

Бортнік Ж.І.,
асистент кафедри документознавства
та інформаційної діяльності
Луцького інституту розвитку людини
Університету “Україна”

**ТЕМА КОХАННЯ У МОНОДРАМАХ “ЛЮДСЬКИЙ ГОЛОС”
Ж. КОКТО І “ЖИТТЯ НА ТРЬОХ” Л. ЧУПІС**

У кінці ХХ – на початку ХХІ ст. відбуваються експерименти у царині драматургії, що оприявнюється актуалізацією жанру монодрами. У літературознавчих працях про сучасну українську драматургію (О. Бондарева), російську драматургію (М. Громова, О. Журчева), російську та білоруську драми (С. Гончарова-Грабовська), у дослідженнях “нової драми” (І. Болотян, С. Лавлінський) монодрама визначається як важлива складова сучасного літературного процесу. Попри хибне твердження, закріплене у словникових статтях, що ця жанрова модель бере свій початок з доесхілової доби, монодраму можна вважати продуктом ХХ століття, виникнення якого уможливили відкриття філософії, психології, здобутки “нової драми”, теоретичне обґрунтування М. Євреїнова тощо. Створення автором у драматичному творі одного суб’єкта мовлення, коли інші дійові особи відображають його внутрішню психологічну реальність, реалізація ідеї через співпереживання читача/глядача – це визначальні риси приналежності твору до жанру монодрами, що були окреслені ще М. Євреїновим і закріпилися в літературній та театральній критиці протягом еволюціонування цієї жанрової моделі. У цьому контексті монодрамами є п’єси “Людський голос” Ж. Кокто і “Життя на трьох” Л. Чупіс.

Одним із найважливіших чинників, який сприяв виникненню монодрами, стало закріплення у філософії ХХ ст. і маркування у красному письменстві цієї доби екзистенційного конфлікту епохи. Бажання автора створити образ людини в момент екзистенційної кризи, сам на сам зі світом, унаочнюється в жанрі монодрами, відображає кризу діалогу та тенденцію до “універсального і фатально-невідворотнього” відчуження людей від суспільства і один від одного, через яке, за словами В. Халізева, у драматичних творах ХХ ст. “діалогічне мовлення відступає на другий план” [8, 211]. Прагнення знайти захист від ворожих сил світу реалізується на сюжетному рівні монологом-рефлексією (прихованим діалогом), що оприявнює процес пошуку способів долання персонажем стану тривожності. На думку німецько-американського філософа, соціолога і психолога, представника неофрейдизму Е. Фромма, є декілька способів, якими люди намагаються побороти тривожність, спричинену віддаленістю людей один від одного: перехід в оргіастичний стан, пристосування людини до групи, занурення у творчу діяльність і кохання [7, 15]. Оскільки перші два способи, за Е. Фроммом, знімають проблему самотності частково і через втрату “Я”, творчість дає єдність зі світом, але не є

міжособистісною категорією, то кохання залишається єдиним справжнім виходом із кризи. У монодрамах репрезентовані всі чотири способи подолання відчуженості особистості, проте мотиву туги за любов'ю, яку автори розглядають крізь призму екзистенційного світобачення, приділено особливу увагу.

В аспекті діалогічного зв'язку Я та Іншого розглядає кохання Ж.П. Сартр, досліджуючи його з екзистенціально-феноменологічної позиції як “конфліктну гру дзеркальних відображень”. На думку Ж. П. Сартра, “моє” Буття залежить від Іншого: кохання інтерпретується як іманентне прагнення особистості завоювати свободу і визнання, знайти точку опертя і виправдання свого буття [6, 207]. Отже, відсутність кохання робить неможливим для людини подолання тривожності, визнання власного буття, тобто поглиблює кризу і забирає надію на екзистенційний прорив. Відтак пропонуємо розглянути тему кохання крізь призму екзистенційної проблематики як спосіб подолання людиною відчуженості між Я та Іншим на прикладі монодрам “Людський голос” Ж. Кокто і “Життя на трьох” Л. Чупіс, зіставлення яких демонструє трансформацію теми у просторі модерного та постмодерного дискурсів.

Мета статті – проаналізувати своєрідність розкриття теми кохання у монодрамах “Людський голос” Ж. Кокто і “Життя на трьох” Л. Чупіс, виявити і порівняти особливості авторського вирішення проблеми у жанрі монодрами.

П'єса Ж. Кокто “Людський голос” (1930 р.) в усій повноті використала мовні ресурси драматургії і театру, віддзеркалила модерністські експерименти автора і створила модель для наступних варіацій у монодрамі. Тема втраченого кохання, реалізована через створення образу жінки, монолог якої оприявнює болісність думок і роздумів персонажа, репрезентована з тим у багатьох монодрамах. Це п'єси “Байдужий красень” того ж Ж. Кокто, “Одповідь кохання мужчині, що сидить у кріслі” Г.Г. Маркеса, “Розмова у будинку Штейнів про відсутнього пана фон Гете” П. Хакса, “Медея-матеріал” Х. Мюллера, “Стакан води” Л. Петрушевської тощо, а також твір “Життя на трьох” українського драматурга Л. Чупіс, написаний на межі 80 – 90-х років ХХ ст. Втім, Ж. Кокто вирішує тему по-модерністськи, а Л. Чупіс по-постмодерністськи.

Жанр, який обрали автори репрезентованих п'єс, є, власне, монодрама-мелодрама. П. Паві у “Словникові театру” визначив основні властивості приналежності твору до мелодрами (в її еволюційному розвитку ХІХ – ХХ ст.): стійка оповідна структура – кохання, зрада, що приносить нещастя, максимально виділені героїчні, сентиментальні, трагічні сторони, герої чітко позитивні та негативні, їх не мучать внутрішні протиріччя, почуття перебільшені, викликають катарсис, представляється ситуація повного щастя або відчаю, мелодрама приховує соціальні конфлікти епохи, зводячи їх до атавістичного жаху або утопічного щастя, використовуються складні риторичні конструкції, вирази, що свідчать про емоційну нестабільність персонажа тощо [5, 175]. Усі ці ознаки використав Ж. Кокто, увиразнивши їх у модерністському ключі. У творі Ж. Кокто персонаж – покинута коханим жінка – перебуває у стані атавістичного жаху. Вона ловить кожне слово зі слухавки, продовжує обожнювати людину, яка її покинула, навіть обман коханого перетворює на

благородний вчинок. У ремарках автор вказує, що акторка повинна *“не додавати самохиті ані краплі іронії чи сарказму, властивих ображеній жінці”*, *“героїня – звичайна жінка, закохана до безтями”*, справляє *“враження людини, яка спливає кров’ю, наче поранена тварина”*, в кінці акту повинно здаватися *“ніби вся кімната залита кров’ю”* [3, 143].

У моноп’єсі *“Людський голос”* відсутні соціальні чинники, немає історії життя героїні, деталей з біографії, розвитку характеру персонажа, який міг би видатися дещо однобоким, якби не враховувати, що автор унаочнює цілісний образ туги за коханням. Персонаж монодрами (що властиво багатьом п’єсам Ж. Кокто) перестає бути носієм індивідуально-особистісного начала, стає знаковою формою. В авторській інтенції відсутні індивідуальні риси характеру персонажа, це лише узагальнений образ закоханої і покинутої жінки, що підтверджується і порадами Ж. Кокто акторці, яка буде виконувати роль у п’єсі: *“Треба зобразити... не якусь певну жінку – мудру чи дурненьку – а жінку безнайменну”* [3, 45]. Усі деталі з життя, згадувані під час розмови-монологу персонажа, – це різні боки образу туги за коханням: рукавички коханого, його листи, собака, який теж сумує за хазяїном, згадування спільних знайомих, готеля в Марселі, любові до подорожей (так вони познайомились) і телефон, який стає хоч якоюсь можливістю втримати коханого. Висока емоційна напруга персонажа передається автором через уривчастість фраз, монтажність, семантично значущі *“навзи-прізви”*, метафори та символи.

Розглядаючи створення Ж. Кокто в монодрамі *“Людський голос”* образу туги за коханням у контексті сартрівського бачення кохання як *“конфліктної гри дзеркальних відображень”* Я – Іншого, слід зазначити, що воно перетворилось на жертвну відмову від Я. Жінка-персонаж втратила власну сутність: є тільки Інший, його життя, ставлення до світу, звички, його ідеальний образ, задля цілісності якого недоліки *“підганяються”* під ідеал: *“Вже п’ять років я живу тільки тобою, дихаю тобою, лічу хвилини, очікуючи тебе; лякаюся, що ти вмер, коли затримуєшся, оживаю, коли повертаєшся до мене, і помираю від думки, що знову підеш. Зараз я можу дихати, бо ти зі мною розмовляси”* [4, 149]. Тепер через втрату Іншого самоідентифікація, виправдання буття для Я стали неможливими, це унаочнюється автором словами персонажа: *“Уникаю дивитись у дзеркало... Учора у дзеркалі я побачила руїну”* [4, 146]. Немає Іншого – немає Я (символічним є образ собаки, який перестав впізнавати хазяйку). Трагічність образу підсилюється тим, що через втрату Я вихід з екзистенційної кризи й опір унеможливленню, як і боротьба зі станом тривожності за допомогою творчої діяльності (*“я ніколи нічим не займалась, окрім тебе... Зайнята тобою, для тебе”* [4, 149]) або пристосування до групи (*“Я поступово покинула всіх своїх знайомих... Не бажала витратити нашого з тобою дорогоцінного часу”* [4, 150]). Тимчасово рятує лише перехід в оргіастичний стан (ліки), відтак невідворотним стає момент, коли *“має статися вбивство”* і *“вся кімната залита кров’ю”* [4, 143]. Трагічна атмосфера монодрами підкреслюється використанням автором двох кольорів (червоний і білий) – важливим елементом образної структури Ж. Кокто – увиразнюючи бінарну опозицію як єдину можливу умову існування

для мелодраматичного персонажа: білий (жінка поряд з коханим – щастя – життя) і червоний (без коханого – відсутність сенсу існування – смерть).

Ж. Кокто йшов від вибору жанру (*“одна дія, одне місце, одна особа, кохання і буденний додаток сучасного мешкання – телефон”* [3, 45]) і прагнув у межах монодрами створити опосередковане бачення кохання. Автор використав такий символічний образ екзистенційної самотності, як телефон, надавши можливість для варіацій та експериментів наступному поколінню письменників. У коментарях до монодрами *“Людський голос”* Ж. Кокто зауважував, що *“драма дозволяє артистці грати дві ролі: ту, слова якої артистка говорить, і ту, слова якої вона чує”* [8, 46]. У книзі *“Жизнь драмы”* Е. Бенлі вказує на цю особливість монологу монодрами Ж. Кокто: *“монолог представляє із себе не більше, ніж майстерний прийом, за допомогою якого авторові вдається створити відсутній персонаж так само реально, як нібито він знаходиться на сцені...”* [1, 86]. П'єса *“Людський голос”* демонструє умовність драматичного монологу, направленого на персонажа, образ і репліки якого добудовуються через мовлення головної дійової особи, унаочнюючи домінуючу властивість монодрам: світ представляється таким, яким його бачить суб'єкт мовлення. Образ чоловіка-персонажа у п'єсі формується з реплік жінки: зрозуміло, що він вибачається, називає себе негідником, звинувачує в усьому (*“Не винувать себе.”* [4, 145], *“Підлий? Це я підла.”* [4, 148], *“Які докори сумління?”* [4, 150]), продовжує телефонувати (турбуватися про колишню кохану) попри проблеми з телефонним зв'язком. Ідеальність образу чоловіка, як його сприймає героїня, нівелюється передовсім силою страждання жінки, зображеною Ж. Кокто. Крім того, певні фрази головної дійової особи монодрами увиразнюються автором таким чином, що читач / глядач може сприймати їх не крізь призму сліпої самовідданості героїні: це прийоми *“проговорювання”*, розміщення фраз певним чином, репліки до персонажів, які випадково втручаються у телефонну розмову, а також слова, що демонструють жертвовність на межі абсурду (*“Я розумію, що ця процедура важча для тебе, ніж для мене...”* [4, 151]). Розміщення автором слів чоловіка про відпочинок зі своєю новою пасією у Марселі після болісних роздумів персонажа-жінки про голос коханого навколо своєї шиї, коли вона вже на межі повного відчаю, унаочнюють цинізм чоловіка.

Отже, Ж. Кокто оприявнює в монодрамі *“Людський голос”* кохання-конфлікт як складову екзистенційної конфліктності буття і категорію трагічного як його суть. У межах монодрами автор маркує образ туги за коханням як жертвним почуттям, коли Я замінюється Іншим, і вирішує проблему в модерністській естетиці, демонструючи відповідність усіх елементів задуму.

Наявність однієї дійової особи у п'єсі (або ж одного актора) не є домінуючою ознакою її приналежності до жанру монодрами, як уже було сказано вище. Це доводять і театральні постановки, наприклад, вистава навчального театру ГІТІС за п'єсою *“Человеческий голос”* Ж. Кокто (2010 р.) режисера А. Хорошевої, у якій голос головної дійової особи був розділений на багато голосів і передбачав участь багатьох акторів.

Дійові особи монодрами “Життя на трьох” української письменниці Л. Чупіс – два боки розщепленого Я: Я – Вона, Я – Глюк, “красуня неймовірна в загубленому віці” – “просто красуня”, людина – “тінь людини, чи людино-тінь, середньо-одвічний проявник миттєвості... дитина... дівчина... жінка... відьомська суть без ознак часу...душа...людина... [8, 109]. Така авторська характеристика другого персонажа, яка починається з “тіні людини” і закінчується словом “людина” завершує коло ознак в одному образі. Діалог Я – Вона унаочнює болісний внутрішній діалог тіла і душі, або “его” й “альтер его”, або людини і примари, залишаючи питання про суб’єкт-об’єктність невизначеним, невирішеним, залучаючи читача до постмодерної гри у відгадування і приреченості на неможливість усвідомлення хто є хто. Авторка вказує ще на третій персонаж – телефон, умовно виправдовуючи назву п’єси “Життя на трьох”. Закладений у назві натяк на мелодраматичний “любовний трикутник” унаочнює суперечливість, відсутність наповненого любов’ю життя, віртуальність кохання у добу екзистенційної відчуженості.

Отже, п’єса “Життя на трьох” тему туги за коханням репрезентує крізь призму постмодерної естетики. Це підтверджує і жанрова приналежність твору, що її зазначила авторка: “мелодраматичний трагіглюк на дві дії у супроводі телефону” – трансформація мелодрами в “мелодраматичний трагіглюк” у постмодерну добу. Наявність ознак мелодрами у творі проаналізувала О. Бондарева, зазначаючи, що на рівні тексту присутня властива цій жанровій моделі “схильність до надмірної риторичності у своїх міні-монологів (нагнітання питальних та окличних форм, гра паралельними граматичними конструкціями, маркування смислових пауз та ін.)” [2, 206].

У п’єсі репрезентована сюжетна лінія (започаткована Ж. Кокто в монодрамах), що відображає болісну тугу самотної жінки в очікуванні дзвінка від коханого, але сюжет переосмислений з екзистенційних позицій, деформованих постмодерною свідомістю. Л. Чупіс унаочнює дві складові однієї жіночої сутності, яка знаходиться на межі реальності та уявлення про неї. Схильна до рефлексій жінка, нещасна і самотня, живе в очікуванні кохання як спасіння від болісно-тривожного стану, але не здатна діяти, загрузла у власних суперечностях настільки, що ховається від світу і не знаходить у собі сили навіть відімкнути двері сусідці. Тому її туга за коханням відображає абсурдність свідомості, що здатна тільки на те, щоб запрограмувати телефон на дзвінки, чекати їх і уявляти, що це телефонує коханий. Емоційність, з якою жінка-персонаж очікує дзвінка, говорить про те, що вона втратила межу між реальним і уявним світом, її свідомість творить і Я-Іншого як єдиного співрозмовника, і чоловіка як справжнього коханого.

Іронічність, саркастичність, уривчастість та фрагментарність думок, насиченість мовлення цитатами, гра словами без художньої мотивації (ознака постмодерністської трагіфарсовості) демонструють унікальність і парадоксальність стану жінки, яка тільки так може переживати свій біль. “Тінь жінки”, Глюк, виявляється здоровішою, ніж “носійка основної свідомості”, намагаючись витягнути свою другу складову з саркастичного стану, повертаючи своїми запитаннями до онтологічних основ. Вона допомагає Я

сформулювати для себе, що таке кохання: коли Я відповідає шаблоном-стереотипом “любов – це стан душі”, Вона говорить: “Спосіб її існування, і в якості непередбаченій... Змінюється якість – змінюється і душа, як срібло на олово, може, й корисніше, але вже інше...” [8, 129]. Жінка не здатна змінити якість душі, залишаючись “зльодянілою пташкою”, але придумує цю якість. “Нема світла, окрім світла! Мільйони мільйонів зірок зігрівають мільярди світів в безкрайності Всесвіту, та одне – єдине сонце дає життя землі, так і ВІН – єдине світило для твого серця. Ти скажеш, що приймаєш його у всіх життєвих колізіях, бо нічого не викреслити з минушини. Ти скажеш, що любитимеш його на всі тисячоліття, що лишаться за вами!” [9, 134], – слова, що говорить Вона і що могли б стати “моментом істини”, якби після них не наступало прозріння для Я, змушеного зізнатися собі у ілюзорності коханого.

Протягом п’єси двічі з’являється фраза “життя удвох”: вперше під час віртуальної розмови жінки з коханим (“Я б народила тобі купу дітей... Ми б наздоганяли їхні весни, літа, чекали б зі світів незнаних, де нас ніколи не було і, напевно, не буде, але ми пізнавали б ті світи їхніми очима і продовжували б себе... Залітературно, як для життя удвох?” [9, 129]), вдруге – коли Я зізнається, що коханий вигаданий і залишається тільки життя удвох зі своєю тінню як ілюзією несамотності [9, 135]. Абсурдність вигаданого світу протагоністки увиразнюється тим, що паралельна реальність не приносить полегшення, не знімає біль, а лише переносить його в іншу площину. Закономірними у цьому контексті виглядають запитання: навіщо така мука і який у ній сенс? “Ти прагнеш аналізу, я страждаль, і це зовсім не мазохізм. Так я сама роз’ятрюю своє серце, здіймаючи в нім огонь пекельний, аби вигорала моя дурість...” [9, 135], – говорить жінка. “Життя на трьох” можливе для неї тільки у вигаданому світі: як тільки приходить усвідомлення його ілюзорності, жінка знову поринає у хворобливий сон. Відтак у світі її душі-тіні лунає телефонний дзвінок і звучить голос коханого, з яким Вона розмовляє, здійснюючи таємне бажання носійки основної свідомості, міняючись з нею місцями. У цьому світі існує вже справжній “любовний трикутник” – “життя на трьох”, де є чоловік, його дружина і кохана жінка, у “дружини завтра день народження, і вона любить білі хризантеми” [9, 135]. Тільки за таких умов туга за коханням і ревності можуть отримати сенс. Останні слова персонажа монодрами (“КОХАНІЙ! КОХАНІЙ...” [9, 135]) перегукуються з останніми словами героїні п’єси “Людський голос” Ж. Кокто, яка повторює, поки вистачає сили: “Я люблю тебе”. Кінцева ремарка монодрами “Життя на трьох” (“Безкінечно довгий стукіт у двері” [9, 135]) нівелює сенс, який здається знайденим, уявний світ зникає, залишається тільки самотня жінка, яка голосно стогне від болю і лякає сусідку.

Отже, у створеному Л. Чупіс в монодрамі “Життя на трьох” хисткому світі на межі свідомості, психічної норми, часопросторової межі уявлюється постмодерністська естетика в маркуванні теми кохання. “Конфліктна гра дзеркальних відображень” розчиняє межі реальності і фантазії через “зіпсовану амальгаму”, коли “все важче розпізнати того, хто по той бік віддзеркалення” [9, 110]. Тривожність людини, спричинена самотністю, відсутністю діалогу між

Я та Іншим, формує постекзистенціальний синдром – ілюзію виходу з цього стану (через кохання, налагодження діалогу з Іншим) у модифікованому вигляді, коли придумуються і кохання, і діалог. Розчинення сенсу в шаблонах, стереотипах масової свідомості, цитатах, якими авторка наділила персонаж Я, вимиває семантику зі слів, залишаючи тільки ілюзію існування сенсу: “*Гуляйте коні у загоні*” [9, 112], “*Ти сяяла і сієш терен на моїх теренах*” [9, 111], “*О, я дивная дева диванов!*” [9, 119], “*Здрасьте, я ваша тітка!*”, “*Твій Рим в Криму, а Крим в диму*” [9, 123].

Неможливість вчинку, неготовність до кохання (кохання як вибір, прояв свідомої волі, за Ж.П. Сартром) у творі “Життя на трьох” пояснюються відсутністю волі людини, свідомість якої направлена тільки на саму себе: автор унаочнює цю властивість через персонажну структуру монодрами і сюжет, побудований як внутрішній монолог двох боків Я, коли образ людини і її тіні відображають нездатність на діалог зі світом, розгубленість індивіда перед власною екзистенцією. “Зацикленість” свідомості на собі (Я – Я) у п’єсі “Життя на трьох” протиставляється абсолютній спрямованості на Іншого (Я – Інший) у творі “Людський глос” Ж. Кокто (демонструє інший бік відсутності волі) і унаочнює модифікацію традиційного сюжету. На зміну образу туги за коханням приходять гра в кохання, його імітація в постмодерну добу.

Отже, своєрідність розкриття теми кохання у п’єсах “Людський голос” Ж. Кокто і “Життя на трьох” Л. Чупіс проявляється у Кокто через вирішення теми по-модерністськи, у Чупіс – по-постмодерністськи. Біль від туги за коханим, який неможливо вгамувати і немає сили пережити, репрезентований у монодрамі “Людський голос” Ж. Кокто, протиставляється болю від туги за коханим заради самого болю як прояв абсурдної свідомості в монодрамі “Життя на трьох” Л. Чупіс. Жанр монодрами уможлиблює реалізацію автором теми кохання як бажання знайти захист від ворожих сил світу, унаочнити внутрішню психологічну реальність через монологічну структуру п’єс.

Література

1. Бентли Э. Жизнь драмы / Эрик Бентли. – М. : Айрис-пресс, 2004. – 416 с.
2. Бондарева О. Гончарне коло Лідії Чупіс / О. Бондарева // Л. Чупіс Танці гончарного кола. – К : [НЦТМ ім. Л. Курбаса], 2007. – С. 107–135.
3. Кокто Ж. Від автора / Жан Кокто // Людський голос; [пер. з фр. О. Соловей]. – Мюнхен : Сучасність, 1974. – 47 с.
4. Кокто Ж. Людський голос / Жан Кокто ; [пер. з фр. Л. Гатненко] // Французька екзистенціальна драма ХХ століття. Театральний авангард; [упоряд. О. Буценко]. – К. : Основи, 1993. – С.143–151.
5. Пави П. Словарь театра / Патрис Пави ; [пер. с фр.]. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
6. Сартр Ж. П. Первичное отношение к другому: любовь, язык, мазохизм / Жан-Поль Сартр // Проблема человека в западной философии. М.: Прогресс, 1988. – С. 207–228.

7. Фромм Э. Искусство любви / Эрих Фромм. – Минск : ТПЦ “Полифакт”, 1990. – 80 с.
8. Хализев В.Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование) / В.Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
9. Чупіс Л. Життя на трьох / Лідія Чупіс // Танці гончарного кола. – К : [НЦТМ ім. Л. Курбаса], 2007. – С. 107–135.

Анотація

У статті розглянуто своєрідність розкриття теми кохання у монодрамах “Людський голос” Ж. Кокто і “Життя на трьох” Л. Чупіс. Автор доводить, що особливість авторського бачення проблеми полягає у вирішенні її по-модерністськи у творі Ж. Кокто: деталі-символи, що виражають позицію митця, тяжіння до експерименту, монтажність, по-постмодерністськи у п’єсі Л. Чупіс: опредмечений розпад свідомості, хаотичність думок персонажа без художньої мотивації, відкрита форма твору.

Ключові слова: монодрама, кохання, жанр, персонаж, образ, автор, екзистенційна криза.

Аннотация

В статье рассмотрено своеобразие раскрытия темы любви в монодрамах “Человеческий голос” Ж. Кокто и “Жизнь на троих” Л. Чупис. Ж. Бортник доказала, что особенность авторского видения проблемы заключается в решении её по-модернистски в произведении Ж. Кокто: детали-символы, выражающие позицию художника, тяга к эксперименту, монтажность, по-постмодернистски в пьесе Л. Чупис: опредмеченный распад сознания, хаотичность мыслей персонажа без художественной мотивации, открытая форма произведения.

Ключевые слова: монодрама, любовь, жанр, персонаж, образ, автор, экзистенциальный кризис.

Summary

The topic of the article is the specialty of love theme development in “Human voice” by Zh. Kokto and in “Love on three” of L. Chupis monodramas. Zh. Bortnik proved that specialty of author’s view of the problem lies in solving it by modern terms in Zh Kokto’s works: details-symbols, expressing the position of the artist, the attraction to experiment and installation and by post-modern way in L. Chupis’s play: objectified disintegration of consciousness, chaotic thoughts of the character without artistic motivation, open form of the work.

Key words: monodrama, love, genre, character, image, author, existential crisis.