р.) “Стриптиз” (“Spogliarello”, 1964 р.), “Телефоністка” (“La telefonista”, 1964 р.) та Альдо Ніколаї “Сіль і тютюн” (“Sale e tabacch”), “Емілія у війні та мирі” (“Emilia, in

pace e in guerra”, 1958 р.) тощо; канадська письменниця А. Майє – “Замурзанка” (“La Sagouine”, 1971 р.); класик колумбійської літератури Г. Гарсія Маркес – “Діатриба кохання мужчині, що сидить у кріслі” (“Diatriba de amor contra un hombre sentado”, 1988 р.) та ін. Ці монодрами демонструють ліричні, надривні монологи жінок, звернені до мовчазних персонажів (переважно коханих чоловіків – уявних, потенційних адресатів), втілюють самотність людини у світі, бажання сховатися від нього або знайти вихід (тут він реалізується як свідома покора долі). Майстерність драматургів проявляється в умінні унаочнити внутрішні психологічні протиріччя образів, показати болісний процес боротьби, з одного боку, за можливість бути поряд з коханим, прийняти його зраду, смерть, з іншого боку, художньо виразити протест жінки проти байдужості, усвідомлення того, як заради Іншого відбувається поступова відмова від власної індивідуальності.

Німецькі драматурги Р. Гохгут і П. Гакс представляють перші зразки монодрами – літературної біографії. Р. Гохгут у монодрамі “Смерть мисливця” (“Tod eines Jägers”, 1976 р.), спираючись на документальні джерела, творчо моделює останній монолог Е. Гемінгвея перед смертю. П. Гакс у п’єсі “Розмова в будинку Штейнів про відсутнього пана фон Гете” (“Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe”, 1978 р.) за основу сюжету взяв історичний матеріал (стосунки Й. В. Гете і Шарлотти фон Штейн), передаючи образ письменника опосередковано – через бачення закоханої жінки. Таким чином, продовжуючи традиції німецької експресіоністської драми, драматурги вперше в монодрамі зреалізували художню рецепцію особистості та творчості письменників, акцентувавши вибором жанру на самотності і трагічності образів (як митців, так і тих, хто поряд із ними).

“Новою спробою сучасної трагедії” [198, 119]) назвали критики п’єсу англійського драматурга Б. Коллінза “Вирок” (“Judgement”, 1973 р.). Ця монодрама демонструє екзистенційну “покинутість” людини у світі та виявляє тенденцію англійської драматургії до осмислення “насильства”, що згодом реалізується в такому напрямі, як “in-your-face theatre”. Трагедія семи радянських солдат, яких фашисти під час відступу кинули в зачиненому підвалі

польського монастиря, історія виживання, канібалізму втілюється мовленням того, хто лишився живим, – капітана Вукова. Через переривчастість фраз персонажа, фрагментарність в інтонаційно-мовленнєвій організації монодрами Б. Коллінз зображує розлад свідомості людини на межі між логікою здорового глузду і божевільям, творчо досліджуючи внутрішні механізми психіки людини, яка приймає насильство як вимушену необхідність. Таким чином, жанр монодрами тематично оновлюється за рахунок осмислення теми влади, тоталітаризму, насильства над індивідуальністю: цю тему розвивають також бразильський драматург Роберто Атайяд у монодрамі “Мадам Маргарита” (“Madame Marguerite”, 1973 р.) та австрійська письменниця Бригітта Швайгер у п’єсі “Фюрере, дай наказ” (“Führer, befiehl!”, 1987 р.).

У творах австрійського письменника Т. Бернгарда домінує монологічне мовлення: його персонажі втратили надію бути почутими або не вміють слухати Іншого та говорять переважно тривалими монологами. Текст монодрам Т. Бернгарда ритмізований, фрагментарний, уривчастий, розміщений “стовпчиками” без розділових знаків, що демонструє спонтанність, стихійність, розгубленість його персонажів. Самотність занедбаної світом людини, одержимої ідеєю, втілюється в монодрамах Т. Бернгарда “Мінетті” (“Minetti”, 1977 р.), “Просто складно” (“Einfach kompliziert”, 1986 р.) та відображає особисті переживання самого автора, змушеного протягом життя обстоювати право на власний погляд, усвідомлювати руйнівну силу ідеї.

Соціально-психологічний тип “маленької людини” крізь призму екзистенційної проблематики окреслює П. Зюскінд у першому своєму творі “Контрабас” (“Der Kontrabass”, 1980 р.). Монодрама репрезентує образ невдахи, одинака з яскраво вираженою девіантною поведінкою, сенсом життя якого, його Я-Іншим, стає музичний інструмент. Зображення “існування людини у своїй маленькій кімнаті” [243, 6] (так зазначав автор ідею п’єси “Контрабас”) стане провідною темою монодрам на межі ХХ–ХХІ ст. Маленька кімната в монодрамі П. Зюскінда переростає в духовну категорію, символ ілюзійної захищеності від ворожих сил світу. П’єса П. Зюскінда репрезентує монодраму як жанрову варіацію “драматургії дискурсу” (за П. Паві), коли весь текст звернений

безпосередньо до публіки, “жбурляється їй в обличчя” [125, 260–261], за висловом П. Паві.

Таким чином, відбувається трансформація монодрами: сам дискурс перестає бути мовним кодом, вписаним в зображення і сценічне мовлення, стаючи структурною основою всієї театральної дії. Поетичні засоби монодрами П. Зюскінда маркують тенденцію кінця століття на “тотальне і універсально-невідворотне відчуження людей від світу і один від одного” [157, 211], демонструють крах діалогу як засобу комунікації, відображають трансформацію монодрами за рахунок зміни функції, стають початковим етапом в актуалізації цього жанру наприкінці ХХ ст., реалізованого переважно у традиції “драматургії дискурсу”.

Отже, в західноєвропейській літературі до кінця 1980-х років монодрама пройшла важливий шлях становлення і навіть продемонструвала певну еволюцію, віддзеркаливши експерименти в царині драми і тяглість літературного процесу. Монодрама створювалась авторами як знакова система, що потребує від читача / глядача нового підходу до прочитання семантики образів. У цей період сформувалися два основні вектори розвитку монодрами як художньо-комунікативної стратегії: 1) монодрами як жанрової моделі “драматургії дискурсу”; 2) монодрами, у якій автор втілює суб’єкт-об’єктні стосунки як перебирання на себе “суб’єктом дії” функцій мовчазного персонажа.

На радянському мистецькому просторі існували поняття “моноп’еса”, “монолог”, які більше співвідносилися з естрадним жанром “stand-up comedy”. Актуалізація монодрами пов’язана з початком краху соціалістичної ідеології, змінами у світоглядній позиції: починаючи з 60-х років, драматургія поступово звільняється від ідеологічного пафосу і панування п’єс “виробничої” тематики. Одними з перших творів, написаних російським драматургом О. Вампіловим, були саме монодрами: “трагічна сцена-монолог” “Місяць у селі, або Загибель одного лірика” (“Месяц у деревне, или Гибель одного лирика”, 1958 р.) і “психологічний етюд” “Сповідь початківця” (“Исповедь начинающего”). Це іронічні монологи, в яких уже помітні манера і провідна тематика драматурга: випробування героя-сучасника побутом, оміщанювання. У 1986 р. письменник і

актор Володимир Балашов зреалізував у монодрамі “Ленінградка” “останню спробу” покоління реанімувати позитивного романтичного героя радянської доби, створивши (насправді) епітафію по ньому: схематичність, стереотипність, ідеологічне підґрунтя монодрами все ж таки очевидні, попри ліризм і високу естетичну напругу п’єси.

Неприйняття радянською ідеологічною системою внутрішнього екзистенційного конфлікту в драматургії (тут людина поза колективом не варта художнього зображення) гальмувало розвиток жанру монодрами, спрямовувало його на ідеологічну, зрідка на особистісну тематику. Показовою в цьому сенсі була написана в 1960 році монодрама Юліу Едліса “Кульбабка” (“Одуванчик”), подана до друку лише 1999 року. У п’єсі зображені екзистенційний страх пересічної “людини-совка” перед необхідністю розв’язувати онтологічні проблеми і переможне бажання залишитися у стані незнання. Автор п’єси поєднав різні види прихованих діалогів, звернених до мовчазного, уявного персонажа, до людства, читачів / глядачів, продемонструвавши болісність самоідентифікації людини, яка втратила орієнтири у світі.

У 1988-му році виходить друком п’єса “Стіна” українського драматурга Юрія Щербака, віддзеркалюючи тенденцію психологічної й інтелектуальної драми, до якої тяжіла драматургія 70–80-х років ХХ ст.. У цій п’єсі автор звертається до життя й творчості Т. Шевченка, це твір монологічної структури (сповіді, оповіді, ретроспекції, внутрішніх рефлексій). М. Шаповал доводить [176, 10], що п’єсу Ю. Щербака, попри наявність у ній багатьох персонажів, можна вважати монодрамою, оскільки творові притаманні всі основні риси цієї жанрової моделі, визначені М. Євреїновим: єдиний суб’єкт дії, інші персонажі з’являються як візії, марення княжни Репніної і бачаться читачеві / глядачеві такими, якими їх сприймає протагоніст у певний момент свого сценічного буття.

Нову для “соціалістичного реалізму” межову поетику застосовує Л. Петрушевська у п’єсах “Склянка води” (“Стакан воды”, 1978 р.), “Пісні ХХ століття” (“Песни ХХ века”, 1988 р.). Ці та написані пізніше монодрами Л. Петрушевської репрезентують реалізацію конфлікту на рівні висловлювання, яке не збігається зі сюжетобудівним планом, відображають тяжіння авторки до

монологічності як можливості реалізації потенційних смислів слова через перепрочитання штампів, класичних сюжетів, демонструють синтез хаосу повсякдення і загальнолюдських цінностей, що збережені попри постійну боротьбу за виживання, поєднують тонкий реалістичний психологізм з поетикою абсурду. У творчості Л. Петрушевської вперше в монодрамі радянського періоду з'являється образ пересічної людини, яка починає усвідомлювати себе “вищою за межу опису”, цінною зі всіма своїми проблемами, страхами, побутовими негараздами.

Новий етап розвитку монодрами на пострадянському просторі в нестійку епоху з еkleктичністю істин, дискурсів, проявів масової культури знаменує монодрама “Синій автомобіль” Ярослава Стельмаха (1990 р.). Л. Бондар, аналізуючи стилістику межового стану в цій монодрамі, зазначила, що, крім модерністської традиції, у творі реалізуються постмодерні тенденції: сприйняття світу через текст, перехід від творчості до діяльності з огляду на цю творчість, деструктивність, наявність ремінісценцій, асоціативність, іронічність, відмова від пошуку кордонів між дійсністю та текстом, оскільки існує лише текст, зрівнювання в правах деміурга та його витвір [23, 60]. Я. Стельмах уперше в монодрамі творчо реалізує тенденцію до прямого використання автобіографічного матеріалу, демонструючи зростання міри присутності автора у драматичному творі.

Реакцією на ідеологізовану радянську літературу стала творчість представника російського постмодернізму В. Сорокіна, перший драматичний твір якого – монодрама “Російська бабуся” (“Русская бабушка”, 1989 р.). Граючи з образами і штампами радянської епохи, автор створив деструктивний текст через повторення (монолог бабусі повторюється тричі без змін), використання непоєднаних елементів (між “чуттєвими і сентиментальними” монологами розміщені сороміцькі частівки), епатаж, свідомо доводячи текст таким чином до неможливості читання. Монодрама В. Сорокіна демонструє контрверсійну трансформацію жанру та тенденцію до темпоралізації сюжетних схем: на протигагу сповідальності, іманентно властивій монодрамі, реалізується пародія на сповідь, розпадаються темпоральні властивості тексту, складається тенденція до зміни жанрових функцій внаслідок

використання провокативних стратегій. Відтак із часу появи монодрам Л. Петрушевської, В. Сорокіна, Я. Стельмаха можна відстежувати тенденцію до зміни жанру в радянській та пострадянській драматургії.

У європейській драматургії 90-х років ХХ ст. з'явилося нове покоління митців, нові експериментальні театри (Royal Court Theatre у Лондоні, "Berliner Schaubühne" Томаса Остермайера в Берліні, УАТ ("Прем'єр-театр") німецького драматурга Олівера Буковськи, російський рух "Нова драма" тощо), які потребували вже не експериментів із класикою, а нової драматургії, нових п'єс. На той час у світовій літературі зреалізувалася ціла низка монодрам, створилася традиція їх жанросприйняття, уможлививши наступні експерименти, розробку варіативних моделей.

Модифікацію та трансформацію монодрами на змістовому і формальному рівнях у кінці ХХ – на початку ХХІ ст. зумовлюють такі літературно-історичні чинники:

1) у монодрамі трансформуються властивості суб'єкта дії через персоніфікацію різних сторін його Я, розсіювання Я в полілогічних структурах (новація М. Євреїнова, трансформована С. Беккетом): монодрами "Життя на трьох" Л. Чупіс, "Ні в роках, ні в голові правди нема" Ш. Гарбюз, "Ти моя мати" Ю. Адміраала, "Людина" Ю. Паскара, "Мова батька" А. Остермайера, "Трюча" В. Снігурченка тощо;

2) монодрама реалізується як "драма дискурсу" через зміну жанрової функції (новація П. Зюскінда): монодрами Є. Гришковця, Кліма, "Кульбабка" Є. Унгарда, "Акомпаніатор" М. Мітуа тощо;

3) у монодрамі втілюється поетика "поточку свідомості" (новація С. Беккета): "4.48. Психоз" С. Кейн, п'єси Кліма, Є. Гришковця, "Яблука" К. Стешика, "Гриб, або Зворотний бік зворотного" Ц. Мараногозова тощо;

4) авторські установки на синтез жанру зумовлюють появу нових жанрових форм монодрами: п'єса-монолог, моноп'єса, мелодрама, психологічний етюд, монодрама-притча, трагіфарс тощо;

5) втілюється абсурдистська естетика (новація С. Беккета): "Людина" Ю. Паскара, "Яблука" К. Стешика, "Трюча" В. Снігурченка тощо;

б) тематичного розвитку монодрама набуває через реінтерпретацію літературних текстів, історичних образів: “Танці гончарного кола” Л. Чупіс, “Три життя Айседори Дункан”, “Не вірте добродію Кафці” З. Сагалова, “Табу, актор!” С. Носова, “Смерть Фірса” В. Леванова, “Я... вона... вони... він...” Кліма, “Мова батька” А. Остермайера тощо;

7) монодрама трансформується через міжродову дифузію: “1900-й” А. Барікко, “Про двох придурків” С. Пиркало, “Три монологи” К. Бабкіної, “Монологи для театру” Л. Петрушевської, “Ненавиджу” (монолог із піснями) М. Котерського тощо;

8) монодрама стає складовою циклу драматичних творів (новація Г. Мюллера): “Не Медея” з циклу “Трикутний квадрат” Ю. Тарнавського, “Смерть Фірса” з циклу “Форсіада” В. Леванова, “Джеккі” Е. Єлінек зі збірки “Смерть і діва I–V. Драми принцес” і т. д.;

9) одним із чинників, що уможлиблює модифікацію жанру, стає використання біографічного матеріалу, мемуарів, документальних джерел (“Жінка і фронт” А. Польць, “Чорнобильська молитва” С. Алексієвич як роман у монологіях з очевидцями, “АТО” Е. Рзаєва); залучення біографічного матеріалу робить монодраму важливим компонентом різноманітних театральнотерапевтичних явищ (рух “Театр пригноблених” – “Theatre of the Oppressed”; проекти Сашка Брама “Диплом”, “Осінь на Плутоні”; “PostPlayTeatr” та ін.).

Провідною в монодрамі продовжує бути екзистенційна проблематика: драматурги художньо осмислюють процес кризи самоідентифікації, унаочнюють проблему щораз більшої уваги суспільства до індивідуальності людини, яка усвідомила себе “вищою за межу опису”, та розробляють відповідну поетику. У драматургії ХХ ст. монодрама трансформується та продовжує функціонувати в модифікованому вигляді: жанрова домінанта залишається незмінною, але постійні ознаки стають варіативними. Варіативність цих ознак у ХХ ст. унаочнюється передовсім трансформацією єврейнівського “суб’єкта дії”, що дало можливість втілити його внутрішню психологічну реальність мовленнєвою дією, при цьому різні сторони “суб’єкта дії” в монодрамі часто не відображені кількома персонажами.

1.3. Монодрама як об'єкт теоретичної та критичної рефлексії

М. Євреїнов стверджував, що монодрама – “мистецтво дуже давнього походження, засновником якого є безсмертний Теспіс, який понад 2500 років тому, склавши п'єси за відомим планом з кількома дійовими особами, одноосібно став їх втілювати на сцені за допомогою винайдених ним ляних личин і характерних костюмів” [54, 7–8]. Одна з перших згадок про монодраму 26 (27) жовтня 1793 р. в листі Роберта Сауті (“...a letter Grosvenor full of odes elegies epistles monodramas comedramas tragodramas – all sorts of dramas ...” [202]) свідчить про вільне використання терміна, який увиразнює слова “monos” (грец. – один) і “drama”. Р. Сауті перелічує в листах цілу низку жанрових найменувань для власних поем, віршів: “...лист до Гросвенора наповнений одами, елегіями, посланнями, монодрамами, комодрамами, трагодрамами – всіма видами драм...”. Втім, на нашу думку, Р. Сауті тут більше імпровізує в назвах з естетичними категоріями трагічного, комічного, драматичного, ніж прагне передати жанрову форму.

Термін “монодрама” протягом тривалої історії свого існування використовувався авторами, критиками, літературознавцями та мистецтвознавцями для позначення наявності одного персонажа у творі, одного актора на сцені, демонстрації монологічності мовлення (формально-технічні ознаки) та передбачав високий рівень драматизму. Під “драматизмом” тут варто розуміти естетичну категорію, яка є близькою до “трагічного”, але за мірою напруження менш вираженою. Окрім того, за словами А. Карягіна, виявляє особливий підхід до зображення явищ з “розкриттям естетичного смислу закладених у них протиріч” [73, 24]. Жанр драматичного монологу, представлений творами Р. Сауті, А. Теннісона, Р. Браунінга та ін., що його автори та дослідники називали монодрамою, передбачав певну опозицію до ліричних творів, які демонструють максимальне наближення автора до ліричного героя. Натомість у драматичному монолозі автор відмежовується від героя: зазвичай у А. Теннісона, Р. Браунінга це персонаж, почуття якого автор намагається не розкрити, а приховати, унаочнити протиріччя неоднозначного (почасти негативного) образу на рівні підтексту, продемонструвавши високий

рівень внутрішнього драматизму. Дослідженню драматичного монологу присвячені праці С. Каррі “Браунінг і драматичний монолог” (S. S. Curry “Browning and the Dramatic monolog”, 1908 p.), Р. Лангбаума “Поезія досвіду. Драматичний монолог у сучасній літературній традиції” (R. Langbaum “The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition”, 1957 p.), Г. Ф. Такера “Драматичний монолог і підслуховування лірики” (“Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric”, 1985 p.) [204] тощо.

М. Євреїнов у “Вступі до монодрами” зазначив, що бачить використання терміна в зовсім іншому значенні, ніж було прийнято до появи теоретичного обґрунтування ним цього жанру: “Тепер під монодрамою я хочу розуміти такого роду драматичну виставу, яка, прагнучи найбільш повно повідомити глядачеві душевний стан дійової особи, являє на сцені довколишній світ таким, яким він сприймається дійовою особою в будь-який момент його сценічного буття. Таким чином, ідеться про архітекtonіку драми за принципом її сценічної тотожності уяві дійової особи” [54, 8]. М. Євреїнов бачив у монодрамі нову архітекtonіку драми, засіб оновлення, порятунку театру від занепаду. На перший план у концепції М. Євреїнова виходить монодрама “як механізм перетворення”, перевтілення, переродження театру – монодрама як літературний жанр відтісняється на другий план.

Т. Джурова в одному з розділів свого дослідження “Концепція театральності у творчості М. М. Євреїнова” розглядає концепцію М. Євреїнова, демонструючи самою назвою розділу (“Монодрама як механізм перевтілення”) власне розуміння інтенцій автора. Т. Джурова називає монодрами М. Євреїнова “полідрамами” через незреалізованість задекларованого авторами єдиного суб’єкта дії – протагоніста, з яким би міг ототожнювати себе глядач [51, 86–87]. Аналізуючи монодраму М. Євреїнова “Представлення любові”, дослідниця зауважує: “Конфліктів двох “я”, що являють собою радше персоніфіковані поняття, на кшталт тих, що діяли в середньовічному мораліте (гріхи, чесноти, душевні сили, що борються між собою за володіння душею людини), був наданий суто фарсовий характер” [51, 86].

Таким чином, своєю концепцією монодрами М. Євреїнов дав поштовх розвитку нових театральних технік, прийомів, розробив нову архітекtonіку

драми, визначив властивості монодрами, що в модифікованому вигляді зреалізувалися пізніше у творах багатьох драматургів. Проблеми у втіленні євреїнівської концепції, на нашу думку, полягали в тому, що велика увага була приділена все ж таки загальній меті жанру і новим театральним прийомам, натомість на другий план відійшло прагнення унаочнити певний “світообраз”, зреалізувати властиву жанрові “модель світу”, продемонструвати драматичний конфлікт. Про це, наголошує Т. Джурова, говорив і А. Кугель у праці “Утвердження театру” (1922 р.): звинувачував “монодраматичний метод Євреїнова в безконфліктності (адже герой пізнається в зіткненні зі світом, з тими і з тим, хто і що його оточує” [89]). Таке сприйняття теорії М. Євреїнова, на нашу думку, зумовлюється не відсутністю чіткої опозиції “герой – світ”, а невиразною поетикою втілення внутрішнього конфлікту Я / Я-Інший.

В енциклопедичних статтях літературознавці, мистецтвознавці пропонують низку дефініцій монодрами. С. Мокульський вказував на те, що монодрама – не один, а велика кількість жанрів, які існують всередині різних стилів [116, 456]. Даючи визначення монодрамі, він наголошував на формальних театральних чинниках (“драматичний твір, який розігрується з початку до кінця одним актором”), а також додавав, що “інший вигляд має монодрама, в якій єдиний актор послідовно виконує кілька ролей” [116, 456]. А. Близнюк у “Лексиконі загального та порівняльного літературознавства” виокремив такі значення монодрами: 1) “Жанр музичної драми XVIII ст., в якій словесний текст вимовлявся під музичний супровід”; 2) “Жанр лірико-драматичного міжродового утворення, в якому за допомогою монологу-сповіді (рушійної сили драматургічної дії) відбувається саморозкриття героя” [16, 344]. “Encyclopaedia Britannica” називає монодрамою драму, в якій діє або може діяти один персонаж [189].

Про особливу актуальність, що її набула монодрама в кінці XX – на початку XXI ст., свідчить поява окремої статті про цей жанр у “Словникові театру” П. Паві в перевиданні 2002 р.: у попередньому його виданні 1987 р. поняття “монодрама” не розглядалося. П. Паві також подає кілька дефініцій монодрами: 1) “У звичному розумінні це п’єса з одним персонажем або

принаймні з одним актором (який виконує кілька ролей). П'єса вибудовується навколо однієї особи з демонстрацією її внутрішніх мотивацій, суб'єктивних поглядів і сентиментів” [125, 258]; 2) “На початку ХХ ст. монодрама стає жанром, де все зводиться до єдиного світобачення персонажа, навіть якщо він грає роль багатьох дійових осіб” [125, 258]; 3) “Різновид монодрами, у якій все зводиться до репрезентації внутрішнього простору, яка, за висловом Маріса Бобура в його праці “Образ” (“L’image”, 1894), утворена з “мозкової драми”, тобто “п'єси, де всі людські пристрасті, всі дії, всі елементи впливають із кризи ментальності” [125, 259]; 4) “У сучасних поставах часто вдаються до вище згаданого погляду на дійсність і драму з метою створення образу на основі внутрішнього світу персонажа, незважаючи на те, чи його дії будуть реальними (“Концерт на замовлення” Ф.-К. Кройца, 1972), чи вони відбуватимуться тільки в його уяві (“Орландо” за В. Вулф в інсценізації Р. Вілсона, 1989, 1993)” [125, 259].

Отже, П. Паві виокремлює загальні формально-технічні ознаки монодрами як літературного твору та театральної постановки (у першій дефініції); розглядає монодраму як нову “архітекtonіку драми” (у другій дефініції); виявляє ідейно-тематичний рівень жанру, що передбачає втілення “кризи ментальності” (третя дефініція); висвітлює семантику “монодраматичності” як певного “погляду на дійсність і драму” (четверта дефініція).

У 1982 р. С. Деммер видала працю “Дослідження форми та історії монодрами” (Sybille Demmer, “Untersuchungen Zu Form und Geschichte des Monodramas”), у якій авторка схарактеризувала особливості різних форм монологів у літературі, більшою мірою в німецькій експресіоністичній драмі. Німецька дослідниця розглянула ті твори, в яких картина світу подається крізь призму єдиної свідомості героя, наприклад, проаналізувала “монологічне самопізнання в божевільні” у повісті М. Гоголя “Нотатки божевільного” [188, 208], автономність експресіоністського мовного світу твору Арнольта Броннена “Похід до Східного полюсу” [188, 146] тощо.

Важливим у науковій розвідці С. Деммер, на нашу думку, є дослідження різноманітних риторико-декламаційних форм монологу, промов, листів,

щоденників, які вона розглядає як складову монодраматичного дискурсу. С. Деммер зацентувала на принципових для монодрами поняттях “Я-досвід” і “світовий досвід”, окреслила формування монодраматичних прийомів у літературі, передбачила тенденцію розвитку жанру в напрямку реалізації різноманітних форм вияву самотності митця [188, 229–230]. Втім, вибір німецькою дослідницею творів для аналізу є певним чином однобічним і демонструє радше спостереження за поступовим зростанням ролі монологічних форм у мистецтві, ніж вивченням власне монодрам.

Професор Лондонського університету Г. Гілберт, яка досліджує постколоніальну драматургію та є автором статті “Відображення гібридності в постколоніальній монодрамі” (“Performing Hybridity in Post-colonial Monodrama”), зазначала: “Ми вживаємо термін “монодрама” стосовно п’єс, які виконуються одним актором, іноді за участю музикантів (або хору), але не мають суттєвих мовних партій, а відіграють роль фону на сцені. На відміну від драматичного монологу, який може існувати самостійно або бути частиною п’єси за участю кількох акторів, монодрама є специфічною театральною формою, яку визначає базування на одному виконавцеві” [191]. У своїй роботі Г. Гілберт вказує на те, що відправною точкою для її дослідження стала наукова розвідка Д. Гарві та Р. П. Ноулза “Діалогічний монолог: Діалог” (“Dialogic Monologue: A Dialogue”) [193], де розглядаються особливості “...автобіографічної монодрами – специфічного піджанру, в якому суб’єктивність виражається в діалозі через саму дію публічного створення соціального «я», таким чином розкриваючи таємницю наявного персонажа. Такі тексти виводять на перший план фрагментарну природу суб’єктивності та працюють проти того припущення, що існує основне й автентичне «я», яке є цілісним і незмінним завжди. Ідентичність показана перформативною в тому сенсі, що вона не має ніякого онтологічного значення без різноманітних дій, які вказують на її існування. Отже, немає ніякого «основного» або «автентичного» я, а тільки багато «я», які щоразу починають існувати під час якоїсь ситуації чи події” [цит. за: 191]. Тут, на нашу думку, Д. Гарві та Р. П. Ноулз виявили тенденцію до розширення контексту монодрами в новому соціокультурному

середовищі, зацентрувавши на новому вияві суб'єктивності автора через його публічну самоідентифікацію перформативними театральними засобами – монодрама-подія як “театр” автора-письменника, “театр” політика, “театр одного актора” і т. д.

Дослідниця російської літератури з Единбурзького університету А. Сміт назвала монодраму особливою формою суб'єктивності [201, 207] і виокремила три типи монодрами: монодраму з одним персонажем (“single-character monodrama”); монодраму з розділеним Я (“divided-self monodrama”), в якій “зображено фрагментарні частини індивідуальної психіки людини у стані боротьби”; і багатоперсонажну монодраму (“multi-character monodrama”), “в якій оточення та інші персонажі представлені через фільтр свідомості головного протагоніста” [201, 207]. Американський вчений К. Тарофф бачить у монодрамі особливу інтерпретативну стратегію (“Monodrama as Historical Trend and Interpretive Strategy”) і розглядає крізь призму монодраматичності “Синього птаха” М. Метерлінка, “Чарівника країни Оз” Л.-Ф. Баума, “Пер Гюнта” Г. Ібсена [203]. Канадська дослідниця театру з університету Мак Гілл Н. Нолетт у статті “Монодрама: розповідь із життя і театр постідентичності в Західній Канаді” (“Monodrame, récit de vie et théâtre post-identitaire de l’Ouest canadien”, 2012 р.) досліджує причини більшого поширення театральних постановок монодрам серед канадських франкомовних громад, на відміну від інших регіонів країни, пов'язуючи цей факт з ментальними, соціальними тощо особливостями цих спільнот: “Монодрама – форма театального вираження франкомовних артистів Заходу, характерна риса саме цього регіону, виражена на трьох рівнях: у постановці, у тематиці та у формі монодрами” [199]. Для Н. Нолетт значне поширення цього жанру серед франкомовних канадців є тривожною ознакою зменшення чисельності цих спільнот, тенденції до їх вичавлювання англомовною більшістю.

Наукові розвідки Г. Гілберт, Н. Нолетт та інших дослідників демонструють пріоритетні методи і напрямки світових досліджень монодрами, коло зацікавлень учених, яке відображає міждисциплінарний підхід у вивченні такого культурно-історичного феномену, як монодрама: статті “Монодрама заради

мультикультурності: втілення новозеландсько-китайської ідентичності Ліндою Чівай-Ерл в “Ka Шу / листи додому” (“Monodramas for a Multiculture: Performing New Zealand Chinese Identities in Lynda Chanwai-Earle’s Ka Shue / Letters Home”) П. Фресно-Кал’єхи; “Пошана Швейцарії” як монодрама: мікрокосм автобіографічно інспірованої фантазії Гемінгвея” (“Homage to Switzerland” as Monodrama: A Microcosm of Hemingway’s Autobiographically Inspired Fiction”) Л. Екройда в “Hemingway Review” [185]; “Єврей у пільмі”: естетика відсутності – монодрама як втілення і формування колективної генетичної пам’яті” (“A Jew in the Dark: The Aesthetics of Absence – Monodrama as Evocation and Formation of ‘Genetic’ Collective Memory”) Г. Кайнара в “Theatre Research International” [196] тощо. Таким чином, більшість закордонних наукових розвідок пов’язані з монодрамою як театральним жанром, складовою теорії театралізації, формою постановки, психотерапевтичним методом, формою суб’єктивності, особливим поглядом на дійсність і мистецтво тощо, а монодрама як літературний жанр залишається на маргінесі.

У працях О. Бондаревої, С. Гончарової-Грабовської, І. Болотян, С. Лавлінського, М. Липовецького, М. Шаповал та ін. монодрама визначається як важливий чинник літературного процесу кінця ХХ – початку ХХІ ст. Дискурсивну основу цього жанру висвітлила дослідниця сучасної української драматургії О. Бондарева. Вона звернула увагу на монодраматичний текст, який характеризується перехідними явищами на межі монологу і діалогу (часто прихованого), зазначила рухливі рамки жанрового канону, “запропонувала нову теоретичну модель монодрами, оформлену на перетині драматургічного слова, естетичної концепції “потoku свідомості” і психотерапевтичної монодраматичної стратегії школи Я. Л. Морено, здійснила апробацію цієї моделі на численних текстах новітніх українських монодрам” [25]. О. Бондарева визначила такі основні чинники монодрами: “Жанрові особливості монодрами в сучасному контексті спростовують родо-видову модель драми як агонально-діалогічного тексту, основною властивістю якого є презентація через дію, наслідування дії дією: надзвичайну увагу приділено опозиції “я”/“інший” як проекції внутрішнього розділеного індивіда, що уможливорює спонтанну

сценічну дію і вивільнення креативного потенціалу протагоніста для його рольового розвитку. Жанрові можливості монодрами базуються на кардинальному діалогізмі театрального мовлення, навіть реалізованого у формі монологу. Герой-протагоніст монодрами перебирає на себе функції відсутніх персонажів, втілює суб'єкт-об'єктні стосунки, охоплює своїм єством цілий діапазон характерів і їх комбінацій" [27, 22].

О. Бондарева схарактеризувала основні особливості монологу монодрами: "монолог сам створює для себе контекст"; "монолог уповільнює розвиток сценічної дії, нерідко взагалі максимально редукує або в принципі уневажнює зовнішню подієву лінію, переводячи дію у винятково внутрішній план, поляризуючи при цьому опозиції "вербалізоване" / "невисловлене", "невисловлюване"; "монолог контамінує в собі суб'єкта, адресата і ситуацію, тобто так чи інакше потенційований на діалогізацію"; монолог передбачає "різні діалогічні рівні": "актор, що виголошує монолог" і "соціум загалом" / "сцена як співрозмовник" / "глядач, що підслуховує" [24, 266].

У статті "Теоретична модель сучасної монодрами: рухливі рамки жанрологічного канону" О. Бондарева зробила спробу розглянути цей жанр у порівнянні з монодрамою як різновидом психодрами Я. Л. Морено і "дискурсивною практикою постмодерної естетики", оскільки, на думку дослідниці, "і психодрама Морено (зокрема монодрама), і монологічна фактура новітньої літератури "поточку свідомості", і сучасна монодрама як різновид ("жанр") драматичного роду художньої літератури мають спільну генетичну і філософську базу, а нерідко – спільну мету" [24, 262]. Спираючись на втілення в монодрамі образу "внутрішньо розділеного індивіда", О. Бондарева виокремлює два терапевтичні методи монодрами, розроблені Я. Л. Морено та обґрунтовані у праці його послідовниці Г. Лейтц: "власне монодрама" та "аутодрама". Метод "власне монодрами", на думку О. Бондаревої, "релевантний таким жанровим різновидам монодрами, як діалог з умовним співрозмовником, прихований діалог, монодрама з кількома дійовими особами" [24, 263], оскільки передбачає виконання усіх ролей (себе та інших) одним виконавцем під керівництвом "режисера". У монодрамі Я. Л. Морено людина задля подолання психологічних труднощів відіграє драматичні події, які з нею відбулися,

повторює їх під керівництвом психотерапевта, граючи ролі себе і тих людей, які причетні до конфліктної ситуації. Метод “аутодрами”, на думку О. Бондаревої, тотожний жанровим аналогам монодрами, “заснованої на внутрішніх монологіях, потоці свідомості, а також монодрами, побудованої на “конфлікті монологів” і “конфлікті інтерпретацій” [24, 263]. В аутодрамі як різновиді психодрами протагоніст може залучати людей із групи для відігрування ролей Інших і сам керувати їхньою поведінкою для повторного “проживання” конфліктної ситуації.

На нашу думку, таке бачення монодрами відображає особливості автокомунікації, покладені в основу сюжету цього жанру, де рух думки персонажа відбувається за рахунок додаткових кодів, отриманих ззовні, або народжених у процесі рефлексії. Дійсно, у процесі розповіді про події власного життя, пережиті моменти персонаж створює образи інших людей, проектуючи їх крізь власну свідомість, що відповідає розігруванню ролей Інших у психодрамі. Однак варто зауважити, що ці методики все одно передбачають втручання інших людей: психотерапевта, який дає поштовх діалогу або керує ним у “власне монодрамі”; людей, які грають ролі під керівництвом протагоніста. У психодрамі Я. Л. Морено внутрішній креативний потенціал реалізується передовсім через імітацію прямих діалогів (нехай навіть це діалог із Я-минулим або з частиною свого тіла). Крім того, один з основних принципів психодрами – “не розповідайте, що з Вами сталося – покажіть, як це було” – не зовсім відповідає “ситуації розповідання”, яка реалізується в монодрамі. Попри те, що на перше місце виходить не сама розповідь, а переживання, які вона викликає в оповідача, все одно мовленнєва дія в монодрамі – це переважно розповідання, згадування минулих подій з метою долання кризи в теперішньому часі для можливості існування в майбутньому.

Ще одна особливість монодрами Я. Л. Морено, що дозволяє нам говорити про умовність її використання як певної дослідницької матриці щодо літературної монодрами, – це спрямованість цього психотерапевтичного методу переважно в минуле людини. Відтак важливо зазначити, що принцип монодрами Я. Л. Морено отримав свій розвиток у “екзистенційній психодрамі” французького психолога Клода Лорена (праця “Зцілення терапевтичним театром. Досвід екзистенційної

психодрами”). У цьому методі (на відміну від психодрами Я. Л. Морено) зафундовано не просто повернення людини до моменту отримання травми (емоційної, психологічної, психічної), відігрування конфлікту, а створення сценаріїв майбутнього, розігрування їх, інсценування. Художнє втілення погляду на майбутнє через минуле – визначальне для створення образу людини в монодрамі, тому поєднання методики Я. Л. Морено і К. Лорена можуть дати нові можливості для дослідження монодрами як літературного жанру.

Сучасну російську монодраму досліджує Н. Агеєва, яка охарактеризувала дискурсивні стратегії, особливості фіналу монодрам Є. Гришковця, “вторинний текст” у монодрамі І. Вирипаєва “Липень” (“Июль”), антропологію героя у п’єсі В. Леванова “Смерть Фірса”. Дослідниця написала дві оглядових статті про монодраму (“Способи презентації ініціального сюжету в сучасній вітчизняній монодрамі”, 2011 р.; “Поетика сучасної вітчизняної монодрами”, 2012 р.), в яких означила специфіку організації сценічної дії, сюжету, схарактеризувала героя в цьому жанрі. Наукова розвідка Н. Агеєвої є першою спробою узагальнити досвід вивчення російської монодрами, створити теоретичне підґрунтя для висвітлення своєрідності цього жанру. На думку Н. Агеєвої, основним структурним елементом монодрами “можна вважати міметичне зображення у сценічному просторі єдиної свідомості та презентацію її уявлень про себе і про світ через монологічне висловлювання” [3, 172]. “Сюжет монодрами, – вважає дослідниця, – складає послідовність ментальних і / або емоційних станів героя, пов’язаних з ситуаціями, відмінними одна від одної в часі та в просторі, або подібними за складом дійових осіб”. Н. Агеєва виявляє два типи сюжету в монодрамі: “ініціаційний” та “сюжет втрати або ненабуття героєм істинних людських стосунків”, розкриває своє бачення конфлікту монодрами як “сутнісного” (за класифікацією І. Болотян і С. Лавлінського) [3, 173]. Однак варто зацентувати увагу на тому, що Н. Агеєва дещо спрощує складний і нефіксований образ “кризи самоідентифікації”, поділяючи монодрами на такі, які мають “ініціаційний” тип сюжету або “сюжет втрат”. Сюжетні лінії “ініціацій героя” та “втрат” у монодрамі, на нашу думку, переплетені й взаємозумовлені в межах одного твору: ініціація як перехід людини на новий щабель існування зумовлює

втрату Я-попереднього; натомість виборювання персонажем “істинних людських стосунків” приховує в собі небезпеку втрати одинично-істинного в собі (поняття “істинні людські стосунки” неоднозначне і може набувати значення капітуляції Я перед ворожим світом через стирання особистісного заради соціально прийнятного).

Дослідженню монодраматизму як естетичної домінанти п'єс “нової драми”, наратологічному підходу в розкритті особливостей жанру монодрами як сценічно опублікованої “події розповідання” присвячені роботи російського літературознавця А. Павлова [127; 129]. Він використовує “рецептивно-креативний потенціал монодрами” для дослідження російських п'єс початку ХХ ст. [126; 128], зазначає, що вектором розвитку монодрами як художньо-комунікативної стратегії може стати її функціонування як “драми дискурсу” (термін П. Паві). На думку російського дослідника, попри те, що драма належить до ненаративного літературного роду, в монодрамі “на перший план виходить не дія, яка розгортається перед читачем / глядачем, а артикульоване зі сцени висловлювання суб'єкта про події власного життя, яке часто композиційно вибудоване як єдиний суцільний монолог персонажа...” [129].

Особливості монодрам у контексті аналізу окремих п'єс розглядали такі літературознавці, як С. Гончарова-Грабовська [39], Л. Бондар [23], М. Громова [43], Т. Якимович [178], Т. Онегіна [123]. М. Шаповал дослідила “монодраматичність і монодраматичного суб'єкта художнього твору” і простежила ці чинники на прикладі п'єси Ю. Щербака “Стіна”. Авторка наголосила на продуктивності монодраматичних стратегій у сучасній драматургії та театрі: “...монодрама є цікавим і продуктивним жанром, який самочинно розвивається, передусім тому що дає змогу якнайширше виявитися авторській інтенції у формах як персонажних, так і посередницьких (оповідач, ліричний суб'єкт), враховує читацьку реакцію і є гнучким матеріалом, придатним до режисерських модифікацій” [176, 28–29]. О. Наумова простудіювала форми вираження авторської свідомості у творах Є. Гришковця і М. Коляди та зазначила, що вибір жанру монодрами є однією з “адекватних форм вираження авторського світосприйняття”: “Потреба у використанні жанру моноп'єси у Є. Гришковця викликана його екзистенційним

світоглядом: у пошуку самого себе у Всесвіті, контакту зі світом людина усвідомлює неможливість такого діалогу, тому виявляється приреченою на самотність” [117, 15].

Отже, монодрама стала об’єктом для теоретичної та критичної рефлексії і сфокусувала особливе зацікавлення театрознавців, психологів, соціологів тощо. Її розглядали як театральний, психотерапевтичний, музичний жанр, художньо-комунікативну та рецептивну стратегію, механізм перетворення театру, форму суб’єктивності, особливий погляд на дійсність та мистецтво тощо – все, що передбачає втілення, демонстрацію чи розгляд проблеми крізь призму єдиної свідомості “єдиного суб’єкта дії”. В історії літератури монодраму ототожнювали з драматичним монологом, поемою, ліричною драмою, п’єсою з однією дійовою особою. У літературознавчих словниках значення терміна часто подається через змішування літературознавчого і театрознавчого дискурсів. Дослідження монодрами як літературного жанру продемонстрували наявність спорадичних наукових розвідок, присвячених окремим аспектам: особливостям монологу, сюжету, ліричним та епічним началам, наративним стратегіям тощо. Втім, монодрама як цілісне літературне явище не розглядалася: поза увагою дослідників лишилися питання походження жанру, розвитку і трансформації монодрами у XX–XXI ст., змістові та формальні рівні жанру, особливості створення сценічних текстів монодрам тощо.

Окремі дослідження монодрами дають можливість говорити про те значення, якого набуває цей жанр у загальній картині відображення світу у свідомості людини. Проте ці наукові розвідки є локальними, такими, які акцентують на окремому авторському, національному феномені, та не виходять за його межі до важливих теоретичних узагальнень про те, що наприкінці XX ст. монодрама розширила контекст, зреалізувавшись як драматичний жанровий, а в XXI ст. як ширший культурно-історичний феномен.

Висновки до розділу 1

1. Жанр монодрами пройшов такі основні етапи: **етап дифузії** (до кінця 80-х років XIX ст.) як взаємопроникнення різних жанрових форм, що, зрештою, утворили стійкі властивості монодрами; **етап асиміляції** (до кінця 80-х років XX ст.), який

проявився в тенденції до зникнення (анігіляції) через деформацію провідних властивостей жанру та поступового відродження наприкінці ХХ ст.; переважна кількість монодрам втілювала розділену свідомість в одному персонажі, на відміну від персоніфікації різних сторін свідомості “суб’єкта дії”, однак із 1990-х років драматурги почали активно використовувати в монодрамі кількох персонажів як проєкцію внутрішньо розділеного суб’єкта дії; 3) **етап модифікації і трансформації**, що продовжується в літературі донині та свідчить про активне “життя” жанру.

2. Унікальність монодрами як культурно-історичного феномену проявилася через реалізацію її компенсаторної функції: монодрама стає індикатором прагнення людини зберегти автентичне Я та – через усвідомлення себе “вищою за межу опису” – розширює можливості індивіда, виявляє його абсолютне право на “его”-вираження. Цей функціональний чинник зумовлює використання в дослідженні монодрами психологічної, соціологічної, театрознавчої та інших методологій.

3. **Монодрама** сформувалась як драматичний жанр із єдиним суб’єктом дії, розділення свідомості якого передається монологом персонажа через опозицію “висловлене” / “невисловлене”, що не тільки відображає внутрішній конфлікт, але й у процесі виголошення (реалізації, створення) стає способом розвитку драматичної дії.

Поняття “**монодраматичність**” тлумачиться в літературно-критичному дискурсі як: 1) один із елементів поетики, що полягає в зображенні автором подій, ситуацій, вчинків персонажів мистецького твору як проєкції внутрішнього світу однієї людини; 2) прийом рецептивного аналізу, який використовує дослідник, розглядаючи твір або його елементи в контексті того, що фрагменти, сцени, персонажі літературного твору можуть бути проєкцією внутрішнього світу однієї дійової особи; 3) прийом театральної рецепції, при якому літературний твір переноситься на кін для унаочнення внутрішньої психологічної реальності єдиного суб’єкта дії. Однак монодраматичність як особливість певного твору і монодрама як жанр – це різні поняття: монодраматичність є безумовною ознакою монодрами, але недостатньою, аби визначити жанр.

РОЗДІЛ 2

МОНОДРАМА ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ ЖАНР

2.1. Жанровий зміст сучасної монодрами (тематико-проблемний аспект)

Від часів виникнення теорії літератури однією з основних її функцій стало узагальнення, типологізація, визначення закономірностей літературних феноменів, із їхньою “неповторністю, непередбачуваністю, невміщуваністю в прокрустові ложа «скутих норм» і канонів” [150, 417]. А. Ткаченко зазначав: “...за всієї своєрідності мистецьких явищ (і в діа-, і в синхронному аспектах), вони все ж таки надаються до загальнішої типологізації, систематизації. З тими неодмінними застереженнями, що така типологізація вимагає свідомого абстрагування від багатьох індивідуальних особливостей (тоді як саме в духовній сфері вони – надзвичайно важливі), і що це лиш перше наближення до мистецьких феноменів” [150, 417]. Вивчення культурно-історичного феномену монодрами, його мистецької неповторності, унікальності неможливе без типологізації та класифікації специфічних особливостей монодрами як літературного жанру.

Узагальнюючи здобутки літературознавства в дослідженні жанрів, Н. Тмарченко виділяє “низку парадигм, що виникли як форми літературної свідомості, створювали (інколи – протягом століть) цілі напрямки в поезиці та кристалізувались у більш конкретні й визначені літературні концепції”: жанр постає в нерозривному зв’язку з життєвою ситуацією; “у літературному жанрі вбачають картину чи “образ” світу, що відтворюють певне світобачення – або традиційне, або індивідуально авторське”; “формується уявлення про межі між естетичною реальністю і позаестетичною дійсністю читача-глядача та про специфічну взаємодію цих двох світів (поняття катарсису)” [149, 12–13].

М. Бахтін, аналізуючи ці три напрямки європейської поезики, висунув теорію подвійної орієнтації жанру (у тематичній дійсності та в дійсності читача), об’єднавши обидва аспекти установкою на завершення: “Розпад окремих мистецтв на жанри значною мірою визначається саме типами завершення цілого

твору. Кожен жанр – особливий тип будувати і завершувати ціле” [110, 307]. Н. Лейдерман доводить, що “внутрішня завершеність, вичерпність” об’єкта – це втілення певної естетичної концепції дійсності, образу (моделі) світу [97, 46–57], і виділяє принципи світомоделювання, що можуть домінувати в певній жанровій структурі: “безпосереднє втілення”, “ілюзія всесвітності”, “символічний (метафоричний)”, “метонімічний”, “асоціативний” [97, 107]. Принцип моделювання світу, на думку Н. Лейдермана, практично реалізується через три плани жанру: жанровий зміст (тематику, проблематику, інтенсивність / екстенсивність, естетичний пафос), жанрову форму (суб’єктну організацію художнього світу, часопросторову організацію, пневмосферу, асоціативний фон, інтонаційно-мовленнєву організацію) і жанрову мотивацію сприйняття [97, 109–143].

Феномен монодрами як літературного жанру, на нашу думку, полягає в тому, що естетичний відбір і організація матеріалу для цього драматичного жанру відображають прагнення автора художньо втілити таку естетичну концепцію дійсності, яка передбачає об’єднання “метонімічного” та “асоціативного” принципів. Домінування одного з цих елементів реалізується у двох основних моделях світу, покладених в основу світообразу монодрами – **метонімічно-асоціативній** та **асоціативно-метонімічній**. Якщо метонімічний принцип творення світообразу властивий малим епічним (оповідання, повість, балада тощо) та окремим драматичним жанрам, то асоціативний – більшості ліричних жанрів. Домінування в монодрамі одного з цих принципів виявляє тяжіння цього драматичного жанру, з одного боку, до епічної драми, з іншого боку, до ліро-драми.

Н. Лейдерман так визначив суть метонімічного принципу: “Конкретний предметно-образний план твору представлений тут як частина великого світу: вузловий фрагмент, найсуттєвіший чинник (с точки зору автора), – але все ж таки його частина. У цьому випадку структура жанру не тільки організує внутрішньо сам фрагмент, перетворюючи його в локальний художній «світик», ізоморфний дійсності, не тільки концентрує його узагальнений сенс, але й містить «пучок» сигналів, які йдуть від цього «шматка життя» до «великого

світу», за їх посередництвом координує частину і ціле, знаходить місце цього фрагмента в безкінечному космосі життя, вивіряє ідею, втілену в локальному внутрішньому світі твору, всезагальним сенсом буття» [97, 97].

Основою для такого принципу “світомоделювання”, як асоціативний, є “цілісний образ” ставлення до світу (світообраз), що “виростає з системи асоціацій, «запроектованих» у художньому тексті” [97, 107]: “Розрізнені, на перший погляд, образи тексту, збуджуючи лавину асоціацій, зливаються з ними в єдине емоційне світовідчуття, що виражає певне ставлення до світу”, усі виражальні засоби спрямовані на те, аби “провокувати адекватне естетичне переживання читача, налаштувати його на задану хвилю емоцій” [97, 105].

Метонімічно-асоціативним принципом моделювання світу вважатимемо такий авторський принцип естетичного відбору й організації матеріалу в монодрамі, який передбачає, що єдиний суб’єкт дії міметичними засобами реалізує вузловий фрагмент свого життя як суттєвої частини цілого за допомогою творення системи асоціацій до різних сторін власної розділеної свідомості.

Реалізуючи цей принцип, автор монодрами обирає для зображення важливий для суб’єкта дії епізод, “вписуючи” його в конкретні формальні обставини матеріального життя персонажа; в цьому фрагменті автор акумулює, концентрує емоційну енергію суб’єкта дії, зіштовхує його основні внутрішні протиріччя – маленький світ людини поступово збільшується до меж Всесвіту, відтак через людське буття відкривається буття світу. Персонаж у монодрамі наважується на розповідь про важливі події (ключове слово тут не “розповідь”, а “наважується”), але на перший план виходять не самі історії, а переживання людини “тут і зараз”, умотивовані хронологічно-асоціативною ретроспекцією. Автор монодрами художньо моделює такий вузловий фрагмент життя, в якому людина через словесну дію демонструє власний погляд на різні образи Я – відбувається “зовнішня реалізація” (термін Гегеля щодо драми [36, 540]) її внутрішнього світу. Якщо у драмі слово тотожне вчинкові (дії), то в монодрамі вчинком (дією) стає слово про себе, те, що людина наважилась або не наважилась висловити, тобто “висловлене” / “невисловлене”.

Асоціативно-метонімічний принцип передбачає, що єдиний суб'єкт дії моделює метафізично-символічний фрагмент життя, поетичною уявою творить асоціації до суттєвих рівнів власної розділеної свідомості, завдяки чому значення цілого життя переноситься на цей фрагмент, пов'язується із ним часовими, просторовими, кількісними та ін. асоціативними відношеннями.

Для втілення цього принципу моделювання світу автор монодрами демонструє вузловий фрагмент закумуляованого болю як частки “світової скорботи”, створений образами та асоціаціями людини. Під час міркувань та розповідей персонаж досліджує себе; намагається артикулювати діалог між Я та Я-Іншим, продукуючи систему асоціацій до різних сторін власної розділеної свідомості. Зовнішній світ, про який персонаж розповідає, він “вкладає в себе” [36, 515] (що Гегель вважав однією з основних особливостей лірики), опосередковує його, проектує крізь власну свідомість, перетворює на Я-Іншого, відтак робить “для себе об'єктивною саме свою суб'єктивність” [36, 522]. Найсуттєвіша асоціація, яку продукує монодрама, пов'язана з тим, що виникає образ редукованого, “ущільненого” світу людини, персонаж відображає його через зовнішню мовленнєву дію та активізує читача до співпереживання / співтворчості.

“Ситуація розповідання” при домінуванні асоціативного принципу, на відміну від метонімічного, виходить за межі конкретного життєвого епізоду: вузловий фрагмент є метафізично-символічним, дія відбувається в універсальному часопросторі. При цьому автор часто не зазначає, де, коли, за яких умов проходить “ситуація розповідання”, не вписує її в конкретний життєвий епізод. Сам вузловий фрагмент в асоціативно-метонімічній моделі твориться винятково уявою, образами та асоціаціями суб'єкта дії. Втім, варто зауважити, що в “метонімічно-асоціативній” монодрамі перехід від конкретних життєвих обставин, оточення, предметів теж поступово (з розвитком сюжету) набувають ознак символічності, умовної образності. Важливо зазначити, що, оскільки епізод із життя людини в монодрамі обирається один і предмет для тривалого висловлювання персонаж, за сюжетом, обирає сам (монодрама демонструє мовлення без примусу, за власним бажанням), то вони апіорі

стають вузловими і вирішальними – це стосується жанрової мотивації сприйняття. Тут закодована “пам’ять жанру” плачу, сповіді, скарги, які передбачають мовлення про те, що є для мовця надзвичайно важливим.

Принципи моделювання світу в монодрамі практично реалізуються, по-перше, через змістовий план жанру: тематику, проблематику, інтенсивність, естетичний пафос. У “Літературознавчому словнику-довіднику” тема визначається як “коло подій, життєвих явищ, представлених у творі в органічному зв’язку з проблемою, яка з них постає і потребує осмислення,” та “іманентно пов’язана з конкретно-чуттєвим образним мисленням” [105, 662–663]. В. Будний та М. Ільницький наголошують, що “тематика – це не просто “літературна сировина”: вже в самому виборі теми можна простежувати позицію автора, а мистецьке її втілення у талановитих митців завжди зв’язане із самобутнім ідейним вирішенням, оригінальною сюжетною канвою та своєрідним стильовим колоритом” [30, 138].

У монодрамі реалізується *особистісно-психологічна* тематика (“Я чекаю на тебе, коханий” Даріо Фо і Франки Рабе, “Так зрозумів я, що поранений тобою, моє кохання” Фабріса Мелькіо, “Як я з’їв собаку” Є. Гришковця, “Запах кави” Світлани Кочериної, “Задушлива ніч”, “Актриса” Іллі Члакї, “Три монологи” Катерини Бабкіної, “Танці гончарного кола” Лідії Чупіс, “Дикий мед у Рік Чорного півня” Олега Миколайчука-Низовця тощо), *морально-етична* (“Правила поведінки в сучасному суспільстві” Жан-Люка Лагарса, “Торговці” Жоеля Помра, “Родима пляма” Миколи Коляди, “Не вірте добродію Кафці” З. Сагалова, “По колу” Наталії Блок тощо), *суспільно-політична* (“Я-кулеметчик” Юрія Клавдієва, “Мама Путіна” Лаши Бугадзе, “Маленька п’еса про зраду для однієї актриси” Олександра Ірванця, “Триб, або Зворотній бік зворотного” Цветана Марангозова, “Готель “Європа” Бернара-Анрі Леви), *історична* (“Богдан-2014” Ксенії Скорик, “Жінка і фронт” Ален Польць, “Фюрере, дай наказ” Б. Швайгер, “Адольф”, “Черчилль” Піпа Аттона), *метафізична* (“Трюча”, “Північне сяйво” Володимира Снігурченка, “Безодня кличе безодню” Оксани Танюк, “Грішний янгол” Кліма), *фантастична*

(“Recording” О. Ірванця, “Інопланетянин” Євгена Унгарда, “Чорний квадрат” Марка Розовського тощо).

Попри це, зазначена тематика є тільки “літературною сировиною”, позаяк вона обмежена колом життєвих ситуацій, а не відображає авторської позиції, не демонструє органічного зв’язку з проблемою. Особистісний, культурний, історичний, метафізичний, суспільно-політичний локуси стають загальним тлом для зображення внутрішнього світу людини в момент екзистенційної кризи та реалізують основні категорії екзистенціалізму: межову ситуацію, екзистенційний вибір і волю людини, її свідому покору або готовність до бунту. Головними проблемами, які піднімають автори монодрам, є самотність, відчуження, страх, безпритульність, провина, складність вибору та приреченість на нього, очікування смерті. Автор обирає для зображення в монодрамі межовий стан людини (вузловий фрагмент життя), що дає можливість якнайвиразніше продемонструвати її внутрішній світ – так реалізується метонімічний принцип моделювання на тематико-проблемному рівні.

Цінність людини в монодраматичному освоєнні є абсолютною (поняття “герой”, “маленька людина”, “звичайна людина” втрачають свій попередній сенс), адже “істинним змістом стає тут сама душа, суб’єктивність як така, отождося справа в душі, яка відчуває, а не в тому, про який саме предмет ідеться” [36, 495–496]. Коло подій, життєвих явищ, зображених у монодрамі, ґрунтується на головній ідеї автора: показати специфічне буття особистості в її нефіксованості, невизначеності, незалежно від того, чи є ця особистість знаковою історичною, культурною постаттю або звичайною, пересічною людиною, жила вона кілька століть тому чи буде жити в майбутньому, чоловік це чи жінка, вбивця чи праведник тощо, – у цьому проявляється позиція автора. В. Заманська зазначала: “Самоцінність звичайної людини в літературі екзистенціалістської традиції ХХ століття полягає в самому факті її одиничності, у первісній неконцептуальності її статусу – суспільного, психологічного, естетичного. Це абсолютне Я – сам на сам із буттям, із собою, зі світом, із метафізичними рефлексами, сам на сам із життям. Але саме тому таке Я – завершений, замкнений і цілком автономний мікрокосм. І саме тому він є абсолютно

самоцінним для художнього освоєння як самостійний, самодостатній світ. Феноменологічна людина екзистенціалістської концепції – мета, створена природою для самопізнання” [65, 144].

Жанрові параметри монодрами, передусім наявність одного суб’єкта дії, уможлиблюють найбільш глибоке втілення екзистенціалістської концепції “феноменологічної людини”. Наприклад, сучасна жінка (персонаж п’єси О. Миколайчука-Низовця “Дикий мед у Рік Чорного півня”) вирішує, чи житиме її майбутня дитина, перебирає у власній свідомості образи Я-минулого, Я-майбутнього, щоб ідентифікувати себе з якимось із цих Я-Інших та вийти зі стану кризи; Мерилін Монро (персонаж монодрами Димитра Христова “Мерилін Монро – тріумф і агонія”) шукає серед різних масок-образів, які вона надягала заради Інших протягом життя, те Я, з яким себе можна ідентифікувати; психічно хворий хлопець, з якого дядько зробив злодія та вбивцю (дійова особа монодрами Андруса Кивиряхка “Півник з букваря”) намагається знайти “добро” у своїх спогадах про минуле; старий на Майдані (персонаж п’єси К. Скорик “Богдан-2014”) досліджує інший бік свого Я (Богдана Хмельницького) та шукає точки опертя для Я сьогоденного. Усі ці образи, різні за соціальним статусом, моральними якостями, історичним часом, статтю, ставленням до життя тощо, демонструють головну авторську ідею: душа людини – складний нефіксований світ, тому іманентно цінний; кожна окрема особистість є унікальним одиничним мікрокосмом та приречена обстоювати свою індивідуальність задля спротиву ворожому світові.

Важливим для усвідомлення сутності жанру монодрами є такі змістові чинники, як естетичний пафос та інтенсивність / екстенсивність художнього зображення, що в цьому жанрі набувають особливого значення для реалізації асоціативного принципу моделювання світу. “Пафос, – на думку М. Моклиці, – це ставлення автора до зображуваного, яке завжди вміщується між ствердженням (різної інтенсивності) і запереченням чогось” [115, 177]. А. Ткаченко пропонує використовувати поняття “емоційна тональність”, оскільки пафос часто набуває значення “надмірної риторичності (як ствердної, так і заперечної), театральності, емоційного пересаду” [150, 159]. Однак усі ці

чинники (риторичність, театральність, емоційний пересад) є принциповою особливістю монодрами, тому щодо цього жанру доречно використовувати поняття “естетичний пафос”.

Вибір автором для зображення в монодрамі межового стану є, на нашу думку, матеріалом для вияву **драматичного пафосу**, який виражає особливий підхід до зображення явищ з “розкриттям естетичного смислу закладених у них протиріч” [73, 24]. Екзистенційна тематика монодрами передбачає втілення трагізму боротьби однієї особистості з ворожим світом, оприявленому в Я-Іншому – тим більш емоційними стають ствердження і заперечення персонажа (оскільки спрямовані на різні сторони власної особистості), тим більш гіперболічно-театральним виглядає мовлення, звернене до самого себе. Комічне в цьому жанрі стає віддзеркаленням трагічного і підсилює драматичний пафос. Приміром, у монодрамі Є. Гришковця “Як я з’їв собаку” персонаж згадує кумедно-сентиментальні історії з дитинства, які тільки щораз більше увиразнюють драматичність спогадів про перебування в армії. Створюючи образ кінопродюсера Джеймса в п’єсі “Продукт”, Марк Равенгілл показує людину, яка вигадує для майбутнього фільму таку кількість голлівудських штампів і прийомів, що картина людського горя перетворюється на фарс, відтак ще більш трагічний для читацького сприйняття.

Серед важливих чинників змістового рівня (інтенсивності як “глибини проникнення” і екстенсивності як “широти охоплення”) монодрамі властива **інтенсивність зображення** з високим рівнем концентрації емоційного напруження, згущених почуттів. В. Халізеєв зазначав: “Думки, почуття, наміри, що перебувають в хаотичному переплетенні з іншими, малодоступні для їх відтворення в драмі. Так у драматичному роді літератури важко уявити собі щось подібне на епізод із “Війни і миру”, де Петя Ростов напередодні лихоносного для нього бою дримає біля нічного вогнища, марить і слухає музику, що бринить у ньому” [157, 111–112]. Однією з важливих складових феномену монодрами є можливість у драматичній формі продемонструвати сугестивно-спонтанний самовираз людини в межовому стані, зреалізувати складне переплетення думок, почуттів, емоцій, які вирують у її внутрішньому

світі. У такому разі “емпірична неправдоподібність”, “психологічні гіперболи” [157, 120], апріорі властиві драмі, набувають ще більшого значення в монодрамі, адже вона демонструє тривале емоційне висловлювання, артикульований “потік свідомості”, які не притаманні людині в реальному житті.

Б. Ярустовський, ведучи мову про оперне мистецтво, зауважував, що “виправдати спів на сцені можуть тільки великі пристрасті героїв” [цит. за: 157, 113]. Так само зовнішній вияв емоцій, думок та почуттів людини у стані кризи є тим змістом, що зумовлює існування жанру монодрами. Автор художньо досліджує тонкі нюанси переживань людини, зміну стану в певний момент її буття – поглиблює ті аспекти людської життєдіяльності, які може опанувати драма. Найвищий сплеск емоцій, який у драмі підготовлений попереднім перебігом подій і відповідає кульмінаційному моменту (переважно це саме форма монологу), в монодрамі розтягнутий за принципом “сповільнених кадрів”, тому це дає можливість зупинитись і роздивитися те, що пройшло би повз увагу в інших жанрах.

Екзистенційний принцип відбору явищ, фактів, предметів полягає в тому, щоб художньо фіксувати і систематизувати відтінки, незначні на перший погляд факти, описувати “як я бачу стіл, вулицю, пачку тютюну, бо саме ці речі зазнали змін. Треба тільки точно визначити масштаб і характер цих змін” [137, 4] (Ж.-П. Сартр). “Зріз реальності” монодрами, на відміну від роману, повісті чи драми, не такий різноманітний та універсальний за широтою охоплення матеріалу, однак здатен відображати нюанси глибинних переживань, тонких переходів і змін внутрішнього світу людини. У монодрамі зміни фіксує й артикулює сам герой, він усвідомлює і відчуває їхню невідворотність, тому, власне, факт змін набуває ще більшого екзистенційного наповнення. Персонаж демонструє плинні образи Я, створює умовно-символічний фрагмент життя, моделює єдину систему світовідчуття, провокуючи читача на творення певних асоціацій та образів. Це сприяє реалізації асоціативної складової властивого монодрамі принципу моделювання світу.

Так, скажімо, персонаж монодрами Кирила Поліщука “Розіп’ятий Пітер Пен”, усвідомлює, що дорослішання невідворотне і катастрофічне для нього,

коли розуміє, що улюблена іграшка більше з ним не говорить: *“Я одразу побачив, що з Тадеєм щось не те. Спочатку він почав менше говорити, погано реагував на мої слова, а потім йому зовсім відняло мову. Я не міг почути ні єдиного слова”* [301]. Катастрофічний плин часу, безсилість людини перед законами Світу передані автором через виявлення однією людиною змін у сприйнятті одних і тих самих предметів, що оточують Я-дитину та Я-дорослого.

Особливості екзистенційної тематики та проблематики монодрами в національних літературах потребують окремого дослідження, однак, на нашу думку, вони є індикатором впливу на індивідуальність людини зовнішнього світу. Так, в українській літературі, особливо актуальними для сучасної монодрами стали проблеми людини як носія національної пам'яті, з одного боку, та тяжіння до метафізичної тематики, з іншого, що спричинено новими викликами сьогодення. Монодрами представників білоруської “нової драми” Павла Пряжка, Миколи Халезіна, Максима Доська, Костянтина Стешика, Дмитра Богославського та ін. увиразнюють тематику повсякдення крізь призму абсурдизму, через експерименти з формою текстів п'єс (наявні численні постановки за межами країни, при цьому відсутні вистави в Білорусі). Австрійські та німецькі автори монодрам кінця ХХ ст. художньо досліджували причини та наслідки впливу нацизму та втрату індивідуальності перед тиском авторитаризму, а на початку ХХІ ст. зазначена тематика модифікується в осмислення насильства як спотвореного розуміння людиною боротьби за власну індивідуальність (монодрами Т. Бернгарда, Б. Швайгер, Альберта Остермайера, Керстін Шпехт, Вернера Фрітша, Кая Хензеля, Ельфріди Єлінек).

Особистісно-психологічна тематика найбільш властива російській монодрамі, яка стала “мейнстримом” у мистецькому житті Росії (особливо як наслідування монодрамам Є. Гришковця). Активне функціонування цього жанру в сучасній російській літературі свідчить про потребу захисту індивідуальності на тлі зростання авторитаризму. Тому особливого значення в російській монодрамі ХХІ ст. набуває проблема збереження звичайною людиною одиничного і неповторного Я в тоталітарному суспільстві: тут або індивідуальність переростає в крайній індивідуалізм (тема насильства і глуму),

або людина демонструє щоденну боротьбу за добро в собі (морально-етична тематика), або індивідуальне розчиняється в колективному і монодрама перероджується у проповідь (пропагандистська тематика монодрам В. Соловйова, “Прощавай, папір” Є. Гришковця). Із цього приводу, на нашу думку, слушно сказав Н. Сванідзе у відповідь на запитання про те, як існувати людині в тому соціально-політичному середовищі, в якому наразі перебуває Росія: “Поведінка строго індивідуалізується. Кожен відповідає сам за себе” [139]. Так, сучасна російська монодрама стає певним проявом захисту індивідуальності, способом творчої реалізації відповідних авторських інтенцій.

У канадській драматургії та театрі монодраму як показник загрози “меншості” на тлі щораз більших впливів “більшості” вивчала Н. Нолетт. Як уже зазначалося, дослідниця виявила особливу затребуваність жанру монодрами у середовищі франкомовних меншин, які живуть в англомовному оточенні в Канаді, на відміну від численних постановок сімейних драм і масштабних історичних вистав у Східній Канаді, де франкомовні спільноти більш численні. Н. Нолетт говорить про монодраму як про “вектор самовираження суспільства”, зокрема канадської меншості: “Якщо тематика змінювалася з переходом від особистісного театру до театру постособистості, то монодраматична форма продовжує домінувати як основна характерна риса” [199]. Розповідаючи, приміром, історію вигаданого французького села, в якому лишився один житель, позаяк усі виїхали до англомовного містечка (Д. Трамбле, “Слонова послуга”); обираючи для художнього дослідження проблему французького емігранта у Канаді; ведучи мову про збереження цінностей сім’ї, які уособлює кожна конкретна людина тощо – канадські драматурги творчо реалізують прагнення франкомовних меншин боронити власну ідентичність саме через жанр монодрами. Цю особливість розглядає також П. Фресно-Кальєха у статті “Монодрама заради мультикультурності: втілення новозеландсько-китайської ідентичності Ліндою Чівай-Ерл в “Ка Шу / листи додому”, досліджуючи проблеми китайських меншин у Новій Зеландії, які так само увиразнюються завдяки жанру монодрами.

Отже, автор, який створює монодраму, реалізує метонімічно-асоціативний / асоціативно-метонімічний принципи моделювання світу.

Втілення цих принципів на рівні жанрового змісту полягає в зовнішній реалізації вузлового фрагменту (конкретного або умовного) із життя людини як межового стану, в якому вона перебуває. Цей фрагмент являє собою “зріз” великого світу, який людина проектує крізь власну свідомість, продукуючи асоціації до плінних сутностей Я. Предметом зображення в монодрамі є внутрішній світ людини, яка перебуває у стані екзистенційної кризи, у процесі самоідентифікації. Жанровий зміст монодрами визначає екзистенційна тематика і проблематика, драматичний пафос та концентрована інтенсивність зображення з високим рівнем емоційного напруження, згущених почуттів. Особливості коливання тематики і проблематики монодрами в національних літературах виявляють вектор самовираження індивідуальності в екзистенційному протистоянні людини і світу та потребують окремих літературознавчих розвідок на синхронному зрізі.

2.2. Суб’єктна організація монодрами як основний виразник жанру

Монодрама є таким драматичним жанром, який втілює образ однієї людини, сам на сам зі світом, у процесі самоідентифікації, отже, провідного значення в реалізації жанрового змісту набуває суб’єктна організація – важливий елемент жанрової форми, який бере участь у конструюванні властивої монодрамі моделі світу.

Суб’єктну організацію твору досліджував Б. Корман, спираючись на теорії “багатоголосся” М. Бахтіна та “образу автора” В. Виноградова. Б. Корман виокремив важливий аспект, закладений у природі художнього твору, – комунікувати з читачем через автора, яким читач його творить у своїй уяві. “У літературно-художньому творі, – на думку Б. Кормана, – слід розрізняти об’єкт мовлення і суб’єкт мовлення. Під об’єктом мовлення ми розумітимемо все, що зображується, і все, про що розповідається... під суб’єктом мовлення – того, хто зображає й описує. <...> Суб’єктну форму обирає автор, і сам цей вибір обумовлений ідейною позицією та художнім задумом письменника. Тому аналіз тексту в єдності змісту і форми передбачає вміння виявити носія мовлення” [80, 20].

Суб’єктною організацією твору дослідник називав “співвіднесеність усіх уривків тексту, що утворюють цей твір, із суб’єктами мовлення – тими, кому

приписаний текст (формально-суб'єктна організація), і суб'єктами свідомості – тими, чия свідомість виражена в тексті (змістово-суб'єктна організація)” [82, 508]. Б. Корман вивів на перший план діалог авторської свідомості з іншими свідомостями та довів, що суб'єктна організація здатна виявляти себе через спротив цих свідомостей: “Точка зору суб'єкта мовлення за своїм обсягом, за типом свідомості, за багатьма параметрами може бути віддалена від точки зору автора, аж до певного протистояння їй, але тим не менше вона використовується автором для побудови художнього світу і тому є формою вираження авторської свідомості. Тут можливий широкий спектр відношень свідомості автора до свідомості суб'єктів мовлення – від відносної ідентифікації з ними до перетворення їх (певною мірою) в об'єкт, до вибудовування системи їх ієрархії” [81, 188].

Монодрама втілює внутрішній світ однієї людини, тобто ця жанрова модель презентує одного суб'єкта свідомості, який оприявнюється одним суб'єктом мовлення. Об'єктом зображення в монодрамі стає розділена свідомість єдиного суб'єкта: єдність, що розпадається на безліч Я-Інших, яких “тут і зараз” творить, оцінює, досліджує, зображає суб'єкт дії – Я-сьогоднішній. Я-Інші (об'єкти єдиної свідомості) є втіленням соціального, культурного, духовного Іншого, які загрожують автентичному Я та водночас стають необхідною умовою для його екзистенції. Усі об'єкти навколишнього світу “вкладаються” у внутрішню психологічну реальність єдиного суб'єкта дії, опосередковуються ним, відтак створюють Я-Інших (минулих, майбутніх), що їх досліджує суб'єкт. Таким чином, умовно долаються суб'єкт-об'єктні відносини (мовлення про себе стає мовленням про світ і навпаки), але при цьому в монодрамі створюється така система ієрархії, при якій завжди залишається первинність суб'єкта дії над об'єктом.

Отже, визначальною властивістю монодрами є **моносуб'єктність**. У цьому жанрі весь текст приписаний одному суб'єкту мовлення, водночас мовлення відображає точку зору одного носія свідомості, тому в численних дефініціях цього жанру на перший план виходить формально-суб'єктна організація.

Суб'єкт дії втілює, зображує свідомість одного індивіда, демонструючи мовлення від першої особи. Розділення свідомості єдиного суб'єкта в монодрамі може персоніфікуватися іншими персонажами, тобто проявлятися як різні форми єдиної свідомості, що належать одному суб'єкту, але виступають як різні його голоси. Така можливість розділення суб'єкта мовлення, на нашу думку, визначає зумовленість використання для монодрами терміна “суб'єкт дії”. Окрім того, позаяк монодрама є драматичним твором, на перший план виходить зовнішня реалізація внутрішнього конфлікту через мовленнєву або іншу перформативну дію (весь текст або більша його частина є ремаркою до дій персонажа: “Концерт на замовлення” Ф.-К. Кройца, “Не Медея”, “Плач”, “Ліжко” Юрія Тарнавського, “Тесля”, “Пожежа” Анатолія Рясова тощо).

Суб'єкт і об'єкт дії є формами втілення авторської концепції світобачення. У монодрамі така можливість автора зумовлена єдиним суб'єктом дії, тому авторська ідея може реалізуватися лише на основі змісту і форми висловлювання героя монодрами: про що йдеться в розповіді персонажа, які аспекти власної свідомості як об'єкти дослідження він обирає, що вербалізує, а що ні та як представлений процес висловлювання. Ті чинники, на основі яких створюється образ персонажа в інших драматичних жанрах (характеристики, які дійові особи дають одне одному, дії як реакція на вчинки інших персонажів, словесні зіткнення між дійовими особами тощо), в монодрамі обмежені змістом і формою об'єкта, на основі якого формується образ суб'єкта дії. Фізична (часо-просторова) точка зору в монодрамі дозволяє читачеві бачити лише те, що бачить суб'єкт свідомості (Я-теперішній), орієнтуватися на задекларовані ним цінності та на пряму оцінку, яку він дає об'єкту мовлення (Я-минулому, Я-майбутньому, Я-соціальному, культурному, духовному Іншому). Фразеологічна точка зору (за Б. Корманом, виражає відношення між суб'єктом і об'єктом у мовленнєвій сфері) мотивує читача монодрами розгадувати подвійний характер позиції персонажа, відтак приймати або не приймати цю позицію. Для читача в монодрамі представлений єдиний персонаж, про якого він нічого не знає і не має можливості дізнатися інакше, як на основі того, про що той говорить і як говорить. Авторська свідомість у цьому жанрі напряду може виражатися лише

через паратекстуальні / інтертекстуальні елементи, які сприяють жанровій мотивації читацького сприйняття.

Персонаж монодрами вербалізує певну точку зору, відповідно до якої зміст його оповіді може відповідати позиції автора, а може віддалятися (більше чи менше) від логіки авторського мислення. Дистанціювання авторської свідомості від свідомості суб'єкта дії втілюється в монодрамі через опозицію “зміст / форма висловлювання” персонажа. Вияв свідомості суб'єкта дії через зміст висловлювання, а авторської свідомості через форму висловлювання реалізується, на нашу думку, в монодрамі з домінуванням **епічних** начал (умовно називатимемо її епічною монодрамою) та відповідає метонімічно-асоціативному принципу моделювання світу. Відкритий монолог автора на тему “Я і світ”, що демонструє наближення авторської свідомості та свідомості суб'єкта дії на змістовому і формальному рівнях, реалізується в монодрамі з домінуванням **ліричних** начал (так звана лірична монодрама) та відображає асоціативно-метонімічний принцип світомоделювання.

Професор Лондонського університету Г. Гілберт зазначала: “Цікаво, що монодрама нагадує оповідання більше, ніж будь-яка інша драматична форма, оскільки вона зазвичай структурована навколо “історії”, розробленої одним наратором, який створює чи спонукає інших персонажів залежно від функції його / її тексту” [191, 2]. П. Сонді слушно зауважував, що “епічна драма з'являється тоді, коли змістові стосунки між суб'єктом та об'єктом утворюються як форма” [цит. за: 109, 211]. “Форма стосунків” між суб'єктом і об'єктом епічної монодрами, на нашу думку, розрахована передусім на співтворчість читача, у процесі якої він шукає способи виявлення авторської присутності у творі.

З огляду на дослідження П. Сонді, Б. Кормана, О. Чиркова, А. Близнюка, Н. Малютіної, О. Наумової та ін. у царині епічної драми та форм виявлення авторської присутності, можемо визначити такі **епічні елементи** сучасної монодрами, що увиразнюють зіткнення точок зору суб'єкта мовлення і автора, як читач його уявляє, та демонструють відповідні авторські стратегії комунікації із читачем: 1) наявність розповідача, який стає посередником між автором і

читачем, та демонструє характерні для персонажа індивідуальні властивості мовлення від першої особи; огляд минулого в розповіді персонажа структурується за принципами хронологічно-асоціативної ретроспекції;

2) новелізація, яка полягає у виборі автором для зображення в монодрамі невеликого епізоду з життя персонажа, що в ньому демонструється стрімкий розвиток життєвого конфлікту, зумовлений змінами у процесі висловлювання стану персонажа, настрою, поворотом думок, розкриттям таємниць, які ведуть до неочікуваних рішень і реакцій; використання новелістичного пуанту (наявність у сюжетній лінії неочікуваної події, яка суперечить попередньому розвитку, різка зміна точки зору суб'єкта дії); 3) “застосування параболічної структури і притчового змісту” (зіставлення прикладу і пояснення ситуації) [109, 261], при цьому приклади часто увиразнюють думку, доведену до абсурду (як доказ від супротивного за логікою драматичного парадоксу); параболічна структура створюється віддаленням суб'єкта дії, який пояснює ситуацію (Я-сьогодні), від об'єкта, що є прикладом (Я-минулий, майбутній і т. д.); 4) вибір алегорії як втілення однозначного уявлення про явище (на відміну від символу в ліричній монодрамі) дає можливість донести до читача авторську точку зору з огляду на складність прямої оцінки; в епічній монодрамі активно втілюється авторська концепція очуднення; 5) інтертекстуальні перегуки, що реалізуються як стилізація під оповідний епічний сюжет (міфологічний, фольклорний тощо) та створюють конфлікт інтерпретацій; 6) іронія, сатира, гротескно-фарсові прийоми для увиразнення трагічності людського існування; 7) поліфункціональний характер ремарок (ремарка-рекомендація для режисера або читача, ремарка-опис, ремарка-експозиція, ремарка-провокація), які набувають наративного характеру, позаяк є способом експліцитного вияву авторської свідомості; відсутність ремарок у монодрамах, які демонструють перехресну родову приналежність; 8) документальність / стилізація під документальність, що проявляється в описі суб'єктом дії фактів власного життя (або вигадані факти подаються як реальні), побудові висловлювання персонажа як свідчення очевидця певних подій; використання документальних джерел; 9) скарга / пародія на сповідь як основні комунікативно-риторичні прийоми.

Важливо зазначити, що первісними в монодрамі стають не просто спогади персонажа про події власного життя, а процес згадування минулого, те, як ставиться до нього персонаж “тут і зараз”, як він переосмислює різні сторони Я – це втілюється через створення суб’єктом дії образів і асоціацій до Я-Іншого (об’єкта свідомості) та в монодрамі є виявом ліричних елементів. Тому, говорячи про епічну монодраму, маємо на увазі лише домінування епічного за безумовної наявності ліричного.

Зазначені особливості домінування епічних начал у монодрамі демонструють, таким чином, такий естетичний відбір і організацію матеріалу, який передбачає зовнішню реалізацію єдиним суб’єктом дії вузлового фрагмента власного життя, в якому він у процесі висловлювання (спогадів, міркувань, роздумів) творить асоціації до різних сторін власної розділеної свідомості. Отже, епічна монодрама втілює метонімічно-асоціативний принцип моделювання світу.

На відміну від монодрами з домінуванням епічних начал, на нашу думку, лірична монодрама демонструє наближення (аж до злиття) авторської свідомості і свідомості суб’єкта дії, реалізує відкритий монолог автора про себе і світ, створюючи у процесі висловлювання персонажа візії, розраховані на читацьке співпереживання. Узявши до уваги дослідження Б. Кормана, О. Бондаревої, Н. Малютіної, С. Гончарової-Грабовської, О. Наумової щодо ліричної драми, виокремимо специфічні **ліричні** елементи монодрами, які вона може виявляти більшою чи меншою мірою, відтак домінування цих властивостей визначатиме ліричну монодраму: 1) розповідач у процесі висловлювання виявляє “символіко-сугестивну специфіку феноменології поетичного мовлення” [109, 316–317]; суб’єкт дії – ліричний “двійник” автора, наділений авторською поетичною уявою; висловлювання персонажа насичене тропами, стилістичними фігурами, побудоване за принципом “мелійного структурування” (характерна для пісні ритмо-інтонаційна організація – ритмічність, паузи, повтори, інверсії тощо); 2) автор створює в монодрамі ірреальний світ (епізод з життя персонажа, коли він виходить за межі повсякдення) як альтернативу несправедливій реальності, лірична монодрама демонструє особисте авторське втручання у вирішення

конфлікту; 3) ослаблена подієвість ліричної монодрами зумовлює розвиток сюжету за рахунок зміни настроїв персонажа, душевних переживань, прозрінь, які унааявнюється через створення суб'єктом дії “тут і зараз” образів та асоціацій до різних боків власної свідомості; відтворення минулого в розповіді персонажа увиразнюється асоціативно-ретроспективною технікою; 4) вибір символу як втілення багатозначного уявлення про явище, розрахованого на сугестивно-спонтанну реакцію читача та співпереживання; 5) сповідь як основний комунікативно-риторичний прийом; 6) перетворення паратексту в ритмізовану ліричну прозу; 7) інтертекстуальні перегуки, що створюють асоціації до Я-культурного Іншого персонажа та зумовлюють конфлікт інтерпретацій; 8) оздоблення монодрами елементами з інших видів мистецтва.

Отже, монодрама з домінуванням ліричних начал передбачає зовнішню демонстрацію єдиним суб'єктом дії асоціацій до власної розділеної свідомості, які творяться поетичною уявою персонажа, об'єднуються в цілісну систему світовідчуття та моделюють ірреальний (метафізично-символічний) фрагмент життя людини, а це ми визначили як **асоціативно-метонімічний** принцип творення “світообразу”. Тому можна говорити, що лірична монодрама втілює асоціативно-метонімічний принцип моделювання світу.

Розглянемо, як втілюється метонімічно-асоціативний та асоціативно-метонімічний принципи світомоделювання в монодрамі, проявлені в домінуванні епічного та ліричного начал, і як це реалізується в суб'єктній організації, на прикладі монодрам французького митця Ж. Помра “Торговці” та українського драматурга Лідії Чупіс “Танці гончарного кола”.

П'єса Ж. Помра “Торговці” демонструє метонімічно-асоціативний принцип моделювання та репрезентує монодраму з домінуванням епічних ознак. Посередником між автором і читачем у п'єсі Ж. Помра виступає розповідач – безіменна жінка, єдиний суб'єкт мовлення, тобто на перший план виходить вираження її свідомості. Персонаж розповідає історію, що трапилась у невеликому французькому містечку: майже всі мешканці міста працюють на заводі “Норсілор”, зокрема й жінка-розповідач, яка почувається щасливою (попри те, що важка праця зробила її майже інвалідом), адже має роботу.

Натомість свою подругу вона вважає нещасною, позаяк та безробітна, не може влаштуватися на завод, заборгувала за квартиру. Після вибуху на “Норсілорі”, що виробляє небезпечну зброю, підприємство вирішують закрити, однак подруга викидає з вікна двадцять першого поверху свого дев’ятирічного сина, аби привернути увагу до проблеми закриття, відтак “Норсілор” відновлює роботу, всі приховано радіють “сміливому” вчинкові вбивці. Таким чином, сюжет монодрами демонструє новелістичну лінію із зав’язкою, розвитком подій, кульмінацією, розв’язкою, зображення минулого будується на основі ретроспективно-асоціативної техніки. “Новелістичним пуантом” в монодрамі “Торговці” стає неочікуваний поворот у сюжеті твору, коли смерть дитини набуває ознак такого вирішення ситуації, яке “задовольняє” всіх.

Автор унааявнює параболічну структуру і притчовий зміст монодрами: віддаляє суб’єкта, який пояснює ситуацію, від об’єкта мовлення, який ілюструє зміст висловлювання перформативною дією. У початковій ремарці автор назвав п’єсу “Торговці” притчою та зазначив, як читачі / глядачі повинні уявляти собі дію, що відбувається на кону: *“Сцени проходять перед очима глядачів паралельно розповіді мовця, але не ілюструють її, а доповнюють або ставлять під сумнів. Слова, сказані героїнею, не мають об’єктивного характеру, більше того, вони можуть рішуче спростовуватися подіями, що відбуваються в цей час на сцені. Достовірність оповідачки гарантувати неможливо. Читач сам повинен уявити цю, ще неясну, сторону вистави і завдяки своїй уяві доповнити або навіть промріяти смисл притчі”* [311, 508]. Автор мотивує моральний вибір читача відповідно до законів епічної драми – не через співпереживання почуттям головного суб’єкта дії, а передусім через співтворчість та осмислення читачем проблем, які автор ставить у монодрамі.

Суб’єктна організація п’єси “Торговці” демонструє особливість епічної монодрами виявляти авторську свідомість саме через спротив іншій свідомості. Так, мовлення персонажа в монодрамі “Торговці” уніфіковано-обмежене: бідний лексикон, короткі речення, стислий стандартний переказ окремих подій, свідком яких був персонаж, що надає оповіді документального характеру. Натомість беземоційна зашкарубла лексика суб’єкта мовлення контрастує з ритмічною,

розміщеною рядками формою тексту, насиченого повторами, анафорами, які оприявнюють алюзії на давньогрецький епос і є імпліцитним виявом авторської свідомості: *“Того ж дня політик сказав нам, що, на жаль, / якщо ми нічого не робимо / більше нічого / нічого більше, ніж те, що ми робили досі / тоді рішення остаточне / підприємство ніколи більше не відчинить свої двері”* [366].

Завод “Норсілор” (єдиний об’єкт мовлення, який має ім’я, на відміну від людей у монодрамі – *“одна моя подруга”, “моя знайома”, “син моєї подруги”, “родич моєї подруги”*) стає алегоричним образом, який втілює виробництво як міру всіх речей, божество, Хронос, що потребує жертвоприношення – дітей, яких він поглинає один за одним (жінка-розповідач сама позбавляється ненародженої дитини, щоб не втратити роботу). Так, персонаж монодрами переповідає слова політика про час, яким торгують люди, натомість так і не зрозуміло, що вони отримують для себе: *“Робота – це право, але це ще й / потреба / всіх людей. / Це те, / чим ми торгуємо, / усі ми. / Тому що завдяки цьому ми живемо. / Ми подібні до продавців, / торговців. / Ми продаємо свою працю. / Ми продаємо свій час. / Найцінніше, що ми маємо. / Час нашого життя. / Ми – торговці власним життям”* [200].

Міркування персонажа про роботу демонструють тезу, доведену до абсурду тими прикладами, які суб’єкт дії наводить на підтвердження слушності висловленої думки, відображаючи таким чином притчовий зміст монодрами. О. Чернорицька, досліджуючи поетику абсурду, зазначала: *“Весь художній світ, уся структура твору перевертається: центром твору стає сама ідея, “хибне”, яке ніби відбирає в автора право голосу і вибудовує реальність самотійно. Ідея організовує художній світ не за законами здорового глузду, як це, скажімо, зробив би автор, а за власними абсурдними законами. <...> І, звісно, герой твору зустрічається з автором там, де і в його безчуттєвості виявляється межа”* [167]. Ідея, яку вербалізує суб’єкт дії в монодрамі – *“ми живемо роботою, якою торгуємо, щоби жити роботою,”* – вступає у протиріччя зі здоровим глуздом, а у способах досягнення мети – з етикою, та є імпліцитним виявом авторської точки зору.

Попри зовнішню хронологічну послідовність у розповіді персонажа, композиція монодрами демонструє фрагментарність, асоціативність. Персонаж

скаржитися на несправедливе життя, розповідає про події, почасти відхиляючись від хронології їхнього перебігу, згадує не важливі на перший погляд деталі – опосередковує світ навколо себе, що відображає авторське прагнення увиразнити абсурдність різних сторін свідомості суб'єкта мовлення та продемонструвати її різноманітними гротескно-фарсовими прийомами. Так, жінка-персонаж розповідає, як разом зі своєю подругою слухає голоси померлих, що звучать з телевізора, “непомітно для себе” вагітніє тощо – всі ці Я-Інші формують загальний образ розповідача, крізь призму свідомості якого передаються події, та виявляє авторську точку зору.

Локальну подію, яка відбувається в містечку, Ж. Помра виносить на рівень глобального екзистенційного конфлікту епохи – стирання особистісного заради соціального, уніфікація людини – робить такий “зріз” дійсності, котрий дозволяє унаочнити метонімічний принцип творення “світообразу”. Асоціативний принцип моделювання (з домінуванням метонімічного) реалізується в монодрамі “Торговці” через зовнішню поетикальну форму, створення у процесі розповіді персонажа асоціативного ряду, який набуває важливого значення в тексті та переносить конфлікт Я – Я соціальний Інший на рівень читацького сприйняття: “...розрізнені, на перший погляд, образи тексту, збуджуючи лавину асоціацій, зливаються з ними в єдине емоційне світовідчуття, що виражає певне світовідношення” [97, 105].

Монодрама Лідії Чупіс “Танці гончарного кола” тяжіє до ліричної драми та є втіленням асоціативно-метонімічного принципу моделювання світу. П'єса представляє монолог танцівниці Айседори Дункан, яка розповідає про своїх батьків, дитинство, становлення як актриси, пошук себе на життєвому шляху. Л. Чупіс оприявнює образ жінки, яка страждає від зради батька, нерозуміння людей, радіє можливості проявити і розвинути свій унікальний талант, божеволіє від втрати дітей. Розділена свідомість суб'єкта дії реалізується поділом монодрами на частини – “Інверсії”, кожна з яких втілює образи-асоціації до різних рівнів об'єкта свідомості, демонструє ініціацію – перехід на новий рівень: “Я–Ніхто” [351, 140], “дитина без батька”, “звинувачую”, “навчаюсь і навчаю”, “перше кохання”, “не перечікую життя”, “Театр”, Я –

“Летючий голландець”, Я – “першопочаток Кожного Руху, Чаши” [351, 154], “Я маю місію”, “прощаю”, “СЛАВА – мої ліки” [351, 164], Я – “Афродіта”, Я – “Медея”, Я – “Велика Актриса на Гончарному Колі”. Розділення свідомості персонажа зазначене в переліку дійових осіб: “Вона, Айседора Дункан – одна чи двоє їх, чи троє – в гріхах – молитвах – радості – сльозах...” [351, 138]. Кожна “Інверсія” демонструє злиття і роз’єднання голосів Я-суб’єкта (жінки, яка звертається до Нього, “єдиновладного... недосяжного” [351, 138]) і Я-об’єкта (плинних сутностей).

Розглянемо уривок із п’єси “Танці гончарного кола”, що дасть можливість продемонструвати особливості суб’єктної організації усієї монодрами як втілення різних форм розділеної свідомості: “Тату?! Тату... Мені сім років... Ми живемо у двох напівпорожніх кімнатах... І мені здається, що все моє дитинство пройшло під похмурою тінню тата, про якого ніхто не зважувався говорити, а жахливе слово “розлучення” назавжди впеклося в дитяче серце... Я уявляла тебе – свого таємного татка – дияволом із книжки з малюнками, з ратицями, хвостом і рогами... І коли інші діти розповідали мені про своїх батьків, я мовчала... Татку! Мені сім років... Я ніколи не бачила тебе!!! І раптом твій звоник у двері...” [351, 142]. У вказаній частині тексту можна виокремити голос семирічної дівчинки (“Татку! Мені сім років... Я ніколи не бачила тебе!!!”) та голос жінки, яка аналізує себе-дитину (“моє дитинство пройшло...”). Одна зі сторін власної свідомості стає об’єктом дослідження для суб’єкта мовлення.

Суб’єкт мовлення в цьому фрагменті монодрами проявляється через віддаленість у часі й просторі від об’єкта (“фізична точка зору”, за Б. Корманом). Час розповідання – це час і місце суб’єкта, його переживань із приводу дитячих страхів, втім, сама подія (зустріч Я-Дитини з батьком) – час і простір об’єкта мовлення. У виділеній для аналізу частині тексту фразеологічна точка зору проявляється в особливостях мовлення суб’єкта (“назавжди впеклося в дитяче серце” – здатність до аналізу й узагальнень, метафоричність, теперішній час) і об’єкта (“татку”, “мені сім років”, “і раптом твій звоник у двері” – дитяча емоційність, уривчастість, минулий час). Голос дитини

подається так, як його згадує й уявляє собі жінка саме зараз, крізь призму свого сьогоденішнього бачення світу, тобто власне дитинство є об'єктом для зображення. Отже, Я-суб'єкт – це Я-сьогодні, Я-об'єкт – це Я-Інший (минулий), опосередкований суб'єктом мовлення.

Біографічний матеріал, що його авторка використовує в монодрамі, наповнений реальними датами, іменами, назвами міст та подій з життя акторки, при цьому культурно-історичний локус стає лише тлом для творення образів людини в ірреальному символічно-метафізичному просторі. У п'єсі демонструється відкриті міркування автора про біль, кохання і втрату, велику ціну, яку людина платить за талант: *“Світе всеблагий! Бездумно і люто / На скалках життя відтанцюю себе...”* [351, 140]. Біографічний образ Айседори Дункан відтісняється на другий план, а на першому – *Вона*, яка *“себе і світ рядками римувала”* [351, 139]. Таким чином, поетична уява авторки створює нову художню реальність, віддалену від образу танцівниці.

Сюжет монодрами розвивається за рахунок асоціативної ретроспекції: героїня згадує найважливіші моменти свого життя, перебирає у свідомості образи Я-Інших, які поступово формували особливе сприйняття світу. У цих моментах немає описовості, а є тільки важливість пережитого відчуття, що змушує повертатися до Я-минулого. Авторська активність проявляється у вибірковості життєвого матеріалу, покладеного в основу сюжету: розповідь жінки починається зі спогадів про батька і закінчується прощанням із дітьми та надією мати дитину. Події з життя Айседори Дункан, які зазвичай цікавлять біографів, митців, зокрема стосунки з С. Єсеніним, виступи в Росії, обставини трагедії, що призвели до смерті танцівниці, Л. Чупіс залишає поза увагою, оскільки вони не вкладаються в той “світообраз”, який прагне створити авторка.

Прозовий текст монодрами орнаментується віршованими рядками, ремарки та розповіді персонажа являють собою ритмізований ліричний текст, насичений метафорами, епітетами, інверсіями, звукописом (*“Я знову прийшла на прощу прощань і прощення, мій світлоголосий жайвір у синьому небі снігової країни... Я наздоганяла твою тінь у снах, і прокидалась у пастці голодної пустки...”* [351, 139], анафорами (*“Я прощаю вашу зверхність... Я прощаю собі*

вічно голодні репетиції...” [351, 151]) тощо. Таким чином, усі виражальні засоби монодрами спрямовані на те, аби створювати відповідне естетичне переживання читача.

У початковій ремарці вказане місце, де відбувається дія: *“Чорний квадрат сцени – простір поза часом, де час спресовано у мить... болить... танцює біле полум’я”* [351, 139]. Ирреальний світ, де жінка *“через роки... через ночі і дні”* сповідається перед Небом на Гончарному колі, стає символом вічного жертovníка, до якого приречений митець. Екзистенційний конфлікт (іманентна трагічність дару, неминучість втрат, плину часу) розв’язується особистісним авторським втручанням: альтернативою життєвій несправедливості, мінливості стає створення метафізично-символічного часопростору, в якому Актриса *“народжена римувати життя і небуття, хаос доріг і гармонію часу”* [351, 174], а момент, коли *“спалах останньої душі полетить у Безмежжя”* [351, 175], артикулюється як такий, що буде колись, тому смерті для таланту немає.

Образ Айседори Дункан у монодрамі *“Танці гончарного кола”* є квінтесенцією митця, максимально наближений до авторського, та демонструє творчі роздуми про природу художнього дару, про вибір між особистісним і творчим, про втрати, неминучі на шляху талановитої людини. Персонаж монодрами – танцівниця-поетка, що *“римує життя”* – стає ліричним *“двійником”* авторки, яка передає власне бачення творчості як універсального Божого дару, непізнаваного феномену, що народжується на прадавньому *Гончарному Колі й торкається чолом горизонту*, залишаючи по собі вічну *Славу*.

Отже, п’єса Л. Чупіс *“Танці гончарного кола”* демонструє асоціативно-метонімічний принцип моделювання світу, зреалізований у ліричній монодрамі. Використання *“системно-суб’єктної”* методології уможливило унаочнення авторської свідомості, яка у п’єсі з домінуванням ліричних ознак проявляється експліцитно (більш активно, ніж це можливо в епічній монодрамі), та дало можливість продемонструвати, як через створення суб’єкта та об’єкта мовлення виявляється розділена свідомість персонажа монодрами. Втім, у п’єсі Л. Чупіс наявні й властивості епічної драми, що відображають (у сув’язі з ліричним)

метонімічний принцип моделювання: персонаж-розповідач, “подія розповідання” як вузловий фрагмент, шматок життя персонажа, в якому закумуляовано біль усього життя людини.

Внутрішні протиріччя, закладені в основу суб’єктної організації монодрами, – *розділена* свідомість *єдиного* суб’єкта дії та тяжіння до двох різноспрямованих векторів *епічного* й *ліричного* – зумовлюють модифікацію та трансформацію цього жанру в сучасному мистецькому просторі. Так, автор може дистанціювати у п’єсі образи розділеної свідомості, демонструвати різні, на перший погляд непокдані Я-Інші персонажа, що продиктовано бажанням показати розгубленість людини у світі, стан кризи, в якому важко самоідентифікуватися, навіть вловити Я. Автори в таких п’єсах демонструють неможливість, складність створення монологу для людини, адже він потребує зовнішньої об’єктивації внутрішнього болю через висловлювання, самоаналіз, натомість залишається можливість лише фіксувати плінні сутності, тому монологічна форма модифікується в “полілогічну єдність” різних образів Я.

Наприклад, стан роздвоєння божевільної людини в монодрамі “Яблука” К. Стешик втілює як розділення голосів єдиного суб’єкта дії, котрі не розбиті на репліки; вони увиразнюються різним шрифтом, при цьому демонструють не пов’язані за змістом думки, не об’єднані ні тематичною тяглістю, ні діалогічною протилежністю. Для демонстрації розгубленості людини у світі штампів і стереотипів український драматург В. Снігурченко розбиває монолог персонажа монодрами “Трюча” на окремі уривчасті фрази-“шаблони”, розміщує речення “сходінками”, виділяє окремі речення різними кольорами, рамками (ще один механізм виявлення авторської свідомості через форму тексту) тощо.

На відміну від зазначених монодром, які все ж таки зберігають основні властивості цього жанру, у численних сучасних п’єсах, які подеколи називають монодрамами, суб’єкт дії не просто розмивається, а стирається абстракціями колективного голосу, зникає в мовленнєвих структурах. Відтак у тексті домінує змістово-суб’єктна багатоголосна організація. Суб’єкт дії в таких творах трансформується в безособових носіїв мовлення, розсіюється в багатоголоссі, як наслідок – монолог перетворюється на полілог, а сам суб’єкт, втрачає

конкретність, “об’ємність”, індивідуальність однієї окремої людини, тому ці твори не можна вважати монодрамами.

Приміром, п’єса англійської письменниці Керіл Черчилл “Семеро єврейських дітей” демонструє 7 монологів, не розбитих на репліки, які складаються з уривчастих, емоційних, суперечливих фраз, що можуть існувати як один великий “роз’єднаний” монолог, котрий звучить у голові одного персонажа, або як полілог: *“Скажи ей, что на фотографии – ее бабушка и я // Расскажи, что все ее дяди умерли // Не говори ей, что они убиты // Скажи, что убиты // Не напугай ее. // Скажи, что бабушка была умной // Не рассказывай, что с ней сделали // Что-нибудь расскажи ей...”* [346].

П’єса Е. Єлінек “Хмари. Дім” представляє ніби єдине світобачення розділеної свідомості німецького поета Ф. Гельдерліна, але “три частини німецького народу виступають у п’єсі як три колективних... персонажі – немертві, мертві і живі” [11, 3]. “Хмари. Дім” Е. Єлінек, “Монологи вагіни” Ів Енцлер, “UFO” І. Виріпаєва та ін., на нашу думку, не зберігають моносуб’єктності, отже, не є монодрамами. Тобто не належать до цього літературного жанру, однак за певних умов (створення моносуб’єктності театральними засобами на кону) можуть бути монодрамою – театральним жанром.

Висловлювання персонажа від першої особи, властиве суб’єктній організації монодрами, може модифікуватися в розповідь про себе як про Іншого (Він – це Я). Відмова від Я та відтворення свого слова як чужого (або навпаки) відображає розгубленість людини, для якої мовлення від першої особи – це певне ігнорування права Іншого на висловлювання, тотожне внутрішньому усвідомленню пізнання істини. Складність “відчуття Я” властива для таких персонажів монодрам, які вважають себе нижчими за “межу опису”, відтак з’являється властивий оповідачеві віддалений погляд на Я, використовується прийом очуднення.

Так, у монодрамі А. Рясова “Ніколай” персонаж говорить: *“Сперва я хотел говорить от первого лица, от его имени, но быстро осознал, что это было бы нелепым актерством. Говорит же от своего имени – значит так или иначе*

претендовать на знание истины, строить из себя эксперта, чего мне никоим образом не хотелось бы” [314]. У початковій ремарці до творів “Лондон”, “Радіо Культура” білоруський письменник М. Досько зазначає, що текст виконує або читає головний герой, при цьому розповідь ведеться від третьої особи, але висловлювання оповідача зберігає мовленнєву манеру об’єкта мовлення: *“Судячи з усього, Гена сильно любить Батьківщину і, напевно, він патріот. Гена замислився над цим, не даремно ж усе це сталося, треба подумати. Він довго міркував, дивився в інтернеті значення слів Батьківщина і Патріотизм. Усе правильно написано, але це не про Гєну, не про те, особливо “Патріотизм” у вікіпедії не відповідав тому, який він у нього. Загалом якось складно...”* [236] (зазначений уривок монодрами відображає думки Гєни, опосередковані оповідачем, однак останнє речення демонструє злиття голосів суб’єкта і об’єкта мовлення).

Жанрова трансформація сучасної монодрами проявляється в її епізоді: інтенсивному проникненні у драматичний текст новелістичних елементів (монодрами Е. Єлінек “Джеккі”, Кшиштофа Бізьо “Ридання” тощо) та використанні документальних, автобіографічних джерел (“Узбек” Талгата Баталова, “АТО” Еміна Рзаєва, “Можу я чи не можу” Наталі Ворожбит, “Адольф” П. Аттона). Зазначені твори є жанровою трансформацією монодрами, при тому що інваріантні ознаки стають нестабільними: жанр проявляється попри авторське епічне мислення, оскільки окреслена суб’єктна організація твору демонструє зовнішню реалізацію єдиного суб’єкта дії, який відповідає єдиному суб’єкту свідомості. Автори зазначених монодрам бачать свої твори передусім на театральній сцені, не зосереджуються на єдиному авторському логосі (це властиво для такого типу трансформації) та залучають до рецепції читача, режисера тощо. Так, Е. Єлінек говорила: *“Я вважаю мої п’єси передусім літературними текстами (вони мають мало спільного з “well-made play” в англо-американській традиції). Вони можуть бути прочитані як літературні тексти, як новели. <...> Я даю повну свободу в постановці тексту, тому що я вже виявила свою свободу в написанні твору. Тепер настала черга інших. І вони можуть зробити з ним що-небудь. І чим більше я дізнаюся про свою роботу (коли*

театральна команда виявляє те, що я не відчула, бо творчий процес завжди є чимось несвідомим, яке тільки психоаналіз може витягнути на поверхню або театральна постановка), тим більше це цікаво мені” [195].

З іншого боку, окрім епізації монодрами, відбувається процес драматизації (“монодраматизації”) епічних жанрів – проникнення монодраматичних елементів у окремі епічні жанри. У творах, які автори й літературознавці називають то монодрамами, то оповіданнями, то романами, проявляється драматична моносуб’єктність, що спричиняє їхню перехресну міжродову класифікацію. Однак якщо первинні переживання єдиного героя “тут і зараз”, викликані розповіддю, відходять на другий план, головним стає об’єкт мовлення, а суб’єкт мовлення тотожний кільком суб’єктам свідомості, то такий твір, на нашу думку, не є монодрамою.

Приміром, Алессандро Барікко в передмові до твору “1900-й” зауважив, що написав його для одного актора: “Не знаю, чи справедливо говорити, що я написав текст для театру: я в цьому не впевнений. Тепер, коли я тримаю в руках цю книгу, мені радше здається, що ця річ – щось середнє між театральною постановкою та оповіданням. Не думаю, що є назва для такого штибу творів” [209, 17]. Твори А. Барікко (“1900-й”), Еріка-Еммануеля Шмітта (“Оскар і Рожева Пані”), Володимира Діброви (“Чайні замальовки”) тощо демонструють проникнення елементів драми в епічні жанри та, на нашу думку, не є монодрамами.

Отже, системно-суб’єктний метод дослідження виводить на перший план моносуб’єктну організацію монодрами через зовнішню реалізацію розділеної свідомості єдиного суб’єкта дії. Втрата цілісності для свідомості пов’язана зі внутрішнім конфліктом Я / Я-Інший, де Я-Інший стає об’єктом для дослідження персонажа. Суб’єкт дії втілює й артикулює свідомість одного індивіда, відповідає одному суб’єкту свідомості, при цьому різні образи його свідомості можуть, за задумом автора, зображуватися кількома персонажами.

Монодрама демонструє реалізацію ліричних начал через експліцитний прояв, епічних начал через імпліцитний прояв авторської свідомості, однак тут варто говорити лише про домінування категорій ліричного / епічного, які в

цьому жанрі втілюються в сув'язі. Віддалення авторської свідомості від свідомості суб'єкта дії унааявнюється через опозицію “зміст / форма висловлювання” персонажа, реалізується в монодрамі з домінуванням епічних начал та відповідає метонімічно-асоціативному принципу моделювання світу. Відкритий монолог автора на тему “Я та світ” демонструє наближення авторської свідомості та свідомості суб'єкта дії на змістовому й формальному рівнях, реалізується в монодрамі з домінуванням ліричних начал і відображає асоціативно-метонімічний принцип світомоделювання.

Монодрама зафундувала сукупність стійких жанрових ознак та виявила тенденцію до модифікації та трансформації. Монодраматичне світосприйняття дає свідомості суб'єкта дії абсолютне право на вираження істини, відтісняючи на другий план відповідне право Іншого, що є проявом авторської ідеї про унікальність і абсолютну цінність кожної конкретної особистості.

2.3. Жанрові параметри монодрами в комунікативно-риторичному аспекті

Монодрама, як і будь-який художній твір, є своєрідним комунікативним повідомленням, за допомогою якого автор представляє читачеві власну художню картину світу. Автор монодрами творчо моделює дійсність відповідно до індивідуального бачення та реалізує власні інтенції за допомогою таких засобів, як моносуб'єктність, тип конфлікту, сюжету, хронотопу тощо. Окрім зазначених ознак монодрами, одним із визначальних способів реалізації авторської стратегії, спрямованої на читача як адресата, є особливості внутрішньотекстової комунікації. Художня комунікація на рівні автора-читача і внутрішньотекстова комунікація в літературному творі взаємообумовлені. На думку М. Зубрицької, “комунікативна теорія літературного твору не розмежовує поняття внутрішнього та зовнішнього вимірів тексту, тобто розглядає кожний структурний елемент тексту як елемент комунікативного процесу” [69, 315].

Комунікативний аспект монодрами виявляється на двох рівнях: “автор – текст – читач”; “суб'єкт дії – висловлювання суб'єкта дії – внутрішній адресат”. Як уже зазначалося, для читача в монодрамі представлений єдиний персонаж,

тому авторські інтенції виражені передусім у змісті та формі висловлювання єдиного суб'єкта дії, про якого читач дізнається передусім на основі того, про що той говорить і як говорить. Тому важливого значення в реалізації авторської моделі світу в тексті твору набуває висловлювання персонажа, спрямоване на внутрішнього адресата. Тобто якщо першою принциповою ознакою монодрами є її моносуб'єктність (єдиний суб'єкт дії), то друга типологічна властивість цього жанру визначається, на нашу думку, особливостями висловлювання єдиного суб'єкта дії – його комунікативно-риторичними параметрами.

Комунікативною домінантою монодрами є монологічне висловлювання персоніфікованого суб'єкта дії, яке відображає розповідь від першої особи і може бути спрямоване на реального (присутнього мовчки) персонажа, потенційного співрозмовника (відсутнього, але реального для персонажа), умовного адресата (тварину, предмет тощо), звернене безпосередньо до читача / глядача. Дослідження параметрів монодрами в комунікативно-риторичному аспекті дозволяє виокремити два жанри, які стали специфічною авторською стратегією організації висловлювання персонажа, – **сповідь** і **скарга**. У різних пропорціях вони стають будівельним матеріалом для утворення іншого літературного жанру – монодрами, з осібної структури перетворюються на формально-змістовий прийом та стають разом із суб'єктною організацією однією з основних ознак жанру.

Висловлювання суб'єкта дії в монодрамі відображає мовлення у кризовому стані, передбачає пошук персонажем виходу з цього стану або через опертя на внутрішньо особистісні чинники (спрямоване на те, аби знайти вихід у собі), або через допомогу Іншого, тому висловлювання персонажа коливається між цими двома полюсами – Я або Інший. Це коливання є основою для сповіді або скарги, демонструє специфічні особливості монологу суб'єкта дії, тому дослідження такої різноспрямованості дасть можливість виокремити характерні ознаки монодрами. О. Бондарева зазначала, що монолог в монодрамі переводить дію “у винятково внутрішній план, поляризуючи при цьому опозиції “вербалізоване” / “невисловлене”, “невисловлюване” [24, 266]. Через спрямованість монологу персонажа на сповідь або скаргу автори, на нашу

думку, реалізують те, що суб'єкт дії наважився висловити, подолавши механізми самозахисту (“висловлене”), або не наважився (“невисловлене”) – через болісність цього процесу.

Виділити чисті форми сповіді та скарги в мовленні персонажа монодрами неможливо, тим більше, що їм властива трансформація, взаємопроникнення, тому йдеться про домінування ознак певного комунікативного жанру і, головне, коливання між сповіддю і скаргою. Вплив постмодерної естетики на монодраму оприявнює розгубленість людини, яка втратила можливість і сповідатися, і скаржитися, – ці форми в сучасній монодрамі замінені ритуалами, пародіями на сповідь або скаргу, втім, вони зберігають свої зовнішні формальні властивості.

У тлумаченні поняття “сповідь” словник виокремлює ключові для неї слова – “зізнання”, “покаяння”, “каяття”, “щиросердність”, “відвертість” [120, 384]. Сповідь (церковна, побутова, літературна, мовленнєвий та комунікативний жанри) досліджувалася у працях М. Бахтіна, Т. Шмельової, Г. Ібатулліної, А. Степанова, С. Засе, Д. Фостера і т. д. Вивчаючи відмінності літературної сповіді від церковної та побутової, С. Засе у книзі “Отрута у вухо: Сповідь і зізнання в російській літературі” зауважувала, що естетика й поетика літературних сповідей відрізняється від сповідних практик церкви передусім тим, що сповідна ситуація в красному письменстві є предметом вимислу, коли вирок виносить читач, причому не тільки моральний, а й естетичний: “Цитування, повторення, фактичне говоріння, говоріння з установкою на Іншого, безпосередній вплив, автентична і «щиросердна» артикуляція внутрішнього голосу совісті, називаючи лише кілька технік і методів, стають у літературному сповіданні матеріалом для висловлювання” [66, 60].

Як було зазначено, в “пам'ять жанру” монодрами закладено елементи таких риторичних жанрів, як *діатриба-проповідь*, що формувала прийоми оприявнення образу реального мовчазного або потенційного співрозмовника та поетику висловлювання, спрямованого на цього адресата; *солілоквіуму*, що заклав підвалини образу внутрішньо розділеного персонажа з Я-Іншим як адресатом мовлення. Сповідь, церковна й літературна, увібрала в себе попередні жанри, модифікувавши їх у монодрамі.

Якщо для церковної сповіді властивий адресат, який є носієм абсолютного знання про суб'єкта сповіді (висловлювання не повинне містити свідомої неправди), то літературна сповідь формувала рецептивний бік монодрами-сповіді – твору, зверненого до читача як до адресата через пошук відповідей на запитання: “У ролі кого чи чого звертається до мене текст? У ролі якого Іншого він вважає мене читачем? Яким моральним законом я є через адресацію? Який закон мовлення я представляю?” [66, 70]. Цю властивість С. Зассе виокремила щодо суб'єкта літературної сповіді, і це слушно, на нашу думку, і щодо монодрами: “...уявна відповідь наділяється творчою силою, що в ній суб'єкт сповіді постає як продукт акту рецепції” [66, 70].

Творення ситуації сповідання, на думку американського літературознавця Д. Фостера, дає можливість “авторові визначити, тобто наново створити інстанції, до яких звертається той, хто сповідається, закон, на основі якого він заявляє про власну винуватість і, нарешті, правила щодо того, що можна висловлювати” [цит. за: 66, 62]. Вивчаючи проблеми комунікації в А. Чехова, А. Степанов підсумував дослідження сповіді у філософії, літературознавстві, лінгвістиці та виокремив такі її головні риси: добровільність; висловлювання, що приносить полегшення; свідомий намір говорити правду; свободу слова мовця і реакції адресата; правдивість (відсутність свідомого вигадання); свобода композиції; критика механізмів самозахисту; відкритий текст (сповідь як текст не вимагає завершення), жести відвертості [146, 193–195]. Г. Ібатулліна, досліджуючи сповідальне слово, доводила неможливість його функціонування в “екзистенційному стилі” та зазначала: “Екзистенційне слово – слово, що безсвідомо прагне сповідальності, але заблукало в пошуках доріг до неї та з усіх сил прагне переконати себе та інших, що воно на правильному шляху” [70]. У монодрамі, на нашу думку, можливе існування сповідального слова в “екзистенційному стилі”, позаяк цей жанр демонструє не лише протистояння суб'єкта дії ворожому несправедливому світові, але й пошук персонажем відображення цього світу в собі (Я-Іншому), боротьбі з Іншим у собі, тому сповідь стає можливою.

Скарга визначає особливості монологу літературного героя як “висловлення незадоволення, суму, нарікання на неприємності”, біль, горе і т. ін.; ремство” [120, 300]. Скарга часто була складовою сповідей у літературі, “маскувалася” під сповідь персонажа, але в монодрамі набула ознак формально-змістового прийому. Скарга не стала таким об’єктом наукового зацікавлення, як сповідь: розглядалася науковцями як “мовленнєвий жанр” (Т. Шмельова, Н. Ємельянова), як експресивний мовленнєвий жанр у творчості А. Чехова (А. Степанов) тощо, але зазвичай сприймалася як складова сповіді, антисповіді або ї ототожнювалася з ними. Так, дослідники неодноразово визначали сповідь (сповідальність) як важливу ознаку монодрами; приміром, А. Близнюк зауважував, що саморозкриття героя монодрами відбувається “за допомогою монологу-сповіді” [16, 344]. При цьому в поняття “сповідь” помилково вміщували скаргу (елементи проповіді, нарікання тощо), однак, на нашу думку, різниця між цими жанрами для монодрами набуває принципового значення.

Н. Ємельянова виокремила такі основні характеристики жанру скарги: “а) усвідомлення мовцем власного поганого стану; б) інтенція мовця повідомити про це адресата; в) емоційне прохання мовця до адресата; г) установка мовця на співчуття або допомогу з боку адресата” [57, 6]. А. Степанов визначив такі основні відмінності між сповіддю і скаргою в художньому творі: “Сповідь і скарга, хоч і сходяться як процес самовираження, тобто можуть бути віднесені до експресивних мовленнєвих жанрів, протилежні за своїми інтенціями: сповідь визнає провину самого суб’єкта, скарга зазвичай звинувачує зовнішній об’єкт (хоча можлива і парадоксальна скарга на самого себе)” [146, 177]. Скарга, на відміну від сповіді, на думку А. Степанова, може бути чистим вираженням емоцій персонажа. Герой звинувачує світ, не може зрозуміти причин свого стану, перешкоди, які зустрічає персонаж, він сприймає як нездоланні (до таких перешкод належать і “сили в собі”), полегшення може наступити за умови перенесення болю на іншого через співчуття.

Монолог персонажа в монодрамі – це складна форма реалізації авторської свідомості, що будується на основі жанрів сповіді й скарги, які стали для монодрами формально-змістовим прийомом. Виокремити ознаки сповіді та

скарги можна, на нашу думку, дослідивши такі аспекти: 1) причину і мету висловлювання, які вербалізує суб'єкт дії; 2) образ минулого і майбутнього у висловлюванні персонажа; 3) образ адресата монологу; 4) моральний закон, який створює персонаж; 5) “подієвий зміст” висловлювання [15] (термін Т. Шмельової); 6) риторичні параметри мовленнєвого втілення. Домінування **сповіді** як формально-змістового прийому монодрами визначатиметься, на нашу думку, за наявності таких ознак:

1) персонаж вербалізує межовий стан та впродовж висловлювання демонструє долання механізмів самозахисту;

2) розповідь приносить тимчасове полегшення через пошук “сил у собі” (початковий та фінальний стан персонажа різні);

3) адресат сповіді є носієм абсолютного знання про Я суб'єкта дії, нададресатом;

4) свідомий намір говорити правду виражається в уривчастості, фрагментарності висловлювання, образності та метафоричності, відкритому фіналі, “жестах відвертості”.

Коливання в бік **скарги** проявляється у висловлювання єдиного суб'єкта дії через такі властивості:

1) персонаж вербалізує межовий стан та увиразнює образ Іншого як причину цього стану;

2) розповідь або не приносить полегшення, або створюється ілюзія виходу з кризи через перенесення болю на Іншого (початковий і фінальний стан персонажа ідентичні);

3) адресат скарги не є носієм абсолютного знання, тому персонаж використовує різноманітні способи приховування правди, недоговорювання, введення в оману заради самовиправдання;

4) прагнення систематизувати і структурувати світ з огляду на провину Іншого проявляється у наявності штампів, шаблонів, повторень, гіперболізації, градації тощо; у “жестах приховування”, “проговорюваннях”.

Стан, у якому перебуває персонаж монодрами (причина та образ минулого), є межовим – і скарга, і сповідь спричинені цим станом. Автор

представляє героя в момент знесилення перед хаосом буття або на межі екзистенційного прозріння: Я, яке перебуває на екзистенційному порозі, Я-не-в-собі. Неможливість мовчати, бажання виговоритися, бути почутим, вступити в діалог стає захистом особистості від усього, що її знищує, намаганням протистояти соціуму, який власне Я перетворює в Ми. Якщо бажання почати говорити автор передає як свідомий опір Я Світові, як прагнення “щось робити”, аби залишатися людиною, тоді метою мовлення персонажа можна вважати **бажання сповідатися** (“висловлене”). Якщо метою персонажа є підсвідоме бажання втекти від невизначеності, знайти способи нівелювання постійної внутрішньої дисгармонії, бездомності, відчаю, заховатися під маскою, яка дасть хоча б тимчасове відчуття захищеності від хаотичності і абсурдності світу, то в такому випадку можна говорити про мовлення персонажа як про **скаргу** (“невисловлене”). Це прагнення захиститися від свободи, яка постійно ставить перед необхідністю робити вибір, можна передати словами персонажа з монодрами Олександра Розанова “Комплекс Тимура”: *“Я не люблю быть свободным. Я люблю быть в стае”* [311, 103].

Якщо Я персонажа хоче зберегти “екзистенційне ядро особистості”, то сповідь стає основою висловлювання. Тут треба говорити лише про домінування, про можливість екзистенційного стрибка як полегшення, яке повинна приносити сповідь. Таке екзистенційне прозріння можливе лише на мить: герой робить свій вибір, йому здається, що істина знайдена, але в цьому виборі свобода втілюється і помирає – знову треба все починати спочатку. Ставлячи перед собою екзистенційні питання про сенс життя, персонажі, які сповідаються, не можуть дати відповідь, але вириваються за межі простого звинувачення людей і світу через постійне творення смислів. Дефініція “світ несправедливий” у сповіді перекривається іншою – “спротив дає сенс”.

Сповідь і скарга в монодрамі проявляються через створений автором фінальний стан дійової особи п’єси: ставлення до того, що має або може бути сказане в майбутньому та якого значення при цьому набуває минуле. Для сповіді минуле стає основою для формування образу іншого майбутнього. Для скарги головним є формування в розповіді суб’єкта дії образу минулого: розповідь

персонажа обертається навколо минулого, майбутнє ідентичне минулому, оскільки для Я-сьогодні найважливішим стає пошук виправдання нинішнього стану персонажа. Таким чином, для адресанта скарги думка “світ несправедливий” має логічне продовження: “спротив не має сенсу”.

Важливим елементом створення образу минулого є спогади про дитинство як засіб здобуття екзистенційної захищеності. Екзистенційний стрибок як тимчасове знаходження істини роблять, наприклад, персонажі монодрам Я. Стельмаха і Є. Гришковця крізь спогади про дитинство, що часто стає символом автентичного Я, вільного від впливу Іншого. Робота, творчість також уможлиблює прорив з екзистенційної кризи для персонажів монодрам “Ангеліка вирішує продаватися” Діани Балико, “Кабаре «Бухенвальд»” Кліма, “Синій автомобіль” Ярослава Стельмаха, “Актриса” І. Члакі, “Мільйон парашутиків” Неди Нежданої та ін.

Домінування сповіді в монодрамах проявляється в образі майбутнього, що його демонструють останні слова персонажів: *“І все буде добре в нашому житті, і все в нас іще попереду... Але... все ж таки... треба працювати”* [328, 333] (“Синій автомобіль” Я. Стельмаха); *“Вот опять приближается осень / Неизбежно моё – писать”* [210] (“Ангеліка вирішує продаватися” Д. Балико); *“Шоу должно продолжаться, господа!!!”* [338, 92] (“Інопланетянин” Є. Унгарда); *“Нарешті вони летять, Боже, як гарно”*[290, 282] (“Мільйон парашутиків” Неди Нежданої); *“... не гневи Бога / у тебе всё не так уж и плохо / тебе повезло / дома тебя ждёт дочь”* [254] (“Кабаре «Бухенвальд»” Кліма). Ці слова – показник катарсису, що його приносить сповідь: фінальний стан персонажа не відповідає початковому станові. Але полегшення приходить не надовго, про це свідчать відкриті фінали п’єс, кінцеві ремарки авторів.

Адресант сповіді перебуває у складному процесі пошуку сенсу, тому його висловлювання також може містити елементи скарги, але домінування сповіді, як було сказано, визначається передусім фінальним станом суб’єкта дії. Приміром, персонаж монодрами К. Бабкіної “До всіх осель” протягом оповіді скаржиться на своїх сусідів, його висловлюванню властива знижена розмовна лексика, відсутність пафосу: *“У Маркуса потворні підліткові прищі, Домініка*

носить брекети. Лія інсулінозалежна. Єжи і Міша ніколи не матимуть дітей. Міріам і Віктор виходжують старого і хворого міттершнауцера". Однак у фіналі висловлювання набуває ліричної образності, ритмізованості, метафоричності, а головне, з'являється критична оцінка себе: *"Кажу ж, вони нічим не особливі, всі вони були і завжди будуть, як нескінченні ліки Доровичів, як хвороби міттершнауцера і немовлята у пологовому будинку, де працює Лія. Як один довгий день, який ніколи не закінчується. Крім них у мене нікого немає. І я також нічим не особливий. Я виготовляю ключі. Ключі до всіх осель"* [207].

Фінальний стан суб'єкта скарги відповідає початковому станові, образ майбутнього та образ минулого у скарзі збігаються, що проявляється в кільцевій або циклічній композиціях (у перегуках окремих фраз на початку і в кінці висловлювання, повторах, циклічності). Висловлювання може бути останніми словами персонажа перед смертю, однак при цьому суб'єкт дії демонструє той самий відчай, що початково став причиною тривалої скарги-монологу, оскільки точки опертя не були знайдені ("Родима пляма" М. Коляди, "Смерть Фірса" В. Леванова, "Усе, нарешті" П. Турріні, "4.48. Психоз" С. Кейн тощо). Наприклад, останні слова персонажів демонструють початковий стан (кільцева композиція) – капітуляцію перед Я-Іншим, що дозволяє заглушити голос сумління і продовжувати жити далі без відчуття провини: *"Спасибо, что выслушала. Спасибо, что пришла. Я счастлив, что рассказал тебе эту историю"* [307, 682] ("Продукт" М. Равенгілла); *"Ну а я, я вернулась к обычной жизни. Я работаю. Я счастлива"* [294, 558] ("Торговці" Ж. Помра). Скарга на матір, яку вербалізує жінка-персонаж монодрами Н. Блок "По колу", показує, що вона у фіналі перетворюється для своєї доньки на такий самий об'єкт скарги; герой п'єси Ф. Мелькіо "Так я дізнався, що поранений тобою, моє кохання", сидячи на лавці в аеропорту, переповідає свою сумну історію, після завершення якої знову повертається на ту саму лавку, готовий почати свою історію спочатку; суб'єкт і адресат скарги ("Зніміть з небес офіціанта" О. Миколайчука-Низовця) у фіналі міняються місцями і кінцева фраза офіціанта ідентична початковій фразі Альфонсо. Ці та інші монодрами демонструють циклічну

композицію, властиву монодрамам, головним комунікативно-риторичним прийомом у яких стала скарга.

Персонаж, який сповідається, зазвичай не вигадує адресата, не звертається до предметів, до мовчазних персонажів, як це відбувається під час скарги. У ремарках автори не вказують адресата, про нього не говорить герой, або ж персонаж звертається до зали: монолог у цих п'єсах наближений до особистісних рефлексій, це монодрами зі “внутрішньою централізацією дії”. Адресат сповіді є для персонажа носієм абсолютного знання про правду, якому не можна свідомо збрехати, адже його знання ідентичні тим, якими володіє суб'єкт дії, і говорити неправду немає сенсу. У момент сповіді Я-суб'єкт звертається до Я-об'єкта та знаходить полегшення не завдяки Іншому через співчуття, перенесення проблеми (що можливе під час скарги), а завдяки пошуку, який завершується станом Я-в-собі.

Образ адресата скарги проявляється через фізичний акт слухання, семіотичне перенесення, яке дозволяє перекласти проблему (біль, провину) на іншого і таким чином полегшити її. “Той, то хотів би повідомити про свій біль іншим, був би змушений завдати його і таким чином сам перетворився би на ката” [4, 67], – сказав Ж. Америк. Скарга в монодрамі не приносить полегшення для персонажа, або воно є удаванним, оскільки мовлення направлене в порожнечу, тобто воно призводить до комунікативного провалу. Персонаж звертається переважно до уявного, присутнього мовчазного персонажа, до предметів, до читача / глядача як абстрактного адресата. Абсурдним у цьому контексті виглядає прохання, спрямоване на відсутнього адресата, яке стає рефреном до скарги. Звернення до Бога персонажів монодрам під час скарги стає тільки ритуалом, викидом емоцій. За цими парадоксами стоїть авторське бачення самотності, занедбаності людини, невіра в існування адекватного адресата, складність виходу за межі мовленнєвих конвенцій до “чистого” самовираження.

Важливою ознакою сповіді в монодрамі є складність для персонажа дати назву явищу, процесу, стану, в якому він перебуває. Фрагментарність побудови сюжету, уривчастість висловлювань дійової особи п'єси, семантично значущі

паузи демонструють ситуацію, коли персонажі перебувають у постійному творенні смислів, пошуку автентичного Я. Суб'єкт сповіді в монодрамі усвідомлює несправедливість світу, але не скаржиться на людей, з яких він складається. Коли для свідомості персонажів іманентною властивістю Світу є непізнаваність і несправедливість, втрачається сенс скарги на нього, залишається тільки можливість роботи над тим, що піддається вдосконаленню, – над власним Я.

Приміром, лейтмотивом спогадів, покладених в основу сповіді персонажа монодрами “Як я з’їв собаку” Є. Гришковця, стала властивість часу розщеплювати свідомість Я, робити його Іншим. Люди, яких персонаж міг би назвати винними, такими не визначаються. Так, про офіцерів, що бачили матросів однією масою без обличчя, оповідач говорить: *“Я отлично могу понять офицеров. Они каждое утро выходили и видели нас... И было видно, что они хотели бы видеть нечто другое, а тут мы...”* [233, 179]. Фрази, в яких говориться про тих, хто ображав, не називають суб'єкт образи, демонструють уривчастість і фрагментарність, семантичні паузи: *“А меня бьют... меня так сильно...”* [233, 195], *“Я не жалел себя, не обижался...”* [233, 195]. На перший план автор ставить відчуття власної провини героя монодрами за те, яким він став у армії. Хибне почуття вини в цих творах “плекається” персонажами заради сповіді, бо це стає своєрідною формою спротиву ворожому світові.

Висловлювання адресанта скарги, який знаходить винуватих у своїх проблемах, хоча й залишається емоційним, переважно послідовне й логічне, перетворюється на ритуал, побудований за правилами, містить мовленнєві штампи та шаблони як відображення думки, нав'язаної Іншим (соціальним, ментальним, духовним тощо). Наявність семантично значущих пауз, порушення логічності мовлення, його фрагментарність і уривчастість – показник сумнівів, пошуку, можливості перейти зі скарги у сповідь (“невисловленого”, яке може стати “висловленим”). Ця авторська стратегія передає стан, пов'язаний з критикою механізмів самозахисту. Якщо герой монодрами не зміг подолати бар'єри егоцентричного захисту, якими він оточив індивідуальну свідомість, закрив для себе цю можливість, а знакові системи, якими він оперує,

виявляються достатніми для зображення реальності, то відвертість слова замінюється знаходженням “потрібних” слів для скарги як ритуалу.

Подієвий зміст скарги створюється через зовнішню дію (пошук Я-суб’єктом такого соціального, культурного, духовного Іншого, що є причиною кризи) та внутрішню дію (демонстрацію автором внутрішньо зумовлених причин кризи через паратекстуальні, підтекстові, сюжетно-композиційні та ін. форми). Для створення образу ворожого світу в мовленні персонажів автори монодрам використовують такі прийоми, як гіперболізація, градація деталей і подробиць із життя персонажа, нагнітання та нашарування стереотипів і штампів, уособлення. Внутрішній конфлікт, який реалізується мовленнєвою дією “тут і зараз”, розділення свідомості персонажа автори демонструють риторичними запитаннями, звертаннями, окликами (*“Почему я? Почему я? Почему это случилось со мной? Зачем я должен пройти через это? Мамочка! Господи!”* [321]); стан кризи передають повтори, анафори, гіперболізація, паралелізм, градація, (*“Я почти кандидат наук. Я почти гений. Я учился. Учился всю жизнь. Я учился, пока они шастали по помойкам. Я учился, пока они устраивали в подвалах пожары. Я учился, пока они били стекла из рогаток”* [321]); апосіопеза, розірвані речення демонструють сугестивний вияв емоцій, розділення свідомості (*“Я умру. Меня накажет Бог. Он любит это делать... Нет... Нет! Он не может меня наказать”* [321]); соціальний / культурний Інший проявляється інтертекстуальними прийомами, нагромадженням мовленнєвих штампів: *“Так устроена жизнь и это правильно. Потому что человек должен стремиться к цели. К прекрасному. Он должен быть прекрасен во всем. В человеке все должно быть прекрасно, чтобы его можно было считать человеком. Все. Абсолютно все. Даже одежда”* [321] (приклади з монодрами Василя Сігарєва “У моїй тихій воді” (“В моём омуте”)).

Літературна сповідь у монодрамі має властивість переходити у проповідь: розповідь про свої гріхи або помилки в минулому завершується думкою про те, що людина пізнала істину, хоче поділитися своїм розумінням добра і зла. Приміром, монодрама Кліма “Кабаре «Бухенвальд»” демонструє коливання між сповіддю і скаргою з поступовим домінуванням сповіді. Висловлювання героїні-

актриси спочатку є скаргою на несправедливе життя, нестерпних сусідів (текст без знаків пунктуації, розміщений короткими інтонаційними відрізками-рядками, межі речень відсутні). Це переплетення снів, думок, які вплутуються одна в одну, автор стилізує під усну розповідь, коли втрачена думка замінюється іншою, а потім знову знаходиться. Поступово скарга переходить у сповідь (долаються механізми самозахисту): *“я открыла страшную и простую истину / я поняла что я никого не люблю”* [254], а у фіналі стає проповіддю (фінальний стан персонажа відмінний від початкового): *“если хочешь что-то начать делать / начни с себя / и любовь начинай с себя / от избытка её в себе / ты можешь полюбить другого / и с помощью любви присоединит его к себе / поместит к себе в тело / как ещё один орган / ведь с какого-то мгновения / человек вообще не может без любви”* [254].

Прикладом використання скарги як формально-змістового прийому може бути монодрама Ю. Едліса “Кульбабка” (“Одуванчик”). Герой п’єси починає переосмислювати своє життя, коли від нього йде дружина: *“Что такое – истина?.. – или – любовь?.. Надежда, счастье, свобода? Что это такое?.. Кто это помнит, кто знает, кто мне объяснит?”* [357, 58]. Він скаржить на світ, відчуває страшний дискомфорт від того, що треба робити вибір, а мобілізуватися для вчинку не може. Ю. Едліс створює образ людини-кульбабки, яка є втіленням незахищеності перед силами світу, а точніше, символом того, ким людині легше себе бачити, щоб виправдати себе, використовує в мовленні персонажа риторичні запитання, звертання, що унаочнюють внутрішній конфлікт. Окрім таких базових для екзистенціалізму понять, як “свобода”, “вибір”, “пам’ять”, “сенс життя”, які є ключовими в мовленні персонажа, зовсім іронічно з’являється слово “Камю” (вино) як символ екзистенційної перевернутості: матеріальний світ поглинає героя. Коли персонаж знов отримує домашній комфорт, *“горячу воду у ванній” і “холодный компот вечерами”* [357, 59], усі думки про сенс життя тимчасово стають заглушеними: Я капітулювало – початковий і фінальний стани персонажа ідентичні.

Проповідницький потенціал монодрами (діатриби-проповіді) реалізується у численних трансформаціях цього жанру. Приміром, моноп’єси російського

ведучого і письменника Володимира Соловйова (“Доброго ранку, пане президенте” та ін.) стали новим кроком вияву цієї особливості, що уможливило використання жанру з метою пропаганди, адже дозволяє залучати притаманні монодрамі щирі інтонації та паралельно виявляти авторитарну думку Я. Використання такого потенціалу стає можливим через наявність тонкої межі між сповідальністю і проповідництвом, властивих монодрамам (закладених у генетичній “пам’яті жанру”) та спричинених їхньою взаємозумовленістю, взаємопереходами. Не випадково у п’єсах Є. Гришковця, написаних за останні роки (“Прощання з папером”, “Шепіт серця”), стає щораз більше проповідницьких інтонацій як вияву авторського відчуття про пізнання істини. Домінування проповіді руйнує сповідь і скаргу як комунікативно-риторичну основу монодрами та стає ознакою анігіляції жанру як явища, притаманного творчості окремого письменника (сфера 4, за Н. Копистянською, тобто “жанр” – поняття “щодо індивідуальної творчості” [78, 33]).

Постмодерну “гру з текстом” як руйнування основ сповіді та скарги персонажа, що перетворює її в пародійне відтворення, демонструють монодрами Р. Пенже (“Гіпотеза”), В. Сорокіна (“Російська бабуся”), А. Рясова (“Удавання”, “Ничого ніколи”, “Ні”), В. Снігурченка (“Трюча”) тощо. Вихолощення, спустошення прямих сенсів слова, а після цього – перетворення “високого” в “дивне”, “індивідуального” в “колективне”, “щирого” в “показне” демонструє клішована мова персонажів. Кількаразове повторення щемливої сповіді бабусі, помежованої сороміцькими частівками, у монодрамі В. Сорокіна; беззмістовний потік стандартних офіційних фраз в умовному способі у п’єсі Р. Пенже; самоповтори, фрагментарність висловлювання героїв монодрам А. Рясова демонструють пародію на сповідь і скаргу та унаочнюють кризу комунікації: *“Мог бы поведать, если бы что-то помнил... Нет, все равно бы не смог... По крайней мере мог бы выдумать и поведать... Если бы, конечно, умел выдумывать... И, что еще важнее, – умел поведывать... Сложности. С этим сложности... В них все упирается. Всегда... Говорить, наверное, легче, чем вообразить. Говорить учат, по крайней мере... Значит, теоретически мог бы*

научиться говорить и в конце концов смог бы поведать о своем неумении поведывать...” [314].

Згадані п'єси належать до пародійного типу трансформації жанрових параметрів монодрами, оскільки в них обігруються головні інваріантні ознаки: єдиний суб'єкт дії розсіюється в позасвідомих мовленнєвих структурах, і сповідь / скарга стають формою без відповідного змісту. Втім, висловлювання самотньої людини в пошуках виходу із кризи, представлене у згаданих монодрамах, лише увиразнює екзистенційний конфлікт і переносить його на рівень читацького сприйняття. У таких монодрамах читач несе на собі непростий тягар – виносити вирок, оцінювати висловлювання, оскільки самі автори максимально “відсторонилися” від цього, більше того, це спричиняє в читача й відчуття провини (йдеться про монодрами, де персонаж лихословить, а непристойне слово мовця робить читача як адресата умовним співучасником “словесного” гріха).

Отже, комунікативна поведінка персонажа монодрами втілюється через його висловлювання та є визначальною складовою реалізації авторської моделі дійсності. Комунікативною основою висловлювання суб'єкта дії є монологічне мовлення персоніфікованого персонажа, яке відображає розповідь від першої особи і може бути спрямоване на реального (присутнього мовчки) персонажа, потенційного співрозмовника (відсутнього, але реального для суб'єкта дії), умовного адресата (тварину, предмет тощо), звернене безпосередньо до читача / глядача. Комунікативно-риторичні аспекти монодрами проявляються у спрямованості монологу персонажа на сповідь або скаргу та реалізують те, що суб'єкт дії наважився висловити, подолавши механізми самозахисту, або не наважився – через складність цього процесу. Сповідь і скарга в різних пропорціях стають будівельним матеріалом для утворення іншого літературного жанру – монодрами, з осібної структури перетворюються на формально-змістовий прийом та стають разом із суб'єктною організацією однією з основних ознак жанру.

2.4 Характер конфлікту

Проблематика драматичного жанру втілюється в особливому характері конфлікту. Введене в науковий обіг Гегелем, поняття “конфлікт” досліджувалося у працях М. Бахтіна, Л. Гінзбург, Ю. Тинянова, В. Халізева, Н. Лейдермана, М. Липовецького, О. Журчевої, О. Шевченко, І. Болотян, О. Коваленко, Т. Вірченко, С. Милиги та ін. Літературознавці пропонували різну типологію конфлікту як відображення змін, що відбувалися в поетиці драми, і як прагнення дати різні точки відліку: залежно від творчого методу (романтичний, класицистичний, реалістичний тощо), літературного роду (епічний, ліричний драматичний), від сюжетного прояву (зовнішній – внутрішній), від співвідношення художнього і життєвого конфліктів (об’єктивний – суб’єктивний), від способу і можливості вирішення (конфлікти-казуси і “субстанційні” конфлікти), від типу ідентифікації особистості (сутнісний, соціальний, культурний, духовний) тощо.

М. Липовецький і Н. Лейдерман, досліджуючи конфлікт у постмодерній драмі, зауважували, що драматичне зіткнення характеру і обставин узагалі є категорією, яка зникає, оскільки характер та обставини складаються з одного і того ж матеріалу [103, 511]. Німецький мистецтвознавець Г.-Т. Леманн також зазначав, що “постдраматичний театр – це театр, який існує в часи зниклих конфліктних моделей”, основною його властивістю стає перформативність, постантропоцентричність [197, 466]. Е. Фішер-Ліхте вказувала, що центральний конфлікт у сучасній драмі переноситься із п’єси у свідомість того, хто сприймає – дослідниця говорить про перехід свідомості глядача (читача) в межовий стан як мету театрального дійства [190, 47].

Вважаємо за потрібне скористатися різними підходами до розгляду характеру конфлікту в монодрамі, окресливши ті, які найбільш повно унаочнюють його специфіку в цьому жанрові. Важливо також розглянути цю проблему не тільки в літературознавчому контексті, а й крізь призму світогляду доби, досягнень філософії, психології, соціології, а також екстраполювати інструментарій, напрацьований мистецтвознавцями.

І. Болотян і С. Лавлінський обґрунтували типологію конфлікту в сучасній драмі, спираючись на поняття “криза ідентичності”, за В. Хесле, зазначаючи, що головним образом новітньої драматургії є “образ кризи ідентичності”. Філософ В. Хесле розглядав поняття “криза ідентичності” [159] як проблему ототожнення Я-суб’єкта і Я-об’єкта; Я і “самості”; Я, який спостерігає, та Я, за яким спостерігають. Відтак І. Болотян і С. Лавлінський виокремили чотири типи ідентифікації особистості: сутнісний, соціальний, культурний, духовний [22, 40–41]. Цим типам ідентифікації, на думку дослідників, відповідають такі види конфлікту в сучасних драматичних творах: 1) “зіткнення героя із самим собою як з Іншим”; 2) “зіткнення героя із соціальними Іншими”; 3) “зіткнення героя з культурним Іншим і / або Іншими як культурними артефактами і / або носіями «інших», «чужих» цінностей”; 4) “зіткнення героя із Іншим як «чужим» (Вище Начало, Бог, Вищий Розум)” [22, 41]. При цьому домінанта одного типу конфлікту може стати субдомінантою в іншому або на рівні сюжету конфлікт може бути чітко визначеним, а на буттєвому (глибинному) дробитися на велику кількість субдомінант [22, 42].

Н. Агеєва, досліджуючи сучасну російську монодраму, обирає для характеристики конфлікту в цьому жанрі типологію І. Болотян і С. Лавлінського та зазначає, що монодрамі загалом властивий сутнісний тип зіткнення [22, 173]. Із цією думкою погоджуються також А. Павлов [129], Т. Онегіна та О. Шевченко (щодо німецької монодрами [123; 124]). Однак, на нашу думку, хоча визначення такого типу конфлікту відображає загальний характер зіткнення в монодрамі та може бути взятим за основу, все ж таки не дає можливості відобразити специфіку конфлікту в цьому жанрі, позаяк демонструє певну однобічність:

1) враховує або тільки внутрішні особливості протистояння (залишаючи поза увагою їхню зовнішню реалізацію, що така важлива для драматичного роду), або тільки зовнішній характер зіткнення;

2) в основі зазначеної класифікації – герой твору, який є основним носієм протистояння та втілює образ кризи ідентичності, втім, не менш важливий чинник – перенесення конфлікту монодрами зі свідомості персонажа на рівень

читацького сприйняття через співпереживання / співтворчість – залишається поза увагою.

Так, зовнішній тип зіткнення (типологія на основі сюжетного прояву), безумовно, важливий для характеристики конфлікту в монодрамі, позаяк є основою такого його розвитку, при якому зовнішній конфлікт стає ерзацом внутрішнього: автори створюють образ персонажа, який воліє здолати зовнішні перешкоди, що, на його думку, спричинили проблеми, але першопричина кризи прихована у внутрішніх чинниках. Про витoki таких конфліктів у сучасній драматургії слушно зауважила М. Моклиця, зазначаючи, що сучасна драма моделює життєві конфлікти “як пошук глибших, переважно психоаналітичних витоків”, “художній конфлікт співвідноситься з життям як свідоме і несвідоме у психіці людини” [114, 160]. Режисер Анатолій Васильєв визначав складність реалізації актором на сцені внутрішнього зіткнення, адже його треба розуміти як “глибинну дію, камуфльовану, а “зверху” треба грати дуже різноманітне, безконфліктне і компромісне існування” [19, 71].

Крім того, прагнення автора монодрами викликати в читача / глядача конфлікт з усталеною системою соціальних, культурних кодів, спонукати його до співпереживання / співтворчості – це, на нашу думку, важливий чинник, закладений в основу жанрових параметрів монодрами, і його необхідно врахувати при характеристиці конфлікту в цьому жанрі. Під читачем / глядачем тут ми розуміємо “читача як співтворця: ідеального партнера і, можна сказати, ідеального адресата”, за О. Червінською [164, 35]. Таким чином, характеризуючи характер конфлікту, варто говорити не про зникнення його як параметру, що характеризує сучасну драму, а про модифікацію конфлікту, його перехід на інший рівень реалізації, особливо це стосується монодрами як літературного феномену.

У сучасній монодрамі, на нашу думку, автори втілюють кризу самоідентифікації. Внутрішній конфлікт у цьому жанрі автор може реалізувати як усвідомлений (поступово усвідомлюваний) або неусвідомлений персонажем (проявлятися на глибинному рівні) через опозицію “висловлене” / “невисловлене”. Через “висловлене” автор виявляє здатність

персонажа монодрами *усвідомлювати* і вербалізувати внутрішню кризу, створювати зовнішньою словесною дією різні образи Я минулого, теперішнього та майбутнього і в них шукати причини виходу з межового стану. Такий висловлений персонажем внутрішній конфлікт автор спрямовує передусім на співпереживання читача.

Через “*невисловлене*” (приховане) автор демонструє *неусвідомлене* зіткнення героя із самим собою, що реалізується як зовнішнє протистояння персонажа монодрами із соціальним, культурним, духовним Іншими. Персонаж створює образи цих Інших, увиразнює їх як причину власних проблем через зовнішню словесну дію, однак не наважується висловити більш глибокі, внутрішньо зумовлені чинники межового стану. Такий не висловлений персонажем внутрішній конфлікт із самим собою розрахований на читацьке декодування, інтерпретацію, розшифрування.

Таким чином, виявлення механізмів зовнішнього прояву внутрішнього зіткнення, яке переноситься на рівень читацького сприйняття, дозволяє найбільш адекватно наблизитися до характеру конфлікту в монодрамі. У цьому жанрі вважаємо за доцільне визначити такі типи конфлікту:

- зіткнення із самим собою як з Іншим (минулим, теперішнім, майбутнім);
- зіткнення із самим собою – соціальним Іншим;
- зіткнення із самим собою – культурним / ментальним Іншим;
- зіткнення із самим собою – Богом як Іншим.

Тип конфлікту “**зіткнення із самим собою як з Іншим (минулим, теперішнім, майбутнім)**” реалізується як постійна боротьба створюваних часом, нефіксованих, плинних сутностей людини у процесі екзистенції. Перетворення власного Я мотивує його розвиток, зміну, спричиняє розщеплення: суб’єкт дії відтворює образи Я-минулого, конструює Я-майбутнє, які конфронтують між собою. Конфлікт образів Я ускладнює для персонажа розуміння того, які переконання є істинними, а які хибними, тому Я перебуває в постійному пошуку смислів – внутрішній боротьбі, що вербалізується у висловлюванні або в іншій перформативній дії.

Тип конфлікту “зіткнення із самим собою як з Іншим” автори реалізують через створення образу особистостей, які вміють відчувати і піддавати аналізу

дисгармонію в собі, тобто як усвідомлений або поступово усвідомлюваний. В основі монодрам із зазначеним типом конфлікту лежить такий комунікативно-риторичний прийом, як сповідь. Автор унааявнює образ людини, яка критично ставиться до власної “самості”, тому конфлікт розвивається за допомогою різких переходів від образу Я-суб’єкта до Я-об’єкта і навпаки.

Монодрамам із цим типом конфлікту властиві фрагментарність сюжету, незакінчені речення, конфронтація у висловлюванні персонажа символів, стереотипів, прийом очуднення. Цей конфлікт представлений у монодрамах “Як я з’їв собаку” Є. Гришковця, “Жінка і фронт” А. Польць, “Кабаре «Бухенвальд»” Кліма, “Голос тихої безодні” Неди Нежданої, “Безодня кличе безодню” О. Танюк, “Хованка” Я. Верещака, “Дикий мед у рік Чорного Півня” О. Миколайчука-Низовця, “Ліхтар для сонця” Тетяни Щастіної тощо.

На рівні “персонаж – читач” цей тип конфлікту реалізується створенням у процесі читання (перегляду п’єси) колективного “ми” через “ефект впізнавання”, сприйняття як своїх тих елементів, деталей світу, про які розповідає персонаж, тобто через співпереживання. Формується образ “самого себе” через підтвердження його Я -Іншим. У моменти “впізнавання” створюється “єдина свідомість” автора-розповідача-читача. Водночас збіг Я-персонажа і Я-читача мотивує внутрішню конфронтацію (читача), через бажання усвідомити межу між власне індивідуальним і колективним, подолати кризу самоідентифікації та зберегти власне Я.

Важливо зазначити, що монодрами з домінантним конфліктом “зіткнення із самим собою” стали рідкісним явищем у сучасній постмодерній драмі, оскільки вони передбачають створення героя, який вміє артикулювати внутрішні рефлексії, воліє осмислити власний мікрокосм та не боїться винести його на “суд”. Прийняття світу таким, яким він є, прагнення поєднати різні боки Я постійним рефлексуванням – це прояв певної сили особистості. Розгубленість, бездіяльність, капітуляція перед ворожим світом, прагнення захиститися (“одягти маску”) через важкість тягаря відповідальності та необхідності вибору, гра смислами, іронічність, насилля і глумління як єдиний засіб комунікації – особливості персонажа переважної більшості сучасних монодрам.

Приміром, тип конфлікту “зіткнення із самим собою (минулим, теперішнім, майбутнім)” характерний для ранніх творів Є. Гришковця, зокрема для монодрами “Як я з’їв собаку”. Герой цієї п’єси відчуває внутрішні протиріччя через неможливість поєднання Я-в-дитинстві, Я-в-армії і Я-сьогодні, плекає надію, що розповідь, виговорювання уможливллять пошук внутрішньої гармонії, і одночасно розуміє неможливість такої гармонії. Є. Гришковець маркує в монодрамі конфронтацію особистості з основними законами буття – необхідністю примирення із плінністю життя, часу, смертю, нерозумінням між людьми, неможливістю життя без втрат і переосмислення цінностей. Цей тип конфлікту властивий монодрамам, де автор створює образ людини, здатної зізнатися собі у неможливості змінити несправедливий світ і прийняти цю неможливість. *“Хотя, конечно, ничего не попишешь... оно всё так...”* [233, 200], – одна з незавершених, перерваних фраз, якими персонаж закінчує розповідь.

Протиставлення (знищення, заміна, перегляд) символів, стереотипів, цінностей Я-в-дитинстві, Я-в-армії та Я-сьогодні унаочнює болісність конфлікту для персонажа монодрами Є. Гришковця: уявлення про подвиг, образи моряків, снігу, неба, метеликів тощо персонаж демонструє під різним кутом зору (Я сьогоднішнього і Я-минулого). Заголовок монодрами “Як я з’їв собаку” відображає профанацію сакрального для персонажа (дитини) в минулому образі, вчинок (з’їсти собаку), який був неможливим у дитинстві (і неможливий для персонажа сьогодні), але став цілком буденним в армії. Так образи з минулого конфронтують із сьогоднішніми, а персонаж у процесі виголошення монологу намагається їх узгодити – знайти спосіб прийняти те, що неминуче руйнує час.

Відсутність у висловлюванні суб’єкта дії монодрами Є. Гришковця будь-яких звинувачень щодо людей, яких можна було б назвати винними, вибір жанру сповіді, яка не стає скаргою, реалізує усвідомлений висловлений конфлікт “зіткнення із собою як з Іншим”. Усі об’єкти навколишнього світу (країна, де молодих людей випробовували армією; офіцери, які знущалися з матросів; ті, хто бив і принижував) персонаж артикулює як даність. Об’єктом звинувачень стає самість Я, на яку спрямовані часто повторювані слова: “соромно”, “себе не було шкода”.

Усвідомлення суб'єктом дії в монодрамі “Як я з'їв собаку” перетворень власного Я мотивує пошуки самоідентифікації. Такий стан персонажа автор демонструє перерваними реченнями з різким переходом в інший вимір часопростору: *“А на Русском острове было... сильно. Там было... сильно. Я не могу смотреть, как ведут в школу 1 сентября первоклассников”* [233, 177]. При цьому в монодрамі відсутнє поступове наростання конфлікту, явно виражена кульмінація, конфлікт для персонажа автор вирішує “перформативно” [101, 126] (за висловом М. Липовецького) – формуючи протягом вистави колективне “ми”, до якого належить кожен глядач і читач.

Створення образу кризи самоідентифікації в монодрамах із другим типом конфлікту, **“зіткнення із самим собою – соціальним Іншим”**, реалізується як боротьба Я з самістю, нормативний образ якої перебуває під тиском соціального Іншого. Автори моделюють Соціального Іншого нагромадженням соціальних штампів, стандартів, заборон, які, за сюжетом, загрожують героєві. Втручання Іншого в життя персонажа увиразнюється в його висловлюванні, стає зав'язкою зовнішнього конфлікту й актуалізує внутрішні протиріччя. Розвиток внутрішнього конфлікту відбувається через повороти в оповіді персонажа, зумовлені поступовим і наполегливим бажанням протягом словесної дії узгодити нормативний і описовий образи Я, подолати внутрішню дисгармонію.

Образи Я в монодрамах з цим типом конфлікту коливаються в межах жертва-кат, “благополучний”-жертва, “благополучний”-жертва-кат, де “благополуччя” персонажа є ілюзією, грою, самообманом. Відтак ідентифікація Я і самості неможлива, допоки суб'єкт дії намагається зберегти індивідуальне і водночас орієнтуватися на соціальних Інших. Коли нормативний образ доконечно сформувався Соціумом і навчився вичавлювати із себе індивідуальне, Я ідентифікується із самістю – зовнішній конфлікт тимчасово придушений. При цьому прагнення зберегти Я часто завершується насиллям – над собою або над іншими – як єдиний засіб протистояння Світові. Втім, неможливість вирішення конфлікту автори увиразнюють як нерозуміння персонажем необхідності розібратися в собі та підміну внутрішнього зіткнення конфліктом із соціальним Іншим.

Ціла низка монодрам із названим типом конфлікту, серед яких “Торговці” французького драматурга Ж. Помра, “Зніміть з небес офіціанта, або Навіщо нам торішній сніг” О. Миколайчука-Низовця, “Спостерігач” Моріса Панича та ін., репрезентують статичний, на перший погляд, образ, “унормований” соціумом. Відсутність внутрішнього конфлікту на рівні персонажа переносить його на рівень “текст-читач” через варіативність інтерпретацій та створення рецептивно-провокативних образів, що реалізуються, зокрема, через асоціативний фон, підтекст та інтертекст; через коливання образу персонажа від жертви до ката й навпаки, конфронтацію смислів, нагромадження соціальних штампів і нашарування стереотипів тощо.

Наприклад, тип конфлікту “зіткнення із самим собою – соціальним Іншим” реалізується в монодрамі Олександра Ірванця “Маленька п’єса про зраду для однієї актриси”. На початку монодрами автор представляє персонажа п’єси, Їну, як людину, що змирилася із системою, відтак героїня поступово перетворюється на жертву цієї системи, скалічену та зражену найближчими людьми, і, нарешті, в ката. Знаки системи – “Чорна площа”, “есесем”, “вибух Південної мольви” тощо – створюють тло, на якому розвивається внутрішня драма героїні.

Спокійна інтонація героїні під час розмови з дорадником, зазначена в кінцевій ремарці цієї монодрами [246, 15], вказувала б на відсутність внутрішньої боротьби персонажа, якби не певні засоби, які використав автор, щоб унаочнити “невисловлене”. Насамперед це вибір жанру монодрами, що передбачає домінування композиційно-мовленнєвої форми – монологу. Автор обрав різні види монологів (прихованих діалогів): звернення до мовчазного персонажа, розмова телефоном із різними персонажами. Розлогі висловлювання героїні, зумовлені бажанням виговоритися, неможливістю мовчати, й авторські ремарки унаочнюють внутрішню напругу. Приміром, у розмові з сусідкою Їна грає роль людини, постраждалої через свою політичну боротьбу, але упокореної; втім, згадка про дорадників завершується зверненням до сусідки із проханням купити пляшку горілки. Емоційні проговорювання під час розмови з колишньою подругою і коханим не тільки ілюструють біль від зради, але й передають прагнення вкотре для себе озвучити винних у своєму нинішньому положенні

зрадниці. Виокремлення персонажем з навколишньої дійсності такої системи знаків і символів, що віддзеркалюють тільки негативний бік світу, також відображають це прагнення. Зрада (помста, насилля) для персонажа – теж своєрідний шлях (самообман, ілюзія) для збереження власної самості, а згадування провини Інших переконає Я в “обраності” й особливості зради.

Хронотоп монодрами О. Ірванця ілюструє екзистенційну домінанту п’єси: самотня людина в кімнаті і Світ за вікном (із сусідкою, звуками вулиці, гучномовців, мітингів). Зовнішня перешкода (неможливість вийти за межі кімнати через каліцтво) є обманом – це самостійний вибір персонажа, тому самотність внутрішньо зумовлена. Таким чином, внутрішній конфлікт персонажа завершується не висновком “усі зрадники, а я як усі”, а формуванням образу-самообману: “всі зрадники, але я не як усі”.

Зіткнення із самим собою – культурним / ментальним Іншим творчо реалізується в монодрамі за допомогою самоідентифікації персонажа через культуру, національні архетипи, традиції. Це протистояння зображується як конфлікт 1) між носіями різних цінностей; 2) існування в “чужих міфах”; 3) інтерпретації міфів.

Конфлікт *між носіями різних цінностей* може бути наслідком того, що Я перебуває під тиском традиції, позбавленої творчості й гуманізму, перетвореної на уніфіковану цивілізаційну норму: “Шльондра з Гарлема” Е. Сверлінга, “Російська бабуся” В. Сорокіна, “Я, кулеметник” Ю. Клавдієва, “Ангеліка вирішує продаватися” Д. Балико, “Танці гончарного кола” Л. Чупіс, “Трюча” В. Снігурченка, “Продукт” М. Равенгілла, “Розіп’ятий Пітер Пен” К. Поліщука, “Лондон” М. Доська тощо.

Конфлікт перебування персонажа *в межах чужих міфів*, де “чужий сюжет” стає зовнішньою дією, яка віддзеркалює внутрішнє зіткнення, представлений у монодрамах Вадима Леванова “Смерть Фірса”, Б. Швайгер “Фюрере, дай наказ”, Девіда Айвза “Особливий хлопець”, Сергія Носова “Табу, актор!”, М. Розовського “Чорний квадрат”, Неди Нежданої “Мільйон парашутиків” тощо. “Чужі міфи” чинять тиск на Я персонажа, спричиняючи

втрату межі між Я та культурним / ментальним Іншим, або ж Я є частиною незрозумілого Іншим міфу, але тільки в ньому може зберігати автентичність.

Конфлікт *інтерпретації міфів* (так звані ремейки) реалізується через континуаційну взаємодію гіпотексту і гіпертексту, коли ревізується попередній текст: “Не вірте добродію Кафці” З. Сагалова, “Медея”, “Леді Капулетті” Ніни Мазур, “Справжня історія фрекен Хільдур Бок, ровесниці століття” Олега Михайлова, “Не Медея” Ю. Тарнавського, “Лепорелло” Зеана Кагана, “Упалий янгол” (“Падший ангел”) Кліма тощо. Для монодрам із цим типом конфлікту особливо важливим є його рецептивний бік, оскільки сприйняття тексту супроводжується конфліктом інтерпретацій, актуалізує попередній культурний досвід читача.

Тип конфлікту “зіткнення із самим собою – культурним / ментальним Іншим” розглянемо на прикладі п’єси англійського драматурга М. Равенгілла “Продукт”. Зовнішній конфлікт цієї монодрами реалізується емоційним монологом персонажа (продюсера), який, розповідаючи сценарій майбутнього фільму про теракт 11 вересня у Нью-Йорку, намагається переконати мовчазного персонажа (актрису) зіграти в цій стрічці. Автор вкладає в розповідь героя про фільм якнайбільше стандартних прийомів блокбастера (трилера, мелодрами, порно тощо) – увиразнює відсутність у продюсера моральних обмежень у прагненні заробити гроші, прославитися. Поза тим, спекуляція на почуттях, у розумінні цього персонажа, є нормою, стандартним кінематографічним творчим прийомом.

Накопичення у п’єсі М. Равенгілла легко пізнаваних читачем кліше (гіперболізація, градація голлівудських прийомів) створює пародійний підтекст на тлі смертей, самоспалень, вибухів, образу Усами бен Ладена. Використання прийому “впізнавання” кодів поп-культури зумовлює конфлікт самоідентифікації читача: формує колективне культурне “ми” і водночас змушує шукати в ньому автентичне Я. “Чужі міфи” створили колективному “ми” універсальну метамову (власне, єдину зрозумілу всім) для публічного обговорення важливих проблем, сформували нормативний образ самості. Автор при цьому створює для читача погляд, що несе очуднення, змушуючи ззовні

подивитися на стандартні прийоми зацікавлення аудиторії. Процес самоідентифікації через культуру, таким чином, спричиняє внутрішню конфронтацію між Я та Я-Культурним Іншим. Втім, якщо зовнішній конфлікт у монодрамі може бути вирішеним (актриса ніби погоджується зніматись у фільмі), внутрішній конфлікт залишається відкритим.

Конфлікт **“зіткнення із самим собою – Богом як Іншим”** реалізується в монодрамі через протиставлення біблійних заповідей, законів, з одного боку, та їхнього розуміння людьми, уявленнями людей про Бога – з іншого. Автори створюють ситуацію випробовування правди та її носія, коли пошуки істини персонажем починаються з порушення питань про несправедливі закони світоустрою та завершуються знаходженням **“криводзеркальних”** відповідей, гіпертрофованої **“божественної”** правди. Відтак прагнення протиставити себе **“неправильному”** Богові призводить до протилежного ефекту – стирання Я, зникнення межі між Я та Іншим або ж внутрішнього перетворення в цього Бога (Я-Бог).

Автори монодрами втілюють у п'єсах із цим типом конфлікту спотворене розуміння Бога персонажем, демонструють його уявлення про людину як невідале Боже створіння. Насильство, глум стають єдиним доступним і зрозумілим для суб'єкта дії засобом захисту автентичного Я. Образ Бога як Я-Іншого автори реалізують низкою символів, асоціацій, знаків: **“вазелиновий”** павучок, **“Господьсоздательвсейвселенной-старичок”** [230, 37], якого персонаж з'їдає, щоб відчутти **“бога-в-собі”** в монодрамі І. Вирипаєва **“Липень”**; Людина з Хрестом і **“нечистий і безглуздий стариган, який проходить крізь нас”** [356] у монодрамі **“Вічний Жид”** Станіслава Шуляка; Мати, яка все прощає, та Син (**“духовніший за самого Гаутаму Будду – маленький Гітлер”** [324]) у п'єсі **“Північне сяйво”** В. Снігурченка; Богиня Кумарі, з якою ототожнюється Я персонажа, вчиняючи вбивство, у монодрамі **“Кумарі”** Марини Соколян.

Кризу самоідентифікації автори монодрам втілюють багаторівневими художньо-філософськими метафорами, які оприявнюють зовнішній конфлікт через ритуал священного насильства, жертвоприношення, актуалізуючи прийоми культового дійства. Провокативні образи, поетизація жахливого,

відсутність іронії, відсторонення в цій поетизації, гра символами і знаками у п'єсах спричиняють конфлікт читацького сприйняття – прагнення виокремити істини в еклектичній грі смислами, реалізуючи таким чином “невисловлене” в зовнішній дії.

Так, конфлікт “зіткнення із самим собою – Богом як Іншим” зреалізовано в монодрамі І. Вирипаєва “Липень”. Персонаж п'єси не вказаний, зазначений як “*текст для виконання*” жінкою, при цьому розповідь ведеться від імені чоловіка. Зовнішній конфлікт починається словами “*Сгорел дом*” [230, 7], і далі триває перелік убивств, замахів на убивство – розповідей маніяка-людоджера, для якого не існує ніяких заборон.

Кожен етап оповіді чоловіка в монодрамі завершується розповіддю про вбивство, яке стає своєрідним ритуальним жертвоприношенням для переходу на інший етап існування. Образ Бога як однієї з останніх жертв втілюється для персонажа у вазелінового старого в кутку лікарняної палати: “*старичок этот... смотрит на меня взглядом кредитора на должника*”, “*... встать и покончить с этой идеей – с этим старичком – шесть, вазелиновых лет, не дававшей мне покоя. Свернуть этой дурманящей идее шею, чтобы уже ей неповадно было приходит к таким, как я...*” [230, 36–37]. Символічне поглинання “вазелінового” старого стає в монодрамі кульмінацією зовнішнього зіткнення, після якого процес самоідентифікації завершується станом Я-Бог (“*божество внутри, божество снаружи*” [230, 52]). Останнім жертвоприношенням стає найдорожче – та, кого він найбільше любить, добровільна жертва; відтак насильство, доведене до абсолюту, завершується повним самознищенням.

Алюзії, ремінісценції, пародіювання житійно-оповідної форми в монодрамі І. Вирипаєва відсилають до багатьох літературних джерел, але мають на меті очуднити біблійні істини, заповіді, божественну правду. Порушення заборон, постулювання персонажем п'єси відсутності меж у власній абсолютній свободі стає для автора монодрами творчим моделюванням ситуації “доведення від супротивного”, перевіркою іншої, протилежної новозавітній, правди. Створення рецептивно-провокативних образів, властиве монодрамі І. Вирипаєва, є тим художнім прийомом, який увиразнює протиріччя життя, мотивує пошуки

“Бога-в-собі” як способу вирішення кризи самоідентифікації, актуалізує інтелектуальну складову (через інтертекстуальні зв’язки, очуднення) й емоційну складову внутрішнього конфлікту, перенесеного на рівень читацького сприйняття.

Отже, характер конфлікту в сучасній монодрамі демонструє екзистенційну проблематику та відображає формування образу кризи самоідентифікації. Монодрама реалізує драматичний конфлікт через опозицію “висловлене” / “невисловлене”: “висловлене” оприявнюється через зіткнення із самим собою як з Іншим; “невисловлене” втілюється в таких видах конфлікту, як зіткнення із самим собою – соціальним Іншим; зіткнення із самим собою – культурним / ментальним Іншим; зіткнення із самим собою – Богом як Іншим. Особливістю конфлікту сучасних монодрам є перенесення його на рівень читацької свідомості як показника втрати цілісності єдиної свідомості, створеної автором, і формування в ній рецептивно-провокативних образів.

2.5. Особливості сюжету

Провідного значення в реалізації авторської “моделі світу” відіграє такий аспект поетики жанру, як сюжет. Саме сюжет (разом із хронотопом) дозволяє продемонструвати цю модель у процесі становлення, розвитку, розгортання у просторі й часі. Е. Бентлі називав сюжет найважчим аспектом вивчення драматичного мистецтва [15, 19] і зазначав, що “якщо сюжет – це будівля, то події, випадки, епізоди і пригоди є тими цеглинками, з яких складається ця будівля” [15, 8]. Л. Левітан і Л. Цилевич, досліджуючи особливості сюжету в різних родах і жанрах, зацентували увагу на тому, що сюжет набуває особливого значення у драмі передусім для реалізації конфлікту [93, 437], та застосували термінологію М. Бахтіна щодо “події розповіді” і “події розповідання” в сюжетобудові: “Специфіка слова в драмі виявляє і специфіку її сюжету. Подія розповідання (представлення) у п’єсі – це її мовленнєва система, яка складається з діалогів і монологів (зрідка в неї включаються полілоги...). Саме тому, що драматична подія розповідання обмежена словом дійових осіб, її взаємодія з розказаною (представленою) подією постає як взаємопроникнення,

неподільна єдність, у якій репліка рівнозначна вчинкові, а вчинок замінє репліку, – особливо в моменти найвищої драматичної напруги” [93, 435].

А. Тютелова визначала драматичний сюжет як “послідовне розгортання драматичних подій від початку до кінця твору через складну органічну взаємодію низки конструктивних планів, які передбачають «сполучення фабульних та позафабульних елементів: сполучення елементів сюжету (зав’язки, кульмінації і т. д.); послідовність подій і ситуацій; співвідношення сцен і епізодів; взаємодія сюжетних мотивів – варіювання, повторення ситуацій, сцен, деталей» (якщо розглядати сюжет в аспекті його композиційної організації), від першого до останнього слова (в аспекті мовленнєвої організації), і являє собою процес становлення авторського світу” [153, 160]. В. Халізов зауважував, що в основі драматичного сюжету лежить зовнішня і внутрішня дія: “Якщо за допомогою зовнішньої дії виявляється переважно прагнення героя досягти приватної, локальної цілі, то дія внутрішня закарбовує головним чином ідейно-моральне самовизначення людини, яка до навколишнього світу і до самої себе ставиться критично” [157, 150].

Розглянемо особливості сюжету монодрами, дослідивши його як процес розгортання авторської моделі світу, з огляду на композиційну та мовленнєву організацію сюжету як “подію розповідання” й “подію розповіді”, з урахуванням ролі сюжету в реалізації внутрішнього конфлікту персонажа монодрами, вираженого через зовнішню та внутрішню дію.

Якщо в основі переважної більшості традиційних сюжетів лежить послідовність подій і ситуацій, то в сюжеті монодрами – послідовна зміна психологічних, емоційних станів персонажа, оприявлених у монологічному висловлюванні єдиного суб’єкта дії. У монодрамі автор створює образ людини, яка намагається подолати екзистенційний конфлікт через зовнішнє творення у процесі мовлення образів власної свідомості. Цей процес відбувається до тих пір, поки не буде знайдена (створена) така візія Я, на яку можна спертися і відкинути ті образи Я, які підсилюють кризу: Я-суб’єкт спостерігає за Я-об’єктом (Я-Іншим), артикулює, описує, згадує, уявляє різні сторони власної свідомості (“висловлене”) або намагається приховати певні образи Я

(“невисловлене”). Л. Залеська-Онишкевич зазначала: “...можливий вихід із непривабливого сучасного – це навіть підсвідома інстинктна реакція думати, як змінити майбутнє. Щоб краще оцінити реальність, потрібно мати деяке віддалення від себе. Це допомагає бачити себе збоку, проаналізувати. Тому потрібне віддалення спостерігача від об’єкта, що можна досягнути через роздвоєння героя” [64, 138]. Процес творення словесних образів суб’єктом дії в монодрамі відображає поперемінні переходи від одного образу Я до іншого, тому сюжет ділиться на окремі цикли, що оприявнюють ці образи.

Крім того, розділення свідомості єдиного суб’єкта дії відображає внутрішній конфлікт монодрами, який реалізується за допомогою зовнішнього монологічного висловлювання персонажа. Зв’язок між зовнішнім і внутрішнім – перехід внутрішнього у зовнішнє, виведення назовні внутрішнього болю, що стає словом – демонструється в особливому типі розгортання сюжету.

Таким чином, суб’єкт дії на початку монодрами перебуває у стані *порушення* гармонії (втрати цілісності), що вимагає її відновлення, а це можливо тільки у процесі *творення* персонажем різноманітних словесних образів з метою *пошуку* серед них таких, що заповнять проблемні лакуни і *відновлять* цілісність Я, при цьому зав’язкою стає зовнішня вербалізація персонажем стану кризи, а розв’язкою – висловлення того, що знайшовся (або не знайшовся) вихід.

Враховуючи зазначене, можна сказати, що сюжет монодрами має подвійну природу і його розвиток відбувається через поєднання лінійної та циклічної складових, відштовхуючись від Я сьогоденного і повертаючись до нього після кожного нового циклу розповіді персонажа про Я-Інших. Не випадково Ф. Ело-Петі, досліджуючи проблеми драматичного монологу, пропонує називати персонажа сучасної драматургії “персонажем-перехрестям” [цит. за: 153, 166], що почасти демонструє особливості сюжету, властивого монодрамі, оскільки відображає рух сюжетних ліній розвитку Я-Інших, які перетинаються в єдиному Я. Втім, на нашу думку, якщо залучити до аналізу сюжету монодрами схематичні маркери, то його більш точно схарактеризує поняття “лінійно-циклічний”, або “спіралеподібний”.

Таким чином, сюжет монодрами – це сюжет, який формується за **лінійно-циклічною** схемою. Лінійність виявляється в послідовному представленні (презентації) висловлювання єдиним суб'єктом, Я-сьогоднішнім, у зовнішньому розгортанні мовленнєвої дії, де слово тотожне вчинкові. Циклічність унааявнює процес творення суб'єктом дії низки образів Я-Інших (минулих, майбутніх тощо) – об'єктів, яких він інтерпретує, про яких розповідає та які опосередковано демонструють зміни психологічного стану єдиного суб'єкта дії. Лінійна складова сюжету монодрами відображає “подію розповідання”, а циклічна – “подію розповіді”.

Лінійність сюжету монодрами умовна та відображає рух мовленнєвої дії Я-сьогоднішнього від зав'язки (вербалізації межового стану), відтак демонстрації моментів завершення та початку чергового циклу розповіді, до розв'язки. **Лінійність** зумовлюється такими чинниками:

1) визначається хронологічним розгортанням дії “тут і зараз” та демонструє логіку змін циклів сюжету, які натомість створені за принципом асоціативної ретроспекції;

2) реалізує віддалення Я-сьогоднішнього від образів Я-Інших (минулих, майбутніх, соціальних, культурних, духовних);

3) “невисловлений” внутрішній конфлікт суб'єкта дії автор виражає в лінійній складовій за допомогою таких особливостей мовлення персонажа, як паузи, фігури умовчання (“проговорювання”, недоговорювання думки до кінця), використовує “жести приховування” в ремарках;

4) ремарковий комплекс, що стосується опису дій, психологічного стану персонажа, відповідає лінійній складовій;

5) на відміну від інших драматичних творів, лінійна складова в монодрамі значно менша за циклічну, може складатися навіть із кількох реплік або ремарок (за винятком монодрам, які являють собою суцільну ремарку, тоді циклічність переноситься на рівень свідомості читача).

Цикли сюжету монодрами мають такі властивості:

1) сюжетобудівного значення в циклах монодрами набуває створення системи мотивів-асоціацій, які відображають різні боки розділеної свідомості

суб'єкта мовлення; низка мотивів у циклах сюжету формує загальний лейтмотив, що має на меті оприявнити внутрішній конфлікт через актуалізацію у свідомості читача асоціацій до цього лейтмотиву;

2) у кожному циклі почасти можна виокремити зав'язку, розвиток мовленнєвої дії, кульмінацію і розв'язку;

3) цикли реалізують розгортання внутрішнього конфлікту за принципом “уповільнених кадрів”, коли персонаж розповідає, згадує, фантазує, мріє тощо, деталізуючи процес внутрішніх рефлексій, але все-таки повертається до стану “тут і тепер”;

4) цикли можуть відображати щораз більший етап розвитку конфлікту, контрастувати між собою, доповнювати попередній образ-цикл, повторюватися (приміром, як у монодрамі В. Сорокіна “Російська бабуся”, де жінка-персонаж кілька разів розповідає однакову історію), демонструвати відсутність очевидного прямого зв'язку, провокуючи читацьку уяву й фантазію;

5) нашарування, накопичення, сукупність образів-циклів формують фінальний стан персонажа, сприяють реалізації “новелістичного пуанту” в лінійній складовій;

б) об'єктом висловлювання в циклі сюжету може бути Інший, далекий від образу Я, однак він є відображенням змін психологічного, емоційного стану суб'єкта дії, оскільки через розповідь про іншого суб'єкт виявляє один із рівнів власної розділеної свідомості;

7) певне чергування циклів може створювати таку інтонаційну ритмічність, яка надає сюжету монодрами ознак мелійності, притаманних архітектоніці пісенних жанрів.

Ретроспекція набуває важливого значення для розвитку сюжету, оскільки в основі монодрами – міркування людини з приводу нинішніх її проблем, що мотивують особистість до вибіркості у спогадах про минуле та сприяють конструюванню себе майбутнього. “У тому, про що людина згадує, як часто повертається до спогадів (часове повторення в ретроспекції), як згадує (мучиться докорами сумління чи із зловтіхою, з почуттям задоволення, чи із самокритикою, суворим самоаналізом), з якою інтенсивністю згадує, яким

чином відбувається вибір і яку суб'єктивну дистанцію від теперішнього вона встановлює, виявляється її характер, світосприйняття і навіть риси епохи. Письменники відкривають різні властивості і види пам'яті: пам'ять-розрада... пам'ять-покарання... суд пам'яті... пам'ять-маска, неправда іншим і собі, і пам'ять-самовикриття, пам'ять-пошук свого власного «я», розщеплення «я» [78, 181], – зазначала Н. Копистянська. Приміром, П. Л. Бадір, вивчаючи канадську жіночу монодраму (1991 р.), визначила особливе значення “пам'яті” в сюжеті монодрам, тож відповідний розділ у її монографії називається “Розповідання і вплив пам'яті: структура монодрами”, де дослідниця розглянула “дію vs подію vs пам'ять”, “зображувальну і презентаційну пам'ять”, “монтаж і пам'ять”, “пам'ять і сенс” у жіночій монодрамі Канади [186].

На нашу думку, монодрама унааявнює комбінування різних видів пам'яті, але основою для розгортання сюжету стає асоціативна ретроспекція. Розвиток внутрішнього конфлікту оприявнюється в сюжеті монодрами як рух думки персонажа від одного образу Я до Іншого Я на основі асоціативної ретроспекції: персонаж згадує своє минуле (“що згадує”), мучиться докорами сумління, з жорсткою самокритикою, з болем скаржить на несправедливість Інших щодо нього (“як згадує”), вибір спогадів умотивований пошуком тих життєвих ситуацій, які демонструють помилку, гріх, оману або моменти щастя, в яких прагне розібратися (“як відбувається вибір”), створює відповідні образи власної свідомості (об'єкти мовлення) “тут і зараз” (“суб'єктивна дистанція”).

Образи Я-Інших в циклах сюжету автори монодрам втілюють через зв'язки між мотивами – асоціаціями з важливими для персонажа подіями життя, людьми, предметами побуту, елементами ландшафту, звуком, кольором, запахом, назвою, ім'ям тощо. Мотиви є зовнішнім відображенням (символом, алегорією тощо) внутрішньої проблеми суб'єкта дії, що зумовила кризу, вони формують загальний лейтмотив – наскрізний мотив, “що повторюється у творі, щораз викликаючи в пам'яті читача все те, що з ним було пов'язано” [30, 178].

Так, лейтмотив “гончарного кола” (“Танці гончарного кола” Л. Чупіс) відображає послідовне творення в циклах монодрами асоціацій до різних проявів Я: гончарне коло як витоки (дитинство), початок і кінець (спогади про

втрату дітей персонажем), зв'язок із божественним (талант і відчуття танцю). Мотив “хованки” асоціюється із втечею-прихистком від людей, коханням-хованкою, обманом-захистом тощо (“Хованка” Я. Верещака). “Лялька” – лейтмотив, що організовує усі цикли в сюжеті п'єси “Зніміть з небес офіціанта, або Навіщо нам торішній сніг” О. Миколайчука-Низовця (асоціації: жінка-іграшка, нова жінка – нова лялька, красива лялька тощо). А. Близнюк зазначав таку властивість монодрам, вказуючи, що в основі їхньої композиції – “багатоподієво-асоціативна структура, яка керована системою лейтмотивів” [16, 344].

Простежимо особливості розгортання сюжету монодрами на прикладі п'єс українського драматурга Неди Нежданої “Голос тихої безодні” (асоціативно-метонімічна монодрама) і російського письменника Вадима Леванова “Любов до російської лапти” (метонімічно-асоціативна).

Перед прем'єрою вистави “Голос тихої безодні” (режисер Ірина Волицька, акторка Лідія Данильчук) на фестивалі-лабораторії МоноЛІТ (17–20 листопада 2014 р.) Неда Неждана сказала, що ця п'єса є художньою трансформацією реальної життєвої історії, яка закумулювала власний біль авторки. Письменниця зазначила, що *“моноп'єса про відчуття крил”* присвячується *“бабусі Катерині, яка росла 13 братів, сестер, дітей та онуків і подарувала мені сон із польотом у день свого похорону, а також моїй бабусі у других Орисі, яка розповідала мені казку про Івасика Телесика і померла у мій день народження”* [287].

Суб'єкт дії в монодрамі “Голос тихої безодні” – *Вона*, жінка в символічному часопросторі, яка відчула крила, але злетіти їй не вдається: *“А може, вся справа в цьому – гріх важкий і тягне мене до землі. Треба викинути гріх, як зайвий тягар у повітряній кулі. Спробую... Гріх... Який із них найбільший? Хтозна. Я ніколи не важила гріхи на вагах, аби збагнути, який найтяжчий* [287]. Прагнення знайти той гріх, який тягне до землі, стає зав'язкою зовнішньої сюжетної лінії. Лейтмотив гріха набуває сюжетотвірного значення та втілюється в циклах низкою мотивів-асоціацій до нього. Пам'ять-пошук розщеплює єдину свідомість суб'єкта дії на кілька Я-об'єктів.

Досліджуючи їх, жінка шукає в минулому той образ Я, який несе в собі гріх, відтак поступове усвідомлення і спокута гріха уможливають політ (політ як бажана для персонажа розв'язка лінійної складової сюжету): *“Ви раптом відчували, що можете літати – як уві сні... Але щось вам заважає. Що? Затамоване неможливе кохання? Страшний біль втрати? Гріх провини? Страх смерті? Двобій вовка і птаха? Пошук найдорожчого? Чи може безодня – яка розростається навколо і в тобі? Голод, репресії, втечі... Пам'ять про минуле живе у серці і спалює твої крила, але вони все одно проростають у тривожне майбутнє. Коли приховане і забуте перетворюється у фатальне сучасне...”* [118], – зазначала Неда Неждана в передмові до постановки п'єси.

Композиційно автор втілює розділення свідомості через поділ монодрами на “сцени” – цикли, які являють собою не просто епізоди зі спогадів суб'єкта дії про минуле (хронологічна ретроспекція), а є передусім асоціаціями до того образу Я-Іншого, який персонаж вважає носієм гріха (асоціативна ретроспекція): *“Батько”, “Мама”, “Клітка”, “Вовк”, “Братик”, “Коханий”*. Жінка не просто розповідає про людей, які були найважливішими в її житті, а виокремлює ті спогади, що демонструють власну провину перед ними.

У першому циклі об'єктом дослідження персонажа стає гріх перед батьком (гріх – гординя): через небажання поступитися принципами, *“бо всі діди і прадіди в мені повстали”* [287]. Вона не стала наздоганяти тих, які *“записували всіх у гурт і забирали землю”*, відтак батька заарештували і розстріляли [287]: *“Забрали батька – то моя провина, мій гріх і мій тягар, через який я також зв'язана невидимими путами жалю і втрати...”* [287]. У другому циклі *“Мама”* Вона згадує, що не була поряд із мамою, коли та помирала (шукала їжу, щоб заплатити знахарці і нагодувати дітей) та продала ікону (гріх – зневіра): *“...коли я вешталась деінде, а не була тут поруч, не тримала мами руку, на сторожі, щоб не впустило холодне дихання зими”* [287]. Третій цикл *“Клітка”*: ще один гріх, який не дозволяє злетіти – кохання до ката, тобто до того, хто може бути причетним до смерті батька, хто забирає хліб у голодних дітей (гріх – пристрасть). Цикл четвертий *“Вовк”* – долання хижака в собі: зустріч у лісі з вовком (гріх – лють). Цикл п'ятий *“Братик”* – нестримна злість на брата

Івасика, який викрав і з’їв хліб (гріх – гнів). Цикл шостий “Коханий” – намір убити тих, хто чинить репресії в селі, та прощальна зустріч із Ним (гріх – помста). Фінальна сцена “*Політ*” демонструє розв’язку лінійного сюжету – перехід в ірреальний вимір. Жінка-персонаж злітає над землею (“я той лебідь, що з пораненим крилом”), рятує брата Івасика, який падає з дерева: “Він кликав гуси-лебедів, бо там внизу його чекали, і я збагнула, що то за пила...” [287]. Кожен цикл монодрами – це окрема історія з минулого, зі своїм розвитком подій, кульмінацією та розв’язкою, керована “пам’яттю-судом” персонажа.

Важливим прийомом реалізації авторської свідомості в сюжеті монодрами є мотиви, створені інтертекстуальними зв’язками: алюзії на античну трагедію, актуалізація національних міфів та архетипів (Івасик Телесик, баба-людодітка, лебідь, що рятує Івасика). Сюжет національного міфу накладається на сюжет монодрами, актуалізуючи у свідомості читача нові зв’язки між циклами. Текст п’єси “Голос тихої безодні” з розвитком дії, особливо в останній сцені “Політ”, поступово стає інтонаційно-ритмізованим (сюжет створює ритм); крім того, демонструє поетичні інверсії та внутрішнє римування, тобто сприймається так:

*Сосна /вже па/дала, /Іва/сик па/дав теж/,
 Але /я всти/гла – під/хоти/ла на/ крило/,
 Нас віт/ром по/несло /– і за/гойда/ло мов /на ко/раблї,
 Уго/ру, ввись/, пода/лі від /землі/... [287].*

Не випадково в постановці цієї п’єси І. Волицькою ця особливість проявилась у представленні монодрами як античної трагедії, у цьому випадку – трагедії Голодомору та репресій щодо українського народу.

Кожен цикл монодрами “Голос тихої безодні” перемежується з голосом Я-сьогоднішнього (тобто перетікає в лінійну складову), що презентує подію розповідання: персонаж, згадуючи минуле, переходить до ліричних міркувань про “*принадливу і осоружну*” землю – безодню, інтерпретує події тощо. Лінійний сюжет, який демонструє намагання персонажа злетіти, віддзеркалює зміни у психології героїні в пошуку спокути (в циклах). Крім того, персонаж зовнішнього лінійного сюжету – сучасна жінка, максимально наближена до авторки (не адаптоване до епохи поетичне мовлення, сучасна лексика –

“фотонегатив”, “пінгвін”, “секунди” тощо). Натомість об’єкт мовлення в циклах – жінка, що живе в часи Голодомору та може повернути можливість літати для Я-сьогоднішнього. Авторка, таким чином, використовує “механізм творення міфізованого минулого”, який “має вторинну природу по відношенню до природи пам’яті, оскільки остання, щоб стати елементом міфопростору, зміщує акценти... дозволяє носієві міфу інтерпретувати його в контексті сучасності, вибудовувати в іншій послідовності, комбінувати його події на власний розсуд” [92, 57].

Отже, сюжет монодрами Неди Нежданої “Голос тихої безодні” складається із зав’язки зовнішньої дії – усвідомлення персонажем межового стану через неможливість злетіти і бажання знайти вихід із нього; визначення загального лейтмотиву – “гріха”; послідовного створення циклів, в основі яких мотиви-асоціації до цього гріха (гординя, зневіра, пристрасть, лють, гнів, помста); оцінки кожного циклу “тут і тепер” і марне намагання персонажа злетіти – між циклами; усвідомлення причини кризи і “польоту” як кульмінації і розв’язки.

Монодрама російського драматурга В. Леванова “Любов до російської лапти” (2003 р.) демонструє тенденцію сучасної драматургії до розчинення внутрішнього конфлікту в зовнішній безконфліктності, що актуалізує особливі форми авторської активності в реалізації сюжету. Смирнов, персонаж монодрами, живе у 2020 році в країні, яка називається ССРСР (“*Союз Священних Стран России*”). Фабулою п’єси є подія, яка трапилась зі Смирновим: під час Московської Олімпіади на поле гри в російську лапту кинули бляшанку, сталися безлади, в яких загинуло понад 8 тисяч людей, а герой перебуває в міліцейському відділку і дає свідчення про свою непричетність до цієї події з метою уникнути покарання. Сюжет побудований таким чином, що про перебування персонажа у відділку стає відомо лише у фіналі п’єси. До кого звертається герой, що спричинило його розлогий монолог, на початку монодрами автор не вказує, отже, втручання Іншого як елемент зав’язки сюжету стає зрозумілим пізніше, що створює сюжетну інтригу.

Лейтмотивом п’єси В. Леванова стає “гра” (“*воплощение черт русской души в игре*”) – російська лапта як втілення всього найкращого, що є, на думку

персонажа, в ССРСР – новоутвореній тоталітарній системі. У зовнішній дії персонаж намагається переконати інших у своїй любові до країни, у внутрішній дії – подолати підсвідомі сумніви щодо цього, позаяк їх стає важко стримувати. Герой монодрами є гвинтиком системи, розчиняється в ній, втрачає особистісне, тому мовлення персонажа, на перший погляд, є розповіддю про свою країну. Однак закони жанру монодрами зумовлюють примат людини над світом, відтак мовлення про світ стає мовленням про себе.

Фрази “*как я счастлив*” і “*я люблю русскую лапту*” відображають лінійну складову сюжету, розмежовують цикли (мовленню персонажа властива стильова еклектика, нашарування, нагромадження помежованих жаргоном штампів та стереотипів уніфікованої людини, яка існує в контексті “чужих міфів”): “*Весь мир, блин, преобразился... стал лучше, и не самое последнее место в этих всех изменениях сыграло то, что прогрессивное человечество стало играть в Русскую лапту и другие тоже наши игры, которые, особенно – лапта, конечно, насквозь просто пронизаны духовностью нашего народа! (Замолчал, переводит дух.) Как я люблю русскую лапту! Потому что она – это просто чистое воплощение черт русской души в игре! Русская лапта – это соборность – раз, это нравственная чистота – два, это та, блин, смиренность, которая позволяет быть самым сильным и – побеждать – три!” [273] (підкреслення моє – Ж. Б.).*

Зазначений епізод відображає зав’язку мовленнєвої дії: персонаж виокремлює систему мотивів, на основі яких він створюватиме цикли у своїй розповіді. Вони віддзеркалюють (“у кривому дзеркалі”) асоціації до російської лапти, яку персонаж вважає втіленням рис російської душі: “соборність”, “моральна чистота”, “смиренність як сила і непереможність” (алогізм). “Російська лапта”, таким чином, продукує мотиви – асоціації до певних рівнів свідомості суб’єкта мовлення – повторюється в монодрамі й організує всю мовленнєву дію.

Перший цикл сюжету пов’язаний з розповіддю персонажа про своє бачення “соборності”, її вираження в російській лапті, відтак Я-сьогоднішній нарікає на те, що “*мы... я и мои сверстники-ровесники – потерянное поколение*”:

“...не было комсомола, не было этого духа соборности – когда все вместе в одном строю и порыве” [273]. “Моральну чистоту” російської гри в наступному циклі розповіді персонаж протиставляє (зі зловтіхою) зубожілій, голодній Америці, бо *“наркотики, СПИД, педерастия и демократия, злонамеренный отказ от новых правил Олимпийских игр, от Русской лапты, в частности, окончательно погубили эту страну”* [273]. Наступний цикл виражає думку про *“смиренность, которая позволяет быть самым сильным и – побеждать”*: демонструє розповідь про хаос, що настав у світі, потім про підкорення Росією більшості держав, про те, як *“Россия во главе священного Союза окончательно разберётся... с ...конфликтами в Чечне и Самостийной, Незалежной Украинской республикой, которая, изменив всем нормам и принципам морали и международного права, предав интересы славянского братства и собственного народа, упрямо продолжает вставлять свои палки в колёса прогресса и оказывает вооруженное сопротивление”* [273].

Внутрішня дія реалізується в циклах через колаж алюзій та їх профанацію, алогізми (перемогли росіяни *“греческий атлет-тяжеловес Константинас Вергополус”*, *“чемпион по городошному спорту Мирко Славич”*, *“наши белорусские парни”* тощо; пам’ятник Леніну, перетворюється на пам’ятник царському генералові, а потім Президентові тільки через зміну підписів на табличці; *“смиренність”* проявляється в захопленні держав тощо), штампи й парафрази (*“американский шпион и безродный космополит”*, *“Великая держава”*, *“очаг терроризма и исламского фундаментализма”*) тощо.

В. Леванов реалізує лінійний сюжет через повтори (алюзії *“Да и какой русский человек не любит русской лапты”*, *“Это сказка как хорошо!”*), *“проговорювання”* персонажа, які розмежовують цикли розповідей, доповнюють образ самого героя та нівелюють той піднесено-щасливий тон, яким він презентує висловлювання: *“Только интересно, блин, куда денежки пошли, которые на новые памятники были выделены... Хотя ясно, конечно, куда... (Поспешно.) Но это я так, к слову сказать...”* [273]. Особливого значення в реалізації зовнішньої лінійної дії тут набувають ремарки, що загалом властиво для монодрам із прихованим, не усвідомленим персонажем внутрішнім конфліктом.

Розв'язка демонструє різкий поворот сюжету (“новелістичний пуант”), створює новий погляд на розповідь героя та втілює “невисловлене”: “подія розповідання”, яка спочатку могла розглядатися як щира й невимушена, виявилася зумовленою необхідністю виправдовуватись у тому, що герой не вчиняв безладу на ігровому полі. Розповідь перетворюється на допит, персонаж на жертву, тож автор дає можливість читачеві самому уявити, за яких обставин це відбувається. Остання фраза монодрами є віддзеркаленням довго стримуваного комплексу, що став “висловленим” та продемонстрував злиття зовнішньої і внутрішньої дії: *“Какой русский не любит Русской лапты?! Покажите мне такого русского!.. А что еще остается любить русскому человеку?! Что еще?!”* [273]. Таким чином, риторичне запитання, яким завершується монодрама, унаочнює авторську свідомість, перегукується з епіграфом до монодрами-політінформації та “закільцьовує” сюжет: *“Жаль только жить в эту пору прекрасную...” Н. Некрасов, забытый поэт позапрошлого столетия*” [273].

Отже, в монодрамі В. Леванова “Любов до російської лапти” зовнішній лінійний сюжет складається з представлення монологічного висловлювання єдиним персонажем: від артикуляції єдиним суб'єктом дії бажання довести важливість російської лапти в його житті, переходу розповіді до відповідних аргументів-циклів, оцінка цих циклів персонажем та розв'язка-висновки. Кожен цикл демонструє створення персонажем образу-мотиву, що відображає одну зі сторін його розділеної свідомості. Мотиви нашаровуються і створюють колаж асоціацій, спрямованих на читацьку інтерпретацію.

Розглядаючи особливості сюжету монодрам, варто зазначити, що він може **набувати двошаровості** – створювати нові зв'язки між лінійними і циклічними складовими. Таке розширення меж сюжету монодрами відбувається за рахунок створення циклів п'єс, однією (або більше) з яких є монодрама. Існування одного сюжету в межах інших формує нові лінійні та циклічні зв'язки на основі спільної тематики, контрасту, аналогії лейтмотивів тощо. Монодрама стає складовою циклу драматичних творів, працюючи на загальну авторську ідею – увиразнення проблеми самотності людини на тлі загальноісторичних, соціальних проблем людства (“Не Медея” з циклу “Трикутний квадрат” Юрія Тарнавського; “Смерть Фірса” з циклу

“Форсіада” В. Леванова; “Соло” з циклу “Дві п’єси про смерть” Анджея Стасюка; “Приголомшена Тетяна” з “Восьми п’єс” Л. Бугадзе; “Удавання”, “Нічого ніколи”, “Ні” з циклу “Щось немислиме, майже двадцять одноактних п’єс” А. Рясова і т. д).

Крім того, багат шаровий сюжет монодрами може формуватися за наявності кількох монологів в одному драматичному творі, мотивуючи читача до різнорідних інтерпретацій. Йдеться про п’єси з двома (трьома) роз’єднаними висловлюваннями персонажів, що розгортаються як два паралельні (“Наталчина мрія” Ярослави Пулінович, “Ридання” К. Бізьо) або послідовні (“Узбережжя Круазетт” З. Сагалова, “Безодня кличе безодню” О. Танюк) лінійно-циклічні сюжети, що дає можливість авторів увиразнити ситуацію в пошуках діалогу без можливості бути почутим іншою стороною.

Підсумовуючи сказане, варто, на нашу думку, наголосити на тому, що твір, сюжет якого не демонструє окресленої нами подвійної природи, не можна вважати монодрамою. Приміром, оповідання Ф. Кафки “Звіт для Академії”, який подеколи називають монодрамою, представляє “розповідь без розповідання”: у цьому творі відсутні лінійно-циклічні переходи, розгортання мовленнєвої дії “тут і зараз”, де слово тотожне вчинкові та демонструє безпосередні зміни станів персонажа, пов’язаних з розповіддю тощо. Тож висвітлений тип сюжету є важливою і принциповою ознакою монодрами, що характеризує її сутність.

Отже, сюжет монодрами є формою реалізації авторської концепції дійсності, можливістю художньо втілити власне бачення світу в процесі становлення, розгортання, розвитку. Монодраматичний сюжет створюється за лінійно-циклічною схемою: послідовне представлення (виголошення) монологу єдиним суб’єктом дії, у процесі якого персонаж демонструє переходи до окремих циклів – об’єктів розділеної свідомості суб’єкта дії, викликаних асоціативною ретроспекцією; послідовність цих циклів визначається взаємодією сюжетних мотивів, спрямованих на актуалізацію читацького сприйняття. Система мотивів об’єднується в загальний лейтмотив, що є зовнішнім відображенням внутрішньої дії монодрами. Важливу роль у реалізації сюжету відіграють паратекстуальні та інтертекстуальні елементи, які розглядатимуться в окремому підрозділі.

2.6. Специфіка хронотопу

Багаторівневий аналіз монодрами неможливий без розгляду специфіки її хронотопу, окреслення його ролі в моделюванні авторського світообразу. М. Бахтін визначив “хронотоп” як “взаємозв’язок часових і просторових відношень, що художньо засвоєні в літературі” [14, 234]. Про хронотопну будову твору, за М. Бахтіним, можна говорити з точки зору окремого сюжетного мотиву, авторського стилю, у зв’язку з організацією твору, а також в аспекті його жанрової визначеності. Поява кожного жанрового різновиду, на думку Н. Копистянської, пов’язана зі змінами в часопросторовому мисленні: “Тому при аналізі в цьому аспекті літературного процесу встановлюється взаємозв’язок: хронотоп – жанр – жанрова система – художній напрям, і в зворотній послідовності: естетика напряму – жанрова система – жанр – хронотоп” [78, 249].

Актуалізація жанру монодрами в літературі, на нашу думку, демонструє процес зміни часопросторового мислення. Ще 1905 року Л. Шестов писав про героя й хронотоп драми майбутнього: “У героя є минуле – спогади, але немає теперішнього: ані дружини, ані нареченої, ані друзів, ані справи. Він один і розмовляє тільки із самим собою або з уявними слухачами. <...> Тож сцена буде зображати або незалюднений острів, або кімнату у великому багатолюдному місті, де серед мільйона обивателів можна жити так само, як і на безлюдному острові. Відступити назад до людей і суспільних ідеалів героєві не можна. Значить, треба йти вперед до самотності, абсолютної самотності” [178, 97]. Тож властивості, напроороковані філософом, зрештою закумуляувалися та втілились у жанрі монодрами.

Драматургічним хронотопом, на думку Р. Козлова, є “художня структура, що охоплює всі часові та просторові елементи драматургічного твору, створюючи таким чином сприятливі умови для розуміння змісту твору та його інтерпретації” [77, 60]. Оскільки дія драми розгортається в межах сценічного простору, “тут і зараз”, то, як зазначав В. Халізов, є лише одна часопросторова ситуація – сама зображувана дія, а “мовлення тотожне відтворюваній дії”

[158, 74]. Розширення та звуження базового простору, призупинення або скасування астрономічного часу, зміщення часових і просторових векторів, їхнє нашарування обмежені в драмі (та мають значно більшу свободу в епічних творах). Натомість у монодрамі, на нашу думку, такі процеси можливі завдяки тому, що розвиток сюжету реалізується розповіддю, монологом персонажа, розрахованого на пам'ять й уяву читача / глядача, на “співавторство, освіченість якого художники ХХ ст. розраховують значно більше, ніж їхні попередники” [78, 181].

У монодрамі, на нашу думку, можна виокремити хронотоп суб'єкта і хронотоп об'єкта. **Хронотопом суб'єкта** (того, хто зображує, описує події) вважатимемо таке поєднання часових і просторових елементів монодрами, що відображає загальний розвиток і розгортання мовленнєвої дії у фізичному світі персонажа, коли його слово тотожне дії, вчинкові. На рівні сюжету хронотоп суб'єкта відповідає лінійній складовій. Це “базовий” час і простір, “... які співвідносяться з такими ж об'єктивними формами реального світу” [77, 61].

Хронотопом об'єкта монодрами вважаємо часопростір того, що зображується персонажем, про що розповідається в монолозі єдиного суб'єкта дії. Хронотоп об'єкта сформований системою таких елементів висловлювання персонажа, як образи, символи, мотиви-асоціації з часовим та просторовим значенням. На рівні сюжету хронотоп об'єкта відповідає циклічній складовій.

Зв'язок хронотопів суб'єкта й об'єкта в монодрамі уможливорює розширення або звуження простору, призупинення, зміщення, нашарування часових векторів, реалізуючи таким чином **межовий хронотоп кризи та життєвого зламу**. М. Бахтін зазначав: “У літературі хронотоп порогу завжди метафоричний і символічний, деколи у відкритій, але частіше в імпліцитній формі” [14, 397]. У монодрамах символічна, підтекстова форма хронотопу кризи і життєвого зламу реалізується через замкнений або максимально розширений простір (сам у маленькій кімнаті – сам у Світі). Причому хронотоп об'єкта, у якому зупиняється, повертається час і вигадується простір, може розширювати таким чином часопростір суб'єкта до меж Всесвіту, а відкритий простір – звужувати, стискати. Користуючись цитатою з монодрами Л. Чупіс “Танці

гончарного кола”, можемо означити хронотоп у цьому жанрі так: “... *простір поза часом, де час спресовано у мить... болить...* ” [351, 139]. Долання персонажем часопросторових меж набуває смислу переходу з одного внутрішнього стану в інший – від хронотопу суб’єкта до об’єкта, відтак до наступного циклу. Неможливість екзистенційного прориву, переходу за рамки початково заданого в монодрамі часопростору межі унаочнюється хронотопом кінця світу, апокаліпсису.

Хронотоп кризи та життєвого зламу характеризується злитістю, взаємовпливами, переходами й нашаруванням хронотопу суб’єкта й об’єкта та реалізується за допомогою таких прийомів:

1. Автор монодрами створює хронотоп суб’єкта за метонімічним принципом: обирає лише певний час та простір як частину від цілого життя персонажа, зріз дійсності, де, як у фокусі, сконденсовані проблеми людини в її одиничності, нефіксованості, невизначеності.

Хронотоп об’єкта в монодрамі визначається за асоціативним принципом: властива екзистенційній свідомості перервність часу дає можливість обирати для розповіді персонажа певні важливі образи часу та простору, які виокремлюються з-поміж інших, асоціюються з важливими подіями життя. Оповіддю персонажа створюється уявний простір, повертається минуле, ущільнюється, призупиняється біографічний або побутовий час. Визначальну роль у цьому творенні відіграє **асоціативна ретроспекція**.

2. **Знаки із часопросторовим значенням**: кімната (власна й чужа), сцена, “простір поза часом”, вікно, двері, вулиця, телефон тощо – уповільнюють астрономічний час персонажа, утворюють визначальну для хронотопу суб’єкта дії опозицію “свій – чужий”.

Хронотоп об’єкта реалізується за допомогою таких знаків, що набувають значення символу важливих для персонажа подій життя, пов’язаних із минулим або бажаних у майбутньому. На рівні хронотопу об’єкта визначальною є категорія часу, при цьому просторові образи стають формою часу, локуси набувають часового значення, приміром, дитячий майданчик, школа, море, ліс

тощо стають для персонажа монодрами символом минулого, дитинства – часу, який не повернути.

3. Мотиви пам'яті (“пам'ять-покарання”, “суд пам'яті”, “пам'ять-розрада”, “пам'ять-самовикриття”, “пам'ять-маска”, “пам'ять-пошук свого власного “я” [78, 181]) зв'язують часопростори суб'єкта й об'єкта, зумовлюють поступове домінування уявного символічного хронотопу об'єкта, його нашарування на хронотоп суб'єкта або ж узагалі поглинання базового хронотопу суб'єкта (приміром, для персонажа у стані кризи реальна кімната через спогади й уяву може поступово перетворитися на корабель, театр, космос із вічним і невимірним часом).

4. Інтертекстуальні зв'язки є одним із прийомів розширення хронотопу монодрами, які реалізують перетин різних часопросторових координат. Перегуки між творами нашаровують хронотопи тексту монодрами й прототексту, апелюють до читацької освіченості й уяви, дають поштовх до смислоутворення. Чуже слово, яке звучить у п'єсах, стає ще одним зі способів моделювання хронотопу кризи та життєвого зламу.

5. Розширення зони ремарки за рахунок епічних або ліричних елементів уможлиблює прямий вияв авторської свідомості у процесі моделювання часопростору суб'єкта. Монодрами, в яких місцем дії автор визначає простір сцени, накладають на процес читацької рецепції театральну складову, адже створюють у свідомості читача хронотоп уявної присутності на театральній виставі з усіма її невід'ємними елементами (декораціями, глядачами, певним часом спектаклю, часом і місцем у соціокультурному контексті конкретної людини тощо).

6. Часопросторова організація тексту, яка полягає у його темпоритмі, розміщенні рядками, включенні елементів графіки, геометричних фігур, малюнків, шрифтів і т. ін.

Розповідь, представлена у формі сповіді або скарги на несправедливість світобудови, вимагає витворення відповідних часопросторових координат життєвого світу особистості, тобто розміщення персонажа у звичне для нього середовище чи обстановку, яка спонукає його до відвертості. Тому центральне

місце у структурі замкненого часопростору суб'єкта сучасної монодрами відводиться простору власної Кімнати. Це не Дім, не маленький куточок Дому, не духовний притулок, а “кімната-прихисток”, “хованка” (у Ярослава Верещака та Любові Цукор є монодрами з такими назвами), де можна ненадовго створити ілюзію захищеності, зупинивши чи повернувши час. Тимчасовою (або трагічно-довічною) хованкою стають за різних обставин чужі кімнати: “нелегальне приміщення” в гуртожитку для героя п'єси “Нелегал” В. Тетерина, “робоче приміщення” для духовно бездомних, вихолощених світом персонажів монодрам “Табу, актор!” С. Носова, “Смерть Фірса” В. Леванова, “Запах кави” С. Кочериної, закапелок на старій фабриці для героїні п'єси “Хованка” Я. Верещака, підземний бункер –у “Recording” О. Ірванця та ін. Це закритий, замкнений простір, у якому призупиняється астрономічний час.

Хронотоп кімнати-хованки допомагає унаочнити образ людини, заклопотаної буденністю, невинним перебігом життя, ця людина зупинилася (або зупинена примусово) і намагається в чомусь укорінитися, віднайти онтологічну основу свого існування, набути сил для можливості “переступити поріг”, подолати кризу. У топосі кімнати твориться хронотоп об'єкта – “внутрішнього життя людини” – через алюзії, часопросторові перегуки, які нашаровуються, поєднуючи сучасну добу, часи Шекспіра, античність тощо. Тому особливо значущими в цьому сенсі стають ретроспекції, марення, візії, фантазування, які допомагають звернутися до минулого, усвідомити теперішнє, зачепитися за майбутнє. Персонаж, розповідаючи, може звузити простір до мінімуму (“давлять стіни”) і максимально розширити його: від локусу кімнати до хронотопу кінця світу.

Опозиція “свій-чужий” у монодрамі теж може слугувати засобом звуження або розширення часопростору. Наприклад, персонажі монодрам “Мільйон парашутиків” Неди Нежданої і “Recording” Олександра Ірванця примусово перебувають у закритому просторі. Локус чужої кімнати стає “своїм” для героїні п'єси Неди Нежданої. Такий стан уможливорює вміння персонажа увібрати чужий минулий час, перетворити в теперішній і завдяки цьому будувати власне майбутнє. У монодрамі-антиутопії “Recording” О. Ірванця “чужий” часопростір

тотожний хронотопові Апокаліпсису з одкровенням і Страшним судом. Призупинення астрономічного часу і безкінечність замкненого простору автор передає в початковій ремарці: *“З глибини темного простору з’являється Старий. Він дуже-дуже старий. Або не дуже. А може, і зовсім не старий”* [246, 19]. Закритий бункер, де змушений перебувати персонаж і де зупинився час, символізує світ, що розчавлює, знищує особистість; та саме в такому часопросторі відповідальність за власний моральний вибір людини є ще більш невідворотною і неминучою.

Важливим елементом хронотопу суб’єкта монодрами є локус вікна. У замкненому просторі вікно стає ще одним уособленням межі, порогу, переходу до Світу. У ремарках автори вказують: *“Трёхстворчатое венецианское окно выходит на шумную улицу”* [316] (*“Узбережжя Круазетт”* З Сагалова) *“...відчиняє вікно. Вриваються звуки вулиці...”* [246, 5] (*“Маленька п’єса про зраду для однієї актриси”* О. Ірванця), *“Чуть в глубине сцены находится окно с занавесками”* [336, 89] (*“Нелегал”* Віктора Тетерина). Деталь-вікно в цих монодрамах створює образ галасливого міста, унаочнює опозицію *“свій–чужий”*. За межами кімнати невпинно біжить час і розгортається чужий, ворожий простір, від якого намагаються сховатися персонажі. Поки не знайдені внутрішні точки опертя, які внесуть у цей світ сенс, він не перестає бути ворожим. Так, для героїні монодрами Неди Нежданої *“Мільйон парашутиків”*, яка змогла пройти складний процес самоідентифікації, локус вікна перетворився в символ надії, можливості розширити простір, призупинити час. 11 ремарок *“смотрит в окно”* [240] використав З. Каган у п’єсі *“Лепорелло”* для характеристики хронотопу внутрішнього світу персонажа, щоб унаочнити неготовність Лепорелло вийти за межі духовної несвободи. Він приречений бути тільки тінню хазяїна. Недарма у творі завжди рішучий Дон Жуан виходить на вулицю через вікно. Світ для Лепорелло перестає бути об’єктом пасивного спостереження, коли персонаж монодрами знаходить сили для вчинку, перестає бути тільки спостерігачем і стає Командором, який карає бездушного Дон Жуана. *“Тьма растворила очертания комнаты”* [250], зникли межі, простір розширився, перетворився у хронотоп страшного суду.

Частим знаком-кодом часопростору в монодрамах став телефон. Він допомагає авторам створювати хронотоп кризи та життєвого зламу, демонструючи думку, яку висловив М. Євреїнов у праці “Вступ до монодрами”: “У предметах, представлених на сцені, повинна мовби циркулювати кров дійової особи, і найбільш камінний камінь не повинен мовчати...” [54, 21]. Так, героїня п’єси “Дівчина моєї мрії” М. Коляди розмовляє по телефону з померлою подругою. У монодрамі “Кульбабка” Ю. Едліса телефон починає жити самостійним життям, перегукується, сміється і навіть зв’язує персонажа, ледь не задушивши його: “...замахнувшись, запутался в шнуре. Он старался высвободиться, но шнур обвивал его всё туже и туже” [357, 54]. Герой п’єси “Комплекс Тимура” О. Розанова розмовляє по телефону з обірваним проводом, уявляє, що йому відповідають, сперечається, врешті-решт знаходить полегшення, коли телефонує померла мати. У монодрамі “Приречений” С. Шуляк створює умовно-експериментальний хронотоп, у якому людина довічно приречена телефонувати і благає звільнити її від цієї кари: час зупинився, а Світ складається тільки з телефону і самотнього чоловіка, покинутого коханою. Телефон як засіб зв’язку із зовнішнім світом натомість стає в монодрамах символом самотності, неможливості виходу за межу.

Відкритий простір вулиці, де персонаж відчуває себе зовсім незахищеним, або простір сцени, з якої він звертається до глядачів, відображає умовно-експериментальний хронотоп, за допомогою якого створюється образ незахищеної, відкритої перед ворожими силами світу людини. Діалог із людством (у початковій ремарці автора вказано, що місцем дії є сцена) ведуть персонажі монодрам Олега Шипенка “Гра в шахи”, А. Польць “Жінка і фронт”, З. Сагалова “Три життя Айседори Дункан”, Є. Унгарда “Інопланетянин”, Кліма “Кабаре Бухенвальд”, Олега Гончарова “Vita varia est”, І. Члакі “Актриса”. Тут часопростір також твориться словом персонажа, звуження або розширення простору, зупинка чи поворот часу відбувається за рахунок оповіді, розрахованої на уяву читача / глядача.

Не назване місце і час “події розповідання” в монодрамах Ж. Помра “Торговці”, Б. Швайгер “Фюрере, дай наказ”, К. Бізьо “Ридання”, Д. Айвза

“Особливий хлопець”, Кліма “Упалий янгол”, “Дівчинка та сірники”, С. Шуляка “Вічний жид”, “Приречений”, “Підпілля”, К. Стешика “Яблука”. За задумом автора п’єси “Дівчинка та сірники” Кліма, під час рефлексій персонажа на сцені вимикається світло і розмова з глядачем відбувається в абсолютній темряві (читач повинен це уявити), – є тільки слово й уява реципієнта, які творять часопростір. Як говорив про монодраму з “внутрішньою централізацією дії” М. Євреїнов, “глядач бачить навколишній світ очима героя і навіть перестає будь-що бачити... якщо дійова особа раптом закриє очі” [54, 27–28]. У творах із відкритим простором і універсальним часом місце дії, вочевидь, стає зображенням часопросторових координат внутрішнього світу особистості.

У п’єсі сучасного українського драматурга Я. Верещака “Хованка” зображена трагедія самотньої жінки, яка частково втратила пам’ять та опинилася на міському смітнику. У початковій ремарці вказано: “загадкові обриси житла”, “закапелок у старій будівлі, приреченій на знесення” [227, 131]. Використовуючи ретроспекцію, часопросторовий колаж, зумовлений хаотичними спогадами й фантазіями, мареннями та візіями героїні, яка вигадує місце і час гри, автор створює модель хронотопу кризи та життєвого зламу особистості. Семантика “хованки” змінюється протягом розповіді персонажа, замкнений часопростір переходить у метафоричний, символічний план – від профанного до сакрального. Спочатку “хованка” – це смітник, потім – сцена для гри персонажа Фестлейді в героїв Вільяма Шекспіра, Германа Гессе, Антона Чехова, Лесі Українки. Далі – спогади про минуле, які творять уявний простір об’єкта: “...тремтіла в хованці, запечатаній одвічними жіночими страхами за сім’ю, за майбутніх дітей...” [227, 135]. Хронотоп міщанської кімнати виникає в діалозі зі “Степового вовка” Г. Гессе, який додумала Фестлейді: “...життя – це не велична поема з героїчними ролями і всіляким таким, а міщанська кімната, де цілком задовольняються їжею і питвом, кавою і в’язанням шкарпеток, грою в карти і радіомузикою” [227]. Коли персонаж монодрами говорить про Боже царство як дім людини, хронотоп “хованки” переростає в універсальний часопростір Вічності, відтак хронотоп об’єкта починає домінувати над часопростором суб’єкта: “То є царство по той бік часу і видимості. Там наше

місце, там наша батьківщина...”; “...нам треба продертися через стільки грязюки й нісенітниць, щоб прийти додому! У нас немає нікого, хто повів би нас, єдиний наш поводитир – це наша туга за домом” [227]. Через нашарування часових і просторових векторів, зміни пульсації часу від миттєвого – до вічного, розширення простору від гранично-конкретного – до безмежного, асоціативній ретроспекції, яка унаочнює “суд пам’яті”, моделюється хронотоп кінця світу: у фіналі монодрами Я. Верещака бульдозери знищують хованку, руйнуються стіни, по радіо звучить голос маленької дівчинки, яка читає молитву.

Назва монодрами З. Сагалова “Узбережжя Круазетт” – це втілення мрії про Каннський фестиваль для одного з персонажів монодрами, Зінаїди, і причина зламаного життя іншої героїні п’єси – Олени (автор указує, що обидві ролі можуть бути зіграні однією актрисою). Спогади в оповідях персонажів унаочнюють зв’язок “минуле–теперішнє” через “суд пам’яті” та “пам’ять-покарання”, створюючи простір внутрішнього світу особистості. Олена, згадуючи психічну лікарню, в яку її запроторює сестра, відчуває звуження простору і тиск часу: “Стены сближаются. Руку протянешь – стена. И там, и там, и там... Только стены. Их не отодвинешь. Со всех сторон и близко. Как в колодеце” [316]. Пам’ять стискає простір кімнати до таких меж, що Олені важко тут дихати – вона тікає, звертаючись до минулого: “Выпустите меня” [316].

О. Розанов у монодрамі “Комплекс Тимура” зображує хронотоп внутрішнього життя людини за допомогою символічних знаків реального світу. Персонаж п’єси перебуває на перетині двох часопросторових координат, які представлені як пам’ятник піонерів, що символізує минуле у свідомості героя, і храм – символ віри, яка ще не стала теперішнім. Сюжет монодрами, таким чином, будується через внутрішню боротьбу між минулим і можливим майбутнім, передаючи кризу особистості, зумовлену відсутністю теперішнього: “Моё сердце разрывается от обилия разных людей внутри... Я вчера был в кабаке – завтра пойду в церковь”, “Да, я, растерзанный незнанием своего лица, пришёл к последнему часу...” [311, 109].

Асоціативну ретроспекцію, яка унаочнює “пам’ять-розраду”, для творення простору використовує Є. Гришковець у монодрамах “Як я з’їв собаку”,

“Одночасно”, “Дредноути”, “Планета”. Автор-персонаж-оповідач у цих п’єсах звертається безпосередньо до читачів / глядачів, подвоюючи тим самим простір присутності суб’єкта. Словами “*Представьте себе...*” [233, 176], “*Помните...*” [233, 173], “*Понимаете...*” [233, 206] персонаж сприяє творенню часопростору. Герой монодрами звужує його до меж кімнати або розширює до безкінечності, нашаровує просторові й часові вектори: “*...упасть в снег и увидеть, ВДРУГ, ночное небо, звёзды и думать о бесконечности, в смысле, там за звёздами – ещё звёзды, ещё, ещё, и так... бесконечно... и вдруг... “БЕСКОНЕЧНО”, как взрыв... Но страшно... хорошо*” [233, 184]. Мотив дитинства в монодрамах Є. Гришковця саме тому стає мірилом щастя, що в ньому суб’єктивно відсутній астрономічний час. “*А ещё потом появилось время... и ощущение, что оно движется... уходит, в смысле*” [233, 197], – говорить персонаж про дорослішання. Зв’язок часів автор демонструє через конкретні пізнавані топоси як знаки часу: під’їзд, аеропорт, квартира, школа тощо. Соціально-історичний час унаочнюється через локальний простір, який переходить у метафорично-символічний план. Пам’ять та уява персонажа творять часопростір об’єкта – міста, дороги, моря, неба, – які трансформують хронотоп суб’єкта.

Як зазначалося, одним із засобів розширення або звуження простору, зупинення часу, переходу за межу в монодрамі є використання ремарки. У монодрамі З. Кагана “Лепорелло” кінцева ремарка маркує перехід від граничного до безкінечного: “*Тьма растворила очертания комнаты*” [250, 106]. Коли персонаж п’єси В. Тетерина “Нелегал” в маленькій кімнаті гуртожитку згадує дитинство, мріє про майбутнє, межі замкненого простору стають невидимими і, як зазначено в авторській ремарці, стеля перетворюється в зіркове небо. У монодрамі С. Носова “Табу, актор!” горять стіни і предмети маленької комори, створюючи хронотоп апокаліпсису. Ю. Едліс (монодрама “Кульбабка”) у ремарці вказує: “*Дверь вместе со стеною обрушилась, взмыла вверх, исчезла, и за нею открылась бесконечность, горбатое пространство – время, непроглядный космос, движутся планеты, галактики, миры. Музыка сфер*” [357, 54]. У п’єсі “Дівчина моєї мрії” М. Коляда втілює максимально звужений хронотоп, у якому зупинився час, через кінцеву ремарку: персонаж тримає в

руках банку з горобцем. Горобець тут – символ душі людини, яка покинула цей світ, і навіть вільна душа загнана в межі.

Метаморфози часу і простору через інтертекстуальні зв'язки відбуваються у монодрамі З. Сагалова “Не вірте добродію Кафці”. Історію Грегора Замзи (у творчій рецепції автора монодрами) оповідає Грета Замза. Саме через зміщення та нашарування часових і просторових векторів уможлиблюються перетворення Грегора у хронотопі об'єкта. Він під впливом квартиранта Кафки вирішив змінити життя, повернувся подумки в дитинство. У цей момент сестра Грета назвала його (як у дитинстві) “шоколадним жучком” – і сталося перевтілення. Містичне повернення в минуле обернулося містичним зміщенням часу і простору. Світ для Грегора був метафоричною скринькою, а став справжньою, фанерною, що змайструвала йому сестра. Проте тепер він може надгризти палі власного будинку, про що Грета повідомляє як про *“уничтожение нашего национального дома путём подтачивания, подрыва тех основ, на которых он зиждется”* [318]. Національний дім як символ Системи уявлюється через щоденник Кафки (його цитує Грета в листі прокуророві): *“Себя он представляет в образе мышки, которая вдруг заметила, что мир становится для неё с каждым годом всё теснее и теснее. Длинные стены сдвигаются со всех сторон...”* [318]. У фіналі монодрами хронотоп кімнати (*“унылая обстановка, случайная несуразная мебель”* [318]) розширюється до меж Всесвіту через перетин різних просторових і часових площин – *“минулого-теперішнього-майбутнього”*, що розраховано на сприйняття і уяву читача / глядача. Останні слова Грети Замзи (після убивства брата), в яких вона вимагає наведення порядку і розправи над Кафкою, супроводжуються фанфарним маршем, крізь який лунають слова про загиблих від фашистів рідних Кафки. Це майбутнє, яке ще не наступило для персонажа, і минуле, про яке відомо читачеві. Створений асоціативною ретроспекцією, що апелює до читацької свідомості і підсвідомості, образ Грети “стоїть над світом” як символ фашистського світогляду, несе на собі відбиток часу, входить у загальний часовий потік історії, який поглинає конкретний базовий часопростір суб'єкта дії.

Хронотопна будова монодрам Кліма (В. Клименка) реалізується не тільки через сюжетний мотив, структуру конфлікту, а також через текстову організацію твору. Назва однієї з монодрам цього автора – «Кабаре “Бухенвальд”» – створює асоціативний зв'язок між часопростором тексту і читачем / глядачем. Рефлексії героїні монодрами – актриси, яка розмовляє зі сцени з публікою про те, що її хвилює, – автор передає на рівні організації твору як “потік свідомості”. Відсутність розділових знаків, закінчених речень, розміщення тексту неповними рядками (одне слово або декілька слів у рядку), голосні, які за задумом автора повинні “зависати”, уповільнювати мовлення персонажа, написані з великої літери, – усе це значною мірою розширює часопростір твору, зумовлює циклічність, ритмічність хронотопу монодрами та розраховане на читацьке / глядацьке декодування.

Таким чином, часопросторова організація сучасної монодрами представляє хронотоп кризи та життєвого зламу. Часопростір монодрами реалізується як взаємозв'язок хронотопів суб'єкта й об'єкта, що уможливорює розширення або звуження простору, призупинення, ущільнення, нашарування часових векторів. Хронотоп об'єкта має властивість накладатися на хронотоп суб'єкта, змінювати або ж узагалі поступово поглинати його. Автори-драматурги вдаються до використання прийому асоціативної ретроспекції, актуалізують властивості людської уяви і пам'яті, відтак переносять межовий хронотоп на рівень читацького сприйняття. Моделювання хронотопу монодрами відбувається за допомогою образів і мотивів із часопросторовим значенням, розширення зони ремарки, інтертекстуальних зв'язків, особливих форм організації тексту. Топоси кімнати, міста, вулиці, сцени тощо в монодрамі є фоновими, підтекстовими, вони унаочнюють часопросторові координати внутрішнього світу персонажа, межовий хронотоп кризи і життєвого зламу.

2.7. Жанрова мотивація сприйняття монодрами: функції паратекстуальних та інтертекстуальних елементів

У процесі реалізації певної моделі дійсності в художньому творі автор вступає в діалог зі світом, формує певну систему зв'язків між текстом і культурною, національною, історичною традицією, соціокультурним простором

загалом. Розширюючи думку М. Бахтіна про “чуже слово”, “діалогічність” тексту, Ю. Крістева і Р. Барт розробили терміни “інтертекст” та “інтертекстуальність”, розглядаючи текст як необмежений і безперервний процес народження сенсів. “Тим самим на місце поняття *інтерсуб’єктивності* стає поняття *інтертекстуальності* й виявляється, що поетична мова піддається як мінімум подвійному прочитанню [88, 429], – зазначала Ю. Крістева. Р. Барт так сформулював визначення інтертексту: “Кожен текст є одночасно й інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш упізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти культури сучасної. Кожен текст – це нова тканина, зіткана зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагментів соціальних ідіом і так далі – всі вони поглинуті текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту і довкола нього існує мова” [цит. за: 71, 164–165].

У сучасному літературознавстві інтертекстуальність розглядають як вид транстекстуальності (взаємодії текстів), класифікацію якої запропонував Ж. Женетт у праці “Палімпсести: Література другого ступеня”, як-от: інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність [61]. При цьому під інтертекстуальністю розуміється “співприсутність в одному тексті двох чи більше текстів у формі цитати, алюзії” [30, 250], а також ремінісценцій, стилізації, пародії, травестії, пастишу, літературної містифікації тощо. Паратекстуальність визначають як “відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, передмови, вставної новели, післямови та інших білятекстових елементів, які коментують самий текст” [30, 250].

Саме паратекстуальність та інтертекстуальність набувають принципового значення в межах нашого дослідження, оскільки вони є важливими прийомами створення автором жанру монодрами, способами залучення відомих літературних моделей до “введення” читача в жанр. При цьому ми скористаємось аналізом функцій інтертертекстуальності й паратекстуальності не в широкому бартівському розумінні цих явищ як “інтертекстуальності без берегів”, де поняття “твір” і “текст” (позбавлене інтенційності, цілісності та впливу авторської свідомості письмо) набувають принципової різниці. Натомість ґрунтуємося на потрактуванні

інтертекстуальності М. Ріффатером, який “на позиції читача, для якого міжтекстовими зв’язками є те, що необхідне для «правильної» інтерпретації тексту” [цит. за :175, 11]. М. Ріффатер розглядав інтертекстуальність передусім як продукт процесу читання, де читач набуває особливої ролі, адже тільки він отримує право розпізнавати та ідентифікувати інтертекст.

Розвиваючи думку М. Бахтіна про “типову концепцію адресата”, Н. Лейдерман зазначав, що ця концепція здійснюється у вигляді “установок на жанр”: “Сюди відносимо цілу гаму випробуваних художніх засобів, які активізують у свідомості читача “пам’ять жанру”, примушують обрати із “запасників” свого індивідуального культурно-художнього фонду ті художні умовності, “коди”, “сигнали”, які дають можливість при сприйнятті художнього тексту “перекладати” його в уявний світ, в ілюзію дійсності” [97, 139]. Т. Касаткіна обґрунтовувала важливість функціонального аспекту при характеристиці жанру, який, на її думку, “відображає взаємовідносини читача і письменника, що встановлюються письменником до початку процесу читання, або, як це інакше називають, “жанрові очікування. <...> Але ж це єдиний, по суті, чинник, що цікавить письменника, який бажає попередити читача про те, що той буде читати! Тобто – за якими правилами це має бути прочитане” [74, 69]. За М. Ріффатером, інтертекстуальність може функціонувати, якщо при сприйнятті тексту читач проходить через процес текст – інтерпретанта – інтертекст, де інтерпретантою є “третій текст”, “що використовується як їхній частковий еквівалент і забезпечує переклад тексту в інтертекст” [30, 264].

Отже, розглянемо особливості паратекстуальних та інтертекстуальних елементів у монодрамі, з одного боку, з огляду на позицію автора, що увиразнює для читача жанрові особливості монодрами в контексті міжтекстових зв’язків, створює інтерпретанту, з іншого боку, з урахуванням того, як читач може усвідомити ці авторські інтенції у процесі читання, тобто проаналізуємо жанротворчу функцію паратекстуальності й інтертекстуальності у монодрамі.

Стратегія автора монодрами, на нашу думку, полягає у свідомих настановах читача на актуалізацію її головних жанрових ознак та відтворення цих ознак через інтертекстуальні та паратекстуальні зв’язки, задля створення певного контексту –

інтерпретанти. Серед основних властивостей цього жанру можемо виокремити ті, які демонструють інтертекстуальну зорієнтованість автора на читацьке сприйняття саме монодрами. Це увиразнення через міжтекстові зв'язки *єдиного суб'єкта дії, розділена свідомість* якого реалізується *монологом* персонажа; *сповіді та скарги* як головних комунікативно-риторичних стратегій монодрами; реалізація *конфлікту із самим собою* (минулим, соціальним, культурним, духовним Іншим); *хронотопу кризи та життєвого зламу*. Заради мотивації цих ознак у свідомості читача автори монодрам демонструють використання таких форм **паратексту**, як жанрове позначення, заголовки, епіграф, перелік дійових осіб, початкова ремарка і склад фінального комплексу. Міжтекстова взаємодія між монодрамою і прототекстом реалізуються через такі засоби **інтертекстуальності**, як запозичені образи, мотиви й сюжети, стилізацію, цитати, алюзії, ремінісценції.

Зоною першої зустрічі автора монодрами з читачем є паратекст: від нього залежатиме подальший процес сприйняття твору й те, наскільки співпадатиме це сприйняття з авторськими інтенціями. Перше враження реципієнта закріплюється передусім жанровим позначенням і заголовком. Розглядаючи **жанрове найменування** як “ключ до художньої реальності”, Т. Касаткіна поставила низку запитань, на які, на нашу думку, необхідно відповісти, щоб виявити установки на монодраму. Серед них для нашого дослідження важливо виокремити та простудіювати такі: 1) як співвідноситься у свідомості письменника позначення життєвих ситуацій і жанрове найменування; 2) що означає жанр для автора; 3) як у жанровому позначенні співвідносяться категорії роду і жанру (перехресна класифікація); 4) якого значення в найменуванні набуває проблема стійких і плінних ознак; 5) який вплив мають на позначення жанру театрознавство, філософія, соціологія, психологія тощо [74, 65–66].

Найбільш значимим для жанрового найменування монодрами стала її стійка суб'єктна ознака – наявність одного суб'єкта дії, яка вербально експлікується в термінах “монолог” і “моноп'еса”. “Монолог” як жанрове позначення уможливує поєднання суб'єктної організації з метатекстуальною семантикою, співвіднесеністю із життєвою ситуацією, відтак змушує читача проектувати ці свідомі посилання автора на монодраму, тобто є текстом-інтерпретантою. Саме семантика монологу

передбачає налаштування читача на “тривале, внутрішньо однорідне і зв’язне висловлювання, що належить одному суб’єктові і виражає його думки, свідомі чи підсвідомі переживання, рефлексії, почуття та акти волі” [105, 465].

Жанрове найменування монодрами як монологу вперше використав А. Чехов для п’єси “Про шкоду тютюну”. Таке позначення для своїх п’єс обрали Д. Фо і Ф. Раме (“Я чекаю на тебе, коханий...”), А. Барікко (“Новеченто”), М. Мітуа (“Акомпаніатор”), Е. Сверлінг (“Шльондра з Гарлема”), Петер Турріні (“Все, нарешті”), Роза Лагеркранц (“Європа зранку і вночі”), Андрус Кивиряхк (“Півник із букваря”), Девід Мемет (“Голдберг-стріт: короткі п’єси та монологи”) та ін. “Монолог” втілює моносуб’єктність жанру, реалізує комунікативно-риторичну модель, властиву сповіді або скарзі, та є одним із найбільш уживаних позначень, зокрема, для монодрам російських письменників: Л. Петрушевської (“Така дівчина”, “Голова батька, або Щаца” та інші “Монологи для театру”), М. Коляди (“Дівчина моєї мрії”, “Родима пляма”, “Американка”, “Шерочка з Машерочкою” тощо), С. Носова (“Табу, актор!”), З. Кагана (“Деал”), А. Зінчука (“Світло самотності”), І. Члакї (“Ти пробач мене...”), О. Михайлова (“Пельмені”), О. Чичканової (“Я – це Я”), Я. Пулінович (“Наталчина мрія”) та ін.

Одним із найбільш вживаних визначень у жанровому найменуванні сучасної монодрами стала також “моноп’єса” (новація Ж. Кокто): “Гра в шахи” О. Шипенка, “Мадам Маргарита” Р. Атайяда, “Читка” Жана-Клода Кар’єра, “Дикий мед у Рік Чорного півня” О. Миколайчука-Низовця, “По колу” Н. Блок, “Бджоли” Сергія Лисенка, “Плічка” Лариси Денисенко, “Трюча” В. Снігурченка, “Смерть Фірса”, “Прощавай, настройщик” В. Леванова, “Комплекс Тимура” О. Розанова, “Інопланетянин” Є. Унгарда, “Ангеліка вирішує продаватися” Д. Балико, “Леді Капулетті”, “Амок”, “Медея”, “Падіння в пільму”, “Ніч із Джакоміною”, “Це я, Едіт Піаф” Н. Мазур, “Vita varia est” О. Гончарова, “Яблука” К. Стешика, “Еєва Марія” Пааво Рінтала і Вейньо Лахті тощо. Якщо “монолог” у жанровому позначенні робить п’єси більш наближеними до авторської сповідальної форми, то “моноп’єса” актуалізує сприйняття читачем монодрами як потенційної форми театральної постановки. Для А. Барікко

(“1900-й”), Л. Петрушевської (“Монологи для театру”), Г. Горіна (“Штани товариша Сініцина”, “Сауна” тощо), В. Діброви (“Чайні замальовки”) та ін. монолог є жанровим кодуванням перехресної класифікації, позаяк їхні твори демонструють межу епічного та драматичного роду.

В американській та західноєвропейській літературах найчастотнішим є такі позначення монодрами, як “моноп’еса” або власне “монодрама”, а часто жанр взагалі не зазначається (“4.48 Психоз” С. Кейн, “Продукт” М. Равенгілла, “Ридання” К. Бізьо, “Так я дізнався, що поранений тобою, моє кохання” Ф. Мелькіо тощо). Натомість в українській літературі жанрове найменування демонструє активне вираження авторських інтенцій, формуючи ще до процесу читання необхідний емоційний настрій читача. Українські автори мотивують сприйняття, накладаючи на позначення жанру “життєву матрицю” та виявляючи власну ідейно-емоційну домінанту: *“монодраматичний трагіглюк на дві дії”* (“Життя на трьох” Л. Чупіс), *“відверто-провокативна розмова, або монолог ліхтаря”* (“Ліхтар для сонця” Тетяни Щастіної), *“моноспогад”* (“Я та лялька” Світлани Лелюх), *“монопокаяння”* (“Богдан – 2014” К. Скорик), *“моноп’еса на три складові людини, призначається для втілення не на сцені, а в житті”* (“Людина” Юрія Паскара), *“моноп’еса про відчуття крил”* (“Голос тихої безодні” Неди Нежданої), *“моноп’еса про прозріння для однієї актриси”* (“Refuge” Любові Цукор), *“майже моновістава”* (“Зніміть з небес офіціанта, або Навіщо нам торішній сніг” О. Миколайчука-Низовця), *“напів’еси-напівмонологи”* (“Три монологи” К. Бабкіної), *“драматична фесрія на дві дії”* (“Танці гончарного кола” Л. Чупіс), *“трагікомедія”* (“Синій автомобіль” Я. Стельмаха), *“елегія”* (“Малюнок на замерзлому вікні” Володимира Даниленка), *“на берегах старого календаря”* (“Гуцульський рік” Василя Портяка).

Жанрове позначення монодрами актуалізує “пам’ять жанру” сповіді, унаявнює екзистенційний конфлікт, демонструє ідейну позицію автора: *“катастрофа в одному дійстві”* (“У моїй тихій воді” В. Сігарєва), *“моноп’еса, одиночство в 1-ом дійстві”* (“Ангеліка вирішує продаватися?” Д. Балико), *“публічна сповідь з гарантованим трупом”* (“Гриб, або Зворотна сторона

незворотного” Ц. Марангозова), “ода нової генерації” (“Покоління Джинс” М. Халезіна). Усі зазначені жанрові позначення, безумовно, є міжтекстуальними прийомами, що вказують на інтерпретанту та визначають емоційне та загалом концептуальне звучання твору саме як монодрами.

О. Клековкін стверджує, що в Україні термін “монодрама” як жанрове визначення зафіксований із кінця ХІХ ст. [75, 359]: йдеться про п’єсу галицького драматурга Г. Цеглинського (Г. Григорієвича) “Пригоди в женитьбі Євстахія Чипачкевича”, написану 1885 року. Драматург З. Сагалов визначив жанр своїх творів як “монодрами”, проте на авторському сайті вони містяться в розділі “Сповіді”. Монодрамами найменували свої п’єси такі автори, як Ю. Тарнавський (“Не Медея”), Є. Гришковець (“Як я з’їв собаку”, “Одночасно”), С. Шуляк (“Підпілля”, “Біля телефону”, “Вічний жид” тощо), Вільям Льюс (“Зельда”), А. Польць (“Жінка і фронт”, “монодрама для двох персонажів”) та ін. Однак автори рідко використовують термін “монодрама” для позначення жанру переважно через розмитість дефініцій або внаслідок загальноприйнятого ототожнення терміна із суто театральним жанром.

Заголовки монодрам виводять на перший план один із образів розділеної свідомості, що відображає Я-Іншого у конфлікті із самим собою: той бік Я, з яким ідентифікує себе суб’єкт дії (Я-для-себе) або той образ Я, який бачать Інші (Я-для-Інших). Алюзійне відсилання читача до соціальної, культурної (гендерна, професійна, етнічна тощо) ідентичності “Я-для-Інших” проявляється в заголовках монодрам “Жінка і фронт” А. Польць, “Актриса” І. Члакї, “Американка”, “Дівчина моєї мрії” М. Коляди, “Смерть Фірса” В. Леванова, “Шльондра з Гарлема” Е. Сверлінга, “Снігові королеви” К. Шпехт, “Особливий хлопець” Д. Айвза, “Комплекс Тимура” О. Розанова, “Зніміть з небес офіціанта” О. Миколайчука-Низовця, “Упалий янгол” Кліма, “Мама Путіна” Л. Бугадзе, “Людина” Ю. Паскара, “Нелегал” В. Тетеріна, “Інопланетянин” Є. Унгарда, “Телемама” А. Донатової, “Така дівчинка ” Л. Петрушевської, “Матки-душі” А. Луненюк, “Торговці” Ж. Помра, “Богдан-2014” К. Скорик тощо. Актор із п’єси В. Леванова “Смерть Фірса” поступово розчиняється в образі Фірса, якого він грає багато років, втрачає автентичне Я. Соціальний Інший перетворює Я

персонажа монодрами Л. Бугадзе “Мама Путіна” в Я-Іншого: жінка перебирає на себе життя матері свого ідола. Особливий хлопець із однойменної п’єси Д. Айвза обстоює право називатися Друкарською машинкою і цим виявляє свою унікальність. Автори таким чином провокують читацьке сприйняття і втілюють загальну ідею монодрами: кожна людина є унікальною, винятковою, неповторною, вона має право на вибір, на висловлювання щодо цього вибору і прийняття його соціумом.

Часто один із образів свідомості суб’єкта дії персоніфікується, символізується, що автор зазначає у заголовку: “Синій автомобіль” Я. Стельмаха, “Чорний квадрат” М. Розовського, “Півник з букваря” А. Кивиряхка, “Дредноути” Є. Гришковця, “Продукт” М. Равенгілла, “Пельмені” О. Михайлова, “Яблука” К. Стешика, “Запах кави” С. Кочериної, “Ліхтар для сонця” Т. Щастіної, “Титан”, “Лондон” М. Доська, “Плічка” Лариси Денисенко тощо. “Синій автомобіль” у монодрамі Я. Стельмаха є символом Я-дитини персонажа; “запах кави” в однойменній монодрамі С. Кочериної уособлює втрату власної ідентичності персонажем і повне розчинення Я в Іншому (в коханому, якому жінка щодня варить каву); “Дредноути” Є. Гришковця символізують того Я-Іншого персонажа, який демонструє гендерну ідентичність. У назвах цих п’єс втілено нормативний образ власної самості, той бік Я, який зазвичай унормований соціальним, культурним, ментальним, духовним Іншим і спричиняє внутрішній конфлікт. Таким чином, на перший план у заголовках монодрам виходить образ кризи самоідентифікації: автор демонструє певну сторону свідомості суб’єкта дії, яка провокує зіткнення Я – Я-Іншого.

Початкова ремарка в монодрамі закладає підвалини для поступового втілення хронотопу кризи та життєвого зламу, створює тло для увиразнення образу самотньої людини у світі: “*Чорний квадрат сцени – простір поза часом, де час спресовано у мить...*” [351, 139] (“Танці гончарного кола” Л. Чупіс) “*Все сценическое пространство задрапировано черной тканью и совершенно пусто*” [337, 31] (“Усе, нарешті” П. Турріні), “*Голая сцена*” [353, 167] (“Гра в шахи” О. Шипенка), “*Полное затемнение сцены. Где-то далеко надорванным голосом шесть раз бьет колокол. Бьет печально, жалостно...*” [231] (“*Vita varia est*” О. Гончарова), “*Дождь. На скамейке сидит женщина средних лет в плаще.*

Мерзнет” [210] (“Ангеліка вирішує продаватися?” Д. Балико), “*Сцена перша і остання в житті*” [325, 1] (“Трюча” В. Снігурченка) і т. д.

Як було зазначено, монодрама демонструє розширення зони ремарки, властиве сучасній драматургії, але набуває в цьому жанрі нових можливостей за рахунок використання прийомів перформенсу, геппенінгу, акції. Ці театральні прийоми зреалізувалися в монодрамі на рівні організації сюжету як глобалізованої ремарки у вигляді зауваг авторів до п’єси, що уможлиблюють перформативну імпровізацію. Текст як тотальна ремарка представлений у монодрамах “Концерт на замовлення” Ф.-К. Кройца, “Не Медея”, “Плач”, “Ліжко” Ю. Тарнавського, “Тесля”, “Пожежа” А. Рясова, коли читачеві необхідно уявити себе глядачем перформативного акту. Приміром, у п’єсі А. Рясова “Пожежа” текст складається з переліку дій персонажа: Старий повільно збирає всі речі зі своєї кімнати (меблі, завіси з вікон, окуляри, пігулки, вставну щелепу і т. д.), складає їх пірамідою посередині, зверху кладе дитячі іграшки (моделі літаків, обірваний повітряний змій, здутий гумовий м’ячик) і підпалює. Це надає текстові нових рецептивних можливостей, позаяк таке використання ремарки стає прийомом створення в уяві читача театральних мізансцен, відтак візуальних образів (тут – образ часу, що все поглинає, минулого, дитинства і старості тощо).

Залучення читача до перформативної дії демонструє Ж. Помра в монодрамі “Торговці”, коли зазначає в початковій ремарці, що жінка-персонаж говорить, а в цей час актори ілюструють її слова, при цьому їхні дії можуть не відповідати тому, про що йдеться (за бажанням режисера). Таким чином читач стає режисером, що може уявляти собі, які рухи виконуватимуть актори, надаючи дії нового, власного сенсу. Ці трансформації паратексту в монодрамі відображають загальну особливість сучасних взаємовідносин літератури й театру: тривалий час драматичні тексти визначали напрям руху, розвитку і оновлення театру, натомість тепер театр усе більше впливає на літературу, активно залучаючи до власного оновлення всі сфери людської діяльності.

Важливим чинником введення в жанр монодрами є **перелік дійових осіб**, який акцентує на сталій суб’єктній ознаці – одному суб’єктові дії. Відтак читач

умовно налаштовується на монологічність мовлення, на виняткову ситуацію, про яку йтиметься у висловлюванні персонажа, у такий спосіб актуалізується “третій текст” – плач, сповідь, скарга, проповідь тощо. Часто автори називають дійову особу монодрами “Він”, “Вона”, “Жінка”, “Старий”, мотивуючи цим співпереживання / співтворчість читача, акцентуючи на універсальності емоцій персонажа, спільних із читачем / глядачем аспектах кризи. В. Сігарєв (монодрама “У моїй тихій воді”) переносить зовнішню дію суб’єкта мовлення у свідомість читача, називаючи персонажа монодрами “Кто-то из нас”, зазначаючи в початковій ремарці: *“Возможно, все это когда-то было. Возможно, происходит прямо сейчас. Возможно, когда-то будет. А возможно, все это – было, есть и останется навсегда. В нас...”* [321].

Розділення свідомості суб’єкта дії автори також часто вказують у переліку дійових осіб, можуть зазначати в **епіграфі**. А. Польць (монодрама “Жінка і фронт”) для епіграфа використала вислів Міклоша Месьоя: “Навіть для монологу потрібно принаймні два моїх «я»” [302, 163]. Ю. Тарнавський у примітках до п’єси “Не Медея” зазначив, що вона “написана тілесними плинами” [325, 344]. Л. Чупіс у монодрамі “Життя на трьох” вказала такий перелік дійових осіб: *“Я, красуня неймовірна в загубленому віці. Вона, просто красуня”* [351, 108]; у п’єсі “Танці гончарного кола”: *“Вона, Айседора Дункан – одна чи двоє їх, чи троє...”* [138]. Ю. Паскар (монодрама “Людина”) унаочнює різні боки розділеної свідомості суб’єкта дії: *“ЛЮДИНА, яка перевтілюється в ЛАВОЧКУ, ВУЛИЧНИЙ ЛІХТАР, ВЕЛИКИЙ СМІТНИК”* [295, 352]. В. Снігурченко демонструє розділену свідомість персонажа “моно п’єси” “Трюча” такими дійовими особами: *“Козак у шаро-рварах, Та ще є Трюча, вона ж Хмара, вона ж Совість Козака”*[325], – при цьому єдиним суб’єктом мовлення у п’єсі є Козак. У монодрамі драматурга О. Телятника “Думки вголос” дійові особи: *“М. Їсли – они. В. Слух – я, я не я”* [335], п’єса складається з 10 Думок, в кожній з яких висловлюються свої міркування про життя. Д. Богославський у п’єсі “Зовнішні побічні” вказує 12 дійових осіб, які демонструють образи персонажа в різному віці: *“Степан 0 лет, Степан 8 лет, Степан 14 лет ... Степан 78 лет”* [219]. Різні образи свідомості суб’єкта дії

автори монодрам також увиразнюють різним шрифтом або кольором тексту п'єс: “Яблука” К. Стешика, “Трюча”, “Північне сяйво” В. Снігурченка тощо.

Склад **фінального комплексу** монодрами відображає відкрити, часто незавершену дію (про що зазначається в кінцевій ремарці), демонструє переважно трагічний фінал і є одним із засобів уявлення внутрішнього екзистенційного конфлікту. Персонаж монодрами гине під тиском ворожих сил Світу (“Танці Гончарного кола” Л. Чупіс, “Смерть Фірса” В. Леванова, “Три життя Айседори Дункан” З. Сагалова, “Усе, нарешті” П. Турріні, “4.48. Психоз” С. Кейн, “Людина” Ю. Паскара, “Пельмені” О. Михайлова тощо), вчиняє вбивство (“Я чекаю на тебе, коханий” Д. Фо і Ф. Раме, “Снігові королеви” К. Шпехт, “У моїй тихій воді” В. Сігарєва, “Липень” І. Вирипаєва, “Убити підара” Євгена Марковського та ін.), втрачає Я (“Ангеліка вирішує продаватися?” Д. Балико, “Кульбабка” Ю. Едліса, “Торговці” Ж. Помра), знаходить точки опертя, відтак знову їх втрачає (“Синій автомобіль” Я. Стельмаха, “Комплекс Тимура” О. Розанова, “Нелегал” В. Тетеріна, “Голос тихої безодні” Неди Нежданої тощо).

Інтертекстуальний підхід, на думку В. Будного й М. Ільницького, “передбачає різноаспектне зіставлення літературних явищ на основі методологічного плюралізму задля виявлення не лише генетично-контактної залежності і типологічних збігів, а й різноманітних аналогій, паралелей, перегуків, діа- і полілогів, які – незалежно від свого походження, належності до комунікативного поля і типологічного роду – виконують смислотворчу функцію. Вагу мають найрізноманітніші міжтекстові асоціації: явні й приховані, системні й часткові, закономірні й випадкові” [30, 249]. У монодрамі, на нашу думку, автори актуалізують у свідомості читача провідні жанрові ознаки через залучення таких **інтертекстуальних форм**, як запозичені сюжети, образи та мотиви, стилізація, явні та приховані цитати, алюзії, ремінісценції.

Важливою особливістю взаємодії між прототекстом і монодрамою є зміна функцій традиційного літературного матеріалу, яка проявляється в перетворенні профанного на сакральне, комедійного на трагічне, банального на одинично-ціннісне, що уможлиблюється ідейно-тематичним спрямуванням жанру.

Перенесення героїв та сюжетів у невластиву для них обстановку набуває в монодрамі не комічного ефекту, а трагічного або трагікомічного. Зміна перспективи бачення оригіналу проявляється у виборі авторами монодрам таких **образів і сюжетів світової літератури**, які, на думку авторів, є недооціненими, потребують розвитку характеру. Це дає можливість компенсувати брак уваги до цих образів, втілюючи авторські ціннісні орієнтації: Лепорелло (“Лепорелло” З. Кагана), мати Джульєтти Капулетті (“Леді Капулетті” Н. Мазур), Аглая (“Упалий янгол” Кліма), Соня (“Пристрасті від Сонечки” З. Сагалова), Грета Замза (“Не вірте добродію Кафці” З. Сагалова), Фірс (“Смерть Фірса” В. Леванова), Джеккі Кеннеді (“Джеккі” Е. Єлінек) тощо. Автори монодрам виокремлюють образи, які, на їхню думку, обійдені увагою у претексті: продовжують історію персонажів або дають їм можливість “висловитися”, адже вони не могли реалізувати власну індивідуальність через сильних та активних героїв поряд. Тому персонажі монодрам – переважно колишні герої “другого ряду”, цінність і оригінальність яких автори увиразнюють у монодрамі.

Провідні властивості жанру монодрами, які передбачають втілення внутрішнього екзистенційного конфлікту, спонукають авторів залучати також образи та мотиви з дитячої літератури, перетворюючи їх із веселих, кумедних та однозначно позитивних на складні, трагічні, сакральні: “Табу, актор” С. Носова, “Розіп’ятий Пітер Пен” К. Поліщука, “Справжня історія фрекен Хільдур Бок, ровесниці століття” О. Михайлова тощо. Так, у монодрамі С. Носова “Табу, актор!” персонаж втілює образ чоловіка, який не хоче більше бути маріонеткою, страждає від того, що не має великого дерев’яного носа, покинутий “дівчиною з блакитним волоссям” та оточив себе дерев’яними фігурками (алюзії на “Пригоди Піноккіо” К. Коллоді, “Пригоди Буратіно” О. Толстого). Образ із дитячої літератури стає уособленням втраченого особистісного (тут – дитячого) заради соціально прийняттого та втілює екзистенційний конфлікт. П’єса українського драматурга А. Багряної “Визволителька” представляє монодраму, написану для дітей, та демонструє використання мотиву подорожі: перетин межі свого і чужого світу, перемога над страхом (внутрішнім “чудовиськом”).

Звісно, персонажами монодрам можуть бути й традиційні образи: міфологічні, легендарно-фольклорні, літературні, історичні, легендарно-церковні (загальна класифікація груп традиційних сюжетів, образів і мотивів у літературі, за А. Нямцу) [121,18]. Проте для жанру монодрами на межі ХХ–ХХІ ст. це радше виняток: абсолютну перевагу серед традиційних міфологічних образів має Медея (“Медея-матеріал” Г. Мюллера, “Не Медея” Ю. Тарнавського, “Театр Медеї” Кліма, “Медея” Н. Мазур). Пояснюється це, на нашу думку, складністю й неоднозначністю цього персонажа, що у взаємозв’язку з можливостями жанру монодрами створює безліч варіацій для авторських інтерпретацій образу та розширює семантичні межі сюжету. Натомість саме таку неоднозначність автори реалізують у монодрамі через широке залучення історичних постатей (Чикатіло, Гітлер, Путін; Айседора Дункан, Жаклін Кеннеді, Едіт Піаф, Мерилін Монро, Людмила Гурченко та ін.).

Так монодрама як культурно-історичний феномен втілює компенсаторну функцію мистецтва – прагнення письменника відновити втрачену гармонію. Автори повертаються до культурних (історичних) образів та створюють для них “можливість” монологічного висловлювання, яке в цьому жанрі не передбачає необхідності рахуватися зі словом Іншого або слухати Іншого, як це було у прототексті: все, що персонаж “недоговорив” і що драматург у цьому недоговорюванні домислив, компенсується в монодрамі.

Одна з основних функцій прямих і непрямих **цитат, алюзій і ремінісценцій** у монодрамі – бути відображенням Я-культурного (ментального) Іншого, тобто увиразнювати зіткнення з самим собою – культурним / ментальним Іншим. Так, у початковій ремарці до п’єси “Північне сьайво” В. Снігурченко зазначає: *“Я розговариваю с таким же, как я .. Мой вечный собеседник мозг, пропитанный современностью и штампами истории...”* [315]. Автори використовують у монодрамі цитати, алюзії, щоб створити образ Я-Іншого (часто ворожого), демонструючи таким чином конфлікт перебування персонажа в межах чужих міфів, де “чужий сюжет” стає зовнішньою дією, яка віддзеркалює внутрішнє зіткнення. Так, приміром, у монологі актора, який грає роль Фірса (“Смерть Фірса” В. Леванова), цитати із

п'єси А. Чехова помежовані розповіддю персонажа про власні проблеми, відтак поступовий перехід лише до “чужого слова” демонструє розчинення Я в Іншому.

Монодрама має властивість спиратися на різноманітні форми **стилізації**, тобто відтворювати особливості стилів, які передбачають монологічне висловлювання персонажа з акцентуванням на відвертості, непримусовості сповідальності. П'єсу “Трюча” В. Снігурченко зреалізував як стилізацію під фольклорну оповідну форму: мовлення Козака у монодрамі складається з нагромадження національних штампів, алюзій на народні пісні, прислів'я, приказки, серед яких персонаж намагається знайти себе справжнього. Я втілюється тільки через провокативне заперечення всього: *“Немає України / та й не буде, / З цього і почнемо”* [325, 3]. Голос *“справжнього бажання”*, визначений як голос Трючі, є алюзією до слів Остапа з повісті М. Гоголя “Тарас Бульба”: *“Та ось за стільки-то років, почув Козак голос Трючі. Се голос таємний та дикий звичайній людині. То голос твого справжнього бажання. “То де ж ти, батьку, коли ти так потрібен?! Сам у собі? Що?”* [325, 12]. Єдиним захистом автентичного Я стає мовленнєвий рівень, творення оказіоналізмів або згадування застарілих та маловживаних слів, на яких немає нашарування культурного Іншого: *“Чи так чи не так, / Се знамо не знати, а мляво не відати, / її мряво шукати. Лиш бо чукає жежсва, а груня вчухає...”* [325, 16].

Стилізація монодрами під **щоденник** дає можливість увиразнити щирість персонажа, наближає мовлення до внутрішніх особистісних рефлексій та демонструє перехресну жанрову класифікацію (“Серце Ніжинського” Ольги Погодіної-Кузьміної, “Я була щаслива, щаслива, щаслива...” Євгена Білодубровського, “Гуцульський рік” В. Портяка, “Мільйон парашутиків” Неди Нежданої). Мовлення персонажа автор може вписувати в життєву ситуацію та стилізувати під такі монологічні форми, як **аудіо- / відеозапис, інтерв'ю-монолог** (“Магнітофон” Недеялко Йорданова, “Recording” О. Ірванця, “Запах кави” С. Кочериної, “Справжня історія фрекен Хільдур Бок, ровесниці століття” О. Михайлова, “Дочці Маші купив велосипед” Дена і Яни Гуменних, “Чорнобильська молитва” С. Алексієвич), **розмова телефоном** (“Дівчина моєї

мрії” М. Коляди, “Біля телефона” С. Шуляка), **виступ актора на сцені** (“Смерть Фірса” В. Леванова, “Кабаре Бухенвальд” Кліма, “Ода нової генерації” М. Халезіна, “Шльондра з Гарлема” Е. Сверлінга), **виступ на суді** (“Розіп’ятий Пітер Пен” К. Поліщука, “Прошу за умовно-дострокове” Юлії Іонушайте), **лист** (“Не вірте добродію Кафці” З. Сагалова, “Листи до сина графа Ч.” Костянтина Костенка), **лекція** (“Мадам Маргарита” Р. Атайяда, “Кламмова війна” К. Хензеля) тощо.

Автори можуть наслідувати стиль, відсилаючи до попередньої монодраматичної традиції (до монодрам С. Беккета, С. Кейн, Є. Гришковця та ін.). Цикл п’єс А. Рясова “Щось немислиме, майже двадцять одноактних п’єс”, у які входить 5 монодрам, створений як наслідування п’єс С. Беккета, – “лист Беккетові”, за словами автора. Монодрама С. Кейн “4.48. Психоз” сприяла виникненню численних наслідувань у монодрамах її “in-your-face-theater” стилю, провокативного, відверто-агресивного. Популярність Є. Гришковця та його публічність у російському мистецькому просторі створила цілу низку наслідувань, на що вказують, наприклад, прямі цитати з п’єс цього автора в монодрамі В. Тетеріна “Нелегал”, підзаголовок “*по следам Е. Гришковца*” до п’єси А. Чичканової “Я – це Я” тощо.

Отже, для увиразнення головних жанрових особливостей монодрам автори вдаються до таких засобів паратексту, як жанрове позначення, епіграф, заголовок, перелік дійових осіб, початкова ремарка та склад фінального комплексу. Міжтекстова взаємодія монодрами і прототексту реалізується через різноманітні засоби інтертекстуальності: запозичені образи й сюжети, стилізація, цитати, алюзії, ремінісценції. Зазначені паратекстуальні та інтертекстуальні компоненти тексту є інтерпретантою, створеною автором як проєкція на монодраматичну традицію. Авторі наголошують на тих правилах, за якими твір має бути прочитаний читачем: акцентують на моносуб’єктності та монологічності, розділенні єдиної свідомості суб’єкта дії, увиразнюють конфлікт персонажа із самим собою, сприяють актуалізації у свідомості читача хронотопу кризи та життєвого зламу.

Висновки до розділу 2

Культурно-історичний феномен сучасної монодрами визначається такими її жанрово-типологічними аспектами:

1. Жанровий зміст монодрами визначають екзистенційна тематика та проблематика, драматичний пафос та концентрована інтенсивність зображення. Монодрама освоює різні сторони дійсності, що демонструють особистісно-психологічну, суспільно-політичну, історичну, метафізичну, фантастичну тематику, але принципи і форми бачення цієї дійсності виводять на перший план екзистенційне зіткнення Я та Я-Іншого, який перебуває під тиском ворожих сил світу.

Монодрама уявляє метонімічно-асоціативний / асоціативно-метонімічний принципи творення світообразу. Метонімічно-асоціативним принципом моделювання світу вважаємо такий авторський принцип естетичного відбору й організації матеріалу в монодрамі, який передбачає, що єдиний суб'єкт дії міметичними засобами реалізує вузловий фрагмент свого життя як суттєвої частини цілого за допомогою творення системи асоціацій до різних сторін власної розділеної свідомості. Асоціативно-метонімічний принцип передбачає, що єдиний суб'єкт дії моделює метафізично-символічний фрагмент життя, поетичною уявою творить асоціації до суттєвих рівнів власної розділеної свідомості, завдяки чому значення цілого життя переноситься на цей фрагмент, пов'язується із ним часовими, просторовими, кількісними та іншими асоціативними відношеннями. Поєднання метонімічного та асоціативного принципів моделювання свідчить про феномен перебування монодрами як драматичного роду на перетині епосу і лірики та тяжіння до цих двох різноспрямованих векторів.

2. Основною ознакою монодрами є моносуб'єктність. У цьому жанрі весь текст належить одному суб'єкту дії, водночас мовлення відображає точку зору одного суб'єкта свідомості, при цьому первинним є суб'єкт мовлення, а не об'єкт. Об'єктом мовлення в монодрамі є розділена свідомість єдиного суб'єкта: єдність, що розпадається на безліч Я-Інших, яких "тут і зараз" творить, оцінює, досліджує й описує суб'єкт дії – Я-сьогоднішній. Розділення свідомості єдиного

суб'єкта дії може персоніфікуватися іншими носіями мовлення, тобто проявлятися як різні форми єдиної свідомості, що належать одному суб'єкту, але виступають як різні його голоси. Суб'єктна організація монодрами виводить на перший план діалог автора зі свідомістю суб'єкта дії: демонструє реалізацію епічних начал через імпліцитний прояв, а ліричних начал через експліцитний прояв авторської свідомості, однак тут варто говорити лише про домінування категорій ліричного / епічного, які в цьому жанрі втілюються у взаємозв'язку. Монодрама з домінуванням епічних начал демонструє метонімічно-асоціативний принцип моделювання світу, натомість лірична монодрама відображає асоціативно-метонімічний “світообраз”. Внутрішня діалектична суперечність, закладена в основі цього жанру – єдина розділена свідомість персонажа та тяжіння до епічного / ліричного – зумовлює модифікацію та трансформацію сучасної монодрами.

Монодраматичне світосприйняття дає свідомості суб'єкта дії абсолютне право на вираження істини, відтісняючи на другий план відповідне право Іншого, що є проявом авторської ідеї про унікальність і абсолютну цінність кожної конкретної особистості.

3. Монодрама втілює внутрішній конфлікт особистості через зовнішню реалізацію опозиції “висловлене” / “невисловлене”. Конфлікт, що реалізує чотири типи ідентифікації особистості, модифікується в монодрамі: автори творчо втілюють складний процес, що відображає здатність людини наважитися або не наважитися на внутрішню боротьбу за власну індивідуальність, інструментом у якій стає слово. У монодрамі можна виокремити такі типи конфлікту: зіткнення із самим собою як з Іншим (минулим, теперішнім, майбутнім); зіткнення із самим собою – соціальним Іншим; зіткнення із самим собою – культурним Іншим; зіткнення із самим собою – Богом як Іншим. Особливістю конфлікту сучасних монодрам є перенесення його на рівень читацької свідомості як показника втрати цілісності єдиної свідомості, створюваної автором.

4. Висловлювання суб'єкта дії в монодрамі є передусім дією, тому на перший план виходить розгортання мовленнєвої дії “тут і зараз”.

Комунікативною основою цього висловлювання є монологічне мовлення персоніфікованого персонажа, яке відображає розповідь від першої особи. Монолог персонажа в монодрамі – це складна форма реалізації авторської свідомості, що будується на основі жанрів сповіді і скарги. Сповідь і скарга в різних пропорціях стали будівельним матеріалом для утворення іншого літературного жанру – монодрами, з осібної структури перетворилися на формально-змістовий прийом, відтак є однією з основних ознак жанру.

5. Сюжет монодрами відображає послідовну зміну психологічних, емоційних станів єдиного суб'єкта дії, оприявлених у його монологічному висловлюванні. Суб'єкт дії на початку монодрами перебуває у стані порушення гармонії (втрати цілісності), що вимагає її відновлення, а це можливо тільки у процесі творення персонажем різноманітних словесних образів з метою пошуку серед них таких, що заповнять проблемні лакуни і відновлять цілісність Я.

Драматургічна дія в монодрамі має подвійну природу, тому сюжет формується за лінійно-циклічною схемою. Лінійність виявляється в послідовному представленні висловлювання єдиним суб'єктом, Я-сьогоднішнім, у зовнішньому розгортанні мовленнєвої дії, де слово тотожне вчинкові. Зав'язкою стає зовнішня вербалізація персонажем стану кризи, а розв'язкою – висловлення того, що знайшовся (або не знайшовся) вихід. Циклічність полягає в поділі сюжету монодрами на окремі елементи, котрі демонструють процес творення суб'єктом дії у процесі висловлювання низки образів Я – об'єктів, викликаних асоціативною ретроспекцією. Послідовність циклів визначається взаємодією сюжетних мотивів, спрямованих на актуалізацію читацького сприйняття. Система мотивів об'єднується в загальний лейтмотив, що є зовнішнім відображенням внутрішньої дії монодрами. Лінійна складова сюжету монодрами відображає “подію розповідання”, а циклічна – “подію розповіді”.

6. Часопросторова організація монодрами представляє хронотоп кризи та життєвого зламу, який реалізується через взаємозв'язок хронотопів суб'єкта й об'єкта. Хронотоп суб'єкта – це таке поєднання часових і просторових елементів монодрами, що відображає загальний розвиток і розгортання мовленнєвої дії у фізичному світі персонажа, коли його слово тотожне дії, вчинкові. Хронотоп

об'єкта – часопростір того, що зображується, про що розповідається у монолозі єдиного суб'єкта дії. Взаємозв'язок хронотопів суб'єкта й об'єкта в монодрамі уможлиблює розширення або звуження простору, призупинення, ущільнення, нашарування часових векторів. Хронотоп кризи та життєвого зламу реалізується злитістю, взаємовпливами, переходами й нашаруванням хронотопу суб'єкта й об'єкта та має такі основні властивості: автор монодрами створює хронотоп суб'єкта за метонімічним, а хронотоп об'єкта за асоціативним принципом. Визначальну роль у цьому творенні відіграє асоціативна ретроспекція; реалізується за допомогою таких знаків із часопросторовим значенням, як кімната (власна й чужа), сцена, “простір поза часом”, вікно, двері, вулиця, телефон тощо, які уповільнюють астрономічний час персонажа та утворюють опозицію “свій – чужий”. При цьому локуси набувають часового значення – стають для персонажа монодрами символом часу, який не повернути; різні види пам'яті зв'язують часопростори суб'єкта й об'єкта та зумовлюють поступове домінування хронотопу об'єкта. Автори монодрам активно використовують різноманітні прийоми розширення хронотопу (інтертекстуальні зв'язки, елементи графіки в тексті й т. ін.), щоб актуалізувати читацьку уяву та пам'ять, відтак переносять межовий хронотоп на рівень читацького сприйняття.

7. Стратегія автора монодрами полягає у свідомих настановах читача на актуалізацію головних ознак цього жанру через міжтекстові зв'язки. Однією з важливих функцій паратекстуальних та інтертекстуальних елементів у монодрамі є налаштування читача на жанр та використання їх як інтерпретанти. До цього автори залучають такі засоби паратексту, як жанрове позначення, заголовки, перелік дійових осіб, початкова ремарка, епіграф, склад фінального комплексу. Міжтекстова взаємодія між монодрамою і прототекстом реалізуються через такі засоби інтертекстуальності, як запозичені образи та мотиви, стилізація, цитати, алюзії, ремінісценції.

Зазначені форми паратексту монодрами увиразнюють головну суб'єктну ознаку – наявність єдиного суб'єкта дії. Для жанрового найменування монодрам автори найчастіше обирають терміни “монолог” і “моноп'єса”. При цьому “монолог” мотивує читача співвідносити твір із життєвою ситуацією, актуалізує

властивості сповіді / скарги, акцентує на перехресній родовій класифікації; термін “моноп’єса”, крім того, включає твір у театральний контекст. Заголовки монодрам, перелік дійових осіб акцентують на моносуб’єктності та виводять на перший план один із образів розділеної свідомості єдиного суб’єкта дії, що відображає Я-Іншого в конфлікті з самим собою. Початкова ремарка та склад фінального комплексу в монодрамі закладають підвалини для втілення автором хронотопу кризи та життєвого зламу.

Одна з основних функцій цитат, алюзій і ремінісценцій у монодрамі – бути відображенням Я-Культурного / ментального Іншого; таким чином демонструється конфлікт перебування персонажа в межах “чужих міфів”, “чужих сюжетів”, а у свідомості читача формується конфлікт інтерпретацій. Монодрама має властивість спиратися на різноманітні форми стилізації, тобто відтворювати особливості стилів, які передбачають монологічне висловлювання з акцентуванням на відвертості, непримусовості, сповідальності: щоденник, інтерв’ю-монолог, аудіо-, відеозапис, виступ на суді, виступ актора на сцені, лист, лекція. Автори можуть наслідувати стиль окремих драматургів, відсилаючи читача до попередньої монодраматичної традиції (до монодрам С. Беккета, С. Кейн, Є. Гришковця та ін.).

Важливою особливістю взаємодії між прототекстом і монодрамою є переосмислення авторами первісного літературно-історичного матеріалу – увиразнення в монодрамі ціннісно-одиничного, трагічного, сакрального. Зміна перспективи бачення проявляється у виборі для монодрам таких образів і сюжетів, які, на думку авторів, потребують розвитку, компенсують брак уваги до індивідуальності цих образів. Так монодрама реалізує компенсаторну функцію мистецтва як прагнення драматурга відновити втрачену гармонію.

РОЗДІЛ 3

ТЕАТРАЛЬНА РЕЦЕПЦІЯ СУЧАСНОЇ МОНОДРАМИ

3.1. Етапи та принципи створення сценічного тексту монодрами

Наприкінці XIX – на початку XX ст. жанр моновистав набув популярності на театральній сцені, про що свідчать їхні численні постановки на фестивалях, зокрема фестивалях власне монодрам: Міжнародний фестиваль театру одного актора і малого театру “WROSTIA” (Вроцлав), Міжнародний фестиваль монодрами в еміраті Фуджейра (FIMF, Об’єднані Арабські Емірати), Київський фестиваль жіночої монодрами “Марія”, Міжнародний фестиваль “Відлуння” (Київ, Хмельницький), Міжнародний театральний фестиваль “Соло” (Москва), Московський міжнародний фестиваль одного актора, Міжнародний фестиваль моновистав “Монокль” (Санкт-Петербург), Мінський міжнародний фестиваль “Я”, Ризький міжнародний фестиваль монодрами “Звайзгне”, Каунаський міжнародний фестиваль театру одного актора “Монобалтія”, Міжнародний фестиваль монодрами “Теспіс” (м. Кіль, Німеччина) тощо, які входять до Асоціації міжнародних фестивалів театру одного актора при ЮНЕСКО.

Для значної кількості моновистав, представлених на цих фестивалях, літературною основою стали немонодраматичні твори: постановка повістей, романів “Сповідь маски” Юкіо Місіми (режисер І. Соколова-Гордон), “Польові дослідження з українського сексу” О. Забужко (сценічна версія Галини Стефанової), “Крейцерової сонати” Л. Толстого (вистава “Табу” Театру одного актора “Крик” Михайла Мельника) тощо; новел В. Стефаника (вистава “Білі мотилі, плетені ланцюги...” режисера Ірини Волицької), оповідань О. Гріна “Крисолов” (режисера Дмитра Богомазова), віршів Й. Бродського (спектакль “Вальс на прощання” Олексія Девогченка), поезій В. Стуса (вистава “Палімпсест” І. Волицької), віршів М. Вінграновського (хореодрама “Прекрасний звір у серці” Олексія Кужельного); драматичних творів В. Шекспіра (вистави “Гамлет. Монолог” у постановці Роберта Вілсона, “Гамлет-урок” Теодороса Терзопулоса, “Гамлет. Колаж” Робера Лепаж, “Річард після Річарда” І. Волицької тощо); поєднання віршів та уривків з роману “Депеш

Мод” С. Жадана (“Personal Jesus” Євгена Чистоклетова). “Театр оповіді” як “форма тексту / постановки, що використовує недраматичний оповідний матеріал” [125, 357] (за П. Паві) став особливо актуальним саме у ХХ ст. й потребує окремих наукових розвідок. Крім того, театр одного актора як театр, “у виставах якого задіяно лише одного виконавця” [75, 710], не обов’язково представляє монодраму: один актор у виставі може виконувати усі ролі, але при цьому не унаочнювати єдину свідомість одного суб’єкта дії.

Порівняння первинного літературного тексту з тим, яким він став у процесі перетворення на монодраму, зіставлення цих текстів дає можливість наочно прослідкувати за етапами, принципами роботи автора над монодрамою та змоделювати ці етапи для монодрами загалом. Таке зіставлення дозволяє бачити, що повинно змінитися в первісному творі, аби він став саме монодрамою, відтак які змістові та формальні елементи є засадничими саме для цього жанру. Тому таке інтермедіальне зіставлення є важливим прийомом у розширенні методології дослідження монодрами.

Створення сценічних текстів монодрам та їхня постановка, на нашу думку, вимагають від авторів переосмислення, перепрочитання літературного тексту, поглиблення контексту за допомогою демонстрації людей, подій, явищ крізь призму єдиної свідомості суб’єкта дії (тільки використання одного актора також не зробить виставу монодрамою). Наприклад, розглядаючи причини невдачі спектаклю за творами, листами та спогадами Й. Бродського “Вальс на прощання” в постановці О. Девогченка, критик П. Чердинцев зазначав, що без режисера (який може взяти на себе функції драматурга) в театрі одного актора не обійтись: “Каша з віршів і прози, настільки безглуздо пов’язаних одне з одним, що мимоволі доходиш висновку: а чи можна ставити вистави без третьої головної особи – без драматурга”, наскільки актор “досконалий у виставах із чіткою драматургією (нехай це усього лише зібрання творів Саші Чорного)... настільки він беззахисний і типовий, коли замість виразного, досконало продуманого сценарію йому пропонується купка розкиданих, а потім у випадковому порядку піднятих аркушів...” [165]. Блискуче читання актором віршів Й. Бродського, уривків з його листів не зробили виставу монодрамою, а лише низкою розрізнених монологів.

Тому важливим етапом у перетворенні твору на монодраму є драматургічна робота з первинним текстом. Таке перекодування може проводити драматург (літературний консультант, шеф-драматург, автор сценарію, автор сценічних версій, драматург театру) або режисер. “Сценічний текст... так само оригінальний, як і літературний, і є не перекладом у систему сценічних виражальних засобів, а втіленням режисерського бачення літературного тексту, тобто абсолютно новий художній твір, народжений “в умовах” театральної природи. При цьому природно, що літературна основа спектаклю – драматургія – і сам спектакль є зовсім різними творами”, – зауважує про відношення та взаємодію літературного і сценічного текстів Т. Григор’янець [41, 69].

Г.-Т. Леманн, розглядаючи взаємодію драми і театру, також виокремлював три види текстів у царині театральної рецепції: лінгвістичний текст, текст (режисерської) постановки і текст вистави. “Навіть якщо сам термін “текст” тут не зовсім точний, – зауважує Г.-Т. Леманн, – він все ж із достатньою ясністю виражає, що ми щоразу спостерігаємо тут поєднання і взаємопереплетення (принаймні потенційних) означуваних елементів” [99].

Досліджуючи проблеми театрального перенесення прози на мову театру, Н. Скороход доводить доцільність використання терміна “інсценізація”, яка вимагає від автора сценічних версій певних інтерпретаційних процедур: виокремлення сюжетних ліній, послідовну переробку персонажів на драматичних героїв, драматизацію авторського голосу, що зумовлює появу нових персонажів, а головне, – розширення контексту твору на основі власної світоглядної позиції [140]. І. Чистюхін виокремлює три таких етапи інсценізації: “переклад” подій з літератури на драму; “переклад” драматургічного матеріалу на сценічний; створення композиції (цей етап не є обов’язковим) [173].

Отже, умовно змодельюємо етапи та особливості роботи автора над монодрамою через зіставлення первісного літературного тексту та створеного на його основі сценічного тексту монодрами, увиразнивши ті елементи літературного твору, які можуть (або не можуть) бути використані в монодрамі та які автор змушений додавати, щоб епічний, ліричний або драматичний твори

стали монодрамою. Вважаємо за потрібне для нашого дослідження визначитися з вихідними поняттями: 1) *літературний текст* (або *лінгвістичний*, за Г.-Т. Леманном) – літературна основа сценічного тексту; 2) *сценічний текст* – втілення режисерського бачення літературного тексту, тобто новий художній твір, “народжений в умовах театральної природи” [41, 69], у потрактуванні Т. Григор’янц, або *текст постановки*, за Г.-Т. Леманном. У нашому дослідженні сценічним текстом є монодрама як п’єса, на яку перетворили літературний текст і підготували у вигляді сценарію до постановки; 3) *текст вистави* (сам спектакль). У розумінні цього терміна спираємось на потрактування Г.-Т. Леманна, який стверджував, що “характер ставлення глядачів до вистави, просторова і часова ситуація, місце і функція самого театального процесу в соціальному полі – усе це створює “текст вистави” [99].

Перетворюючи літературний (немонодраматичний) текст на монодраму, на першому етапі автор мусить здійснити низку інтерпретаційних процедур: втілити єдину розділену свідомість, оприявнити властиву монодрамі модель світу, у якій зреалізувати екзистенційну тематику і проблематику, змінити інтенсивність / екстенсивність зображення та естетичний пафос, увиразнити комунікативні стратегії сповіді та скарги, розгорнути внутрішній конфлікт, визначитися з лінійною та циклічною складовими сюжету (розробити ледь окреслені теми, підсилити побічні деталі, дописати текст до наявних сцен, скоротити текст), обрати засоби вираження хронотопу кризи та життєвого зламу. Після цього зробити “переклад” драматургічного матеріалу на сценічний: використати можливості сцени, театральні засоби вираження, різноманітні жанрові рішення, демультіплікацію і синкретизм; визначити принципи, за якими кілька творів можуть об’єднатися в одну монодраму (“підпорядкування одній ідеї”, “ілюстрація”, “контраст” [173]).

Як уже зазначалося, основним виразником жанру монодрами є єдиний суб’єкт дії як втілення “світоглядних емоцій” людини на межі екзистенційної кризи. Суб’єкт дії демонструє внутрішній конфлікт – зіткнення із самим собою як з Іншим, де “іншість” може бути втілена як в одному, так і в декількох персонажах, при цьому не перестаючи бути проявом внутрішньої психологічної

реальності єдиного суб'єкта дії. Якщо в театральній постановці один актор виконує роль декількох персонажів (змінює маски), демонструючи конфлікт різних світоглядних позицій, то така вистава, на нашу думку, не є монодрамою – це моноспектакль, моновистава.

Авторові, який створює монодраму на основі літературного тексту, треба виокремити з твору єдиного суб'єкта або створити його. Таким персонажем часто є оповідач з літературного тексту, якщо йдеться про твори, де оповідь ведеться від першої особи, наприклад, у сценічних версіях “Польових досліджень з українського сексу” Г. Стефанової, у “Сповіді маски” І. Соколової-Гордон (Russische Bühne Berlin), у “Записках небіжчика” (за “Театральним романом” М. Булгакова) Сергія Женовача тощо. Єдиного суб'єкта дії автор монодрами може виокремлювати з персонажів літературного тексту, як це було у сценічних версіях “Річарда після Річарда” Ірини Волицької, “Шинелі” Валерія Фокіна, “Юлія Цезаря. Фрагментів” Ромео Кастеллуччі, або автори сценічного тексту спеціально його створюють, як-от у “Мертвих душах” Марка Розовського, “Гамлеті-урокові” Теодороса Терзопулоса.

Вирішальним при відборі матеріалу для монодрами стають метонімічно-асоціативний / асоціативно-метонімічний принципи моделювання світу єдиного суб'єкта дії: або автор обирає один епізод з цілого літературного твору для монодрами, зосередившись “на локальному аспекті, аби через нього, як крізь краплинку води, проступив “великий світ” твору в цілому” [100, 26]; або використовує окремі епізоди з твору, які в монодрамі складуться в загальну асоціативну картину світу персонажа.

Автор монодрами виокремлює матеріал, що може бути унаочнений єдиним суб'єктом дії: монологи в драматичних творах, внутрішні монологи, роздуми, міркування, рефлексії, оповідь від першої особи в епічних та ліро-епічних творах. Для інсценізації лірики сценарист обирає низку віршів, що демонструватимуть процес внутрішніх змін ліричного героя, його пошуків, падінь і злетів, трансформацію тощо. Матеріалом виокремлення зв'язних фрагментів при цьому може бути епістолярій поета, його щоденники, мемуари тощо.

Автор сценічного тексту монодрами окреслює фабулу і основну сюжетну лінію, визначає матеріал, який стане основою зав'язки дії, розвитку сюжету,

кульмінації, розв'язки, обирає адресата: мовлення спрямоване на потенційного, відсутнього, уявного персонажа, нададресата (Бога, вищу силу тощо), або ж мовлення персонажа стає артикуляцією “поточку свідомості”. При цьому в епічних та ліро-епічних творах складові сюжету почасти первісно окреслені автором літературного тексту, хоча, звісно, втілюються автором сценарію через поглиблення, розширення додаткових, побічних деталей під час наступного етапу. А. Липківська зазначала: “У процесі... інсценізування прозових творів (особливо – “великого формату”), як правило, намагаються чи то зберегти основний – оповідний – принцип епосу через виведення на кін персонажа “Від автора”, “Автора” і т. п., чи то обмежитися усього одною чи кількома сюжетними лініями із багатьох, присутніх у першоджерелі, або ж сфокусуватися лише на одному або невеличкій групі персонажів” [100, 25]. Для ліричних творів, що їх автор об'єднує в один, автор визначає зв'язок і логіку розвитку внутрішнього конфлікту єдиного суб'єкта дії та реалізує це передусім порядком розміщення творів у тексті постановки.

Під час створення сценічного тексту монодрами автор змінює контекст літературної основи для втілення зазначеної світоглядної позиції: скорочує текст, який, на його думку, не є важливим для демонстрації цієї позиції або ж обумовлений часом вистави; підсилює додаткові, ледь окреслені теми, які допомагають втілити внутрішні переживання персонажа; застосовує прийоми орієнтації мовлення персонажа на сповідь чи скаргу. Події, про які розповідає герой в літературному тексті, відходять на другий план; у драмі на перше місце виходять переживання, що розгортаються “тут і зараз”, зумовлені враженнями від цих подій. Тому автор сакралізує предмети побуту, ледь помітні деталі в літературному тексті, що стають знаками внутрішнього світу та допомагають увиразнити свідомість персонажа.

Автор монодрами перетворює внутрішній монолог на зовнішній, розширюючи його через властиві усному мовленню особливі інтонації, що зазначає в ремарках. Репліки інших персонажів, описи можуть перекладатися в уста головного суб'єкта дії з відповідними конотаціями, зумовленими ставленням персонажа до цих реплік: іронізування, співчуття, глузування, страх тощо. У

випадку відсутності монологів головної дійової особи в літературному тексті автор визначається з перформативними прийомами, які уможливають відображення персонажем подій, викладених у творі. Суб'єкт дії може перебирати на себе репліки усіх дійових осіб, відтак слова усіх персонажів проектуватимуться через єдину свідомість суб'єкта дії, відображатимуть різні сторони його Я.

Автор монодрами вибудовує систему засобів увиразнення підтексту: перформативні засоби, музичні номери, зонги, певна організація мізансцен. Описи з первісного тексту можуть унаочнюватися “голосом за сценою”. Автор сценічного тексту визначається з прийомами, що ілюструватимуть самотність, незахищеність людини, з одного боку, і безмежний страшний світ, з іншого боку, демонструватимуть сценічними засобами хронотоп кризи і життєвого зламу. У процесі створення цього хронотопу робляться акценти на контрасті “людина – світ”, добираються відповідні прийоми ілюстрації цього протистояння; наприклад, місце дії – маленька кімната, а за її межами велике гучне місто, або персонаж сам-на-сам зі світом (залом).

Автор сценічного тексту може створювати монодраму за мотивами, на основі одного твору (найчастіше це стосується прозового та драматургічного матеріалу) і на основі багатьох творів. Є приклади використання циклу монодрам, об'єднання яких підпорядковується одній спільній ідеї: унаочнюючи голос самотньої людини, драматург і режисер Клім поставив на сцені Центру драматургії і режисури проект, який складався з двох моновистав “Відплата 12” (п'ятигодинний спектакль за поемами О. Блока “Відплата” і “Дванадцять”) та “Поля входять у двері” (за віршами Г. Айгі). Автори сценічного тексту можуть використовувати твори різних авторів, об'єднавши їх в одну монодраму: наприклад, вистава “Монолог про найважливіше” театру “Арабески” (Харків) у виконанні Михайла Барбари, поставлена за текстами Мажени Садохи, Сергія Жадана, Юрія Андруховича.

Такими, на нашу думку, є прийоми та етапи створення сценічного тексту та тексту вистави монодрами на основі епічного, драматичного та ліричних творів, що доповнюють нашу концепцію монодрами та увиразнюють її основні ознаки.

3.2. Рецепція епічних, драматичних та поетичних творів у процесі створення сценічного тексту монодрами

Розглянемо етапи створення тексту монодрами на прикладах епічного, драматичного та ліричного текстів, що дасть можливість унаочнити нашу умовну модель і продемонструвати авторську рецепцію літературних творів.

2004 року російський режисер Валерій Фокін поставив на сцені театру “Современник” виставу “Шинель” [352] за однойменним твором Миколи Гоголя з Мариною Нейоловою в ролі Башмачкіна, втіливши ідею журналіста і письменника Юрія Роста. Спектаклі В. Фокіна критики називають моноцентричними, сам режисер зауважував, що його “цікавить межа між реальним і нереальним”, “стан свідомості, який важко визначити словами” [56]. Створюючи інсценізації літературних творів (“Нумер в готелі повітового міста NN” за “Мертвими душами” М. Гоголя, “Перетворення” за Ф. Кафкою, “Двійник” за Ф. Достоевським тощо), В. Фокін здійснює низку інтерпретаційних процедур, що зумовлюють об’єктивізацію межового стану свідомості головної дійової особи, втілення зовнішнього світу і людей такими, якими вони є у внутрішній психологічній реальності головного персонажа. На нашу думку, аналіз роботи В. Фокіна над перетворенням повісті на монодраму може продемонструвати основні особливості перероблення прозового тексту на сценічний текст монодрами і текст вистави.

У сценічній версії “Шинелі” режисер В. Фокін прагнув художньо осмислити світ, котрий, за його словами, “закручує, захурделює, затуляє, спокушає, а потім розчавлює” людину в ньому [47], та волів спровокувати культурний досвід глядача на переосмислення такого образу. В основу сценарію монодрами покладено принцип інтерпретації, тобто В. Фокін акумулює екзистенційну проблематику: поглиблює, підсилює додаткові, ледве окреслені теми, що допомагають об’єктивізувати внутрішню свідомість персонажа та зовнішній ворожий світ. “Порпатися в нещасній історії чиновника, якого зацькували колеги, я не хочу” [56], – заявляв В. Фокін. В інтерв’ю М. Давидовій В. Фокін говорив, що для нього головний герой повісті М. Гоголя – це простір, і шинель виникає з цього простору як спокуса, щоб потім знищити людину [47].

При цьому В. Фокін визначає для себе тематичну лінію “світ – людина”, тобто “світ і людина в ньому”, а не “людина у світі”.

Ю. Рост, якому належить ідея монодрами “Шинель”, зауважував, що режисер (автор сценічного тексту) й акторка реалізували не єдиний задум, а ніби дві різні місії: “Як зазначали критики, тема режисера – нездоланна спокуса володіння, жахіття опредмеченої мрії, зрада свого світу, що провокує відплатне руйнування. Її у виставі грає шинель... Тема актриси – хистка людяність, тема незахищеності, що викликає пронизливе співчуття, тріумф потоптаної людяності” [166]. Первісні інтенції режисера частково змінювалися і в процесі написання сценічного тексту, оскільки жанр монодрами вимагав примату образу людини над образом світу, і під час реалізації тексту вистави, зокрема роботи акторки над роллю, позаяк детальне “виписування” образу, увага до дрібниць унеможливили витіснення людини на другий план.

В. Фокін переносить конфлікт монодрами на рівень глядацького сприйняття (зіткнення Я – Я-Культурного Іншого глядача): сутнісний конфлікт провокується через зображення такого Башмачкіна, який у новій інтерпретації викликає неоднозначні почуття, і ставить питання про те, якою мірою глядач може поспівчувати цій істоті (у виставі велику роль відіграє вибір на чоловічу роль жінки, робота гримера, костюмера). Створення образу такої “недолюдини”, в якій можна або побачити людину, або ні, провокує глядача неочікувано для себе опинитися на боці тих чиновників, які глузували з Башмачкіна.

Для реалізації задуму В. Фокін виокремив з літературного тексту повісті події, що відображають стан свідомості Акакія Акакійовича Башмачкіна, “*который с четырьмястами жалования умел быть довольным своим жребием*” [38, 126], до моменту смерті, тобто автор сценічного тексту монодрами відкинув опис департаменту, історію народження персонажа, отримання ним імені, деталі спілкування чиновника з колегами, історії “*молодого человека*” і “*значительного лица*”, перетворення Башмачкіна на привид, що мститься за вкрадену шинель. Так В. Фокін переніс акценти саме на зображення внутрішнього світу людини, яка не в змозі встояти перед зовнішніми ворожими силами, та унаочнив ці сили у сценічному тексті. Автор монодрами виокремлює Башмачкіну кілька фраз для

виголошення, дії персонажа супроводжуються переважно нечіткими звуками, фразами, ілюструючи слова М. Гоголя про те, що Башмачкін висловлювався лише прийменниками, прислівниками та частками і говорив незакінченими реченнями, думаючи, що вже договорив їх до кінця [38, 129].

В. Фокін залишив для розвитку сюжету дві лінії, що відображають внутрішній світ чиновника: спочатку – “вне переписывания... для него ничего не существовало” [38, 124] – та ілюстрацію “стосунків” Башмачкіна зі старою шинеллю; потім – стан свідомості персонажа під час появи в його житті нової шинелі (інтерпретація слів М. Гоголя про “подругу життя” та “світлого гостя”). Сюжетне відображення дійсності засобами мімезису замінюється в тексті вистави символічними перформенсами, інсталяціями (лінгвістичний текст п’єси тут складається переважно з ремарок).

Башмачкін на початку монодрами з двометрової шинелі “народжується” і в кінці п’єси в шинель лягає, як у домовину. Оповідний та описовий матеріали автор втілює через гротескові символічні образи-проекції внутрішньої реальності персонажа: стара і нова шинель персоніфікується (рухаються, танцюють, жестикулюють); образ ворожого світу передається за допомогою гри гігантських тіней, звуків завірюхи, падання снігу, хору голосів. Людей, що оточують Башмачкіна, автор теж задумав у вигляді величезних темних візій (таким є зовнішній світ у сприйнятті персонажем). Образ “значительного лица” передається через тінь величезних сходів угору, які не мають кінця (історію самого чиновника автор сценарію теж відкидає як таку, що її неможливо показати через внутрішнє бачення персонажем). Саме за допомогою таких прийомів автор монодрами втілює сприйняття Башмачкіним зовнішнього світу, що є для нього занадто великим, далеким і страшним, таким, у який, за словами В. Фокіна, його не пускають [47].

Страшний ворожий світ існує за межами світу власне Башмачкіна. Він створив для себе хованку і до певного моменту перебуває в ній майже в повній внутрішній гармонії – саме тому стану щастя Башмачкіна автор п’єси приділяє значну увагу. Так, монодрама починається тим, що з величезної шинелі вилазить голова персонажа, як комаха з кокона, із розніженою посмішкою немовляти,

ховається в шинелі, а згодом повільно і щасливо п'є у цій шинелі чай і гризе маленький сухарик.

Епізод написання слів, літер автор монодрами задумує та реалізує як сакральне дійство: вимова-виспівування персонажем фрази “ми-ло-сти-вий го-су-дарь”, творення-виспівування літер Башмачкіним, а потім хором-відлунням голосів, демонстрація різного ставлення до кожної літери і задоволення від написання. Тобто цей епізод представлено таким, яким він є у внутрішньому сприйнятті героя: *“Там, в этом переписывании ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило его перо”* [38, 124].

Внутрішня реальність Башмачкіна в монодрамі наповнена предметами, уособленими речами, літерами, існування з ними у злагоді зумовлює стан щастя, але такий стан не може бути тривалим. Автор демонструє екзистенційну проблематику, втілюючи ідею про неминучість тиску зовнішнього світу. Саме тому в житті персонажа з'являється нова шинель спочатку як “світлий гість”, спокушає Башмачкіна; він поступово і повільно звикає до неї. Відтак шинель надає людині нового сенсу, стає мірилом життя, а потім веде до загибелі.

Момент викрадення шинелі режисер теж передає через театр тіней в іншому від Башмачкіна вимірі, а самого персонажа показує абсолютно розгубленим перед необхідністю задля вирішення проблеми вийти за межі зрозумілого йому предметного світу. Перед людиною, одягненою в білий саван, виникають безкінечні сходи нагору, що символізують можливість і трагічність виходу за межу. Башмачкін вигукує прохання по допомогу до *“значительного лица”*, піднявши голову. Автор сценічного тексту монодрами скорочує весь цей діалог із повісті та перетворює його у прихований діалог Я (“треба наважитися”) та Я-Іншого (“як я дозволив собі”) персонажа, залишаючи лише фразу: *“Ваше превосходительство, шинелька моя совершенно новая...”* та слова, коли Башмачкін зі звірячим страхом багато разів повторює своє звернення до

генерала та сам озвучує його відповідь: *“Виноват... что вы себе позволяете... виноват... что вы себе позволяете...”*.

Таким чином, В. Фокін переносить на другий план зображення важкого життя Башмачкіна, його біль від образ колег-чиновників, страх перед вищими чинами та перед усім тим, що потребує інтенсивного духовного напруження й аналітичної роботи розуму. Сценами “щасливого Башмачкіна” в монодрамі В. Фокін розширює контекст літературної основи і втілює ідею щасливої у власній обмеженості людини (до того моменту, поки вона не перейшла межу зрозумілого їй світу). Так образ із монодрами набуває нових сенсів, порівняно з образом повісті М. Гоголя, де посередником між Башмачкіним і читачем був оповідач-чиновник.

Особливості створення сценічного тексту монодрами на основі літературного драматичного тексту розглянемо на прикладі хроніки В. Шекспіра “Річард III” та вистави “Річард після Річарда”, поставленої режисером “Театру у кошику” Іриною Волицькою (у ролі Річарда – Лідія Данильчук) [310]. І. Волицька у співавторстві з Л. Данильчук створила цілу низку моновистав на основі творів В. Стефаніка (“Білі мотилі, плетені ланцюги”), Т. Шевченка (“Сон. Комедія”), Лесі Українки (“На полі крові”, “Розмова”), В. Шекспіра (“Річард після Річарда”) тощо, тому для дослідження перетворення літературного тексту на монодраму аналіз її роботи в цій царині може бути корисним.

В анотації до спектаклю “Річард після Річарда” І. Волицька зазначала: “В якийсь момент я не бачила сучаснішої п’єси за шекспірівського “Річарда III”. Тільки історія нашого Річарда розпочинається з моменту завершення історії Річарда Шекспірового. Глядачеві дається свобода самому вирішувати, де й коли відбувається дія: чи в останню ніч перед загибеллю, чи, можливо, вже десь там, де існує вічне покарання за сподіяні злочини і вічна приреченість на абсурдну різанину, від якої можна зійти з розуму навіть у потойбіччі. Це свого роду пересторога вбивцям, політикам і надто запеклим матеріалістам. Зберігаючи основні ідеї та сентенції “Річарда III”, ми працювали не з фабулою, а з метасюжетом Шекспірового твору” [35].

Отже, автор сценічного тексту визначає тематику, проблематику і конфлікт монодрами – втілення стану внутрішньої кризи у людині після вчинення злочину, провокуючи сутнісний конфлікт читача / глядача через зіткнення Я / Культурного Іншого. Вічний час та універсальний простір відображають стан існування персонажа в потойбіччі (чи то на Страшному суді, чи то вві сні), коли світ вривається у свідомість гнітючими спогадами і візіями, провокуючи страждання і неминучість вибору. Нескінченні муки Річарда в монодрамі демонструють екзистенційну проблематику: це не просто коло вічності як приреченість на муки (Танталові муки), а безкінечна скарга на внутрішньо зумовлену невідворотність вибору (вбивати знову чи ні).

Для створення монодрами І. Волицька використала асоціативно-метонімічний принцип моделювання: обрала з хроніки В. Шекспіра найбільш емоційно насичені епізоди та стани персонажа, об'єднала їх в асоціативний ряд, порушуючи первинну подієву структуру першоджерела задля демонстрації межового стану єдиного суб'єкта дії. Авторка виокремила відповідні фрагменти з монологів Річарда та його монолог з попередньої п'єси В. Шекспіра "Генріх VI". Репліки інших персонажів із хроніки (2-го убивці, Бекінгема тощо) І. Волицька вклала в уста Річарда для створення Я-Іншого персонажа.

Сюжет монодрами складається з циклічних повторів, які мають на меті продемонструвати асоціації до внутрішнього світу персонажа, за допомогою яких створюється загальна картина його життя. Чотири цикли з трьох однакових дій: *сну* (або ж нетривалого забуття) – *пробудження* Річарда зі словами: "Котра година?" – *марення*, яке відображає чергове переживання злочину (і знову сну). Починається і закінчується п'єса однаково: персонаж спить на мішку з "головами" (у виставі – головки капусти), пробуджується від сну, тягне по колу свій тягар (мішок), повторює різними мовами: "*Коня, коня, все царство за коня*" [177, 422] (останні слова Річарда в літературному тексті). Так створюється універсальний хронотоп потойбіччя, нескінченності, циклічності. Для цього автор тексту вистави обирає також символічне тло: на сцені висить годинник, на якому замість циферблату 12 ножів, таким чином число 12, окрім позначення складових циклу (4 цикли по 3 епізоди) створює асоціативний фон монодрами.

У першому циклі “сон – пробудження – марення” Річард відтворює частину початкового монологу з п’єси (*“Природа лукава скривдила мене...”* [177, 317]), акцентуючи на повторенні слова (різними мовами): “Потвора”. Відтак автор демонструє стан поступового згадування Річардом своїх жертв, звернення яких до вбивці вкладаються в уста самого персонажа: у літературному тексті це остання сцена сну (від слів: *“Жахливий сон я бачив...”* [177, 418]). У виставі дійова особа спрямовує мовлення на символічні предмети (голівки капусти), починаючи звернення до кожної жертви словами *“згадай про...”* (Гастінгса, небожів, Бекінгема тощо) і завершуючи *“despair and die”* (*“умри в одчай”* [177, 416]).

Наступний цикл знову починається з пробудження (*“котра година”*) Річарда, потому персонаж демонструє (у виставі різними голосами) власні сумніви та страхи – внутрішній діалог Я та Я-Іншого (*“Я сам себе боюсь...”* [177, 417]), відтак автор вкладає в уста персонажа роздуми про совість, що його в літературному тексті говорить 2-й убивця: *“Совість – це небезпечна річ...”* [177, 342]. Так втілюється поступове стишення голосу совісті у внутрішньому світі Річарда.

Далі авторка сценічного тексту обирає для персонажа монолог, виголошений перед Єлизаветою (*“Світ так споганів...”* [177, 331]), початок першого монологу (*“Нарешті сонце Йорка обернулось...”* [177, 318]), слова Річарда з п’єси В. Шекспіра “Генріх VI” (*“Я – мов хаос, мов ведмежа чудне...”* [177, 271]), репліка про Леді Анну (*“Хто жінку способом таким здобув...”* [177, 328]), для яких ключовими стають повторювані фрази *“ніхто мене не любить”* [177, 318] та *“мені бракує величі кохання”* [177, 317]). Ці слова відображають формування внутрішнього стану вбивці, що починається з відсутності любові в його житті, тож логічним завершенням стає готовність обрати єдине, що, на думку Річарда, залишилось, – шлях до влади (*“Тож зостається мріяти про владу...”* [177, 270]). У виставі цей і наступні цикли супроводжуються символічними перформенсами: акторка великими ножами ріже голови (капусту), освітлені червоним променем.

Третій цикл монодрами відображає відсутність у житті персонажа тих, хто може сказати йому правду, та доведення психічного стану Річарда до межі – вбивства дітей. Авторка монодрами обирає для цього діалог Річарда та Бекінгема із Шекспірової п'єси (*“Ну як? Що там говорять громадяни?”* [177, 377–378]), але король сам ставить запитання до себе і сам на них глузливо відповідає. Цей діалог Я та Я-Іншого у сценічному тексті уже не має відтінків сумніву, страху перед вчиненням злочину. Сцена вбивства племінників унаочнюється у виставі перформативною дією актриси – наспівуванням колискової (до двох голівок – качанів капусти) з поступовим переходом від підступно-спокійного тону до істеричного та до “знищення” і цих голів.

Четвертий цикл “сон – марення – пробудження” відображає стан очікування кінця і “відсутності сонця”, до якого довів себе Річард. Із літературного тексту авторка монодрами обирає останню сцену Річарда – його діалог з Реткліфом і Норфолком. Ключовими словами у сценічному тексті стає репліка: *“Не показується сонце...”* [177, 420]). Тут персонаж знову перебирає на себе слова інших персонажів, проектуючи їх крізь призму власної свідомості, що демонструє властивість Річарда чути тільки себе і рахуватися тільки із собою.

Відтак останній цикл після пробудження знову є поверненням до початку: у тексті вистави це рух по колу з важкою ношею і словами: *“Коня, коня, все царство за коня”*. Таким чином рух сюжету, що відображає формування межового стану свідомості, “закільцьовується”: від зав'язки (згадування про жертв), розвитку дії (відчуття себе як потвори, яку ніхто не любить, знаходження сенсу в прагненні до корони, стишення голосу совісті, переживання стану перших убивств), кульмінації – убивства дітей, розв'язки і відкритого фіналу (сон-смерть і знову все спочатку).

Тривалий досвід роботи в моновиставах як автор сценарію, співавтор і виконавець мав Олексій Девогченко. Прем'єра першої моновистави “Концерт Саші Чорного для фортепіано з артистом” відбулася 1989 р., і понад 20 років ця п'єса йшла на сцені. Тому вважаємо за доцільне провести дослідження процесу перетворення віршів у сценічний текст монодрами та текст вистави на прикладі

цього спектаклю[267], проаналізувавши роботу автора, який не раз звертався до інсценізації монодрами, брав участь у постановках.

“У моновиставі “Концерт Саші Чорного для фортепіано з артистом” саме слово “обиватель” ...втрачає звичний – переносний – сенс... Просто – людина”, – так наголошує на екзистенційній тематиці п’єси театрознавець М. Корнакова, зауважуючи, що в постановці унаочнюється “склад людської душі”, який є “самоцінним, самодостатнім, і цілісність його не залежить від місця людини в системі соціуму, у боротьбі суспільних ідеалів” [83]. Прагнення авторів монодрами зобразити “склад людської душі” переносить акценти із сатиричної тематики віршів Саші Чорного на дослідження внутрішнього конфлікту людини, коли знаки конкретного історичного періоду (початку ХХ ст.) перетворюються на символи опрідеченого внутрішнього світу людини міжчасся.

Для монодрами “Концерт Саші Чорного для фортепіано з артистом” створюється єдиний суб’єкт дії – митець, художник, перед поглядом якого оживає багатоголосся і багатоликість буття, спроектоване у власний внутрішній світ. Асоціативно-метонімічний принцип моделювання світу реалізується в монодрамі через демонстрацію вузлового епізоду з життя персонажа, коли він “тут і зараз”, біля фортепіано, загорнувшись у плед, досліджує важливі для нього прояви Я-Іншого в повсякденні, коханні, політичних подіях, спогадах про дитинство. Відтак “*бездна русской пустоты*” [168, 45] стає тлом, на якому увиразнюється сутнісний конфлікт Я – Я Інший (минулий, теперішній, майбутній), де Я-суб’єкт спостерігає за Я-об’єктом (самістю) в різних його плінних сутностях.

Автор сценарію обирає для монодрами вірші Саші Чорного 1908–1910 років, для останньої частини – вірші емігрантського періоду 1920–1923 років. Реалізації внутрішнього протистояння персонажа в монодрамі сприяє така художня особливість віршів Саші Чорного, як наявність риторичних запитань, звертань, протиставлень тощо. В Фокін виокремив для монодрами вірші або діалогічні за своєю структурою, або з оповідним сюжетом. Внутрішній конфлікт демонструється через діалоги, створені в літературному тексті (“Городская сказка”, “Потомки”, “Невольное признание” тощо); через

розташування поряд віршів, протилежних за тематикою, естетичним пафосом (“Чепуха” – “Тех, кто страдает гордо и упрямо...”, “Невольное признание” – “Желтый дом”); за допомогою невідповідності трагічної інтонації кумедному смислу (“Городская сказка”, “Крейцера соната” тощо). Внутрішні діалоги, розповідь різноманітних історій просякнуті самоіронією персонажа, що уможлиблює долання механізмів самозахисту, а значить, народжує сповідь.

Зав’язкою сюжету стає питання, яке ставить перед собою персонаж: *“Кто ты, художочный, жиденский и гадкий? Я?! О нет, не надо, ради бога, нет!”* (“Отъезд петербуржца”, 1909 р.) [168, 47]. Перша частина монодрами демонструє ламентации (скаргу, нарікання) на одноманітність повсякдення, в якій персонаж безуспішно намагається знайти сенс: вірші “Ламентации” (1909 р.), “Совершенно весёлая песня” (1910 р.), “Обстановочка” (1909 р.), “Кухня” (1913 р.). У другій частині починається пошук варіантів виходу зі стану кризи. Персонаж розповідає історії про кохання і дружбу, поступово доводячи цю сюжетну лінію до абсурду: “Крейцера соната” (1909 р.), “Отъезд петербуржца” (1909 р.), “Городская сказка” (1909 р.), “Мухи” (1910 р.), “На Невском ночью” (1911 р.), “Весна мертвецов” (1910 р.). Третя частина об’єднує вірші Саші Чорного: “Потомки” (1908 р.), “Культурная работа” (1910 р.), “Пьяный” вопрос” (1908 р.), “Невольное признание” (1909 р.), “Желтый дом” (1908 р.), “Жалобы обивателя” (1906 р.), “Еврейский вопрос” (1909 р.), “Чепуха” (1906 р.), “Тех, кто страдает гордо и упрямо...” (1923 р.), – і демонструє пошуки персонажем точок опертя в різних проявах політичного життя. Відтак персонаж підсумовує: *“От службы, от дружбы, от прелой политики / Безмерно устали мозги”* [168, 53] (“Желтый дом”).

В останніх двох віршах, що ними автор закінчує третю частину, з’являється трагічний пафос і філософські мотиви, які набувають нових сенсів у четвертій частині. Іронічний тон попередньої оповіді змінюється сумно-щемливим – ліричними спогадами про дитинство, про надії та сподівання минулого: *“И встает бывшее светлым раем, / Словно детство в солнечной пыли”* [169, 93] (“Прокуроров было слишком много...”, 1923 р.). Тема дитинства продовжується в історіях про дитяче кохання (“Мой роман”, 1927 р.), страхи

(“Человечек в часах”, 1920 р.), у спогадах про казкові дитячі фантазії (“Ночные ламентации”, 1931 р.).

Для завершення діалогу автор обирає між Я та Я-Іншим вірш “Театр” (1908 р.), щоб увиразнити причину, з якої персонаж почав своє мовлення. *“В жизни так мало красивых минут, / В жизни так много безверья и черной работы. / Мысли о прошлом морщины на бледные лица кладут, / Мысли о будущем полны свинцовой заботы, / А настоящего нет...”*, – говорить він, наголошуючи на марності прагнень зрозуміти Я-теперішнього через Я-минуле. Але розігрування сюжетів минулого, самообман, на думку персонажа, необхідні, щоб нагадати людині, що вона жила і жива: *“И вот порою, / Чтоб вспомнить, что мы еще живы, / Чужою игрою / Спешим угрюмое сердце отвлечь”* [168, 175].

Отже, у монодрамі “Концерт Саші Чорного для фортепіано з артистом” автор сценічного тексту і тексту вистави розширює контекст творів Саші Чорного на основі власної світоглядної позиції: втілює образ людини в пошуках шляхів виходу з екзистенційної кризи. Ці пошуки є основою для розвитку сюжету – повсякдення, кохання і дружба, політичне життя, дитинство. На початку твору персонаж запитує себе, хто він, але фінал залишається відкритим, адже суб’єкт дії не знаходить відповіді на це запитання, але наголошує на важливості самого процесу сповіді як пошуку Я.

Таким чином, при створенні сценічного тексту монодрами з’являється новий художній твір, “народжений в умовах театральної природи”. Автор створює або виокремлює з літературного тексту єдиного суб’єкта дії, переробляє персонажа на драматичного героя; увиразнює екзистенційну тематику і проблематику; унаєвнює внутрішній конфлікт Я – Я Іншого персонажа; обирає сюжетні лінії на основі метонімічно-асоціативного / асоціативно-метонімічного принципу світомоделювання; поглиблює контекст літературного твору, підсилює побічні лінії, що уможлиблюють відображення внутрішньої психологічної реальності єдиного суб’єкта дії; унаочнює самотність, незахищеність людини і ворожий світ, втілює хронотоп кризи і життєвого зламу.

3.3. Театральність як тип художнього сприйняття світу в сучасній монодрамі

Еклектична гра смислами, породжена новітнім інформаційним простором, створює нові загрози для збереження індивідуальності людини, які є не менш небезпечними, ніж колективно-уніфікований, імперський, тоталітарний тощо світогляди попередньої епохи. М. Євреїнов говорив про відчуття принади індивідуального, яке усвідомила творча людина на початку ХХ ст.: “Ми пізнали солодку спокусу відмежування від натовпу з його неминуче середнім смаком. Відмовились від індивідуального духу соборного начала там, де проведення цього начала, не зумовлене більше користю всіх і кожного, є образливим за своєю спільністю для кожного, хто визнав себе не тільки частиною цілого, але й абсолютно самостійним і відокремленим від усіх (у смаках своїх) цілим” [55, 306]. Натомість про відчуття Я в ХХІ ст. слушно, на нашу думку, зауважила О. Левченко, досліджуючи театр у системі філософської антропології: “...творча особистість має бути спрямована не на унікальність власного «Я», а на різке розширення можливостей цього «Я» в контактах із навколишнім світом, у створенні «Я» гіроскопічного, яке вміє відновлювати рівновагу у світі, що змінюється...” [95, 177].

Зміни в сучасній культурі, яких вона зазнала через розширення зв'язків зі світом, проявилися в її синкретичності, міжродовій і міжвидовій дифузії, тяжінні до видовищності, театральності, перформативності. Е. Фішер-Ліхте зазначала: “Процес стирання кордонів між різними видами мистецтва... можна схарактеризувати як «перформативний поворот». Нехай це образотворче мистецтво, музика, література або театр – усі ці види мистецтва характерним чином набувають форми вистави. Замість артефакту митці все частіше створюють події, в яких беруть участь не тільки вони самі, але й реципієнти – слухачі й глядачі” [155, 38]. Така тенденція є важливою в розумінні сутності процесів оновлення жанру, особливо для монодрами, адже, на нашу думку, створення **монодрами як події** – одна із найпоказовіших її складових як культурно-історичного феномену.

Новітня монодрама змушена виховувати і “плекати” перформативне “єго” людини через розширення можливостей Я за рахунок нових зв’язків із навколишнім світом (різних видів творчої діяльності); враховувати мінливі уявлення суспільства про прекрасне і корисне на тлі впливу мас-медіа; в умовах сучасного культурного контексту використовувати нові засоби, аби зреалізувати право індивіда на висловлення власної правди. Це, зокрема, різні види та форми театральності. Саме вони виводять монодраму на новий етап розвитку, по-перше, розширюючи її соціокультурний контекст – перетворюють на подію, по-друге, створюють можливості для розширення методології дослідження монодрами як драматичного жанру через сув’язь “текст-театр”.

Поняття “театральності” активно досліджується в літературознавстві, філософії, психології, політології та інших науках, відновивши суперечки початку ХХ ст. про його естетичний, соціальний, філософський, психотерапевтичний сенс. У працях Ф. Ніцше, М. Євреїнова, Й. Гейзінга, Г. Е. Дебора, Ю. Лотмана, Г. Алмера театральність розглядалась як принцип світосприйняття: “весь світ – театр”. Ф. Ніцше говорив про сенс театральної маски, яку людина надягає на себе, щоб очиститися і відпочити духом, подивитися на себе збоку, “з усіх боків – як нібито із залу, вміти сміятися з себе і плакати; ми повинні бачити і того героя, і того дурного блазня, які оселилися в нашій жадобі пізнання” [119, 580]. М. Євреїнов розвивав ідею театротерапії, “суспільної театральної форми” – “театру для себе” [55]. Й. Гейзінга відкрив “людину, що грає” – Homo Ludens [37], розглядаючи її життя як ігровий простір, у якому вона може грати різні ролі, моделювати ситуації з огляду на реакцію глядача. Ю. Лотман розглядав виникнення “театру повсякденної поведінки” [107, 314]; французький дослідник Г. Е. Дебор називав сучасне суспільство – “суспільством спектаклю” [48, 16]; Г. Алмер переконував, що тепер “усе від політики до поезики стало театральним” [цит. за: 96, 15]. У цьому сенсі можна лише продовжити думку: особливого значення в сучасному суспільстві (політиці, мистецтві, психології тощо) набувають різноманітні форми монодрами – “театру одного актора” (в широкому значенні слова – як презентація людиною власного бачення себе та світу). Відтак збагнути унікальність сучасної монодрами без використання принципу інтермедіальності неможливо.

П. Паві писав, що “театральність” – це поняття, “утворене на основі такої самої опозиції, як і “література / літературність” [125, 478], де театральність означатиме психологічне тяжіння людини до репрезентативної поведінки. О. Легг, розглядаючи театральність в англійській літературі, зазначала: “... смисл театральності літературного твору не можна зводити лише до особливостей жанрового, видового або мовленнєвого характеру. Ідея театральності розкривається передусім у концептуальному відсиланні твору і спирається на уявлення про життя як певне дійство, організоване за законами соціального, психологічного або естетичного уявлення” [96, 3].

Окрім дослідження “театру в людині” (виявів театральності в повсякденній поведінці), науковців, митців цікавив феномен “людини в театрі” (природу людини в умовах театрального середовища вивчали Антонен Арто, Єжи Гротовський, Евдженіо Барба та ін.). У межах нашого дослідження важливо враховувати два цих чинники: розглянути особливості поведінки персонажа монодрами, яку можна назвати “театральною” (“театр в людині”), і схарактеризувати прагнення індивіда створювати “театр одного актора” (“людина в театрі”).

Отже, для визначення особливостей монодрами як культурно-історичного феномену вважаємо за потрібне дослідити психологічний і поетологічний аспекти театральності монодрами, які увиразнюються психологічною характеристикою персонажа та визначають особливість художньої побудови текстів монодрам, а головне – розглянути театральність як особливий тип художнього світосприйняття автора, що реалізується саме в монодрамі-події. Під **психологічним аспектом** театральності розумітимемо “специфічну психологічну характеристику того чи іншого персонажа”, а під **поетологічним** – “особливу художню організацію твору”, де “персонажі наперед вибудовують свою поведінку з огляду на усвідомлення себе життєвими акторами” [96, 5]. **Монодрамою-подією** вважатимемо таке цілісне явище, яке в монологічній формі театральними засобами презентує індивідуальність єдиного суб’єкта дії та розширює його можливості через утворення нових зв’язків між суб’єктом і об’єктами в соціокультурному, політичному контекстах.

Творення образів Я-Іншого персонажа в монодрамі стає основою розвитку сюжету через властивий театральності принцип “тривимірності” – режисер та інші “механізми керування виставою”, актор і глядач (“тривимірність” розглядається у потрактуванні О Лейт). Саме в жанрі монодрами усі три виміри об’єднані в одній особі, при цьому автор чітко демонструє їх розділення та переходи у структурі твору. Тому театральність монодрами на поетологічному рівні пов’язана з авторською фіксацією розділення єдиного суб’єкта дії: персонаж-режисер (автор) обирає певну модель поведінки для персонажа-актора (лінійна складова сюжету), актор грає цю роль (циклічна складова), потому персонаж-глядач аналізує успішність цієї моделі поведінки та зіграної ролі (знову лінійна складова). Персонаж перебирає різні сторони власної свідомості, “приміряє маски” – увиразнює їх різноманітними образами.

Принцип театральної “тривимірності” реалізується через тематично-сміслову неоднорідність образів Я персонажа. Зіткнення різних образів Я персонажа (режисера, актора, глядача) увиразнюється через діалогічні властивості монологу монодрами: риторичні звертання, запитання, які персонаж ставить собі (читачам / глядачам, умовному, потенційному співрозмовникові і т. д.), відповіді, які він дає на ці запитання; семантично значимі паузи. Фрагментарність та уривчастість у словесній презентації думки демонструють тематичні переходи від образу режисера власних міркувань до актора, а з тим до глядача тощо. Термін “тривимірність” у цьому сенсі є умовним (радіше “багатовимірність”), позаяк “механізми керування виставою” зазвичай теж розщеплюються на кілька складових – автор, режисер, костюмер, гример, музичний редактор, і ці образи Я персонажа також активно представлені в сучасній монодрамі.

Автори сучасних монодрам наділяють своїх персонажів індивідуальними рисами, увиразнюють психологію поведінки, при цьому спільним при створенні образу персонажа є така його театральність, яка полягає в особливій презентації себе та в моделюванні персонажем життєвої ситуації за законами театрального дійства. Так, у монодрамі персонаж розповідає про себе, згадує події, розказує про інших людей, міркує і фантазує, мріє про майбутнє – і в усьому цьому часто

допускає неточності або й неправду, свідому чи несвідому, передає власне бачення через гіперболізацію, аби справити враження або відчувти нові емоції, що зазвичай властиве людині, вигадує для себе маски, щоб крізь них краще можна було проявити власну індивідуальність або сховати її розчинення в колективному. Персонажі монодрам не намагаються створювати об'єктивні сцени життя, натомість усі людські образи та події максимально суб'єктивні, є проекцією внутрішнього світу суб'єкта дії, говорять його голосом, отримуючи перебільшено іронічний відтінок при іронічному ставленні до них персонажа; гіперболічно трагічний – при відчутті провини до цих людей, сентиментально-щемливий, якщо персонаж сумує за ними.

М. Євреїнов, характеризуючи такий процес “театру для себе”, напряду називав його монодраматичним: “Якщо ми згадуємо про наше минуле (хоча б і про вчорашню подію), ми творчо змушуємо знову розігратися цю подію перед нашими духовними очима; іншими словами, творимо історичну п'єсу монодраматичного характеру на відому подію, інсценуємо її, і самі, подібно лицедієві, дефілюємо в ній перед собою ж – глядачем і суддею. Іноді ми любимо солодко помучити себе, змінюючи хід подій, виводячи дійову особу, що не брала в них участь, придумуючи іншу розв'язку і т. ін. («а раптом він би відповів те-то», або «а якщо би в цей час зайшов такий-то», або «а раптом би вона, побачивши безлад у моєму костюмі й помітивши моє зняковіле обличчя» і т. ін.)” [54, 152].

У монодрамі творення образів Я/Я-Іншого відбувається “тут і тепер” і напряду залежить також від такої психологічної характеристики персонажа, як “рівень трансляторної здатності тієї чи іншої свідомості” – талант моделювати світ або копіювати його за зразком. Коли самість персонажа розчиняється в Інших, тоді Я “творить власну віртуальну реальність, не моделюючи, а копіюючи вже наявні у віртуальній реальності форми... споживання-актуалізація вже створеного [95, 150–151]. Приміром, у монодрамі В. Леванова “Смерть Фірса” актор, який довго грав чеховського персонажа розчинився в ньому та здатен транслювати переважно його слова з п'єси. Жінка-персонаж п'єси Ж. Помра “Торговці”, індивідуальність якої знівелював соціум, може говорити тільки штампами загального театру соціального

життя. Персонаж п'єси Ф. Мелькіо “Так я дізнався, що поранений тобою, моє кохання” спостерігає за невідомою жінкою в аеропорту, додумує її образ, надає йому рис чарівності і поетичності, вигадує її життя, поки не стає зрозумілим, що таке моделювання реальності полегшує відчуття болю від втрати коханої, риси якої накладаються на образ незнайомки.

Таким чином, психологічний аспект театральності проявляється в тяжінні персонажа монодрами до гіперболізовано-репрезентативної поведінки, прагнення грати різні образи власної свідомості, надягати маски. На поетологічному рівні театральність реалізується на рівні художньої організації твору через принцип театральної “тривимірності”. Я-суб'єкт творить образи Я-об'єкта, художньо моделюючи реальність та демонструючи, залежно від авторських інтенцій, різний рівень трансляторної здатності свідомості.

О. Левченко, узагальнюючи здобутки в царині театральної антропології (“дослідження тотальності театру в тотальності природи людського буття” [95, 11]), зауважувала, що театральна художня практика, “починаючи від А. Арто, у центр уваги ставила єдину мету: відновлення цілісності людини у процесі театального переживання” [95, 12]. Прагнення бути творцем, актором і глядачем у власній мовленнєвій дії, втілюючи театральну тривимірність в одній особі, стало важливим засобом розширення меж індивідуальності в сучасному соціокультурному просторі.

У XXI столітті монодраматичний дискурс виходить із маргінесу і стає вагомим фактором культурного життя суспільства, тобто від часів А. Чехова, А. Стріндберга, М. Євреїнова спостерігаємо новий етап перетворення монодрами на якісно інше явище більш масштабного рівня – не просто жанрово-драматично-театральне (обмежене театальною сценою), а власне – на культурно-історичний феномен, що проявляється в розширенні контексту монодрами. На сучасному етапі в це поняття починають вміщувати різні за змістом і функцією феномени, які можна розглядати на тлі театральних законів:

– “театр” автора-письменника: зустрічі з читачами, що демонструють не просто презентацію творчості, але й свідоме художнє моделювання

реальності (приміром, виступи групи Бу-Ба-Бу), яке тепер стає не “ляпасом суспільному смаку”, а навпаки – втіленням того, що очікує глядач, вихований мас-медіа, зі зниженим порогом вразливості, зі стертою межею між приватним і публічним, тому митець може вільно театралізувати власний світ;

– “театр” політичного життя: театралізується сфера політики – “політик-актор” (або інша особа, що виголошує театралізований монолог щодо певних політичних питань), який творчо моделює реальність відповідно до законів моновистави та унаочнює проповідницькі комунікативно-риторичні чинники;

– театр одного актора (актор розриває з колективом і починає працювати сам, використовуючи максимальну можливість вільної самореалізації, наприклад, українські актори Лідія Данильчук, Галина Стефанова, англійський актор і драматург Піп Аттон, американський актор та письменник Ерік Богосян, польський актор Матеуш Новак та ін.);

– інші театралізовані феномени, де особистість демонструє себе (приміром, монодрама “Безперечна таємниця” за мотивами спогадів Майка Тайсона, яку спортсмен виконує сам; інтернет-проект “Читаємо Інтернет”, “Лист до друга Кості в Москву” Мирослава Гая; лекції-вистави про моду Олександра Васильєва, вистава-презентація картин “Слідство” Любомира Медведя і т. ін.).

Ці сучасні форми презентації власної індивідуальності є *монодрамою-подією*, адже мають такі ознаки: є єдиним цілісним явищем, що в монологічній формі презентує індивідуальність однієї людини; утворюють єдине ціле і змінюють властивості суб’єкта дії через формування нових зв’язків між ним і об’єктами за правилами театрального перформенсу (в перформенсі, за П. Паві, “акцентується радше ефемерний і незавершений характер творчості, а не сам твір мистецтва, який представляють і який є завершеним” [125, 303]), що в ньому, окрім слова, важливого значення набувають простір, час, тіло, ритуальна церемонія, соціальне коментування, а також автобіографічна презентація.

Поведінка суб’єкта дії в монодрамі-події є такою, що не можна назвати природною, повсякденною – вона “театралізована”, тобто штучна, відмінна від повсякденної, характеризується використанням “надповсякденних технік”

(термін Евдженіо Барби [див. : 8]), властивих театральним практикам. Е. Барба зазначав: “Повсякденні техніки тіла використовуються для спілкування; віртуозні техніки для зачарування. З іншого боку, надповсякденні техніки ведуть до інформації. Вони буквально *вкладають* тіло в *форму*, роблять його штучним / артистичним, але *правдоподібним*” [8, 41]. Надповсякденну техніку тіла дослідник називав “передвиражальною”, оскільки лицедій “самим фактом перебування перед глядачем мимоволі змушений щось або когось представляти [8, 41]. Саме надповсякденні, передвиражальні техніки характеризують поведінку суб’єкта дії в монодрамі-події та є однією з тих ознак, що вирізняють, зокрема, “театр одного письменника” (політика і т. ін.) від власне виступу письменника (політика) тощо.

В усіх виявах монодрами важливою є компенсаторна функція, при цьому якщо терапевтично-компенсаторна функція пов’язується переважно з масовою культурою, то монодрама виявляє альтернативну компенсацію: не просто втіху, а перетворення життя на таке, де могла б якнайвиразніше виявити себе індивідуальність (театральність стає способом цього вияву). Митець у монодрамі-події отримує унікальну можливість надати своєму творові нових сенсів за рахунок зміни ситуації представлення (нові глядачі, новий контекст); уникнути посередників на шляху до адресата, які можуть змінити, спотворити власне авторське бачення; втілити незреалізований драматургічний потенціал, продемонструвати власну схильність до театральності; не зважати на необхідність рахуватися з Іншим у самовираженні. Приміром, актор і драматург Ерік Богосян так говорив про мотивацію написання і виконання на сцені низки монодрам (монологи жебрака, сутенера, бізнесмена, гітариста та ін., а після цього – Митця), об’єднаних назвою “Секс, наркотики, рок-н-рол: “...то розмисли про конфлікти у моєму власному житті. Вони є спробами розібратися в неприємних речах у собі і зробити їх видимими для будь-кого...” [цит. за: 50, 33].

Автори в монодрамах реалізують власну індивідуальність, але все ж таки потребують глядача, особливо це важливо для письменника, політика, актора, які можуть це творення образів вербалізувати. “Самотня гра... ще більше

потребує зовнішнього об'єкта, з яким могла би працювати фантазія... ніж гра спільна. У спільній грі ті, хто грають, самі є такими об'єктами, тож значення знарядь гри тут відступає на другий план” [54, 316], – цитує М. Євреїнов слова В. Вундта. У “самотній грі”, яку презентує монодрама-подія, зовнішні об'єкти (люди, явища) стають не тільки адресатом, але й знаряддям для творення образів Я (театралізації), з яким працює уява митця та за рахунок якого він реалізує власні творчі інтенції. У цьому, на нашу думку, полягає феномен ранніх монодрам Є. Гришковця, які Н. Якубова назвала “автобіографічною імпровізацією” (як прояв нової структури стосунків між автором і літературною основою) та зазначила: “Гришковець... звертався до публіки з текстом, який ніби нав'язував йому спогад, з текстом, значення якого він і сам намагався ніби вперше за багато років – у перформативному жесті вивільнення через його висловлювання – розгадати” [182, 60].

Про прагнення автора розширити власні можливості за рахунок театральних засобів писали Д. Гарві та Р. П. Ноулз, вивчаючи діалогічні властивості монологічного мовлення. Вони назвали такий вид монодрами “автобіографічною монодрамою” та визначили його як специфічний піджанр, “у якому суб'єктивність виражається діалогом через саму дію публічного створення соціального “я”, таким чином розкриваючи таємницю персонажа. Такі тексти виводять на перший план фрагментарну природу суб'єктивності і працюють проти того припущення, що існує основне й автентичне “я”, яке є цілісним і незмінним завжди. Ідентичність показана перформативною в тому сенсі, що вона не має ніякого онтологічного значення без різноманітних дій, які вказують на її існування. Отже, немає ніякого “основного” або “автентичного” я, тільки багато “я”, які щоразу починають існувати під час якоїсь ситуації чи події” [193]. Англійські дослідники звернули увагу на “перформативну ідентичність”, яка є, на нашу думку, головним суб'єктом дії в усіх зазначених нами видах монодрами-події (а не тільки в суто автобіографічних) та відображає одиничність, неповторюваність, невідтворюваність Я в монодрамі-події: це Я набуває щораз нового сенсу, позаяк кожен раз засоби розширення меж

індивідуальності різні (нові глядачі, соціальна та політична ситуація, коментування, рекламний супровід тощо).

Тому для митця, на нашу думку, розширення контексту монодрами (з огляду на рецептивну складову) полягає в пошуках нових точок дотику з читачем, які дали б можливість позбутися постмодерної релятивності та “комунікативного розриву”; у компенсації невидовищності власної сфери діяльності, через яку шлях до широкої аудиторії стає тривалим або неможливим; в експериментах із рецептивними можливостями глядача.

Новими можливостями для рецепції тут стає такий чинник, який О. Червінська визначила як глядацька “несвобода”: “Те, що свобода закладається в рецептивну структуру читача, в разі театрального глядача стає абсолютно неприпустимим” [164, 99]. У цьому сенсі авторська творча індивідуальність у монодрамі-події має більше можливостей впливу на реципієнта через “нав’язування” власного бачення твору, залучаючи для цього мову тіла, простору, часу, ритуальні чинники, соціальне коментування (рекламу, рецензії, публікації у періодичних виданнях, які готують до події), обмежуючи певним чином свободу сприйняття (окрім того, що “серед глядачів імпліцитно хтось стає генератором колективної інтерпретації” [164, 99], що теж є засобом впливу).

Наприклад, зустрічі Сергія Жадана з читачами із приводу презентації нової книжки “Життя Марії” (Луцьк, 2015 р.) мають усі ознаки монодрами, яка зреалізувалась як подія та створила нові можливості для розширення театральних інтенцій автора (читача / глядача). У презентованій С. Жаданом зустрічі з читачами можна визначити такі властивості монодрами: 1) єдиний суб’єкт дії (автор презентує не різні образи, а одного ліричного героя збірки як носія єдиної розділеної свідомості, в яку проектується зовнішній світ); 2) суб’єкт дії реалізує асоціативно-метонімічно принцип моделювання (світ передається через окремі частини, епізоди-асоціації, які, об’єднуючись, створюють таку єдину картину світу, яку бачить герой); 3) монодрама стає монологом-сповіддю; 4) у процесі мовленнєвої дії реалізується конфлікт із самим собою та відбувається творення образу кризи самоідентифікації; 5) вірші розташовані в

такому порядку, який уможлиблює їх сприйняття як цілісного твору із зав'язкою, розвитком, кульмінацією, розв'язкою внутрішнього конфлікту єдиного суб'єкта дії, при цьому вірші представляють циклічну складову); 5) втілено хронотоп кризи та життєвого зламу (одна людина на порожній сцені перед залом – “тут і зараз”, час і простір творяться рефлексією суб'єкта дії через увиразнення кризового стану самотньої людини-митця).

Подією зазначену монодраму робить те, що С. Жадан свідомо моделює художню реальність за театральними законами через використання особливих авторських інтонацій і жестів, надаючи текстові ритмічності й музикальності (це стає ще одним прийомом об'єднання окремих текстів у єдину цілу невідтворювану подію), при цьому тіло виконавця монодрами робить “відчутним невидиме: намір” [8, 29], тобто має місце використання надповсякденних технік. Така презентація тексту автором організовує глядацьке сприйняття та зумовлює (тут – обмежує за рахунок більшого впливу авторської індивідуальності) читацьку рецепцію: наступне самостійне читання віршів С. Жадана неусвідомлено для читача відбувається за презентованими автором правилами (авторські логічні наголоси на останнє слово в рядку, “політність” інтонації тощо). Через розширення контексту монодрами С. Жадан синтезує в одній особі автора, режисера, актора, розширює функцію Я – “аудиторія” в культурному середовищі, виявляє незреалізований драматургічний потенціал.

Прикладом розширення можливостей творчої індивідуальності за рахунок використання власного театального потенціалу є Піп Аттон, який у 40 років покинув професію ювеліра і став одним із найбільш плідних британських драматургів, акторів, режисерів, що працюють переважно в жанрі монодрами. Він створив у своїх п'єсах образи Гітлера, Казанови, Чапліна, Сальєрі, Черчилля, Тетчер та ін., спираючись на їхні спогади, щоденники, публічні виступи тощо, втілив їх як режисер та актор. П. Аттон зреалізував у монодрамах складну архітектоніку, яка демонструє нашарування двох індивідуальностей (Я та культурного Іншого) – лінійного та циклічного сюжетів, які відображають складний перформативний процес розділення й об'єднання свідомості єдиного суб'єкта дії. Автор обирає з документальних матеріалів найбільш знакові фрази,

що допомагають увиразнити індивідуальність персонажа, створює хронотоп кризи та життєвого зламу через ситуацію очікування смерті (спільне для всіх його монодрам): “Публіка прагне побачити життя відомої особистості якнайвичерпніше. Граючи людей у передчутті смерті, я отримую привілей охопити всю їхню біографію одним поглядом, розібравшись у мотивах і намірах. Таким чином усе життя можна вкласти в годину сценічного часу” [2].

У монодрамі “Адольф” П. Аттон створив образ Гітлера, що репетирує свій останній виступ перед смертю (реальні виступи Гітлера в обробці автора). Коли за сюжетом персонаж П. Аттона досягає кульмінаційного моменту в своїй промові (на рівні сприйняття – формування стану повної відрази до Гітлера), він знімає перуку й вуса, перетворюється на сучасника, звертається до публіки від свого імені, зачаровує довірливими фразами, обговорюючи побутові теми, та поступово в мовленні персонажа знову з’являються слова та жести Гітлера – у фіналі інтонація ненависті звучить уже з вуст “милого англійця”.

П’єси П. Аттона – це монодрами-події, розраховані на реалізацію перформативними театральними засобами індивідуальності одного конкретного суб’єкта (наразі неможливі для відтворення іншими людьми, окрім П. Аттона). В основі цих мистецьких феноменів тонка інтелектуальна перформативна гра з читачем / глядачем (Я-культурний / ментальний Інший як об’єкт мовлення то віддаляється від Я-суб’єкта, то наближається до нього), розрахована на певний соціокультурний контекст, асоціативний фон, “мову” тіла, простору тощо.

О. Чирков зазначав: “Драматургія пройшла довгий шлях від виду драматичного мистецтва до метавиду мистецтв видовищних за своєю сутністю. <...> Метавид драматургія – то є наслідування античній моделі мистецтва, що творить дійство. То є перехід до мистецтва, що вбирає в себе виражально-зображувальні можливості різних класичних мистецтв і яке прямує до неосинкретизму як визначального способу суб’єктивного перетворення багатомірного і неоднозначного світу. То є перетворення традиційних для класичних видів мистецтва жанрів у принципово нову жанрову систему, яка живе й розвивається за лише їй притаманними й нею створеними принципами і законами” [172, 107]. У своєму розвитку монодрама не просто пройшла шлях від

синкретичних жанрів до мистецького неосинкретизму, а виявила здатність вийти за межі просто мистецтва.

Отже, залучення театральної методології дало змогу дослідити особливості розширення контексту сучасної монодрами, що дозволяє називати її не просто жанрово-драматичним, театральним, але й культурно-історичним феноменом – монодрамою-подією – цілісним явищем, яке в монологічній формі театральними засобами презентує індивідуальність єдиного суб'єкта дії та розширює його можливості через утворення нових зв'язків між суб'єктом і об'єктами в соціокультурному, політичному контекстах.

Висновки до розділу 3

1. Використання методології інтермедіального аналізу дало можливість умовно змоделювати етапи роботи автора над монодрамою та проаналізувати специфіку цього процесу. Порівнявши літературний текст зі сценічним та текстом його постановки, можемо зробити висновок, що автор, працюючи над монодрамою, повинен: 1) створити або виокремити з-поміж інших героїв єдиного суб'єкта дії, окреслити Я-Інших персонажа для реалізації внутрішнього конфлікту; 2) втілити екзистенційну тематику і проблематику, художньо осмисливши образ людини в процесі самоідентифікації; 3) переробити персонажа на драматичного героя, обрати для нього адресата, вибрати ключові епізоди з життя персонажа, асоціації до них, що мають створити властиву цьому жанрові метонімічно-асоціативну / асоціативно-метонімічну модель світу; розробити фабулу й лінійно-циклічний сюжет з огляду на комунікативну ситуацію сповіді або скарги; 4) перетворити внутрішній монолог на зовнішній, розширити його через властиві усному мовленню інтонації; при цьому суб'єкт дії може перебирати на себе репліки всіх дійових осіб – слова персонажів проектуватимуться крізь єдину свідомість суб'єкта дії, відображатимуть різні сторони його Я; 5) обрати засоби вираження самотності, незахищеності людини перед ворожим світом для втілення хронотопу кризи і життєвого зламу.

2. Поетологічний рівень театральності уможлиблюється художнім моделюванням внутрішньої психологічної реальності персонажа через

театральну “тривимірність” (“багатовимірність”) у художній організації твору. Персонаж монодрами є режисером, актором і глядачем власної мовленнєвої дії, втілює театральну “тривимірність” в одній особі. Я-суб’єкт творить образи Я-об’єкта та демонструє, залежно від авторських інтенцій, різний рівень трансляторної здатності свідомості за допомогою діалогічності монодраматичного монологу. Психологічний аспект театральності проявляється в тяжінні персонажа до гіперболізовано-репрезентативної поведінки, у прагненні грати різні образи власного Я.

3. У ХХІ столітті монодраматичний дискурс став вагомим фактором культурного життя суспільства: монодрама увійшла в якісно інший контекст та виявила себе не просто як жанрово-драматично-театральний, а як власне культурно-історичний феномен, що проявилось у створенні монодрами-події. Монодрамою-подією вважаємо таке цілісне явище, яке в монологічній формі театральними засобами презентує індивідуальність єдиного суб’єкта дії та розширює його можливості через утворення нових зв’язків між суб’єктом і об’єктами в соціокультурному, політичному контекстах.

Поняття “монодрама”, що реалізується як подія, на сучасному етапі вміщує різні за змістом і функцією феномени, які можна розглядати на тлі театральних законів: “театр” автора-письменника, політика, власне актора та інші театралізовані моносуб’єктні явища, де особистість презентує себе. Монодрама-подія є втіленням такого типу авторського світосприйняття, яке передбачає розширення індивідуальних можливостей єдиного суб’єкта дії в новому соціокультурному, політичному тощо контекстах за рахунок внутрішньо зумовленої театральності автора.

ВИСНОВКИ

У дослідженні здійснено системно-аналітичне потрактування жанру монодрами, уточнено термінологічний апарат, що стало можливим завдяки застосуванню методів не тільки літературознавства, а й суміжних гуманітарних дисциплін. На основі дослідження жанру як втілення автором певної моделі дійсності було визначено основні ознаки монодрами, окреслено її поетику, для цього проаналізовано найбільш інформативний матеріал сучасної світової драматургії, висвітлено рух авторських і читацьких стратегій кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Монодрама стала не лише закономірною тенденцією сучасної літератури, а й комплексним культурно-історичним феноменом. Протягом усієї історії розвитку монодрама продемонструвала іманентну суперечливість як на змістовому, так і на формальному рівнях – між індивідуальним (індивідуалістичним) і загальним (соборним, колективним, суспільним), розділену свідомість – єдиного суб'єкта дії, між монологом і діалогом (полілогом), між ліричним та епічним тощо. Така кореляція втілила зміни психологічного, культурного, соціального погляду суспільства на питання збереження індивідуальності, з одного боку, та на проблему “зруйнованого самотністю індивіда” – з іншого. У висліді, якщо образно окреслити особливості розвитку монодрами як індикатора змін зображення людини у драматургії, то це рух від індивідуальності до індивідуалізму: від виборювання права на індивідуальність (інакшість, іншість) – до абсолютного права на індивідуалізм, творчої фіксації проблем, спричинених прагненням людини протиставляти себе колективу й суспільству.

Монодрама пройшла три основних періоди розвитку: етап дифузії (до кінця 80-х років ХІХ ст.), асиміляції (до кінця 80-х років ХХ ст.), модифікації та трансформації (від 1980-х років). Створення монодрами як мистецького явища уможливилось передусім завдяки *дифузії* – взаємопроникненню різних видів мистецтва, літературних, риторичних тощо жанрів: трагедії, діатриби і солілоквиуму, сповіді (церковної, побутової, літературної), музично-декламаційних театральних

жанрів і опери, поеми, психодрами та власне драми тощо. Поступово сформувався такий елемент поетики твору, як *монодраматичність*, що полягає у зображенні автором подій, ситуацій, вчинків персонажів як проекції внутрішнього світу однієї людини. Зрештою виникла монодрама: спочатку це не літературний жанр, а синкретичне мистецьке утворення, адже воно поєднувало декламаційні тексти, музику, співи, танці, пантоміму тощо. Такими були перші монодраматичні твори (загально-мистецькі феномени) Ж.-Ж. Руссо “Пігмаліон” (1762–1770 рр.), Й.-В. Гете “Прозерпіна” (1778 р.), численні п’єси німецьких експресіоністів.

Натомість першими монодрамами – самостійними літературними творами – можна вважати такі п’єси, як “Про шкоду тютюну” (1886 р.) А. Чехова та “Хто сильніший” (1889 р.) А. Стріндберга. Ці автори відчували загальну тенденцію європейської літератури, яка полягала у прагненні закріпити в красному письменстві ідею цінності кожної конкретної особистості в її унікальності й неповторності. А це найбільш ефективно можна було зреалізувати, по-перше, у драматичному творі, оскільки думки і почуття персонажа в ньому “народжуються” безпосередньо “тут і тепер”; по-друге, у п’єсі з єдиним персонажем, адже саме це дозволяє детально зупинитися на усіх нюансах і особливостях поведінки конкретної людини в її екзистенційному протистоянні та не відволікатися на інших; по-третє, один персонаж у драмі сам презентує себе через монолог, що увиразнює складність, суперечливість і неповторність людської психології у прагненні виразити себе через слово.

Розвиток монодрами потребував формування відповідної поетики та поступової підготовки “горизонту сподівань” читача / глядача – за часів А. Чехова та А. Стріндберга читач / глядач був готовий сприймати драматичний твір з одним персонажем радше як комедійний або сатиричний (що почасти наявне у п’єсах цих авторів). Поглиблений психологізм, внутрішній екзистенційний конфлікт як рушійна сила сюжету, розширення конфлікту до рівня загальнолюдського, зміна часопросторових координат драматичних творів, розвиток епічного та ліричного первнів драми тощо стали важливими чинниками для подальших експериментів і тими підвалинами, що уможливили появу жанру монодрами, її розвиток, актуалізацію на межі ХХ–ХХІ століть.

Теоретичне обґрунтування монодрами М. Євреїновим у 1908 р. та створення ним і Б. Гейгером п'єс у цьому жанрі дають відлік наступному етапові розвитку монодрами – етапові асиміляції та тенденціям до анігіляції через деформацію провідних жанрових ознак. М. Євреїнов визначив, що монодрама – це драматичний жанр із єдиним суб'єктом дії; допустив наявність у цьому жанрі інших персонажів, якщо вони є проекцією свідомості єдиного суб'єкта; наголосив на важливості рецептивної складової – перетворенні для глядача (читача) “чужої драми” в “мою драму”.

Відтак євреїнівська монодрама, де різні образи індивіда персоніфікуються різними персонажами, зазнала впливів та змін. Натомість внутрішньо розщеплена свідомість людини поступово реалізується у драматичних творах ХХ ст. саме в одному персонажеві – формуються поетикальні засоби зображення такої свідомості передусім у монодрамах Ю. О'Ніла (амер.), Ж. Кокто (франц.), Е. Карбаллідо (мексик.), С. Беккета (ірл., франц.), Д. Буццаті (італ.), М. Мітуа (франц.), Р. Пенже (франц.), Т. Ружевича (польськ.), Б. Бойчука (укр.), А. Майе (канад.), Я. Ріцоса (грец.), Б. Коллінза (англ.), С. Мрожека (польськ.), Б.-М. Кольтеса (франц.), П. Зюскінда (нім.), Г. Мюллера (нім.), Т. Бернгарда (австр.), Л. Петрушевської (рос.) та ін. Наприкінці ХХ ст., тобто через сто років після написання першої монодрами, жанр відроджується, стає не просто спорадичним явищем, як це було протягом майже усього ХХ ст., а набуває особливої актуальності у світовій літературі, стає “мейнстримом” – масовою тенденцією.

Таким чином, **монодрама** сформувалась як драматичний жанр з єдиним суб'єктом дії, розділення свідомості якого реалізується монологом персонажа через опозицію “висловлене” / “невисловлене”, що не тільки відображає внутрішній конфлікт, але й у процесі виголошення стає способом розвитку драматичної дії.

На нинішньому етапі відбуваються процеси модифікації та трансформації монодрами, що свідчить про активне життя жанру. Ці процеси стають можливими через внутрішні діалектичні суперечності монодрами: по-перше, через наявність єдиного, але розділеного суб'єкта дії, що створює авторам

обшир для творчого втілення цього протиріччя, приміром, через трансформацію монологічності в полілогічність. Такі зміни зумовлює також те, що в ХХІ ст. автори монодрам знову активно використовують для персоніфікації різних сторін розділеної свідомості кількох персонажів, як це було в М. Євреїнова. По-друге, модифікація та трансформація мотивується тяжінням монодрами до двох різноспрямованих векторів – ліричного та епічного.

З огляду на жанр як “систему художнього моделювання світу” (за Н. Лейдерманом) ми зробили спробу цілісного теоретико-літературного осмислення монодрами. Для цього виокремили ті основні особливості, які у своїй сукупності та взаємозв’язку формують жанр монодрами. Демонструючи в жанрі певний зріз дійсності, автори монодрам спираються на принципи моделювання світу, які ми визначили як метонімічно-асоціативний та асоціативно-метонімічний. Метонімічно-асоціативним принципом моделювання світу вважаємо такий авторський принцип естетичного відбору й організації матеріалу в монодрамі, який передбачає, що єдиний суб’єкт дії міметичними засобами реалізує вузловий фрагмент свого життя як суттєвої частини цілого за допомогою творення системи асоціацій до різних сторін власної розділеної свідомості. Асоціативно-метонімічний принцип передбачає, що єдиний суб’єкт дії моделює метафізично-символічний фрагмент життя, поетичною уявою творить асоціації до суттєвих рівнів власної розділеної свідомості, завдяки чому значення цілого життя переноситься на цей фрагмент, пов’язується із ним часовими, просторовими, кількісними та ін. асоціативними відношеннями.

Важливого значення в естетичному відборі автором матеріалу для монодрами набуває прагнення зобразити людину в момент екзистенційної кризи, у процесі обстоювання власної індивідуальності перед тиском ворожих сил світу. Тож провідною для цього жанру стає екзистенційна тематика і проблематика, драматичний пафос і концентрована інтенсивність зображення.

Головним виразником жанру для монодрами є монособ’єктність – наявність єдиного суб’єкта дії, розділена свідомість якого у процесі висловлювання стає об’єктом зображення. Суб’єкт дії (Я-сьогоднішній) творить, описує, досліджує різні образи власної свідомості (Я-Інші) з метою ідентифікації з тим із них, який

уможливить вихід із кризи. Ці образи монодрами можуть бути втілені кількома персонажами, тобто проявляться як різні голоси єдиного суб'єкта дії, що унаслідок внутрішній конфлікт. Суб'єкт дії в монодрамі вербалізує певну точку зору, відповідно до якої зміст його оповіді може наближатися до позиції автора, а може віддалятися від логіки авторського мислення. Дистанціювання авторської свідомості від свідомості суб'єкта дії втілюється в монодрамі через опозицію “зміст / форма висловлювання” персонажа. Вияв свідомості суб'єкта дії через зміст висловлювання, а авторської свідомості через форму висловлювання реалізується, на нашу думку, в монодрамі з домінуванням епічних начал та відповідає метонімічно-асоціативному принципу моделювання світу. Відкритий монолог персонажа, що демонструє наближення авторської свідомості та свідомості суб'єкта дії на змістовому і формальному рівнях, реалізується в монодрамі з домінуванням ліричних начал та відображає асоціативно-метонімічний принцип світомоделювання.

У дослідженні обґрунтовано, що другою за значимістю ознакою монодрами після моносуб'єктної організації є комунікативна поведінка персонажа, яку автор реалізує через висловлювання суб'єкта дії. Комунікативною основою цього висловлювання є монологічне мовлення персоніфікованого персонажа, яке відображає розповідь від першої особи і може бути спрямоване на реального (присутнього мовчки) персонажа, потенційного співрозмовника (відсутнього фізично, але реального для персонажа), умовного адресата (тварину, предмет тощо), звернене безпосередньо до читача / глядача. Комунікативно-риторичні аспекти монодрами проявляються у формуванні монологу персонажа як сповіді або скарги та реалізують те, що суб'єкт дії наважився висловити, подолавши механізми самозахисту (“висловлене”), або не наважився (“невисловлене”) – через складність цього процесу. Сповідь і скарга в різних пропорціях стали для монодрами основою, будівельним матеріалом, з осібної структури перетворилися на формально-змістовий прийом.

Визначаючи характер конфлікту в монодрамі, ми скористалися найбільш продуктивними, на нашу думку, критеріями: властивістю монологу

демонструвати опозицію “висловлене” / “невисловлене та з огляду на створення в монодрамі “образу самоідентифікації”. Через “висловлене” автори виявляють здатність персонажа монодрами усвідомлювати і вербалізувати внутрішню кризу, демонструвати зовнішньою словесною дією різні образи Я (минулого, теперішнього та майбутнього) та в них шукати причини виходу з межового стану – такий конфлікт автор спрямовує передусім на співпереживання читача. Через “невисловлене” (приховане) автор демонструє неусвідомлене зіткнення героя із самим собою, що реалізується як зовнішнє протистояння персонажа монодрами із соціальним, культурним, духовним Іншими. Такий не висловлений персонажем внутрішній конфлікт із самим собою розрахований на читацьке декодування та інтерпретацію. З огляду на це у монодрамі було визначено такі типи конфлікту: зіткнення із самим собою як з Іншим (минулим, теперішнім, майбутнім); зіткнення із самим собою – соціальним Іншим; зіткнення із самим собою – культурним / ментальним Іншим; зіткнення із самим собою – Богом як Іншим.

Сюжет монодрами розгортається за лінійно-циклічною схемою. Лінійність виявляється в послідовному представленні висловлювання єдиним суб’єктом, Я-сьогоднішнім, у зовнішньому розгортанні мовленнєвої дії, де слово тотожне вчинкові. Лінійність сюжету монодрами відображає рух мовленнєвої дії Я-сьогоднішнього від зав’язки (вербалізації межового стану), відтак демонстрації моментів завершення та початку чергового циклу розповіді, до розв’язки. Циклічність унааявнює процес творення суб’єктом дії низки образів Я-Інших (минулих, майбутніх тощо) – об’єктів, яких він інтерпретує, про яких розповідає та які опосередковано демонструють зміни психологічного стану єдиного суб’єкта дії.

Для характеристики хронотопу монодрами ми скористалися терміном “хронотоп кризи та життєвого зламу” (М. Бахтін), обґрунтували доцільність використання цього терміна для означення специфіки часопростору в цьому жанрі. Межовий хронотоп кризи та життєвого зламу реалізується в монодрамі через зв’язок хронотопів суб’єкта й об’єкта, що уможливорює розширення або звуження простору, призупинення, зміщення, нашарування часових векторів.

Хронотопом суб'єкта вважаємо таке поєднання часових і просторових елементів монодрами, що відображає загальний розвиток і розгортання мовленнєвої дії у фізичному світі персонажа, коли його слово тотожне дії, вчинкові. Хронотопом об'єкта монодрами вважаємо часопростір того, що зображується персонажем, про що розповідається в монолозі єдиного суб'єкта дії. Хронотоп об'єкта сформований системою таких елементів висловлювання персонажа, як образи (у тому числі символи, мотиви-асоціації) з часовим та просторовим значенням.

Серед основних властивостей монодрами, які виявляють авторську стратегію свідомих настанов читача на жанрову модель, актуалізацію її головних жанрових ознак, ми виокремили такі форми паратексту, як жанрове позначення, заголовок, епіграф, перелік дійових осіб, початкова ремарка і склад фінального комплексу. Міжтекстова взаємодія між власне текстом і монодрамою реалізуються через такі засоби інтертекстуальності, як запозичені образи, мотиви й сюжети, стилізація, цитати, алюзії, ремінісценції.

Перетворюючи літературний текст на монодраму, автор мусить здійснити низку таких основних інтерпретаційних процедур: втілити єдину розділену свідомість, оприявнити властиву монодрамі модель світу, зреалізувати екзистенційну тематику і проблематику, змінити інтенсивність / екстенсивність зображення та естетичний пафос, увиразнити комунікативні стратегії сповіді та скарги, реалізувати внутрішній конфлікт, визначитися з лінійною та циклічною складовими сюжету (розробити побіжно окреслені теми, підсилити деталі, дописати текст до наявних сцен, скоротити текст), обрати засоби вираження хронотопу кризи та життєвого зламу. Етапи роботи автора над монодрамою моделюємо на прикладі порівняння первісного літературного “немонодраматичного” тексту зі сценічним текстом і текстом вистави монодрам “Шинель” (реж. В. Фокін), “Річард після Річарда” (реж. І. Волицька), “Концерт Саші Черногля фортепіано з артистом” (реж. О. Девотченко, Г. Козлов).

Розділення свідомості єдиного суб'єкта дії як провідна ознака монодрами реалізується на поетологічному рівні через принцип театральної “багатовимірності”, який у цьому жанрі втілюється в одній особі. Принцип полягає в тому, що Я-суб'єкт творить образи Я-об'єкта, художньо моделюючи

реальність за законами театрального дійства та демонструючи, залежно від авторських інтенцій, різний рівень трансляторної здатності свідомості: персонаж є режисером, актором і глядачем власної мовленнєвої дії. Психологічний аспект театральності проявляється в тяжінні персонажа монодрами до гіперболізовано-репрезентативної поведінки, прагнення грати різні образи власної свідомості, надягати маски.

Зміни в сучасній культурі проявилися в її синкретичності, міжродовій і міжвидовій дифузії, тяжінні до видовищності, театральності, перформативності. Сучасна монодрама змушена виховувати і “плекати” перформативне “єго” людини через розширення можливостей Я за рахунок нових зв’язків із навколишнім світом (різних видів творчої діяльності); враховувати мінливі уявлення суспільства про прекрасне і корисне на тлі впливу мас-медіа. Це відбувається в умовах сучасного культурного контексту, з використанням нових засобів, аби зреалізувати право індивіда на висловлення власної правди. Такими засобами є, зокрема, різні види та форми театральності. Саме вони виводять монодраму на новий етап розвитку: по-перше, розширюючи її соціокультурний контекст – перетворюють на подію; по-друге, створюють можливості для монодрами як драматичного жанру через сув’язь “текст-театр”.

Така тенденція є важливою в розумінні сутності процесів оновлення жанру, особливо для монодрами, адже створення монодрами як події – одна із принципових складових її культурно-історичного феномену. Під **монодрамою-подією** розуміємо таке цілісне явище, яке в монологічній формі театральними засобами презентує індивідуальність єдиного суб’єкта дії та розширює його можливості через утворення нових зв’язків між суб’єктом і об’єктами в соціокультурному, політичному контекстах.

У ХХІ столітті монодраматичний дискурс став вагомим фактором культурного життя суспільства, продемонстрував новий етап реалізації можливостей монодрами: не просто як жанрово-драматично-театрального, а як культурно-історичного феномену, що проявився в розширенні її контексту. На сучасному етапі в поняття “монодрама” вміщують різні за змістом і функцією явища, які можна розглядати на тлі театральних законів: “театр” автора-

письменника – зустрічі з читачами, що демонструють не просто презентацію творчості, але й свідоме художнє моделювання реальності; “театр” політичного життя – “театр політика”, який творчо моделює реальність відповідно до законів мововистави; театр одного актора; інші театралізовані феномени, де особистість демонструє себе. В усіх виявах монодрами важливою залишається її компенсаторна функція через перетворення театральними засобами життя на таке, де могла б якнайвиразніше виявити себе індивідуальність. Митець у монодрамі-події отримує унікальну можливість надати своєму творові нових сенсів за рахунок зміни ситуації представлення (нові глядачі, новий контекст); уникнути посередників на шляху до адресата, які можуть змінити, спотворити власне авторське бачення; втілити нереалізований драматургічний потенціал; не зважати на необхідність рахуватися з Іншим у самовираженні.

Монодрама постійно розвивається, відбуваються процеси її модифікації та трансформації, що створює нові лакуни для осмислення, теоретичного та критичного дослідження. Це свідчить про актуальність розглянутої в дисертації проблеми, а також про значні можливості монодрами як літературного жанру зокрема та культурно-історичного феномену загалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авансцена : інформ. зб. сучас. укр. драматургії : Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса ; упоряд. Я. Верещак [та ін.] ; [передм.] О. Бондаревої. – К. ; Л. : Сполом, 2012. – 136 с.
2. Авраменко Е. Сочетание крайностей в герое делает его 3D-объемным: интервью с Пипом Аттоном [Электронный ресурс] / Евгений Авраменко // Известия. – 11 февраля. – 2014. – Режим доступа : <http://izvestia.ru/news/565503>
3. Агеева Н. А. Поэтика современной отечественной монодрамы [Электронный ресурс] / Н. А. Агеева // Электронный журнал “Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/poetika-sovremennoy-otechestvennoy-monodramy>
4. Амери Ж. По ту сторону преступления и наказания. Попытки одоленного одолеть / Жан Амери ; пер. с нем.: Игорь Эбаноидзе. – Москва : Новое издательство, 2015. – 195 с.
5. Аникст А. А. История учений о драме. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века : монография / А. А. Аникст. – М. : Наука, 1988. – 312 с.
6. Арто А. Театр и его Двойник / Антонен Арто ; [пер. с франц.; составл. и вступит. статья. В. Максимова; коммент. В. Максимова и А. Зубкова]. – СПб. : “Симпозиум”, 2000. – 440 с.
7. Астрахан Н. І. Вистава як інтерпретаційна модель драматичного твору / Н. І. Астрахан // Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2006. – Вип. 30. – С. 139–142.
8. Барба Е. Паперове каное: путівник по театральній антропології / Евдженіо Барба ; пер. з англ. М. Шкарабана ; [передм.] Б. Козака. – Львів : Літопис, 2001. – 288 с.
9. Барт Р. Від твору до тексту / Ролан Барт // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької – Львів : Літопис, 1996. – С. 378–384.

10. Барт Р. Работы о театре / Ролан Барт. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. – 176 с.
11. Баскакова Т. Облака, лес и корни / Т. Баскакова // Иностранная литература, М., 2008. – № 9. – С. 3–37.
12. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовного спілкування / Михайло Бахтін // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької – Львів : Літопис, 1996. – С. 308–317.
13. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1972. – 470 с.
14. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
15. Бентли Э. Жизнь драмы / Эрик Бентли. – М. : Айрис-пресс, 2004. – 416 с.
16. Близнюк А. Монодрама / А. Близнюк // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
17. Близнюк А. Притчово-алегоричний напрям в епічній драмі. Поетика. Жанри: дис... канд. філ. наук : 10.01.06 – теорія літератури / А. Близнюк. – Житомир, 1995. – 208 с.
18. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник / Т. В. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”, 2009. – 519 с.
19. Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим / П. Богданова. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 376 с.
20. Болотян И. М. Жанровые искания в русской драматургии конца ХХ – начала ХХІ века : дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 – русская литература / И. А. Болотян. – М, 2008. – 255 с.
21. Болотян И. М. Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания // Новейшая драма ХХ–ХХІ вв.: проблема конфликта : материалы научно-практического семинара, 12–13 апреля, г. Тольятти / сост. и отв. ред. Т. В. Журчева ; Федеральное агентство по образованию. – Самара : Изд-во “Универс групп”, 2009. – С. 98–106.

- 22.Болотян И. М. “Новая драма”: опыт типологии / И. М. Болотян, С. П. Лавлинский // Вестник РГГУ. – 2010. – № 2 (45). – С. 35–45.
- 23.Бондар Л. О. Монодрама Ярослава Стельмаха “Синій автомобіль” як художня проєкція “єго” митця / Людмила Боднар // Мандрівець: актуальні проблеми гуманітарного пізнання. – Тернопіль, 2006. – №3. – С. 54–61.
- 24.Бондарева Е. Е. Теоретическая модель современной монодрамы: подвижные рамки жанрологического канона / Е. Е. Бондарева // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков : в 2 ч. – Минск., 2006. – Ч. 1. – С. 249–257.
- 25.Бондарева О. Є. Сучасна українська монодрама: становлення нового жанрового канону / О. Є. Бондарева // Вісн. Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника. Сер. Філологія (літературознав.). – Івано-Франківськ, 2007. – Вип. XIII –XVI. – С. 42–47.
- 26.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.
- 27.Бондарева О. Є. Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця XX – початку XXI століття : автореф. дис. ... докт. філол. наук : спец. 10.01.01 – українська література ; 10.01.06 – теорія літератури ; Київський національний університет імені Тараса Шевченка / О. Є. Бондарева. – К., 2006. – 31 с.
- 28.Борев Ю. Б. Эстетика : в 2-х т. Т. 1. / Ю. В. Борев. – Смоленск : Русич, 1997. – 576 с.
- 29.Брокетт Г. О. Історія театру / Оскар Г. Брокетт, Франклін Г. Гілді. – Львів : Літопис, 2014. – 730 с.
- 30.Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / Василь Будний, Микола Ільницький. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 430 с.
- 31.Веремчук Ю. В. П'єса-притча. Генеза. Поетика : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.06 – теорія літератури / Ю. В. Веремчук ; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2005. – 19 с.

32. Висоцька Н. Нові імена в драматургії США рубежу ХХ–ХХІ ст.: діалог традиції і сучасності / Наталія Висоцька // Американські літературні студії в Україні. – К. : КМ Академія, 2014. – Вип. 8. – С. 14–28.
33. Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2000-х років: дискурс, еволюція, типологія : монографія / Тетяна Вірченко. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. – 336 с.
34. Вісич О. Естетика нон-фініто у творчості Лесі Українки : монографія / Олександра Вісич. – Луцьк : ПВД “Твердиня”, 2014. – 196 с.
35. Волицька І. Анотація [Електронний ресурс] / Ірина Волицька // Вистави. Річард після Річарда. – Режим доступу : <http://kurbas.org.ua/plays/richard/richard.html>
36. Гегель Г. В. Ф. Исторические заметки / Г. В. Ф. Гегель // Эстетика : в 4 т. Т. 4. – М. : Искусство, 1973. – 667 с.
37. Гейзінга Й. Homo Ludens / Йоган Гейзінга. – К. : Основи, 1994. – 250 с.
38. Гоголь Н. Шинель / Н. Гоголь // Собр. соч. : в 8 т. Т. 3. – М. : Изд-во “Правда”, 1984. – С. 121–151.
39. Гончарова-Грабовская С. Я. Монодрама в творчестве Е. Гришковца / С. Я. Гончарова-Грабовская // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Серыя 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – № 3. – 2009. – С. 26–31.
40. Гончарова-Грабовская С. Я. Поэтика современной русской драмы (конец ХХ – начало ХХІ в.) : учеб.-метод. пособ. / С. Я. Гончарова-Грабовская. – Минск : Изд-во Белорусского государственного университета, 2003. – 68 с.
41. Григорьянц Т. А. Семиотика сценического текста / Т. А. Григорьянц // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – № 304. – С. 66–69.
42. Гром’як Р. Т. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс : монографія / Р. Т. Гром’як, В. Т. Боднар, Р. А. Бубняк, І. В. Папуша, О. М. Царик. – Т. : Підруч. і посіб., 2004. – 368 с.
43. Громова М. И. Евгений Гришковец – “человек-театр” / М. И. Громова // Русская драматургия конца ХХ – начала ХХІ века. – М., 2005. – С. 333–362.

44. Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века : учеб. пособ. / М. И. Громова. – 3-е изд., испр. – М. : Флинта, Наука, 2007. – 368 с.
45. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая / Эдмунд Гуссерль. – М. : Академический проект, 2009. – 489 с.
46. Гротовський Є. Театр, ритуал, перформер / Є. Гротовський. – Л. : Літопис, 1999. – 185 с.
47. Давыдова М. Валерий Фокин: Неелова может сыграть все. Даже Акакия Акакиевича [Электронный ресурс] / Марина Давыдова // Известия. – 2014. – 16 июля. – Режим доступа : <http://izvestia.ru/news/284639>
48. Дебор Г. Э. Общество спектакля / Ги Эрнест Дебор. – М. : Изд-во “Логос”, 1999. – 224 с.
49. Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття : навч. посіб. для студ. філол. факульт. вищ. навч. закл. / Т. Н. Денисова. – К. : Довіра, 2002. – 318 с.
50. Денисова Т. Позабродвейська драма 80-х: підсумки десятиліття / Т. Денисова // Американські літературні студії в Україні. – К. : КМ Академія, 2014. – Вип. 8. – С. 29–40.
51. Джурова Т. С. Монодрама как механизм преобразования / Т. С. Джурова // Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова. – СПб. : Издательство СПб ГАТИ, 2010. – С. 76–96.
52. Драматургия : изд. 5-е, доп. / В. М. Волькенштейн. – М., СПб. : Советский писатель, 1969. – 338 с.
53. Дубровина С. Н. “Театр слова” и драматургия Бернар-Мари Кольтеса [Электронный ресурс] / С. Н. Дубровина // Литература ХХ века : итоги и перспективы изучения : материалы Пятых андреев. чтений. – М., 2007. – С. 258–269. – Режим доступа : <http://natapa.org/wp-content/uploads/2011/03/dubrovina.pdf>
54. Евреиновъ Н. Введеніе въ монодраму: реферат, прочитанный в Москве в Лит.-Худ. Кружке 16 декабря 1908 г., в С.-Петербурге в Театральном Клубе 21

- февраля и в Драматическом театре В.Ф. Комиссаржевской 4 марта 1909 г. / Н. Евреинов. – СПб. : Издание Н. И. Бутковской, 1909. – 31 с.
55. Евреинов Н. Н. Театр для себя / Н. Н. Евреинов // Демон театральности. – М. ; СПб. : Летний сад, 2002. – С. 113–405.
56. Егошина О. Неелова как мужчина [Электронный ресурс] / Ольга Егошина // Новые известия. – 2004. – 6 октября – Режим доступа : <http://www.newizv.ru/culture/2004-10-06/12773-neelova-kak-muzhchina.html>
57. Емельянова Н. А. Речевой жанр “жалоба” в различных типах дискурса в английском языке : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 – германские языки // Н. А. Емельянова. – Астрахань, 2004. – 181 с.
58. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения / А. Б. Есин. – М. : Флинта, 2000. – 448 с.
59. Єжижанська Т. С. Проблеми комунікації у художньому тексті / Т. С. Єжижанська // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. – Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки. – 2012. – № 13 (238). – С. 28–32.
60. Єршов В. О. Монодрама / В. О. Єршов // Українська Літературна Енциклопедія : в 5 т. Т. 3. – К. : Українська енцикл., 1995. – 496 с.
61. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени / Жерар Женетт. – М. : Наука, 1989. – 372 с.
62. Журчева О. В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века : уч. пособие / О. В. Журчева. – Самара : Изд-во СамГПУ, 2001. – 184 с.
63. Закалюжний Л. В. Інтермедіальність і жанрові модифікації в сучасній польській і російській драматургії / Л. Закалюжний // Сучасні літературознавчі студії. У просторі наукового пошуку В. І. Фесенко. – Вип. 11. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2014. – С. 263–271.
64. Залеська-Онишкевич Л. М. Текст і гра. Модерна українська драма / Лариса Залеська-Онишкевич. – Львів : Літопис, 2009. – 472 с.
65. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий : учеб. пособие / В. В. Заманская. – М. : Флинта ; Наука, 2002. – 304 с.

- 66.Зассе С. Яд в ухо: Исповедь и признание в русской литературе / Сильвия Зассе. – М. : РГГУ, 2012. – 400 с.
- 67.Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Б. И. Зингерман. – М. : Наука, 1979. – 392 с.
- 68.Зноско-Боровський Е. А. Русский театр начала XX века [Электронный ресурс] / Е. А. Зноско-Боровский. – Прага : Пламя, 1925. – 444 с. – Режим доступа: http://teatr-lib.ru/Library/Znosko_Borovsky/rus_th/
- 69.Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
- 70.Ибатуллина Г. М. Исповедальное слово и экзистенциальный “стиль” [Электронный ресурс] / Г. М. Ибатуллина. – Режим доступа : <http://philosophy.ru/library/misc/ibatul/02.html>
- 71.Ильин И. П. Интертекстуальность / И. П. Ильин // Западное литературоведение XX века : энциклопедия. – М. : Intrada, 2004. – С.164–166.
- 72.Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення / Вольфганг Ізер // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.; за ред. М. Зубрицької – Львів: Літопис, 1996. – С. 261–277.
- 73.Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема / А. А. Карягин. – М. : Наука, 1971. – 224 с.
- 74.Касаткина Т. А. О творящей природе слова / Т. А. Касаткина. – М. : ИМЛИ РАН, 2004. – 480 с.
- 75.Клековкін О. THEATRICA : Лексикон / Олександр Клековкін; Ін-т проблем сучасного мистецтва. – К. : Фенікс, 2012. – 800 с.
- 76.Козлов Р. А. Художній час і простір у видовій специфіці драматургії / Р. А. Козлов // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2012. – Вип. 61. – С. 182–185.
- 77.Козлов Р. А. Художній час та простір у драматургії // Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки. – 1999. – №1. – С. 60–63.

- 78.Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Н. Х. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
- 79.Копистянська Н. Х. Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті) [Електронний ресурс] / Н. Х. Копистянська // Слов'янські літератури : Доповіді. XII Міжнародний з'їзд славистів. – К., 1998. – С. 57–74. – Режим доступу : <http://www.rastko.rs/rastko/delo/11891>
- 80.Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман. – М. : Просвещение, 1972. – 110 с.
- 81.Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова / Б. О. Корман. – Воронеж, 1964. – 390 с.
- 82.Корман Б. О. О целостности / Б. О. Корман // Серия литературы и языка. – М., 1977. – Т. 36. – № 6. – С. 508–513.
- 83.Корнакова М. Раба любви [Электронный ресурс] / М. Корнакова // Петербургский театральный журнал. – 1994. – № 6. – Режим доступа : <http://ptj.spb.ru/archive/6/i-dalee-vezde-6-2/raba-lyubvi/>
- 84.Корнієнко Н. М. Альтернативні тенденції в театральній культурі 60–80-х років / Н. М. Корнієнко // Українська художня культура : навч. посібник. – К. : Либідь, 1996. – С. 365–373.
- 85.Корнієнко Н. М. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Неллі Корнієнко. – К. : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2008. – 246 с.
- 86.Корнієнко Н. М. Масова й елітарна культура в “інтер'єрі” постмодернізму / Н. М. Корнієнко // Українська художня культура: навч. посібник. – К. : Либідь, 1996. – С. 353–365.
87. Костелянец Б. О. Драма и действие : лекции по теории драмы / Б. О. Костелянец. – М. : Совпадение, 2007. – 502 с.
- 88.Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Юлія Кристева ; пер. с франц. Г. К. Косикова // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М. : Прогресс, 2000. – С. 427–457.

89. Кугель А. Р. Утверждение театра [Электронный ресурс] / А. Р. Кугель. – М. : изд-во журнала “Театр и искусство”, 1922. – 208 с. – Режим доступа : <http://teatr-lib.ru/Library/Kugel/utv/>
90. Лавлинский С. П. “Введение в монодраму” Николая Евреинова в контексте новейшей русской драматургии (К постановке проблемы) / С. П. Лавлинский // Школа теоретической поэтики : сб. науч. тр. к 70-летию Н. Д. Тамарченко. – М.: Intrada, 2010. – С. 224–233.
91. Лавринович Л. Б. Хронос у художньому тексті : до проблеми дослідження дискурсу темпоральності / Л. Б. Лавринович // Науковий вісник ВНУ. Філологічні науки. – 2008. – № 17. – С. 104–111.
92. Лавринович Л. Б. Координати пам’яті у художньому просторі постмодерної літератури / Л. Б. Лавринович // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили]. Сер. : Філологія. Літературознавство : наук. журн. / Чорном. держ. ун-т ім. Петра Могили. – Миколаїв, 2010. – Вип. 122. Т. 135. – С. 55–60.
93. Левитан Л. С. Сюжет в художественной системе литературного произведения / Л. С. Левитан, Л. М. Цилевич. – Рига : Зинатне, 1990. – 512 с.
94. Левченко Е. Г. Формула сюжета. Философия. Теория. Практика / Е. Г. Левченко, В. А. Фомичева. – К. : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2011. – 230 с.
95. Левченко О. Г. Театр у системі філософської антропології / Олена Левченко. – К. : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2012. – 296 с.
96. Легг О. О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX–XX в. (на примере романов У. Теккерея “Ярмарка тщеславия”, О. Уайльда “Портрет Дориана Грея”, С. Моэма “Театр”) : дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03. – литература народов стран зарубежья (европейская литература) / О. О. Легг. – СПб., 2004. – 170 с.
97. Лейдерман Н. Теория жанра : науч. изд-е / Н. Лейдерман. – Екатеринбург : Институт филологических исследований и образовательных стратегий “Словесник” УрО РАО ; Урал. гос. пед. ун-т, 2010. – 904 с.

98. Лейтц Г. Психодрама: теорія і практика. Класична психодрама Я. Л. Морено / Г. Лейтц; [пер. с нем.] – М.: Изд. гр. “Прогресс”, “Универс”, 1994. – 352 с.
99. Леманн Х.-Т. Постдраматический театр [Электронный ресурс] / Ханс-Тисс Леманн. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с. – Режим доступа : <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4569860>
100. Липківська А. Світ у дзеркалі драми / Анна Липківська. – К.: Вид-во “Кий”, 2007. – 356 с.
101. Липовецкий М. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты “Новой драмы” / Марк Липовецкий, Биргит Боймерс. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.
102. Липовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых / Марк Липовецкий // Новое литературное обозрение, 2005. – № 73. – С. 244–276.
103. Ліпісівіцький М. Л. Малі драматичні форми: система жанрів, своєрідність поетики (на матеріалі німецької літератури першої третини ХХ ст.): дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.06 – теорія літератури; Чернів. нац. ун-т ім. Юрія Федьковича / М. Л. Ліпісівіцький. – Чернівці, 2012. – 223 с.
104. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 2 / авт.-укладач Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с.
105. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром’яка, Ю. В. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – 752 с.
106. Лотман Ю. М. Статті по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. – СПб.: Академический проект, 2002. – 543 с.
107. Лотман Ю. М. Театральный язык и живопись / Ю. М. Лотман // Избранные статьи. Т. 3. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 308–315.
108. Малютіна Н. П. Родо-жанрові трансформації в українській драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01 – українська література; 10.01.06 – теорія літератури / Н. П. Малютіна; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2007. – 39 с.

109. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття : аспекти родо-жанрової динаміки / Н. П. Малютіна. – Одеса : Астропринт, 2006. – 350 с.
110. Медведев П. Н. (Бахтин М. М.) Формальный метод в литературоведении / М. М. Бахтин // Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. – М. : Изд. “Лабиринт”, 2000. – С. 195–349.
111. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Морис Мерло-Понти. – СПб. : Ювента, 1999. – 604 с.
112. Метерлинк М. Разум цветов / М. Метерлинк. – М. : Моск. рабочий, 1996. – 493 с.
113. Мірошніченко Н. Модернізм в українській драматургії початку XX століття / Н. Мірошніченко // Український театр XX століття : монографія. – К. : ЛДЛ, 2003. – С. 4–35.
114. Моклиця М. В. Життєві конфлікти та їх літературні моделі: полемічні зауваження (рецензія) / М. В. Моклиця // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки : Філологічні науки. Літературознавство. – Луцьк, 2012. – № 13(228). – С. 159–162.
115. Моклиця М. В. Основи літературознавства. Посібник для студентів / М. В. Моклиця. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. – 192 с.
116. Мокульский С. Монодрама / С. Мокульский // Литературная энциклопедия: в 11 т. Т. 7. – М. : ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во “Сов. энцикл.”, 1934. – С. 456–459.
117. Наумова О. С. Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI вв. (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришковца) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01. – русская литература / О. С. Наумова. – Самара, 2009. – 19 с.
118. Неждана Н. Прем'єра вистави “Голос тихої безодні” за твором сучасного українського драматурга Неди Нежданої [Електронний ресурс] / Неда Неждана // Драматург. – Режим доступу : <http://www.dramaturg.org.ua> <http://dramaturg.org.ua/premjera-vystavy-holos->

tyhoji-bezodni-za-tvorom-suchasnoho-ukrajinskoho-dramaturha-nedy-
nezhdanoji/#ixzz3Ze27VVTb

119. Ницше Ф. Веселая наука / Ф. Ницше // Сочинения : в 2 т. – Т. 1. – М. : Мысль, 1996. – С. 491–719.
120. Новий тлумачний словник української мови: у 3 т. Т. 3 – К. : Аконіт, 2008. – 864 с.
121. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 519 с.
122. Нямцу А. Е. Традиционные сюжеты и образы в литературе XX века : учеб. пособие / А. Е. Нямцу. – К. : УМК ВО, 1988. – 82 с.
123. Онегина Т. А. Проблема идентичности в драматургии Альберта Остермайера // Т. А. Онегина, Е. Н. Шевченко // Филология и культура. – 2012. – № 1 (27). – С. 118–124.
124. Онегина Т. А. Проблема конфликта в новой немецкой драме (А. Остермайер, Д. Лоэр, Р. Шиммельпфенниг) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (немецкая литература); Казанский (Приволжский) национальный университет / Т. А. Онегина. – Казань, 2013. – 24 с.
125. Паві П. Словник театру / Патріс Паві ; [пер. з фр.]. – Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 640 с.
126. Павлов А. М. Внешнее и внутреннее в монодраме В. Хлебникова “Госпожа Ленин” : к проблеме читательской / зрительской “конкретизации” пьесы / А. М. Павлов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств : журнал теоретических и прикладных исследований. – 2012. – № 18 (98). – С. 119–126.
127. Павлов А. М. Монодраматизм как эстетическая доминанта пьесы Василия Сигарева “Пластилин” / А. М. Павлов // Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: мат-лы Всеросс. науч.-практ. конф. – Новосибирск, 2011. – С. 104–116.

128. Павлов А. М. Позиция читателя / зрителя в монодраме Л. Андреева “Черные маски” / А. М. Павлов // Весник РГГУ. Серия “Филологические науки. Литературоведение. Фольклористика”. – М., 2012. – № 18 (98). – С. 80–92.
129. Павлов А. М. “Событие рассказывания” в современной отечественной монодраме (на материале пьесы Е. Исаевой “Про мою маму и про меня”) [Электронный ресурс] / А. М. Павлов // Журнал “Narratorium”, 2011. – № 1–2. – Режим доступа : <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027601>
130. Павловский Р. Краткая история польской революции (в драматургии) / Р. Павловский // Антология современной польской драматургии ; пер. с пол. ; под. ред. К. Старосельцевой; авт. вступ. ст. Р. Павловский. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – С. 7–32.
131. Покало А. В. Монодрама: жанр или жанровая разновидность [Электронный ресурс] / А. В. Покало // Русская и белорусская литература на рубеже XX–XXI веков : сб. науч. ст. – Минск : РИВШ, 2014. – С. 332–336. – Режим доступа : <http://elib.bsu.by/handle/123456789/109987>
132. Поляков М. В мире идей и образов : историческая поэтика и теория жанров / М. Поляков. – М. : Сов. писатель, 1983. – 367 с.
133. Поляков М. О театре: поэтика, семиотика, теория драмы / М. Поляков. – Москва : А. Д. & Т, 2000. – 384 с.
134. Работяга Г. І. Специфіка драматичного тексту французького театру кінця ХХ століття / Г. І. Работяга // Літ.-зн. студії. – К. : КНУ ім. Т. Шевченка, 2012. – Вип. 35. – 2012. – С. 539–543.
135. Рікер П. Сам як інший / П. Рікер – К. : Дух і Літера, 2002. – 456 с.
136. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької – Львів : Літопис, 1996. – С. 227–242.
137. Сартр Ж.-П. Нудота. Мур. Слова / Ж.-П. Сартр. – К. : Основи, 1993. – 464 с.

138. Сахновский-Панкеев В. А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь / В. А. Сахновский-Панкеев. – Ленинград : Искусство. Ленинградское отделение, 1969. – 230 с.
139. Сванидзе Н. Россия: 15 лет спустя [Электронный ресурс] / Н. Сванидзе, С. Сорокина // Открытая библиотека. – 15 апреля 2015 г. – Режим доступа : <https://www.youtube.com/watch?v=MLtLacO2vZk>
140. Скороход Н. С. Проблемы театрального прочтения прозы : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 – театральное искусство / Н. С. Скороход. – СПб : Санкт-Петербургская государственная академия театральная искусства, 2008. – 205 с.
141. Скороход Н. С. Феномен Золушки: анализ постдрамы / Н. Скороход // Вопросы театра. – 2014. – № 1/2 (вып. XV). – С. 46–56.
142. Словник іншомовних слів / за ред. О. С. Мельничука. – К. : Головна редакція УРЕ, 1974. – 776 с.
143. Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. 1. Реалізм і натуралізм ; пер. з англ. / Дж. Л. Стайн. – Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2003. – 255 с.
144. Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд ; пер. з англ. / Дж. Л. Стайн. – Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2003. – 271 с.
145. Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. 3. Експресіонізм та епічний театр ; пер. з англ. / Дж. Л. Стайн. – Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2003. – 286 с.
146. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 – русская литература; 10.02.01 – русский язык [Электронный ресурс] / А. Д. Степанов. – Москва, 2005. – 279 с. – Режим доступа : www.poetics.nm.ru
147. Сучасна турецька драма : антологія / пер. з турец. І. В. Прушковської; передм. Л. В. Грицик. – К. : Український письменник, 2014. – 478 с.
148. Тамер А.-А. Театр одного актера (рассказчика) в арабском традиционном и современном искусстве : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.01 –

- театральное искусство [Электронный ресурс] / Аль-Арбид Тамер ; Санкт-Петербургский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – СПб, 1992. – 18 с. – Режим доступа : <http://dlib.rsl.ru/viewer/01000122707#?page=1>
149. Теория литературных жанров : учеб. пособ. ; под ред. Н. Д. Тмарченко. – М. : Издательский центр “Академия”, 2011. – 256 с.
150. Ткаченко А. Мистецтво слова : вступ до літературознавства / А. Ткаченко. – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2003. – 448 с.
151. Тодоров Ц. Поняття літератури / Цветан Тодоров // Поняття літератури та інші есе. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 162 с.
152. Тюпа В. И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы) / В. И. Тюпа. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002. – 80 с.
153. Тютелова Л. Г. Драматический сюжет и проблема автора как субъекта творческой деятельности в драме / Л. Г. Тютелова // Вестн. Самарской гуманитар. акад. Сер.: Философия. Филология. – 2011. – № 2. – С. 138–169.
154. Українська Літературна Енциклопедія : в 5 т. / редкол. : І. О. Дзверін (відп.ред.) та ін. – К. : “Українська енциклопедія” ім. М. П. Бажана, 1995. – Т. 3. – 496 с.
155. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Эрика Фишер-Лихте. – М. : Международное театральное агентство “Play&Play”; Издательство “Канон+”, 2015. – 376 с.
156. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / М. Фуко. – М. : Изд-во “Ad Marginem”, 1999. – 460 с.
157. Хализев В. Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
158. Хализев В. Е. Драма как явление искусства / В. Е. Хализев. – М. : Искусство, 1978. – 240 с.
159. Хесле В. Кризис индивидуальной и коллективной идентичности / В. Хесле // Вопросы философии. – 1994. – № 10. – С. 112–123.
160. Холодов Е. Г. Композиция драмы / Е. Холодов. – М. : Искусство, 1957. – 224 с.

161. Хороб С. І. Український драматургічно-театральний символізм у контексті вибору між Сходом і Заходом / С. І. Хороб // *Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze* 27–28. – Warszawa, 2009. – S. 186–195.
162. Хороб С. І. Літературно-мистецькі знаки життя (Літературознавчі й театрознавчі статті, дослідження і публіцистика) / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2009. – 390 с.
163. Хрестоматія з теорії драми: особливості драматургічного мистецтва XIX–XX ст. / упоряд. П. Нестеровського. – К. : Мистецтво, 1988. – 224 с.
164. Червінська О. В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту. Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури : наук. посібник / О. В. Червінська, І. М. Зварич, А. В. Сажина. – Чернівці : Книги–XXI, 2009. – 284 с.
165. Чердынцев П. Бродский. Избранное для Девотченко с магнитофоном / П. Чердынцев [Електронний ресурс] // *Электронный Театральный Авторский Журнал Павла Чердынцева*. – Режим доступа : <http://zhizn-teatr.ru/rubric/performance/6/152/7>
166. Черкашин В. Зачем чиновнику “Шинель”? [Электронный ресурс] / В. Черкашин. – Режим доступа : <http://artglina.ru/?p=1461>
167. Черноричкая О. Л. Поэтика абсурда Т. 1. [Электронный ресурс] / О. Л. Черноричкая. – Вологда : Классика, 2001. – 87 с. – Режим доступа : http://samlib.ru/c/chernorickaia_o_l/abs.shtml
168. Черный Саша Сатиры и лирики. Стихотворения. 1905–1916 / Саша Черный. // *Собр. соч. : в 5 т. Т. 1.* – М. : Элис Лак, 1996. – 464 с.
169. Черный Саша Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы. 1917–1932 / Саша Черный. // *Собр. соч. : в 5 т. Т. 2.* – М. : Элис Лак, 1996. – 496 с.
170. Чехов А. П. Примечания. О вреде табака. / А. П. Чехов // *Пьесы 1895–1904. Т. XIII.* – М. : Наука, 1986. – С. 467–472.
171. Чирков А. Эпическая драма (Проблема теории и поэтики) / А. Чирков. – К. : Вища школа, 1988. – 145 с.

172. Чирков О. С. Драматургія — мистецтво драми? / О. С. Чирков // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка, 2006. – № 30. – С. 104–109.
173. Чистюхин И. Н. О драме и драматургии [Электронный ресурс] // И. Н. Чистюхин. – Режим доступа : teatrsemya.ru/dir/0-0-1-84-20.
174. Шаповал М. О. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : монографія / М. О. Шаповал. – К. : Автограф, 2009. – 352 с.
175. Шаповал М. О. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06 – теорія літератури / М. О. Шаповал ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2010. – 36 с.
176. Шаповал М. О. Монодраматичність і монодраматичний суб'єкт художнього твору / М. Шаповал // Вісник Київського національного університету ім. Тараса Шевченка : Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – 2009. – № 20. – С. 26–29.
177. Шекспір В. Річард III / В. Шекспір // Твори в шести томах. – Т. 1. – К. : Дніпро, 1984. – С. 314–424.
178. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности : опыт адогматического мышления / Лев Шестов. – Л. : Издательство Ленинградского университета, 1991. – 216 с.
179. Шмелева Т. В. Модель речевого жанра / Т. В. Шмелева // Жанры речи: сб. науч. ст. – Саратов : ГосУНЦ “Колледж”, 1997. – Вып. 1. – С. 88–98.
180. Юферева О. Жанрова “нестабільність” і напрямки її дослідження у сучасному літературознавстві / О. Юферева // STUDIA METHODOLOGICA. – Випуск 30. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2010. – С. 237–241.
181. Якимович Т. Монодрами пізнього Беккета / Т. Якимович // Всесвіт. – 1978. – № 10. – С. 170–179.
182. Якубова Н. Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России 1990–2010 годы / Н. Якубова. – М. : НЛЮ, 2014. – 376 с.

183. Ясперс К. Философия. Книга вторая. Просветление экзистенции / К. Ясперс. – М. : “Канон+” РООИ “Реабилитация”, 2012. – 448 с.
184. Яусс Г. Р. Рецептивна естетика і літературна комунікація / Ганс Роберт Яусс // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія ; за заг. ред. Д. Наливайка. – К. : Вид. дім. “Києво-Могилянська академія”, 2009. – С. 178–194.
185. Aykroyd L. “Homage to Switzerland” as Monodrama: A Microcosm of Hemingway’s Autobiographically Inspired Fiction / Lucas Aykroyd // Hemingway Review 17.1 (Fall 1997): 38 // – Web. : <http://search.proquest.com/openview/b1337377f89c1d533cbacc01c0273614/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1821411>
186. Badir P. L. Playing solitaire: Canadians women’s monodrama // UMI : Edmonton, Alberta, 1991. – 159 p. – Web. : <https://era.library.ualberta.ca/downloads/3j3334564>
187. Biondi L. No Escape di Dino Buzzati: celebrazione a 40 anni dalla scomparsa / Lydia Biondi, Laura Caparrotti // KIT Italia. – Web. : http://www.kititalia.it/?page_id=269
188. Demmer S. Untersuchungen Zu Form und Geschichte des Monodramas / Sybille Demmer. – Köln : Böhlaus Verlag, 1982. – 289 p.
189. Encyclopedia Britannica. – Web. : <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/389832/monodrama>
190. Fischer-Lichte E. Verwandlung als ästhetische Kategorie: Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen / Erika Fischer-Lichte... (Hrsg.) // Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde. – Tübingen; Basel: Francke, 1998. – S. 21–91.
191. Gilbert H. Performing Hybridity in Post-colonial Monodrama / Gilbert Helen, Lo Jacqueline // Journal of Commonwealth Literature, 1997. – Vol. 31. – No. 1. – Web. : http://pure.rhul.ac.uk/portal/files/22616756/Gilbert_and_Lo_Hybridity_in_Postcolonial_Monodrama_JCL.pdf

192. Gundlach H. Psychodramen. Zur Geschichte der Psycho-Trivia / Horst Gundlach // Nachrichtenblatt Geschichte der Psychologie, 1986. № 8. – S. 27–31. – Web. : <http://journals.zpid.de/index.php/GdP/article/view/400/435>
193. Harvie J. Dialogic Monologue: A Dialogue / Jennifer Harvie, Richard Paul Knowles // Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada. – Web. : <http://journals.hil.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/7199>
194. Harvey S. The Age of Monologues / Samantha Harvey // The New Yorker. – March 6, 2015. – Web. : <http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-age-of-monologues>
195. Jelinek E. Interview with Rob Weinert-Kendt for the New York Times preview of Jackie / Elfriede Jelinek. // Jackie in New York. – Web. : <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fjackie-ny.htm>
196. Kaynar G. A Jew in the Dark: The Aesthetics of Absence – Monodrama as Evocation and Formation of ‘Genetic’ Collective Memory / Gad Kaynar // Theatre Research International, Volume 25, Issue 1 April 2000, pp. 53–63. – Web. : <https://www.cambridge.org/core/journals/theatre-research-international/article/a-jew-in-the-dark-the-aesthetics-of-absencemonodrama-as-evocation-and-formation-of-genetic-collective-memory/1560D7EACC384489ADDD9EDD1FA6DC70>
197. Lehmann H.-Th. Postdramatisches Theater / Hans-Thies Lehmann. – Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren, 2001. – 510 S.
198. Mejrck J. The Meaning of Tragedy: Literary Pattern vs. Performance Form / Julian Mejrck // Journal of Dramatic Theory and Criticism : University of Kansas Libraries. – Vol. XVI. – No. 2, 2002. – pp. 119– 131.
199. Nolette N. Monodrame, récit de vie et théâtre post-identitaire de l’Ouest canadien / Nicole Nolette // Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada, 2012. – V. 33. – N. 2. – Web. : <http://journals.hil.unb.ca/index.php/tric/article/view/20339/23463>
200. Pommerat J. Les Marchands / Joël Pommerat // En scènes. – Web. : <http://fresques.ina.fr/en-scenes/impression/fiche-media/Scenes00008/les-marchands-de-joel-pommerat.html>

201. Smith A. Nikolai Evreinov and Edith Craig as Mediums of Modernist Sensibility / Alexandra Smith // *New theatre quarterly*, 2010. – vol 26, no. 103. – pp. 203–216.
202. Southey R. Robert Southey to Grosvenor Charles Bedford / Robert Southey // *The Collected Letters of Robert Southey*. – 26 [27] October, 1793. – Web. : http://www.rc.umd.edu/editions/southey_letters/Part_One/HTML/letterEEEd.26.62.html
203. Taroff K. Home Is Where the Self Is Monodrama, Journey Play Structure, and the Modernist Fairy Tale / Kurt Taroff // *Marvels & Tales* / V. 28. – № 2. – 2014.– pp. 325–345. – Web. : <http://muse.jhu.edu/journals/mat/summary/v028/28.2.taroff.html>
204. Tucker H. F. *Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric* / Herbert F. Tucker // *Lyric poetry. Beyond new criticism*. – Ithaca and London : Cornell University press, 1985. – pp. 226–243.

Монодрами

205. Айвз Д. Особенный парень [Электронный ресурс] / Дэвид Айвз ; пер. с англ. М. Немцова. – Режим доступа : http://www.theatre-library.ru/files/a/ives/ives_4.html
206. Атайяд Р. Мадам Маргарита : монопьеса в 2-х д. [Электронный ресурс] / Роберто Атайяд ; пер. А. Басаргина и Л. Комаровой. – М. : Бюро “Герольд”, 2000. – 21 л. – Режим доступа : www.theatre-library.ru/files/a/atayyad_roberto/atayyad_roberto_1.doc
207. Бабкіна К. Три монологи [Электронный ресурс] / Катерина Бабкіна // *Teatre. Театральный портал*. – Режим доступа : <http://teatre.com.ua/ukrdrama/trymonology-kateryna-babkina/>
208. Балыко Д. Ангелика решает продаваться? [Электронный ресурс] / Диана Балыко. – Режим доступа : <http://www.theatrestudio.ru/library/catalog.php?work=a>
209. Барикко А. 1900-й. Легенда о пианисте : монолог для театра / Алессандро Барикко ; пер. с итал. Н. Колесовой. – СПб. : Азбука, 2012. – 122 с.

210. Беккет С. Не я / Самюэль Беккет ; пер. с англ. М. Дадяна и Е. Суриц // Про всех падающих : пьесы. – М. : Текст, 2012. – С. 141–151.
211. Беккет С. Конец игры / Самюэль Беккет ; пер. с фр. С. Исаева // В ожидании Годо – М : ГИТИС, 1998. – С. 121–176.
212. Беккет С. Остання стрічка Краппа / Семюел Беккет ; пер. з англ. Ю. Гарнавського // Чекаючи на Годо і Остання стрічка Краппа. – Мюнхен: Сучасність. – 1972. – Ч. 3 (231). – С. 89–99.
213. Бенгт А. Лифтоненавистник [Электронный ресурс] / Альфорс Бенгт ; пер. со швед. М. Людковской // Театральная библиотека С. Ефимова. – Режим доступа : http://www.theatre-library.ru/authors/a/alfors_bengt
214. Бизе К. Рыдания / Кшиштоф Бизе ; пер. с пол. И. Киселевой // Антология современной польской драматургии. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – С. 33–68.
215. Блейкстон К. Черный хлеб и огурец : пьеса для самой себя / Каролина Блейкстон ; пер. с англ. Г. Добряковой // Драматург. – М. : Товарищество режиссеров, 1994. – Вып. 4. – С. 84–105.
216. Блок Н. По кругу [Электронный ресурс] / Наталья Блок // Theatre. Театральный портал. – Режим доступа : <http://teatre.com.ua/ukrdrama/----ataljy/>
217. Богославский Д. Внешние побочные : двенадцать жизней в ремарках и пробелах / Дмитрий Богославский // Современная драматургия. – Москва, 2013. – Вып. 4 (октябрь-декабрь). – С. 70–80.
218. Бойчук Б. Коротка розмова телефоном / Богдан Бойчук // Сучасність. – 1980. – Ч. 3 (231). – С. 11–16.
219. Большаков В. Подданный Луны : пьеса в 1 д. / Виктор Большаков // Крупным планом : пьесы для камерного театра. – СПб. : РИИИ, 2002. – С. 7–26.
220. Брюсов В. Путник : психодрама в 1 действии / Валерий Брюсов // Полное собрание сочинений и переводов: в 21 т. – Т. 15. – СПб : Сириус, 1914. – С. 55–67.

221. Бугадзе Л. Потрясенная Татьяна [Электронный ресурс] / Лаша Бугадзе // Восемь пьес. – Режим доступа : www.theatre-library.ru/files/b/bugadze/bugadze_1.doc
222. Буццати Д. Часы: монолог в 1 д. / Дино Буццати ; пер. с итал. О. П. Пономарева. – Л., 1980. – 6 л.
223. Верещак Я. Зе Чо Ро / Ярослав Верещак. – авторський рукопис.
224. Верещак Я. Третя молитва / Ярослав Верещак // Майдан. До і після. Антологія актуальної драми. – К. : Світ знань, 2015. – С. 83–96.
225. Верещак Я. Хованка [Електронний ресурс] / Ярослав Верещак // Дніпро. – 2009. – № 8. – С. 131–137. – Режим доступу: <http://kurbas.org.ua/dramlab/vereschak/khovanka.pdf>
226. Волохов М. И. Вышка Чикатило / М. И. Волохов // Игра в жмурики : пьесы, повесть. – М. : Магазин искусства, 2001. – С. 36–54.
227. Волохов М. И. Людмила Гурченко Живая / Михаил Волохов // Тексты. – Режим доступа : http://volokhov.ru/site/?page_id=6
228. Вырыпаев И. Июль / Иван Вырыпаев. – М. : Коровакниги, 2007. – 74 с.
229. Гончаров О. Vita varia est (Жизнь переменчива) [Электронный ресурс] / Олег Гончаров. – Режим доступа : http://zhurnal.lib.ru/g/goncharow_o_w/zhyzn_peremenchiva.shtml
230. Горин Г. И. Вариации для голоса и фортепьяно : монодрагикомедия / Г. И. Горин, А. М. Арканов // Антология сатиры и юмора России XX века : рассказы и монологи, киноповести, шутовские комедии иронические мемуары. – М., 2000. – Т. 6. – С. 161–163.
231. Гришковец Е. Зима. Все пьесы / Евгений Гришковец. – М. : Эксмо, 2008. – 300 с.
232. Гарбюз Ш. Ні в роках, ні в голові правди нема / Шуле Гарбюз ; пер. з турец. І. В. Прушковської // Сучасна турецька драма : антологія. – К. : Український письменник, 2014. – С. 446–454.
233. Гарсиа Маркес Г. Любовная отповедь сидящему в кресле мужчине / Габриель Гарсиа Маркес // Современная драматургия. – М., 1998. – Вып. 4. – С. 130–143.

234. Діброва В. Митець і влада : п'єса на одну дію для одного актора / Володимир Діброва // Чотири, три, два, один : п'єси. – К. : Лаурис, 2016. – С. 171–212.
235. Долуханов Г. Один, або Будинок під знос : моноп'єса / Григорій Долуханов // Березіль. – 2011. – № 1–2. – С. 146–157.
236. Досько М. Лондон [Електронний ресурс] / Максим Досько. – Режим доступу : <http://maximdosko.com/london>
237. Досько М. Титан [Електронний ресурс] / Максим Досько // ЗЕРНЕ : платформа перформативних практик. – Режим доступу : <http://ziernie-performa.net/wp-content/uploads/2014/03/titan.pdf>
238. Досько М. Радио Культура [Електронний ресурс] / Максим Досько // ЗЕРНЕ : платформа перформативних практик. – Режим доступу : http://ziernie-performa.net/wp-content/uploads/2014/03/radio_cultura.pdf
239. Евреинов Н. Н. В кулисах души: монодрама в 1 д. / Н. Н. Евреинов // Драматические сочинения. – Петроград : АCADEMIA, 1923. – Т. 3. – С. 31–41.
240. Єлінек Е. Джеккі / Ельфріда Єлінек ; пер. з нім. О. Григоренко // Смерть і діва I – V. Драма принцес. – Чернівці : Книги – XXI, 2015. – С. 49–76.
241. Елинек Е. облака. дом / Эльфрида Елинек; пер. с нем. Т. Баскакова // Иностранная литература. – 2008. – № 9. – С. 3–37.
242. Зинчук А. М. Свет одиночества : монолог / А. М. Зинчук // Крупным планом : пьесы для камерного театра. – СПб. : РИИИ, 2002. – С. 221–226.
243. Зюскинд П. Контрабас / Патрик Зюскинд ; пер. с нем. Н. С. Литвинец ; предисл. автора. – СПб. : Азбука, 2000. – 128 с.
244. Зюскінд П. Контрабас / Патрік Зюскінд ; пер. з нім. І. С. Фрідріх. – Харків : Фоліо, 2005. – 127 с.
245. Йорданов Н. Магнитофон [Електронний ресурс] / Недялко Йорданов; пер. с болг. Э. Макарова. – Режим доступу : www.theatre-library.ru/files/i/iordanov.../iordanov_nedyalko_2.doc
246. Ірванець О. Лускунчик – 2004 : п'єси, вірші / Олександр Ірванець. – К. : Факт, 2005. – 208 с.

247. Каган З. С. Дверь : маленькая комедия / Зеан Каган // Прощение о помиловании : пьесы, стихотворения. – М. : Знак, 2008. – С. 55–68.
248. Каган З. С. Деал : монолог для одного актера / Зеан Каган // Прощение о помиловании : пьесы, стихотворения. – М. : Знак, 2008. – С. 123–126.
249. Каган З. С. Лепорелло [Электронный ресурс] / Зеан Каган. – Режим доступа : <http://www.proza.ru/2007/05/24-43>
250. Каган З. С. Лепорелло, или Каменный гость : сцены / Зеан Каган // Прощение о помиловании : пьесы, стихотворения. – М. : Знак, 2008. – С. 79–106.
251. Карьер Ж.-К. Читка : монопьеса / Жан-Клод Карьер; пер. с фр. М. Абельской // Современная драматургия. – М., 2008. – Вып. 1. – С. 150–152.
252. Кейн С. 4. 48 Психоз : пьеса / Сара Кейн; пер. с англ. Т. Осколковой // Современная драматургия. – 2004. – № 1. – С. 155–175.
253. Кивиряхк А. Петушок из букваря [Электронный ресурс] / Андрус Кивиряхк. – Режим доступа : http://krispen.ru/kiviryahk_02.doc.
254. Клим. Кабаре “Бухенвальд” [Электронный ресурс] / Клим. – Режим доступа : http://www.kamerata.ru/images/upload/file/library/klim/cafe_buhenv alt.doc
255. Клим. Падший ангел [Электронный ресурс] / Клим. – Режим доступа : <http://klimteatr.narod.ru/texts.html>
256. Клим. Театр Медеи [Электронный ресурс] / Клим. – Режим доступа : <http://klimteatr.narod.ru/medea.htm>
257. Кокто Ж. Від автора / Жан Кокто // Людський голос; [пер. з фр. О. Соловей]. – Мюнхен : Сучасність, 1974. – 47 с.
258. Кокто Ж. Людський голос / Жан Кокто ; пер. з фр. Л. Гатненко // Французька екзистенціальна драма ХХ століття. Театральний авангард. – К. : Основи, 1993. – С. 143–151.
259. Кольтес Б.-М. Ночь на пороге лесов : пьеса-монолог / Бернар-Мари Кольтес // Западная пристань. – М. : ГИТИС, 1995. – С. 21–44.

260. Коляда Н. В. Американка : пьеса в 2 д. / Николай Коляда // Пьесы для любимого театра. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 1994. – С. 259–274
261. Коляда Н. В. Вовка-морковка (Лебединая песня) / Николай Коляда // Носферату : пьесы и киносценарии. – Екатеринбург : Уральское изд-во, 2003. – С. 59–77.
262. Коляда Н. В. Девушка моей мечты : монолог в 1-м д. / Николай Коляда // Персидская сирень и другие пьесы. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 1997. – С. 293–311.
263. Коляда Н. В. Кликуша / Николай Коляда // Носферату : пьесы и киносценарии. – Екатеринбург : Уральское изд-во, 2003. – С. 79–93.
264. Коляда Н. В. Откуда-куда-зачем : пьеса в 1 д. / Николай Коляда // Носферату : пьесы и киносценарии. – Екатеринбург : Уральское изд-во, 2003. – С. 211–227.
265. Коляда Н. В. Родимое пятно : монолог в 1-м д. / Николай Коляда // Персидская сирень и другие пьесы. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 1997. – С. 337–353.
266. Коляда Н. В. Шерочка с Машерочкой: монолог / Николай Коляда // Персидская сирень и другие пьесы. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 1997. – С. 64–79.
267. Концерт Саши Черного для фортепиано с артистом [Электронный ресурс] / моноспектакль А. Девогченко. – Режим доступа : <https://www.youtube.com/watch?v=dXT9UgfmSFM>
268. Костенко К. С. Письма к сыну графа Ч. : пьеса для чтения / Константин Костенко // Новый мир. – 2007. – № 6. – С. 128–149.
269. Кочерина С. Запах кофе [Электронный ресурс] / Светлана Кочерина // Проза.ру. – Режим доступа : <http://www.proza.ru/2007/05/12-350>
270. Кучкина О. А. Сотовый / Ольга Кучкина // Современная драматургия. – М. : Современная драматургия, 2003. – Вып. 4. – С. 71–82.
271. Лагарс Ж.-Л. Правила поведения в современном обществе / Жан-Люк Лагарс // Майские чтения. – 2001. – № 4. – С. 185–212.

272. Лагеркранц Р. Европа утром и вечером : размышления в поезде: монолог для радиотеатра / Розе Лагеркранц ; пер. со швед. А. Поливановой // Шесть новых шведских пьес. – М. : Три квадрата, 2006. – С. 289–298.
273. Леванов В. Н. Любовь к русской лапте: политинформация по мотивам романа Вячеслава Смирнова “Бита лапты” [пьеска-монолог] [Электронный ресурс] / Вадим Леванов. – Режим доступа : www.theatre-library.ru/files/1/levanov/levanov_14.rtf
274. Леванов В. Н. Прощай, настройщик! : монопьеса / Вадим Леванов // Современная драматургия. – М., 2007. – Вып. 4. – С. 3–8.
275. Леванов В. Н. Смерть Фирса : монопьеса / Вадим Леванов. – Современная драматургия. – Вып. 3. – 1998. – С. 33–36.
276. Леванов В. Н. Ты будешь лежать одинокий и мертвый [Электронный ресурс] / Вадим Леванов. – Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/?author=levanov_v
277. Мазур Н. Монопьесы [Электронный ресурс] / Нина Мазур. – Hannover : Edition Fähre, 2008. – 84 с. – Режим доступа : http://www.nordinform.de/autohtml/Books_PDF/Buch%20Masur.pdf
278. Марангозов Ц. Гриб, или Обратная сторона обратного : публичная исповедь с гарантированным трупом / Цветан Марангозов; пер. с болг. З. Шановой // Современная болгарская драматургия. – М. : Болгарский культурно-информационный центр, 2004. – Вып. 1. – С. 163–206.
279. Марковский Е. Убить пидара [Электронный ресурс] / Евгений Марковский // Theatre. Театральный портал. – Режим доступа : <http://teatre.com.ua/ukrdrama/ubyt-pydara-evgenyj-markovskij>
280. Мелькио Ф. Так узнал я, что ранен тобою, любовь моя / Фабрис Мелькио ; пер. с фр. М. Анненской // Антология современной французской драматургии. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – Т. 2. – С. 405–442.
281. Миколайчук-Низовець О. Дикий мед у Рік Чорного півня : моноп'єса / Олег Миколайчук-Низовець // Дніпро. – 2009. – № 8. – С. 115–127.
282. Митуа М. Аккомпаниатор : пьеса-монолог / Марсель Митуа // Французская одноактная драматургия. – М. : Искусство, 1984. – С. 24–31.

283. Михайлов О. Подлинная история фрекен Хильдур Бок, ровесницы века [Электронный ресурс] / Олег Михайлов // Theatre. Театральный портал. – Режим доступа : <http://teatre.com.ua/ukrdrama/odlynnaja-ystoryja-freken-yldur-ok-rovesnytsy-veka-lega-ухайлова/>
284. Москвина Т. В. Одна женщина : три монолога / Т. В. Москвина // Истории. – СПб. : Лимбус Пресс, 2006. – С. 51–78.
285. Мошина Н. Техника дыхания в безвоздушном пространстве : пьеса в 5 ч. / Наталья Мошина // Современная драматургия. – М. : Современная драматургия, 2006. – Вып. 2. – С. 78–88.
286. Мюллер Х. Медея: материал / Хайнер Мюллер ; пер. с нем. Э. В. Венгеровой // Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. – М. : РОССПЭН, 2012. – С. 407–412.
287. Неждана Н. Голос тихої безодні : моноп'єса про відчуття крил [Електронний ресурс] / Неда Неждана. – Режим доступу: http://atamplua.com.ua/50am_Nezhdana_Golos.htm
288. Неждана Н. Кицька на спомин про темінь / Неда Неждана // Майдан. До і після. Антологія актуальної драми. – К. : Світ знань, 2015. – С. 225–250.
289. Неждана Н. Мільйон парашутиків / Неда Неждана // У пошуку театру. Антологія молоді драматургії. – К. : Смолоскип, 2003. – С. 227–283.
290. Носов С. А. Табу, актер! : монолог / Сергей Носов // Современная драматургия. – М. : Современная драматургия, 2005. – Вып. 2. – С. 119–126.
291. О'Нил Ю. Перед завтраком / Юджин О'Нил // Драматург. – 1994. – №3 – С. 231–238.
292. Озакман Т. Я – Мімар Сінан / Тургут Озакман ; пер. з турец. І. В. Прушковської // Сучасна турецька драма : антологія. – К. : Український письменник, 2014. – С. 72–81.
293. Панич М. Спостерігач / Моріс Панич ; пер. з англ. І. Кричфалушія // 7 історій та інші п'єси. – Брустурів : Дискурсус, 2014. – С. 93–127.
294. Паскар Ю. Людина / Юрій Паскар // У пошуку театру : антологія молоді драматургії. – К. : Смолоскип, 2003. – С. 352–356.

295. Пенже Р. Гипотеза / Робер Пенже ; пер. с франц. А. Наумова // Антология современной французской драматургии. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – Т. 1. – С. 149–174.
296. Петрушевская Л. С. Голова отца, или Щаца : монолог / Людмила Петрушевская // Не садись в машину, где двое : истории и разговоры. – М. : АСТ, 2011. – С. 203–219.
297. Петрушевская Л. С. Песни XX века : монолог / Людмила Петрушевская // Песни XX века : пьесы. – М. : Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. – С. 183–189.
298. Петрушевская Л. С. стакан воды / Людмила Петрушевская // Квартира Коломбины. – СПб. : Амфора, 2006. – С. 317–332.
299. Петрушевская Л. С. Такая девочка : монолог / Л. С. Петрушевская. // Песни XX века : пьесы. – М. : Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. – С. 198–210.
300. Поліщук К. Розіп'ятий Пітер Пен / Кирило Поліщук. – авторський рукопис.
301. Польц А. Женщина и фронт : монодрама для двух персонажей / Аллен Польц // Современная венгерская драматургия : сборник пьес. – Кн. 2. – М. : Три квадрата, 2006. – С. 163–210.
302. Помра Ж. Торговцы : театральная притча / Жоэль Помра ; пер. с фр. Д. Рубцовой и И. Гуськова // Антология современной французской драматургии. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – Т. 2. – С. 505–558.
303. Портяк В. Гуцульський рік [Электронный ресурс] / Василь Портяк. – Режим доступа : <http://www.ex.ua/9090943>
304. Пряжко П. Хозяин кофейни [Электронный ресурс] / Павел Пряжко. – ЗЕРНЕ : платформа перформативных практик. – Режим доступа : <http://ziernie-performa.net/wp-content/uploads/2013/07/Хозяин-кофейни.pdf>
305. Пулинович Я. А. Наташина мечта : монолог : [1-я часть дилогии] / Ярослава Пулинович // Искусство кино. – 2009. – № 3. – С. 155–162.

306. Равенхилл М. Продукт : драма / Марк Равенхилл; пер. с англ. Т. Осколковой // Антология современной британской драматургии. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – С. 651–682.
307. Радовский А. Самый последний звонок : одноактная пьеса для одного актера / Александр Радовский // Король и принц, или Правда о Гамлете : сборник пьес. – СПб. : Дорн, 2005. – С. 348–355.
308. Ринтала П. Эва Мария : монопьеса в 2 ч. / П. Ринтала, В. Лахти. – М. : ВААП, 1980. – 45 с.
309. Рицос Я. Исмена [Электронный ресурс] / Яннис Рицос // Teatre.ua. – Режим доступа : <http://teatre.ua/lib/jannys-rytsos-ysmena/>
310. Річард після Річарда [Електронний ресурс] / Моноспектакль Лідії Данильчук за мотивами п'єси Р. Шекспіра "Річард III". – Режим доступу : <http://1576.ua/video/553>
311. Розанов А. Комплекс Тимура / А. Розанов // Современная драматургия. – 2000. – № 2. – С. 101–112.
312. Розовский М. Г. Черный квадрат : пьеса для одного актера / Марк Розовский // Современная драматургия. – № 3. – 2000. – С. 47–66.
313. Руссо Ж.-Ж. Пигмалион / Жан-Жак Руссо // Избр. соч.: в 3 т. – М., 1961. – Т. 1. – С. 503–510.
314. Рясов А. Нечто немыслимое, почти двадцать одноактных пьес [Электронный ресурс] / Анатолий Рясов // Новый мир. – № 5. – 2014. – Режим доступа : http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2014/5/2r.html
315. Сагалов З. В. Три жизни Айседоры Дункан / Зиновий Сагалов. – Х. : Калейдоскоп, 1998. – 275 с.
316. Сагалов З. Набережная Круазетт [Электронный ресурс] / Зиновий Сагалов // Театр. – 1993. – № 6. – Режим доступа: <http://www.z-sagalov.narod.ru/drama/ispovedi/kruazett.pdf>
317. Сагалов З. Не верьте господину Кафке : монодрама в 1 д. / Зиновий Сагалов // Сестры Джоконды : пьесы. – Харьков : Каравелла, 2005. – С. 181–205.

318. Сагалов З. Не верьте господину Кафке [Электронный ресурс] / Зиновий Сагалов. – Режим доступа : <http://www.z-sagalov.narod.ru/drama/isповеди/kafka.pdf>
319. Сагалов З. Страсти от Сонечки [Электронный ресурс] / Зиновий Сагалов. – Режим доступа : <http://z-sagalov.narod.ru/drama/isповеди/sonechka.pdf>.
320. Сверлинг Э. Шлюха из Гарлема : монолог в 2-х д. / Энтони Сверлинг ; пер. Ю. Фридштейна // Современная драматургия. – Вып. 3. – М., 2000. – С. 90–101.
321. Сигарев В. В моем омуте : катастрофа в одном действии [Электронный ресурс] / В. Сигарев // Урал. – 2010. – № 9. – С. 229–235. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/ural/2010/9/si23-pr.html>
322. Скорик К. Богдан–2014 / Ксенія Скорик. // Майдан. До і після. Антологія актуальної драми. – К. : Світ знань, 2014. – С. 195–203.
323. Слаповский А. И. Один на один : спектакль из трех пьес для одного актера / Алексей Слаповский. – М. : Сюжеты, 2004. – С. 2–26.
324. Снегурченко В. Северное сияние [Электронный ресурс] / Владимир Снегурченко. – Режим доступа : http://teatre.com.ua/upload/all/lib/ukrdrama/severnoe_sijanie.pdf
325. Снігурченко В. Трюча [Електронний ресурс] / Володимир Снігурченко. – Режим доступу : <http://teatre.com.ua/upload/all/lib/ukrdrama/trucha.pdf>
326. Соколян М. Кумарі : моноп'єса / Марина Соколян // Дніпро. – 2012. – № 5. – С. 105–114.
327. Сорокин В. Г. Русская бабушка / Владимир Сорокин // Капитал : полное собрание пьес. – М. : Захаров, 2007. – С. 108–125.
328. Стельмах Я. М. Синій автомобіль / Ярослав Стельмах // Коханья у стилі бароко : п'єси. – К. : Сакцент Плюс, 2009. – С. 303–333.
329. Степанычева К. Про коньки : монолог / Ксения Степанычева // Современная драматургия. – М. : Современная драматургия, 2005. – Вып. 2. – С. 65–66.
330. Стешик К. Яблоки [Электронный ресурс] / Константин Стешик. – Режим доступа : <http://steshik-drama.narod.ru/drams/yabloki-play.html>

331. Стриндберг А. Кто сильней / Август Стриндберг ; пер. со швед. // Интимный театр. – М. : Совпадение, 2007. – С. 26–30.
332. Сюмер Д. Блакитним був мій велосипед / Дінчер Сюмер ; пер. з турец. І. В. Прушковської // Сучасна турецька драма : антологія. – К. : Український письменник, 2014. – С. 191–204.
333. Танюк О. Безодня кличе безодню / Оксана Танюк // Казки для дорослих : п'єси, повість. – К : НЦТМ ім. Л. Курбаса, 2009. – С. 327–340.
334. Тарнавський Ю. Не Медея / Юрій Тарнавський // 6x0. – К. : Родовід, 1998. – С. 109–143.
335. Телятник О. Мысли вслух [Электронный ресурс] / Олег Телятник // Theatre. Театральный портал. – Режим доступа : <http://teatre.com.ua/ukrdrama/mysly-vslux-oleg-teljatnyk/>
336. Тетерин В. Нелегал / Виктор Тетерин // Современная драматургия. – 2005. – № 2. – С. 89–97.
337. Туррини П. Все, наконец : монолог / Петер Туррини ; пер. с нем. Л. Бухова // Иностран. лит. – 1999. – № 12. – С. 31–45.
338. Унгард Е. Инопланетянин / Евгений Унгард // Современная драматургия. – 2003. – № 3. – С. 83–92.
339. Фо Д. Я жду тебя, любимый... : монолог / Дарио Фо, Франка Раме ; пер. с итал. Н. Живаго // Современная драматургия. – 1998. – Вып. 2 – С. 149–156.
340. Фритш В. Коса : монолог [Электронный ресурс] / Вернер Фритш. – Режим доступа : www.theatre-library.ru/files/f/fritsh/fritsh_1.doc
341. Хакс П. Разговор в семействе Штайн об отсутствующем господине фон Гете / Петер Хакс ; пер. с нем. Э. Венгеровой // Об отсутствующем господине фон Гете. – М., 1999. – С. 57–95.
342. Халезин Н. Поколение Jeans. Ода новой генерации [Электронный ресурс] / Николай Халезин // ЗЕРНЕ : платформа перформативных практик. – Режим доступа : <http://ziernie-performa.net/wp-content/uploads/2013/06/%D0%9F%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-Jeans.pdf>

343. Хейфец М. Спасти камер-юнкера Пушкина : история одного несостоявшегося подвига : [монопьеса] / Михаил Хейфец // Лучшие пьесы 2012. – Москва : НФ Всероссийский драматургический конкурс “Действующие лица”, 2013. – С. 11–59.
344. Хензель К. Кламмова война [Электронный ресурс] / Кай Хензель; пер. с нем. А. Светловой. – Режим доступа : www.theatre-library.ru/files/h/henzel/henzel_1.html
345. Христов Д. Мерилін Монро – триумф і агонія / Димитр Христов ; пер. з болг. А. Багряної // Всесвіт. – 2014. – № 5–6. – С. 121–145.
346. Черчилл К. Семь еврейских детей: пьеса для Газы [Электронный ресурс] / Керілл Черчилл; пер. с англ. Т. Осколковой. – Режим доступа : <http://kilgor-trautt.livejournal.com/243219.html?thread=3983379>
347. Чехов А. П. О вреде табака. / Чехов А. П. // Пьесы 1895–1904. Т. XIII. – М. : Наука, 1986. – С. 189–194.
348. Чичканова А. Я – это я : монолог (по следам Е. Гришковца) / Александра Чичканова // Нулевой километр : пьесы молодых уральских драматургов. – Екатеринбург : Уральское изд-во, 2004. – С. 299–309.
349. Члаки И. Монологи [Электронный ресурс] / Илья Члаки. – Режим доступа : <http://chlaki.ucoz.ru/load/monologi/4>
350. Чупіс Л. Життя на трьох / Лидия Чупіс // Танці гончарного кола. – К. : НЦТМ ім. Л. Курбаса, 2007. – С. 107–135.
351. Чупіс Л. Танці гончарного кола / Лидия Чупіс // Танці гончарного кола. – К. : НЦТМ ім. Л. Курбаса, 2007. – С. 137–175.
352. Шинель [Электронный ресурс] / спектакль режиссера В. Фокина. – Режим доступа : http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/31533/
353. Шипенко О. Игра в шахматы / Олег Шипенко // Театр. – 1992. – № 8. – С. 167–171.
354. Шпехт К. Снежные королевы : комедия / Керстин Шпехт ; пер. с нем. В. Топорова // Современные немецкие пьесы. – СПб., 2000. – С. 265–305.

355. Шуляк С. Футбольный матч в Содоме : монодрама / Станислав Шуляк // Город : радиопьесы / Станислав Шуляк. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1998. – С. 100–110.
356. Шуляк С. Вечный жид : монодрама / Станислав Шуляк // Ночь с театром : книга коротких пьес. – Вена ; М. ; СПб., 2006. – С. 107–130.
357. Эдлис Ю. Одуванчик / Юлиу Эдлис // Современная драматургия. – 1999. – № 4. – С. 48–59.
358. Ahlfors B. Mies joka kieltäytyi käyttämästä hissiä (Hissvägraren) / Bengt Gunnar Richard Ahlfors. – Helsinki, 2008. – Web. : <http://docplayer.fi/6746061-Bengt-ahlfors-hissvagaren-monologi-suomennos-lasse-poysti.html>
359. Bogosian E. 100 (monologues) : videos / Eric Bogosian. – Web. : <http://www.100monologues.com/>
360. Fritsch W. Enigma Emmy Göring / Werner Fritsch. – Web. : <http://www.docfoc.com/enigma-emmy-goering-complete-BfJRD>
361. Koltès B.-M. La Nuit juste avant les forêts / Bernard-Marie Koltès. – Paris : Les Éditions de Minuit, 1988. – 64 p.
362. Maillet A. La Sagouine / Antonine Maillet. – Web. : <http://andre.thibault.pagesperso-orange.fr/Sagouine.pdf>
363. Nicolaj A. Monologhi femminili / Aldo Nicolaj. – Web. : http://www.aldonicolaj.com/commedie.html#_monologhi_femminili
364. Roth P. Die Wachsammen : Drei Monodramen / Patrick Roth. – Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1990. – 159 S.
365. Pinter H. Monologue / Harold Pinter. – London : Covent Garden Press ; First Edition edition, 1973. – 21 p.
366. Pommerat J. Les Marchands / Joel Pommerat // Dossier Joël Pommerat : Les Marchands. – Web. : <http://www.tandem-arrasdouai.eu/library/documents/les-marchands-de-joel-pommerat.pdf>
367. Stasiuk A. Solo / Andrzej Stasiuk // Dwie sztuki (telewizyjne) o śmierci. – Wołowiec : Czarne, 1998. – S. 5–33.