

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ СУЧАСНОЇ МОНОДРАМИ: ПСИХОЛОГІЧНИЙ І ПОЕТОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ

Жанна БОРТНІК

Луцький педагогічний коледж

Здійснено спробу виявити феномен монодрами через дослідження проблеми “театральності”. У ХХІ столітті монодраматичний дискурс виходить із маргінесу і стає вагомим фактором культурного життя суспільства – не просто жанрово-драматично-театральне явище, а культурно-історичний феномен, що проявляється в розширенні його контексту. На сучасному етапі в це поняття починають вміщувати різні за змістом і функцією феномени, які можна розглядати на тлі театральних законів: “театр” автора-письменника, “театр” політичного життя, театр одного актора, інші театралізовані феномени, де особистість демонструє себе.

Ключові слова: монодрама, жанр, театральність, поетика, рецепція, монолог.

Предпринята попытка выявить феномен монодрамы через исследование проблемы «театральности». В ХХІ веке монодраматичный дискурс выходит из маргинала и становится весомым фактором культурной жизни общества – не просто жанрово-драматически театральным явлением, а культурно-историческим феноменом, проявляющимся в расширении контекста монодрамы. На современном этапе в это понятие начинают помещать различные по содержанию и функции феномены, которые можно рассматривать на фоне театральных законов: “театр” автора-писателя, “театр” политической жизни, театр одного актера, другие театрализованные феномены, где личность демонстрирует себя.

Ключевые слова: монодрама, жанр, театральность, поэтика, рецепция, монолог.

The paper aims at exploring the monodrama through studying the problem of “theatricality” as a type of artistic worldview espoused by monodramas authors. Monodrama discourse of the 21st c. is defined as a significant factor in the cultural life of society that has marked a new phase in monodrama potential as not just a

drama or a theatre genre, but as a cultural and historical phenomenon expanding its context. At present the concept of “monodrama” is seen as containing phenomena with various contents and functions that can be discussed against the background of the laws of theater: author’s /writer’s “theater”; “theater” of political life; one-man show; other theatrical phenomena where a personality reveals him/herself.

Keywords: monodrama, genre, theatricality, poetics, reception, monologue.

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”* [15, с. 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 “ego” 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. Єврейнова, Й. Гейзінги, Г. Е. Дебора, Ю. Лотмана, Г. Алмера театральність роз-

глядалась 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”* [13, с. 580]. М. Євреїнов розвивав ідею театротерапії, *“суспільної театральної форми” – “театру для себе”* [7]. Й. Гейзінга відкрив *“людину, що грає” – Homo Ludens* [3], 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”* [11, с. 314]; французький дослідник Г. Е. Дебор називав сучасне суспільство – *“суспільством спектаклю”* [4, с. 16]; Г. Алмер переконував, що тепер *“усе від політики до поетики стало театральним”* [цит. за: 10, с. 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”* [14, с. 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”* [10, с. 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 нашої наукової розвідки важливо враховувати два цих чинники: розглянути особливості поведінки персонажа монодрами, яку можна назва-

ти “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” [10, с. 5]. 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.

Творення образів Я-Іншого персонажа в монодрамі стає основою розвитку сюжету через властивий театральності принцип “тривимірності”, або “багатовимірності” – режисер та інші “механізми керування виставою”, актор і глядач (“тривимірність” розглядається у потрактуванні О Легг). 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 “багатовимірності” реалізується через тематично-смыслову неоднорідність образів Я персонажа. Зіткнення різних образів Я персонажа (режисера, актора, глядача) увиразнюється через діалогічні властивості монологу монодрами: риторичні звертан-

ня, 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 затим до глядача тощо. Термін “*тривимірність*” у цьому сенсі є умовним (радше “*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 відчувати 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*”, напрямую 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 зниковіле обличчя» і т. ін.)» [6, с. 152].

У монодрамі творення образів Я / Я-Іншого відбувається “тут і тепер” і напряму 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 “творює власну віртуальну реальність, не моделюючи, а копіюючи вже наявні у віртуальній реальності форми... споживання-актуалізація вже створеного” [9, с. 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.

Персонаж монодрами Неди Нежданой “Голос тихої безодні” творить п'єсу на важливу подію, моделюючи свій внутрішній світ через метафоричність мовлення, символічність образів, фантазування, проектування мізансцен. Поведінка персонажа структурується за моделлю певного видовища: маска “жінка з крилами” обирає для себе гріхи (спогади про минуле), які не просто відіграє, а режисує за законами театру. Кожна з мізансцен моделює майбутнє героїні – сцена стане успішною, якщо жінка зможе злетіти. Відчуття польоту напряму пов'язане з розширенням можливостей Я, яке пізнає себе у відношенні до батька, матері, коханого, брата: розігрування гріхів все більше наповнює Я сенсом. Жінка проходить перевірку гріхами, маска дає можливість подивитися на себе збоку, аби усвідомити свою гріховність, визнати її, відтак (через спокуту) злетіти. Жінка з крилами грає

то відьму, то янгола, уявляє себе над безоднею, ловить подих вітру, поки не стає лебедем, який рятує хлопчика Івасика.

У п'єсі Неди Нежданої реалізується театральна багатовимірність (режисер, актор, глядач) через тематичні переходи від одного образу Я до іншого. Приміром, персонаж (*Вона*) говорить: “*І хто я тоді, якщо можу літати? <...> Відьма... Стривайте, відьмі потрібна мітла? Звичайно, як же я не здогадалася...*” [12]. Так Я-режисер обмірковує і планує мізансцену. Далі Я-актор виконує ту роль, яку запланував режисер: “*Вона виносить мітлу і намагається злетіти, осідлавши мітлу – виходить кумедно і незграбно, зрештою, вона відкидає мітлу*” [12]. Затим Я-глядач аналізує роль актора і задум режисера: “*Біс із нею. Ні, то дурниця. Навіщо мітла, якщо я відчуваю крила? Можливо, так, невидимі, але ж у відчутті – реальні*” [12]. Кожен з образів Я тут висловлює свою думку, які різняться та є почасти протилежними.

Монодрама В. Леванова “Любов до російської лапти” на поетологічному рівні виявляє властиву театральності багатовимірність, але, на відміну від персонажа Н. Нежданої (самокритичного, тому експліцитно внутрішньо розділеного), герой моделює свій спектакль за іншими принципами. “*Механізми керування виставою*” визначені соціальним Я-Іншим – ідеологією тоталітарної держави, соціальними міфами, тому персонаж, як актор, здатен транслювати закріплені в міфах смисли, при цьому перетворювати їх на обрядове дійство жертвоприношення божеству: поклоніння богів, найголовнішому, страшному і непередбачуваному (СССР – “*Союз Священних стран Росії*” [8]), який після титаномохії прийшов до влади (переможені США, ЄС та ін.), ритуал (Олімпіада з російською лаптою), що ділить життя людей на цикли (від Олімпіади до Олімпіади), за щедрий дарунок (квиток на Олімпіаду) треба принести жертву (кілька тисяч загиблих на стадіоні) тощо. Хоча державна ідеологія визначає ключові образи, персонаж режисире, грає їх, візуалізує та очікує реакції глядача. Автор демонструє на поетикальному рівні “*театральну тривимірність*” монодрами за допомогою переривчастих фраз персонажа, недоговорювань, пауз, риторичних запитань і звертань, фрагментарності і суперечливості в розгортанні міркувань тощо, які, власне, створюють образ персонажа як “режисера” й “глядача” власного дійства.

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*” [9, с. 11]), зауважувала, що театральна художня практика, “*починаючи від А. Арто, у центр уваги ставила єдину мету: відновлення цілісності людини у процесі театрального переживання*” [9, с. 12]. Прагнення бути творцем, актором і глядачем у власній мовленнєвій дії, втілюючи театральну багатовимірність 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. Єврейнова спостерігаємо новий етап перетворення монодрами на якісно інше явище більш масштабного рівня – не просто жанрово-драматично-театральне (обмежене театральною сценою), а власне – на культурно-історичний феномен, що проявляється в розширенні контексту монодрами. На сучасному етапі в це поняття починають вмішувати 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 моновиста-

ви 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*” [14, с. 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 Евджено Барби [див. : 2]), 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*” [2, с. 41]. Надповсякденну техніку тіла дослідник називав “*передвиражальною*”, оскільки лицедій “*самим фактом перебування перед глядачем мимоволі змушений щось або когось представляти*” [2, с. 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 нереалізований 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: 5, с. 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*” [6, с. 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.

Англійські дослідники Д. Гарві та Р. П. Ноулз звернули увагу на “*перформативну ідентичність*” [18], яка є, на нашу думку, головним суб’єктом дії в усіх зазначених нами видах монодрами-події та відображає одиничність, неповторюваність, невідтворюваність Я: 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 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. 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”* [16, с. 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 хроно-топ 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*” [2, с. 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 нереалізований драматургічний потенціал.

Прикладом розширення можливостей творчої індивідуальності за рахунок використання власного театрального 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., спіраючись на їхні спогади, щоденники, публічні виступи тощо, втілив їх як режисер та актор. П. Аттон зреалізував у монодрамах складну архітектуру, 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 у виразити індивідуальність персонажа, створює хронотоп кризи та життєвого зламу через ситуацію очікування смерті (спільне для всіх його монодрам): “*Публіка прагне побачити життя відомої особистості якнайвищепніше. 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 античної 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”* [17, с. 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.

ЛІТЕРАТУРА

1. Авраменко Е. Сочетание крайностей в герое делает его 3D-объемным: интервью с Пипом Аттоном [Электронный ресурс] / Евгений Авраменко // Известия. – 11 февраля. – 2014. – Режим доступа до видання: <http://izvestia.ru/news/565503>
2. Барба Е. Паперове каное: путівник по театральній антропології / Евдженію Барба ; пер. з англ. М. Шакарбана ; [передм.] Б. Козака. – Львів : Літопис, 2001. – 288 с.
3. Гейзінга Й. Homo Ludens / Йоган Гейзінга. – К. : Основи, 1994. – 250 с.
4. Дебор Г. Э. Общество спектакля / Ги Эрнест Дебор. – М. : Изд-во “Логос”, 1999. – 224 с.
5. Денисова Т. Позабродвейська драма 80-х: підсумки десятиліття / Т. Денисова // Американські літературні студії в Україні. – К. : КМ Академія, 2014. – Вип. 8. – С. 29–40.
6. Евреиновъ Н. Введение въ монодраму / Н. Евреинов. – СПб. : Издание Н. И. Бутковской, 1909. – 31 с.
7. Евреинов Н. Н. Театр для себя / Н. Н. Евреинов // Демон театральности. – М. ; СПб. : Летний сад, 2002. – С. 113–405.
8. Леванов В. Н. Любовь к русской лапте: пьеска-монолог [Электронный ресурс] / Вадим Леванов. – Режим доступа до видання: www.theatre-library.ru/files/l/levanov/levanov_14.rtf
9. Левченко О. Г. Театр у системі філософської антропології / Олена Левченко. – К. : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2012. – 296 с.
10. 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.
11. Лотман Ю. М. Театральный язык и живопись / Ю. М. Лотман // Избранные статьи. Т. 3. – Талинн : Александра, 1992. – С. 308–315.
12. Неждана Н. Голос тихої безодні : моноп'єса про відчуття крил [Електронний ресурс] / Неда Неждана. – Режим доступа до видання: http://ataplua.com.ua/50am_Nezhdana_Golos.htm

13. Ницше Ф. Веселая наука / Ф. Ницше // Сочинения : в 2 т. – Т. 1. – М. : Мысль, 1996. – С. 491–719.
14. Паві П. Словник театру / Патріс Паві ; [пер. з фр.]. – Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 640 с.
15. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Эрика Фишер-Лихте. – М. : Международное театральное агентство “Play&Play”; Издательство “Канон+”, 2015. – 376 с.
16. 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–ХХІ, 2009. – 284 с.
17. Чирков О. С. Драматургія — мистецтво драми? / О. С. Чирков // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка, 2006. – № 30. – С. 104–109.
18. 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>