

Монодрама як жанр: теоретико-історичний аспект (стаття друга)

Роботу виконано на кафедрі теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

У статті розглядаються етапи розвитку монодрами, визначаються основні літературно-історичні чинники, що зумовили модифікацію монодрами у кінці ХХ – на початку ХХІ ст. Авторка статті поєднала історичний підхід до жанру з теоретичним, виокремила визначальні жанрові риси приналежності драматичного твору до жанру монодрами.

Ключові слова: монодрама, монолог, жанр, персонаж, конфлікт, автор, сюжет.

Бортник Ж. И. Монодрама как жанр: теоретико-исторический аспект (статья вторая).

В статье рассматриваются этапы развития монодрамы, определяются основные литературно-исторические аспекты, которые обусловили модификацию монодрамы в конце ХХ – начале ХХІ вв. Автор статьи объединила исторический подход к жанру с теоретическим, обозначила определяющие жанровые признаки принадлежности драматического произведения к жанру монодрамы: наличие единого субъекта действия, другие субъекты речи являются отображением внутренней психологической реальности единого субъекта действия, идея монодрамы реализуется с помощью сотворчества читателя.

Ключевые слова: монодрама, монолог, жанр, персонаж, конфликт, автор, сюжет.

Bortnik J. I. Monodrama as a genre: theoretical and historical aspects (second article).

In the article the periods of monodrama's development were considered, the main literary-historical aspects which caused the modification of monodrama in the end of XX century were defined. The author of the article combines historical approach to the genre of theoretical allocated genre defining traits belonging to the genre of monodrama: author creates a single subject of an action, the subjects of speech exemplifies inner psychological reality of a single action subject, the idea of monodrama is implemented through co-creation with reader.

Keywords: monodrama, monologue, genre, character, conflict, author, plot.

Постановка наукової проблеми та її значення. У драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст. монодрама репрезентована у творчості багатьох драматургів. Ця жанрова модель, унаочнивши множинність естетичних та художніх пошуків митців, уже продемонструвала певну динаміку. Досліджуючи сучасну драматургію, О. Бондарева, М. Громова, О. Журчева, М. Липовецький, С. Гончарова-Грабовська, І. Болотян, С. Лавлінський, М. Шаповал, О. Наумова виокремлюють монодраму як важливий чинник сучасного літературного процесу, що потребує ґрунтовних досліджень. Незважаючи на вихід низки критичних статей, глибокий, цілісний аналіз функціонування жанру монодрами у світовому літературному процесі не здійснений, проблема продовжує залишатися **актуальною**.

Мета статті – проаналізувати основні етапи розвитку монодрами у ХХ столітті, що сприяли її актуалізації, визначити основні літературно-історичні чинники, що зумовили модифікацію монодрами у кінці ХХ – на початку ХХІ ст..

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Розроблена М. Євреїновим модель монодрами [4] стала основою для наступних жанрових трансформацій. Специфіка модифікації цього жанру в красному письменстві полягає у тому, що кількість варіативних принципів збільшується, жанр проявляється як варіація абстрактної моделі. Для її обґрунтування необхідно виділити декілька важливих аспектів у доробку М. Євреїнова, що можна вважати жанровою домінантою монодрами:

- у монодрамі автором створюється тільки один “суб’єкт дії”;
- інші учасники дії сприймаються “лише у рефлексії їх суб’єктом дії і таким чином переживання їх не мають самостійного значення... оскільки в них проектується сприймаюче “я” суб’єкта дії” [4, 25];
- ідея монодрами реалізується через співпереживання читача/глядача.

У сучасній драматургії монодрама зберігається у модифікованому вигляді: жанрова домінанта залишається незмінною, але постійні ознаки стають

варіативними. Варіативність цих ознак у другій половині ХХ ст. унаочнюється передовсім у трансформаціях єврейнівського “суб’єкта дії”, що уможлиблює реалізацію внутрішнього конфлікту словесною дією. Саме суб’єктну організацію твору (термін Б. Кормана) російський дослідник Н. Лейдерман вважає найпершим носієм жанру, вказуючи на важливу роль у жанровому моделюванні співвідношень між суб’єктами мовлення (тим, хто є носієм мовлення) і суб’єктами свідомості (тими, чия свідомість виражена у різних фрагментах тексту) [7, 119]. У монодрамі це співвідношення реалізується через наявність єдиного суб’єкта свідомості, якому на формальному рівні можуть відповідати декілька суб’єктів мовлення.

До середини ХХ століття монодрама репрезентована одиничними п’єсами, серед яких “Путник” (1911 р.) В. Брюсова, “Перед сніданком” (“Before Breakfast”, 1916 р.) Ю. О’Ніла, “Людський голос” (“La voix humaine”, 1930 р.) та інші монологи Ж. Кокто для театру. Втім, означені твори унаочнюють модерністські експерименти у драматургії, властиві європейському та американському мистецтву тієї доби. У цих п’єсах на перший план виходить не дія, яка розгортається перед читачем/ глядачем, а висловлювання суб’єкта про події власного життя, побудовані як єдиний, цільний монолог персонажа. Ліричний віршований монолог В. Брюсова, названий автором психодрамою, написаний під впливом інтимних драм М. Метерлінка (у п’єсі є драматичний рух і лірика духовного життя, культ 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. Персонаж-жінка “Путника” 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”. У обох творах наявна екзистенційна домінанта, проте якщо В. Брюсовим створюється символічний образ таємничого Року, то Ю. О’Ніл репрезентує внутрішній конфлікт повсякдення, спровокований фатумом. Рання п’єса “Перед сніданком” написана Ю. О’Нілом під впливом творів А. Стріндберга, перегукується з їхньою тематикою (зокрема

в інтерпретації образу жінки), близька до діалогізованої прози (використання внутрішнього монологу, розлогих несценічних ремарок). Важливо зазначити, що п'єса Ю. О'Ніла вперше репрезентує монодраму-мініпєю (за А.М. Барковим, твір, де роль розповідача надана негативному персонажеві, який з метою виправдати себе, спотворює справжні події і факти). За допомогою авторських прийомів “проговорювання” та ремарок образ жінки-жертви протягом оповіді починає усвідомлюватися як цілком протилежний.

Монодрами В. Брюсова, Ю. О'Ніла на тлі інших їхніх творів мало відомі читачам, наступному поколінню письменників, що будуть звертатися до монодрам. У цьому вбачається певна тенденція: кожен раз при створенні монодрами йдеться про унікальне авторське самовираження, світоглядну позицію, готовність до експерименту. Монодрами виникають у творчості авторів різних країн, напрямів та стилів почасти незалежно одна від одної, принаймні до кінці ХХ століття, коли “моду” на монодрами введуть п'єси Є. Гришковця (на пострадянському просторі) або ж досить резонансна у західноєвропейському театрі монодрама “4.48 Психоз” (“4.48 Psychosis”) англійського драматурга С. Кейн. Закономірно, що монодрама маркована саме реформаторами драматургії і театру: після А. Чехова та М. Єврейнова це Ю. О'Ніл та Ж. Кокто, а пізніше С. Беккет, Х. Мюллер. Отже, вибір цього жанру у творчості певного письменника визначається необхідністю втілення відповідної авторської ідеї, яка найбільш ефективно реалізується саме монодраматичними прийомами, і почасти через соціально-терапевтичні чинники.

Про авторське бачення проблеми екзистенційного відчуження людей та неможливості діалогу слушно зазначав В.Є. 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”* [9, 211]. Створення образу людини в межовому стані, у момент екзистенційної кризи,

коли вона знаходиться віч-на-віч із ворожим світом, найбільш повно, на нашу думку, унаочнюється саме у жанрі монодрами, що стає домінантною ознакою її ідейно-тематичного спрямування.

П'єса Ж. Кокто "Людський голос", яка в усій повноті використала мовні ресурси драматургії і театру, віддзеркалила схильність французького драматурга до експерименту, не пройшла непоміченою і навіть викликала скандал під час прем'єри, що влаштували сюрреалісти в особі П. Елюара (цей твір, на їхню думку, належав до ненависного їм "культур-істеблішменту"). Ж. Кокто визначив жанр свого твору "Людський голос" 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 знову став полем для психотерапевтичного впливу (сценічна гра Е. Піаф і дозволена автором імпровізація на сцені обумовлювали для неї психотерапевтичний ефект під час виконання п'єси). Низка монологів "Пісні і монологи" Ж. Кокто продемонструвала міжродову контамінацію: репрезентувала виведені за межі жанрових кордонів 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"* [6, 46]. У книзі "Жизнь драмы" 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 із себе не більше, ніж майстерний*

прийом, за допомогою якого авторіві вдається створити відсутній персонаж так само реально, як нібито він знаходиться на сцені..." [1, 86]. Монодрами В. Брюсова, Ю. О'Ніла, Ж. Кокто демонструють умовність драматичного монологу, направлено на персонажа, образ і репліки якого добудовуються через мовлення головної дійової особи, при цьому світ представляється таким, яким його бачить суб'єкт мовлення. Отже, першим монодрамам, що репрезентують еволюцію цієї жанрової моделі на початку ХХ ст., властиві такі ознаки: у цих творах присутній, окрім "суб'єкта дії", умовний персонаж, який сприймається у рефлексії його суб'єктом дії; наявність умовного персонажа надає додаткових кодів для розвитку внутрішнього конфлікту, основою побудови сюжету стає спричинена екзистенційним конфліктом розповідь персонажа про події власного життя.

Наступний період розвитку монодрами як жанру пов'язаний з модерністськими 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 50 – 80-ті роки монодрами з'являються у творчості С. Беккета, Д. Буццаті, Г. Маркеса, Т. Ружевича, Б.-М. Кольтеса, П. Хакса, Х. Мюллера, П. Зюскінда, представника української діаспори у США Б. Бойчука тощо.

Монодрами С. Беккета ("Остання стрічка Креппа", "Не я", "Щасливі дні", "Експромт у стилі Огайо", "Примарне тріо", "Лише хмари", "А, Джо" і т.д.) демонструють пошуки драматурга в царині непізнаваних проявів людської екзистенції, унаочнюючи напрям зміни театральної парадигми від модернізму до постмодернізму, від комедії і фарсу до трагіфарсу, від повномасштабної драми до мінімалізму тощо. Автор висвітлює у монодрамах проблему самотності і бездомності людини у абсурдному світі, досвід трагічного пізнання свого "Я", неможливість комунікації зі світом. С. Беккет продовжує традиції монодрами М. Євреїнова через втілення людських стосунків у вигляді персоніфікованих якостей, рис характеру, різних боків "Я": це трагіфарси

“Кроки” (“Footfalls”), “Тоді” (“That Time”), “Кінець гри” (“Fin de partie”) (хоча немає документальних підтверджень, що С. Беккет був знайомий з доробком М. Євреїнова, але він довгий час спілкувався із С. Ейзенштейном).

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

У п'єсах С. Беккета проблема самоідентифікації набуває нового наповнення. Голос не ідентифікується зі своїм “Я” у монодрамі “Не я”: кожен раз, коли персонаж хоче вимовити “Я”, говорить “Ні, Вона”, що оприявнює авторське бачення болісності самоідентифікації і водночас необхідності у ній. У “Останній стрічці Креппа” персонаж, прослуховуючи магнітофонний запис власного голосу, зроблений тридцять років тому, усвідомлює чужість, нерозуміння своєї молоді 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 у часі, неподібність теперішнього “Я” до попереднього і наступного.

Слід також зазначити низку важливих моментів у доробку С. Беккета. Театр цього автора відкрив перспективи розвитку складного співвідношення драми і спектаклю, пластичному, когнітивному, звуковому плані у монодрамі. Новаторська драматургія С. Беккета сформувала не тільки свій тип героя, але й певний тип читача/глядача, готового до високого рівня драматургічної умовності і сприйняття п’єс такого типу, як монодрама. Уперше в літературі одним автором була створена ціла низка варіативних різновидів цього жанру, що сприяло наступним експериментам у царині монодрами.

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” написаний автором 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. Монодрами Т. Ружевица можна розглядати як продовження беккетівських експериментів у драматургії та спробу покоління, що знаходилося під тиском радянської ідеології, розширити горизонт читацьких зацікавлень.

Монодрами “коротка розмова телефоном” (мала п’єса без великих літер), написана 1970 р. одним із засновників Нью-Йоркської групи Б. Бойчуком і “Ніч перед лісами” (“La Nuit juste avant les forêts”, 1977 р.) Б.-М.Кольтеса виразно оприявнюють екзистенційну проблематику. Французький драматург маркує традиції Беккета у конструюванні монологічного діалогу (фраза, довжиною у 60 сторінок без окресленого фіналу), є представником “театру слова”, термін, що його активно використовують сучасні французькі теоретики театру для

позначення специфічної ролі слів у п'єсі, які не використовуються за своїм прямим призначенням, а “займають місце драматургії і збуваються її” [3, 258]. Б. Бойчук у монодрамі “коротка розмова телефоном” використовує беккетівський “потік свідомості”. Автор маркує (пороговим хронотопом кімнати, що зменшується протягом п'єси, короткими рубаними реченнями персонажа, який нічого не знає про себе і не пам'ятає людину, з якою говорить телефоном) безмежну самотність людини у світі.

Мелодраматичну лінію у жанрі монодрами, започатковану творами Ж. Кокто, що репрезентують біль самотньої, покинутої жінки, продовжують італійський письменник Д. Буццаті, німецький драматург П. Хакс та класик колумбійської літератури Г.Г. Маркес. Чотири жіночих монологи “Одна в будинку” (“Sola in casa”, 1958 р.), “Годинник” (“L'orologio”, 1959 р.) “Стриптиз” (“Spogliarello”, 1964 р.), “Телефоністка” (“La telefonista”, 1964 р.) Д. Буццаті унаочнюють екзистенційну проблематику: самотність людини у світі, бажання сховатися від нього, знайти вихід. П. Хакс у монодрамі “Розмова у будинку Штейнів про відсутнього пана фон Гете” (“Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe”, 1978 р.) і Г.Г. Маркес у драмі “Одповідь кохання чоловікові, що сидить у кріслі” (“Diatriba de amor contra un hombre sentado”, 1988 р.) репрезентують ліричні, надривні монологи жінок, звернені до мовчазних персонажів-чоловіків. Майстерність драматургів проявляється в умінні унаочнити внутрішні психологічні протиріччя образу. Крім того, німецький письменник П. Хакс уперше в монодраматичному творі за основу сюжету взяв історичний матеріал (стосунки Й.В. Гете і Шарлотти фон Штейн), прагнучи до художньо-психологічної, а не до документальної вірогідності.

В естетиці постмодернізму створив монодраму “Медея-матеріал” (“Medeamaterial”, п'єса написана у кінці 60-х, увійшла до трилогії 1982 року “Verkommenes Ufer / Medeamaterial / Landschaft mit Argonauten”) німецький драматург Х. Мюллер, якого називають одним із засновників “постдраматичного театру” (термін Х.-Т. Леманна [11]). Використавши головну

умову конструювання персонажу-гібрида, який продовжує функціонувати у світовій літературі як мистецький знак, автор унаочнив його багатослівним інтелектуальним текстом, фрагментарністю сюжету, ритмізованим поетичним словом з найпростіших слів і зворотів без розділових знаків, провокуючи читача передовсім на активізацію думки. Наслідуючи німецьких експресіоністів, Х. Мюллер створює нові шокуючі метафори, сміливі порівняння всупереч традиційно-поетичним засобам. Перелічені чинники, а також незначна кількість ремарок у п'єсі, створюють варіативні моделі читацького сприйняття, обумовлюють театральні експерименти з візуальним, звуковими планами під час постановки, уможливають розвиток такого типу театру, що його Х.-Т. Леманн назвав “постдраматичним”.

Соціально-психологічний тип “маленької людини” крізь призму екзистенційної проблематики окреслює у першому своєму творі “Контрабас” (“Der Kontrabass”, 1980 р.) П. Зюскінд. 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” [5, 6] (зазначав автор мету п'єси “Контрабас”) стане провідною темою монодрам на межі ХХ – ХХІ ст. Маленька кімната в монодрамі П. Зюскінда переростає у духовну категорію, символ ілюзії 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 або “жбурляється їй в обличчя” [8, 260–261], а 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”, демонструють крах діалогу як засобу комунікації, стають початковим етапом в актуалізації монодрами кінця ХХ століття, яка створена переважно у традиції “драматургії дискурсу”.

Отже, у західноєвропейській літературі до кінця 80-х років монодрама пройшла важливий шлях становлення і навіть продемонструвала певну еволюцію, віддзеркаливши експерименти в царині драми і тяглість літературного процесу. Драматурги художньо осмислили процес кризи самоідентифікації людини з її парадоксальним знаходженням у часі, у просторі, внутрішньому житті, розробили відповідну поетику. Монодрама створювалася 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 автором втілюються суб’єкт-об’єктні стосунки як перебирання на себе “суб’єктом мовлення” функцій мовчазного персонажа.

На радянському мистецькому просторі існували поняття моноп’єса, 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” “Месяц в деревне, или Гибель одного лирика” (1958 р.) і “психологічний етюд” “Исповедь начинающего”. Це іронічні монологи, в яких уже помітні манера і провідна тематика драматурга: випробування героя-сучасника побутом, оміщанювання. У 1986 році письменник і актор В. Балашов зреалізував у монодрамі “Ленинградка” “останню спробу” покоління реанімувати позитивного романтичного героя доби, створивши (насправді) епітафію по ньому: схематичність, стереотипність, ідеологічне підґрунтя монодрами все ж таки очевидні попри ліризм і високу естетичну напругу п’єси.

Неприйняття радянської ідеологічною системою внутрішнього екзистенційного конфлікту у драматургії гальмувало розвиток жанру монодрами, спрямовувало його на ідеологічну, зрідка на особистісну тематику.

Показовою у цьому сенсі є написана у 60-х роках монодрама “Одуванчик” Ю. Едліса, яка була подана до друку лише 1999 року. У п’єсі артикульовані екзистенційний страх пересічної “людини-совка” перед необхідністю вирішувати для себе онтологічні питання і перемога бажання залишитися у стані незнання. Автор п’єси поєднав різні види прихованих діалогів, звернених до мовчазного, уявного персонажа, до людства, читачів/глядачів, унаочнюючи болісність самоідентифікації людини, яка втратила орієнтири у світі. Монодраматичні прийоми використав Е. Радзинський у “монологі жінки” “Убьём мужчину?” (1987 р.), яка репрезентує п’єсу на особистісну тематику і представляє уже традиційний для монодрами образ покинутої жінки, готової на все заради повернення коханого.

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

Нову для “соціалістичного реалізму” межову поетику використовує Л. Петрушевська, що оприявнюється у монодрамах “Песни XX века” (1988 р.), “Стакан воды” (1978 р.). Твори Л. Петрушевської репрезентують реалізацію конфлікту на рівні висловлювання, яке не збігається з 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.

Новий етап розвитку монодрами у нестійку епоху з великою кількістю істин, різноманітністю розказаних історій та засиллям масової культури знаменує монодрама “Синій автомобіль” Я. Стельмаха (найкращий драматичний твір 1990 року на Всесоюзному конкурсі ім. О. Вампілова). Л. Боднар, аналізуючи у монодрамі Я. Стельмаха стилістику межового стану, зазначила, що окрім модерністської традиції у творі реалізується 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 [2, 60]. Уперше в монодрамі “Синій автомобіль” прослідковується широке використання Я. Стельмахом автобіографічного матеріалу, унаочнюючи тенденцію до зростання міри присутності автора у творі.

Реакцією на радянську ідеологізовану літературу стала творчість представника російського постмодернізму В. Сорокіна, перший драматичний твір якого – монодрама “Русская бабушка” (1989 р.). Граючи з образами і штампами радянської епохи, автор створює деструктивний текст через повторення (монолог бабусі повторюється три рази без змін), використання непоєднаних елементів (між “чуттєвими і сентиментальними” монологами розміщені сороміцькі частушки), епатаж, свідомо доводячи таким чином текст до неможливості читання. Відтак з монодрам Л. Петрушевської, В. Сорокіна, Я. Стельмаха можна відслідковувати тенденцію зміщення жанру у радянській та пострадянській драматургії, зміну жанроутворювальної моделі на межі постмодернізму.

Висновки. У європейській драматургії 90-х років з’явилося нове покоління митців (Марк Равенхілл, Сара Кейн, Енда Уолш і т.д.), нові експериментальні театри (Royal Court Theatre у Лондоні, “Berliner Schaubühne” Томаса Остермайера в Берліні, YAT (“Прем’єр-театр”) О. Буковськи,

російський рух “Нова драма” тощо), які потребували вже не експериментів з класикою, а нової драматургії, нових п’єс. На цей час у світовій літературі зреалізувалась ціла низка монодрам, створилась традиція їх жанросприйняття, уможлививши наступні експерименти, розробку варіативних моделей. Модифікацію монодрами на змістовому і формальному рівнях у кінці ХХ – на початку ХХІ ст. обумовлюють такі літературно-історичні чинники:

- 1) персоніфікуються різні боки суб’єкта дії, художнього образу (новація М. Євреїнова у жанрі): монодрами “Життя на трьох” Л. Чупіс, “Людина” Ю. Паскара, “Набережная Круазетт” З. Сагалова; 2) еволюціонує монодрама як драма дискурсу (новація П. Зюскінда в жанрі): п’єси Є. Гришковця, Кліма, “Инопланетянин” Є. Унгарда, “Акомпаніатор” М. Мітгуа, “1900-й” А. Барікко тощо; 3) реалізується “потік свідомості” (новація С. Беккета в монодрамі): “4.48. Психоз” С. Кейн, п’єси Кліма, Є. Гришковця, “Яблоки” К. Стешика, “Гриб, або Зворотна сторона зворотного” Ц. Мараногозова тощо; 4) розвиваються жанрові форми мелодрами, трагіфарсу, мініппеї (“Маленька п’єса про зраду для однієї актриси” О. Ірванця, “Не верьте господину Кафке” З. Сагалова, “Vita varia est” О. Гончарова) та ін.; 5) втілюється абсурдистська естетика: “Людина” Ю. Паскара, “Яблоки” К. Стешика і т.д.; 6) реінтерпретуються літературні тексти, образи (новація Х. Мюллера, П. Хакса у жанрі): “Танці гончарного кола” Л. Чупіс, “Три жизни Айседоры Дункан”, “Не верьте господину Кафке” З. Сагалова, “Табу, актёр” С. Носова, “Смерть Фирса” В. Леванова, “Я...она...они...он...” (несуществующие главы романа “Идиот”) Кліма, “Знімаємо кіно” (“The Making of V.-Movie”) А. Остермайера та ін.; 7) відбувається міжродова контамінація: “1900-й” А. Барікко, “Про двох придурків” С. Пиркало, “Чайні замальовки” В. Діброви, Л. Петрушевська “Монологи для театру”, “Оскар і Рожева пані” Е.Е. Шмідта тощо); 8) монодрама стає складовою циклу драматичних творів (новація Х. Мюллера): “Не Медея” з циклу “Трикутний квадрат” Ю. Тарнавського, “Смерть Фирса” з циклу “Форсиада” В. Леванова, “Снігова королева” (“Die Schneeköniginnen”) Керстін Шпехт з циклу “Драми королеви. Королева жаб. Снігова королева.

Королева хробаків” (“Königinnendramen. Die Froschkönigin / Die Schneeköniginnen / Die Herzkönigin”) і т.д.; 9) одним із прийомів збільшення авторської присутності у творі, що уможливорює модифікацію жанру, стає використання автобіографічного матеріалу: монодрами Є. Гришковця, В. Соловйова і т.д.; 10) розвивається монодрама як складова “постдраматичного театру”.

Визначальними рисами приналежності твору до жанру монодрами у кінці ХХ – на початку ХХІ ст. продовжують бути такі: у монодрамі автором створюється єдиний суб’єкт дії, суб’єкти мовлення унаочнюють внутрішню психологічну реальність єдиного суб’єкта дії, ідея монодрами реалізується через співтворчість (пам’ять, уяву) читача. Провідною у монодрамі залишається екзистенційна проблематика, яка реалізується через створення автором образу кризи самоідентифікації.

Література

1. Бентли Э. Жизнь драмы / Э. Бентли. – М. : Айрис-пресс, 2004. – 416 с.
2. Бондар Л.О. Монодрама Ярослава Стельмаха “Синій автомобіль” як художня проєкція “єго” митця / Л.О. Бондар // Мандрівець: Актуальні проблеми гуманітарного пізнання. – Тернопіль, 2006. – №3. – С. 54–61
3. Дубровина С.Н. “Театр слова” и драматургия Бернар-Мари Кольтеса [Електронний ресурс] / С.Н. Дубровина // Литература ХХ века : итоги и перспективы изучения : материалы пятых андреев. чтений. – М., 2007. – С. 258–269. – Режим доступа : <http://natara.org/wp-content/uploads/2011/03/dubrovina.pdf>
4. Евреиновъ Н.Н. Введение 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. Комисаржевской 4 марта 1909 г. / Н.Н. Евреинов. – СПб. : Издание Н.И. Бутковской, 1909. – 31 с.
5. Зюскинд П. От автора / П. Зюскинд // Контрабас: Пьеса. – СПб. : Азбука, 2000. – 128 с.
6. Кокто Ж. Від автора / Жан Кокто // Людський голос; [пер. з фр. О. Соловей]. – Мюнхен : Сучасність, 1974. – 47 с.

7. Лейдерман Н. Теория жанра : Научное издание / Н. Лейдерман. – Екатеринбург. : Институт филологических исследований и образовательных стратегий “Словесник” УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т, 2010. – 904 с.
8. Паві П. Словник театру / Патріс Паві ; [пер. з фр.]. – Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 640 с.
9. Хализев В.Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование) / В.Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
10. Шаповал М. Монодраматичність і монодраматичний суб'єкт художнього твору / М. Шаповал // Вісник Київського національного університету ім. Тараса Шевченка: Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – 2009. – № 20. – с. 26–29
11. Lehmann H.-Th. Postdramatisches Theater / H.-Th. Lehmann. – Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren, 2001. – 510 S.