

Жанна Бортнік

*кандидат філологічних наук, старший викладач,
Луцький педагогічний коледж (м. Луцьк)*

МОНОДРАМА: ПРАВО НА ТОТАЛЬНИЙ МОНОЛОГ

«Писати монологи – смертний гріх, адже вони вкрай рідко виходять хорошими», – прочитала я в коментарях до посту, де українська письменниця повідомляла, що написала моноп'єсу. Натомість згадалися слова іншого драматурга: він зізнавався, що робота над монодрамою виявилася не такою складною, як здавалося спочатку. Адже не треба було розкладати ідею по репліках різних дійових осіб, вибудовувати сферу міжособистісних стосунків, та й читачеві набагато «зручніше» сприймати драматичний твір із однією дійовою особою.

Простота, прихована за монологом у монодрамі, насправді оманлива: персонаж тривало й емоційно говорить про свої почуття, а ти чомусь не віриш... Не персонажеві – автору. Розумієш, що це вже було, що драматург вичавив із героя надмірно щему, а за позірною перебільшеними стражданнями із заламуванням рук проглядають солодкувата манірність і самозамилування. Пафос плаский, слова наївно плаксиві, або ж автор намагається втиснути в них усю світову мудрість, наскрізь пересипавши текст банальностями. Письменник обирає жанр, який ніби дуже близький до оповідання (герой розповідає щось від першої особи), водночас це твір із одним персонажем, призначений для сцени. Здається, достатньо лише протранслювати якусь дуже важливу подію з життя, виговорити сильну емоцію, надпереживання, а якщо до всього додати неочікуваний поворот у фіналі – моноп'єса вдалася!

У цьому й полягає небезпека, бо монолог у монодрамі все-таки тяжіє до діалогу — «розмови на один голос». Сповідь або скарга персонажа можуть перетворитися на нудну проповідь-повчання. Зрештою, «слово про себе» героя монодрами — це почасти розповідь про минуле, яка руйнує драму, а це вимагає від автора шукати форм і прийомів зображення минулого як «вічного теперішнього» — дія має відбуватися «тут і тепер». Тож єдиний персонаж обмежує простір для авторської креації, можливість сказати щось нове, оригінальне. Тим більше захоплюють монодрами, у яких усе склалося: від цікавого задуму та ідеї — до оригінальної форми та досконалої організації тексту. І як автор тримає увагу від початку до кінця п'єси, читач думає тільки згодом, бо спрацювала та сама незбагненна таїна творчості.

Історія існування монологу у драмі тривала й непроста, але це окрема розмова. Історія виборювання права на «тотальний монолог» у мистецтві тісно пов'язана з обстоюванням права людини бути не такою, як усі, — це боротьба між індивідуальним, індивідуалістичним і загальним, соборним, колективним, суспільним. Таке протистояння, з одного боку, втілює зміни погляду суспільства на питання збереження індивідуальності, з іншого — на проблему «зруйнованого самотністю індивіда». 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, відтак до творчої фіксації проблем, спричинених прагненням людини протиставляти себе колективу й суспільству.

Із давньої давнини право на «тотальний монолог» надавалося обраним особистостям. Така винятковість зазвичай зумовлювалася особливим суспільним статусом — лідера, правителя, тирана, оратора, філософа, проповідника. У театрі тривалий сценічний монолог виго-

лошували ті самі царі та герої (актори, які їх грали). Для звичайної людини право на монолог, озвучений у присутності інших, міг дати тільки сильний душевний біль або особливе страждання заради високої мети: голосіння над померлими, плач, прощання, молитва, звернена до богів тощо. Такі монологи відновлювали космічну гармонію і створювали, за Гегелем, «форму прекрасного для викиду болю» — біль ставав образом, а значить, мистецтвом. Фольклор зберіг чимало монологів, які були складовою давніх ритуалів і силою почуттів підносили просту (хоча й безіменну) людину до знакових міфологічних образів.

Жанрово-літературна історія монодрами починається на межі XIX—XX ст., коли у філософії та літературі почало формуватися і остаточно склалося у світоглядну систему екзистенціалістське ставлення до світу. Розуміння цінності кожної конкретної особистості та її «приреченості на свободу» потребували від митців нової поезики, пошуку таких літературних форм, які увиразнять людину в її одиничності, неповторності, нефіксованості. Інтерес екзистенціалізму до межового стану переходить у сферу інтересів драматургії, формує підвалини для монодрами. На цій основі у XX столітті вибудовується жанр, опорними стінами якого стають драматургічні прориви «нової драми», розвиток психодрами, теорія монодрами Миколи Євреїнова (1908 р).

Першими монодрамами — самостійними літературними творами — можна вважати такі п'єси, як «Про шкоду тютюну» (1886 р.) Антона Чехова та «Хто сильніший» (1889 р.) Августа Стріндберга. В українському театральному мистецтві термін «монодрама» зафіксований, як зазначає Олександр Клековкін, із кінця XIX ст.: йдеться про п'єсу галицького драматурга Григорія Цеглинського (Г. Григорієвича) «Пригоди в женитьбі Євстахія Чипачкевича», написану 1885 року. До кінця 80-х років XX ст. монодрама пройшла етап асиміляції, а від 1980-х років і донині — модифікації та трансформації.

Протягом усієї історії розвитку цей жанр «чинить спротив» намаганням знівелювати людську унікальність і одиничність на всіх рівнях — автор, текст, читач. Автор у монодрамі 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 Мішеля Фуко про те, що «тривалий час звичайна індивідуальність — індивідуальність простої людини — лишалася нижчою за поріг опису», 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. Тому монодрама майже неможлива в умовах тоталітарного суспільства із знеціненою індивідуальністю або при визначальному впливі «колективного» (де може існувати «театр одного оповідача», а не власне монодрама). Наприклад, у СРСР було створено лише кілька моноп'єс, одна з яких «Кульбабка», яку Юлію Едліс написав («в стіл») 1960 року, а опублікував через 39 років. Або це були п'єси виробничо-сатиричної тематики (та різноманітні форми естрадних монологів): «Місяць у селі», «Сповідь початківця» Олександра Вампілова.

Головною ознакою монодрами є моносуб'єктність. Можна було би сказати: «драматичний твір з однією дійовою особою», але це не зовсім так. М. Євреїнов зазначав, що це жанр із єдиним суб'єктом дії, тобто в монодрамі представлена внутрішня психологічна реальність однієї людини, яка «тут і зараз» згадує, міркує, фантазує, ставить собі запитання і відповідає на них, грає різні образи (своїх знайомих, близьких), умовно говорить із тими, кого вже нема, і сама відповідає. Читач / глядач відкриває багато різних образів однієї людини (тому йдеться про розділену свідомість). І всі ці образи, спогади, уявні картини за задумом автора можуть оживати на кону — унаочнюватися різними персонажами,

при цьому лишатися лише проекцією внутрішньої реальності однієї людини.

Право на монолог: український контекст

Історія розвитку української монодрами як самостійного літературного жанру починає свій відлік із 1970 року, коли один із засновників Нью-Йоркської Групи Богдан Бойчук опублікував у «Сучасності» п'єсу «Коротка розмова телефоном» (пізніше вона отримала назву «Коротка розмова на один голос»). Вибір Б. Бойчуком цього жанру став можливим, з одного боку, завдяки впливу на автора західноєвропейського індивідуалістичного мистецтва, про яке в численних театральних оглядах писав сам Б. Бойчук, на противагу українським письменникам, які змушені були існувати в ідеологічних обмеженнях СРСР. З іншого боку, театральні вподобання Б. Бойчука виявляли тяглість української драматургічної традиції, яка продовжувалася, попри фізичне знищення митців – Леся Курбаса, Миколи Куліша та ін. Адже Бойчук-драматург і Бойчук-театрознавець «виховувався» і формувалася учнями Леся Курбаса – Йосипом Гірняком, Володимиром Блавацьким, Олімпією Добровольською.

Мужчина без імені, персонаж монодрами Б. Бойчука «Коротка розмова на один голос» – самотній, занедбаний, самотній. Він блукає кімнатами (пам'яті), йде на знайомий (чи незнайомий) голос, доки не опиняється в маленькій кімнатці, схожій на труну, де можна тільки чекати на смерть – розгорнута метафора екзистенційного протистояння людини і світу. «Маленька п'єса без великих літер» – так визначив жанр твору автор, активно експериментуючи не тільки з літерами, рядками, ремарками, відсутністю знаків, але й з ритмом, мелодикою, римою. Автор вдається до поезики «потоків свідомості», коли візії героя неочікувано перериваються, відчуття переплітаються, думки перестрибують, – це новація Богдана Бойчука в українській монодрамі.

Другою моноп'єсою Б. Бойчука стала «імітація з поезій Богдана Ігоря Антонича» «Поет, що був хрущем» (1976 р.), яку він написав на прохання американського актора українського походження Василя Шуста. Це літературна автобіографія Б. І. Антонича, переমেжована його віршами, яка демонструє дуже популярну в сучасному театральному (і естрадному) мистецтві спеціально перероблену для сцени біографію (спогади, вірші знакової історичної чи творчої постаті), що актор виголошує від першої особи.

Відтак монодрами, створені українськими письменниками в Україні, з'являться за більш ніж 20 років, у часи, коли починає руйнуватися радянська імперія і країна отримує незалежність. Це «Стіна» (1988 р.) Юрія Щербака, «Життя на трьох», «Танці гончарного кола» (1990-ті р.) Лідії Чупіс, «Синій автомобіль» (1990 р.) Ярослава Стельмаха, «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» (1992 р.), «Recording» (1996 р.) Олександра Ірванця, «Узбережжя Круазетт» (1993 р.) Зиновія Сагалова, «Vita varia est» («Життя мінливе») (1999 р.) Олега Гончарова тощо, а також «Не Медея» (1996 р.) Юрія Тарнавського, написана у Нью-Йорку. Крім того, Василь Портяк написав новелу «Гуцульський рік» (1991 р.), яку пізніше переробив на моноп'єсу. Практично за ці десять років українські драматурги окреслять ціннісні виміри людини пострадянської доби, визначать основні тематичні лінії, які надалі переважатимуть у монодрамі, а головне, охоплять ті вектори розвитку, за якими відбуватиметься модифікація та трансформація цього жанру сьогодні, вписуючи таким чином українську драматургію в загальноєвропейський контекст.

У перших монодрамах зреалізовано особистісно-психологічну тематику (новація Я. Стельмаха для української монодрами), суспільно-політичну (новація О. Ірванця), морально-етичну (О. Гончаров), історичну (новація О. Ірванець, В. Портяк), фантастичну («Recording» О. Ірванця як монодрама-антиутопія), інтерпретовано знакові історичні постаті (Ю. Щербак, Л. Чупіс), реінтерпретовано літературні

образи (Ю. Тарнавський). Головними проблемами, які постають у цих монодрамах, є самотність, відчуження, страх, безпритульність, провина, складність вибору та приреченість на нього, очікування смерті. Авторі обирають для зображення в монодрамі межовий стан людини (вузловий фрагмент життя), що дає можливість якнайвиразніше виразити її внутрішній світ, тому можна сказати, що монодрама — це жанр, який належить до літератури «проговорювання травми». Зазначені монодрами так високо піднесли творчу планку у втіленні відповідної тематики, використали таке розмаїття художніх прийомів реалізації внутрішнього світу однієї людини, що наступним поколінням «монодраматургів» треба було докласти чималих зусиль, аби сказати своє — нове, оригінальне, художньо свіже — слово в цьому жанрі.

У чому ж полягають особливості українських монодрам кінця ХХ ст. з точки зору проблем тиску на індивідуальність? На чому автори акцентують свою увагу? Це передусім проблема розгубленості людини в пострадянському просторі, коли вона звикла бути частиною великого, цілого, колективного світу, а він розвіявся на очах, тож треба шукати себе в новому часі — робити екзистенційний вибір, намацувати точку опертя. Але чим більше доріг, які можна вибирати (особливо для того, хто не звик цього робити), тим більш болісним і складним стає пошук, більше шансів помилитися. Такими незахищеними в нових політичних умовах є персонажі п'єс Я. Стельмаха, О. Ірванця, О. Гончарова, Л. Чупіс, З. Сагалова. Когось нове життя ламає, і він сам перетворюється на ката: О́на (персонаж «Маленької п'єси про зраду...» О. Ірванця), Зінаїда («Узбережжя Круазетт» З. Сагалова), Богдан («Життя мінливе» О. Гончарова). Як і Старий — персонаж монодрами-антиутопії О. Ірванця «Recording», якого обрали, аби зробити Великий вибір для людства, натиснувши одну з двох кнопок, а виявилось — вона взагалі одна. Старому здається, що вибору немає... А чи справді це так? Для когось єдиною опорою є спогади про минуле (Варвара Репніна, «Стіна» Ю. Щербака), творчість (письменник А.,

«Синій автомобіль» Я. Стельмаха; Айседора Дункан, «Танці гончарного кола» Л. Чупіс; Олена, «Узбережжя Круазетт» З. Сагалова); хтось вигадує собі кохання (жінка із п'єси Л. Чупіс «Життя на трьох»).

Але якщо спробувати окреслити лейтмотив українських монодрам кінця ХХ ст., то це образ землі, або людини, яка живе на конкретно означеній землі, в певному місті, в оточенні конкретних – рідних чи обридлих – предметів. Людина дивиться на цю землю, яка чомусь стає нестійкою, втрачає рівновагу й намагається встояти на ногах. Життя персонажів цих монодрам проілюстровано детально, конкретно, із щоденними проблемами – тут важливим є побут (навіть «Гончарне коло» у п'єсі Лідії Чупіс символічно земне).

Перше десятиліття ХХІ ст. дало українському читачеві такі монодрами, як «Зніміть з небес офіціанта» (2000 р.) Олега Миколайчука-Низовця, «Людина» (2003 р.) Юрія Паскара, «Мільйон парашутиків» (2003 р.) Неди Нежданой, «По колу» (2004 р.) Наталії Блок, «Хованка» (2005 р.) Ярослава Верещака, «Не вірте добродію Кафці» (2005 р.) Зиновія Сагалова, «Північне сійво» (2008 р.), «Трюча» (2009 р.) Володимира Снігурченка, «Моноп'єси» (2008 р.) Ніни Мазур, «Дикий мед у рік Чорного півня» Олега Миколайчука-Низовця (2009 р.), «Безодня кличе безодню» (2009 р.) Оксани Танюк тощо. Ці п'єси набувають ще більшого екзистенційного звучання: соціальні проблеми відступають на другий план, натомість максимально відкритою, оголеною стає просто Людина у спротиві світовій несправедливості, долі. Кожна проблема – від втрати коханого до протистояння фашистській каральній «машині» – набуває космічного масштабу, тож, на відміну від попереднього десятиліття, лейтмотивом цих монодрам є образ неба (і людина дивиться вгору). «Голос із неба» звучить у фіналі монодрам «Не вірте добродію Кафці» З. Сагалова, «Хованка» Я. Верещака, жінки-ляльки опускаються з неба у п'єсі «Зніміть з небес офіціанта» Олега Миколайчука-Низовця, нове життя починається для героїні монодрами «Мільйон пара-

шутиків» Неди Нежданої у вигляді дитячих іграшок, які падають з неба, кохання — це «стрибок із парашутом» для жінки («Безодня кличе безодню» О. Танюк), символічного значення небо набуває в «Північному сьайві» В. Снігурченка.

Нова реальність створює нові ризики для індивідуальності та вимагає іншої драматургічної мови, нових героїв і нових історій. У монодрамі з'являються персонажі, які ідентифікують себе як українці (раніше це були тільки натяки на українську реальність, як в О. Їрванця), — українські інтелігенти з посттравматичним синдромом намагаються переосмислити своє минуле («Хованка, а згодом «Третя молитва», «ЗЕ ЧО РО» Я. Верещака). Монодрами Я. Верещака, Неди Нежданої, на перший погляд, втілюють морально-етичну тематику, але насправді порушують значно ширшу проблему (травму, яка ще чекає на своє проговорювання) — відповідальність української інтелігенції за минуле, пошук у нашій історії помилок, які треба від-рефлексувати, аби рухатися далі.

На початку нового століття українське суспільство поступово засвоює правила капіталістичної системи, водночас значна частина людей продовжує ностальгувати за стабільністю радянського «раю», а поруч існує і розвивається європейське суспільство ліберальних цінностей, яке вимагає толерантності, терпимості до Іншого в усіх його проявах, прийняття і розуміння. Детальний опис найглибших переживань особистості за принципом «уповільнених кадрів», розкладання мотивів її поведінки на елементи і складові, препарування душі однієї окремої конкретної людини — усе це властиво монодрамі, тому цей жанр ніби спеціально створений для того, аби розказати про Іншого, зрозуміти його особливість, специфіку, прийняти інакшість. Не випадково переважна більшість персонажів українських монодрам — жінки (персонаж названий «Жінка» або «Вона» — без імені). Жінка (Інша, безодня) — Чоловік (Інший, безодня) часто не можуть зрозуміти одне одного, але мусять прийняти такими, якими є («Безд-

ня кличе безодню» О. Танюк). Жінка обстоює право бути матір'ю без чоловіка («Дикий мед у рік Чорного півня» О. Миколайчука-Низовця), бути Фестлейді серед безхатченків («Хованка» Я. Верещака), право на кохання попри умовність шлюбу («Леді Капулетті» Н. Мазур). Навіть остання сповідь Альфонсо («Зніміть з небес офіціанта» О. Миколайчука-Низовця) – це опис усіх жінок (ляльок, що опускаються з неба), які були в його житті. А Козак у В. Снігурченка в монодрамі «Трюча» – у жіночій спідниці й намисті.

Початок 2010-х років приносить у монодраму (і в драматургію загалом) нову мову – просту, наближену до побутового реалізму вулиці, позбавлену художньої виразності, з обценною лексикою. Прикладом такої п'єси може бути монодрама Н. Блок «По колу», важливість якої для української драматургії полягає в принциповому виборі авторкою теми проблеми насильства над особистістю в усіх його проявах. Героїня монодрами Н. Блок (від маленької дівчинки до дорослої жінки) страждає від образ, глузувань, втім, виростаючи, переносить усі ці правила існування на свою дитину – життя по колу. Проблема насильства, яка вкоренилася в суспільстві та часто не викликає особливого здивування, дуже органічно сприймається такою мовою, яку обрала для своїх монодрам Н. Блок. Проста розмовна лексика, повторювані синтаксичні конструкції, відсутність розділових знаків ніби створює відчуття того, що читач знайомиться з текстом, який написала безпосередньо героїня п'єси «По колу».

Водночас розвивається монодрама, яка, використовуючи зазначені вище чинники неореалістичної драми, орієнтована на активну метафорику. Йдеться про п'єси харківського драматурга В. Снігурченка, кожен текст якого – розгорнута метафора травми. Це Мати-Дитина («Північне сяйво») – творче осмислення насильства над особистістю, або Козак-Україна («Трюча») – пошуки національної ідентичності у світі штампів і стереотипів. Мова текстів монодрам В. Снігурченка сама ніби поламана, роз'єднана, у пошуку космічної гармонії, ціліс-

ності – шрифтів, кольору, рядків, звуків, орієнтована на взаємодію з невербальними засобами. Такий текст створений для постдраматичної вистави, не орієнтований на єдиний логос, «проситься» до інтерпретацій. Дається взнаки, що автор п'єси – ще й актор і режисер.

Друге десятиліття XXI ст. представляють монодрами «Третя молитва», «ЗеЧоРо» (2010 р.) Ярослава Верещака, «Веста не веста» (2010 р.) Володимира Снігурченка, «За горами моря немає» (2011 р.) Ольги Мацюпи, «Три монологи» (2011 р.) Катерини Бабкіної, «Убити підара» (2011 р.) Євгена Марковського, «Кумарі» (2011 р.) Марини Соколян, «Я прийшов» (2011 р.) Олега Драча, «Визволителька» Анни Багряної, «Кров і золото» (2012 р.) Андрія Іванюка, «Розіп'ятий Пітер Пен» (2013 р.) Кирила Поліщука, «Голос тихої безодні» (2013 р.) Неди Нежданої, «Ліхтар для сонця» (2013 р.) Тетяни Щастіної, «Богдан – 2014» (2014 р.) Ксенії Скорик, «Митець і влада» (2014 р.) Володимира Діброви, «Лицар храму» (2014 р.) Тетяни Іващенко, «Лісник у грибах» (2015 р.) Олексія Доричевського, «Кароліни жовто-синьої стрічки» (2016 р.) Олега Миколайчука-Низовця, «Принц і жінка» (2016 р.) Анни Багряної, «Кицька на спомин про темінь», «OTVETKA@UA» (2017 р.) Неди Нежданої, «Пост Аріадни» (2016 р.) Оксани Танюк, «Оранжерея» (2017 р.), «Крізь шкіру» Наталії Блок та багато інших.

У монодрамі з'явилися нові теми, пов'язані не просто з історичними травмами, а з колективною відповідальністю українців за страшні, а почасти й неприємні сторінки власної історії. Це наразі не відбулося настільки активно, як, наприклад, у польській драматургії, яка творчо проговорила травми Голокосту, Єдвабного, колабораціонізму, тоталітарного минулого... Але українська монодрама почала продукувати нові дискурси, зумовлені усвідомленням зв'язку між поколіннями, коли провини батьків неминуче тягнуться за дітьми: монодрами Я. Верещака, Неди Нежданої, Т. Іващенко («Лицар храму»), К. Скорик («Богдан-2014»). У п'єсі Неди Нежданої «Мільйон парашутиків» персонаж (Жінка) пробує зіграти-прожити день, як прожила його єврейська

дівчина Марія Шварц восени 1941 року перед розстрілом, а своєрідним сценарієм гри має стати щоденник Марії. Поступово приймаючи роль Іншого, перебираючи на себе чужий біль, Жінка починає краще розуміти власні проблеми і знаходить сили для руху вперед. «Сьогодні я зрозуміла просту істину. Хочеш ти чи не хочеш – ти несеш в собі долю цілого роду – кількох поколінь дідусів і бабусь. <...> Ї як би ти не тікав від печатки свого роду, свого народу, вона наложеною тебе, бо вона – в тобі, в твоїй крові, в твоїй підсвідомості» (Неда Неждана, «Мільйон парашутиків»). У монодрамі «Голос тихої безодні» лейтмотив пам'яті втілює ідею національно-історичної відповідальності. Героїня не може злетіти, доки не усвідомить, який гріх вона, чи то наша сучасниця, чи то людина часів Голодомору, вчинила в минулому: з'являються алюзії на античну трагедію, актуалізуються національні міфи та архетипи (Івасик Телесик, баба-людодідка, лебідь, що рятує Івасика).

Які ж форми та прийоми, закладені у 80-х–90-х роках ХХ ст., визначають трансформацію монодрами сьогодні і в найближчому майбутньому? По-перше, українська монодрама представлена такими різновидами цього жанру, в яких внутрішня психологічна реальність єдиного суб'єкта дії відображається кількома персонажами – наприклад, новація Ю. Щербака, Л. Чупіс в українській монодрамі. Так, у п'єсі «Стіна» Ю. Щербак «оживляє» спогади Варвари Репніної: Тарас Шевченко та інші люди, яких вона згадує, є проекцією внутрішнього світу героїні, отже, не є самостійними персонажами, а лише образами, яких вона творить уявою і пам'яттю «тут і тепер». У монодрамі «Життя на трьох» Лідія Чупіс створила двох персонажів (Я і Вона), які є різними сторонами однієї людини – жінки та її марення на межі реальності та сну, життя та смерті, між якими врешті-решт стирається межа.

У монодрамі ХХІ ст. розділення одного персонажа на кілька голосів трансформується через уособлення різних сторін його Я: це п'єси Ю. Паскара «Людина» (2003 р.), О. Мацюпи «За горами моря немає»

(2009 р.), Я. Верещака «Третя молитва», (2014 р.), В. Діброви «Митець і влада» та ін. У монодрамі рівненського драматурга Ю. Паскара («Людина») єдиний суб'єкт дії (Людина) розділяється на кілька образів – Великий Смітник, Вуличний ліхтар, Лавочка – говорить їхніми голосами. Такий символічний трикутник життя: знищивши його, Людина гине сама.

У монодрамі львівської авторки О. Мацюпи «За горами моря немає» не просто звучать голоси Інших – картинки з пам'яті Батька розігруються перед читачем / глядачем як образи уяви персонажа, спотворені бажанням самовиправдатися, опосередковані суб'єктивними мотивами. У фіналі виявляється, що все було не так, як про це розповідав персонаж, і «за горами моря немає» – Батько обманював себе, сина, жінку. Бо інакше як із усім цим жити? Такий прийом перетворення минулого у «вічне теперішнє» («флеш-бек»), вдало трансформований О. Мацюпою, особливо продуктивний для монодрами, адже не тільки дає можливість «епічне» (минуле, про яке розповідається) реалізувати як «драматичне», але й створює особливу інтригу для читача / глядача, коли приховане поступово перетворюється на явне і висловлене.

Розгубленість сучасної людини в пошуках власної ідентичності в постмодерну добу із множинністю істин та інтерпретацій призводить до такої трансформації монодрами, коли єдиний суб'єкт дії (його розділена свідомість) розсіюється, втрачає визначеність і об'ємність однієї конкретної людини, яка ніби стирається простором тексту. Монолог перетворюється на полілог. Цей вид трансформації представлений монодрамами В. Снігурченка «Північне сійво», «Трюча», «Веста не веста» (монодрама – «театральна поема»), О. Танюк «Пост Аріадни» та ін. Монолог стає багатоголосим, і важко визначити – чи це голоси, якими говорить одна людина, чи голоси, які звучать в голові однієї людини (як-от «Хистке щастя моє» («Зыбкое счастье моё») Дена та Яни Гуменних), чи різні голоси різних людей? Межа поступово стирається.

Так, дійовими особами п'єси О. Танюк «Пост Аріадни», жанр якого авторка визначила як «текст для постмонодрами», є «X, Y, Z – текст один на всіх як різні стани свідомості (аспекти) Одного». О. Танюк створила текст-пост-лабіринт (не випадково Аріадна), голоси якого можна читати один за одним або одночасно, знизу вверху або зліва направо, розгадувати натяки, гратися перетіканням звуків, їхньою мелодикою, шукати перегуки із відомими сюжетами, творити свій сюжет, бо «...раптом сюжети закінчились. Залишились самі Смисли» (О. Танюк «Пост Аріадни»). У монодрамі О. Доричевського «Лісник у грибах» поряд із персонажем діє собака, який стріляє з лука, скидає себе зі сходів, помирає, оживає на малюнку тощо. Можна було би сказати, що це «п'єси для читання», але в них усе-таки закумуляована значна драматургічна енергія, яка має великий потенціал для реалізації у театрі, зокрема й постдраматичному. Як сказала Ельфріда Єлінек, «творчий процес завжди є чимось несвідомим, яке тільки психоаналіз може витягнути на поверхню або театральна постановка».

Тематичного розвитку монодрама набуває через інтерпретацію історичних та реінтерпретацію літературних образів. Цей жанр дає унікальну можливість авторові створити свою версію життя відомого історичного або літературного персонажа, і сучасні драматурги активно цим користуються. Зміна перспективи бачення оригіналу проявляється у виборі авторами монодрам таких образів і сюжетів світової літератури, які, мабуть, є недооціненими, потребують розвитку характеру (або й протилежного погляду). Монодрама дає можливість компенсувати брак уваги до цих образів: матері Джульєтти Капулетті («Леді Капулетті» Н. Мазур), Аглаї («Упалий янгол» Klíma), Соні («Пристрасті від Сонечки» З. Сагалова), Грети Замзи («Не вірте добродію Кафці» З. Сагалова) тощо. Автори монодрам виокремлюють персонажів, які залишились на маргінесі у претексті: продовжують їхню історію або дають шанс висловитися, адже ці персонажі «не могли» реалізувати власну індивідуальність через сильних

та активних героїв поряд. Тому часто дійові особи монодрам — колишні герої «другого ряду», цінність і оригінальність яких автори компенсують і увиразнюють у цьому жанрі, шукаючи «шпарини» в першоджерелі.

Особливо яскраво втілила цей інтертекстуальний експеримент Ніна Мазур (український театрознавець, віце-президент міжнародного форуму монодрами ІТІ при ЮНЕСКО) у збірнику «Моноп'єси», одна з яких — «Леді Капулетті» — представлена в нашій антології. Авторка надала «право на монолог» матері Джульєтти, і той образ, який був другорядним і спрощеним у претексті, став складним і неоднозначним, змусив трохи по-іншому сприймати шекспірівську трагедію, шукати нові сенси в деталях.

Автори монодрам звертаються до традиційних сюжетів, образів, мотивів, аби розказати про сьогодення мовою міфів, зрозуміти сучасну кризу, проєктуючи її крізь призму знакового образу (літературного чи історичного). Це Аріадна («Пост Аріадни» О. Танюк), сучасні Гаррі та Герміна зі «Степового вовка» Г. Гессе («Хованка» Я. Верещака), Фріда Калло («Кров і золото» Andy Iva), Аглая, Фердищенко, Настасья Пилипівна (цикл *Klima* за мотивами «Ідіота» Ф. Достоевського), Сверкер Солдан («Кароліні жовто-синьої стрічки» О. Миколайчука-Низовця) та ін. Богдан Хмельницький («Богдан-2014» К. Скорик) — герой сучасного Майдану — мучиться докорами сумління, намагається зараз не припуститися тих помилок і втрат, які були в минулому. Стефан, лицар ордену тамплієрів, реінкарнується в тілі найманого вбивці, а за бездушною ціллю починає впізнавати свого «брата» Роланда. Пітер Пен («Розіп'ятий Пітер Пен» К. Поліщука), сучасний хлопець, відчуває неминуче закінчення дитинства та звинувачує дорослих у тому, що перехід у їхній світ наскрізь просякнутий зрадою та фальшем. Богиня Кумарі в однойменній монодрамі М. Соколян, розказує про жіночу долю, — кохання, страхи, роздвоєність, прирече-

ність на існування поміж реальністю і вигадкою, бажаним, ілюзорним, містичним (обрати необхідне) світом.

Абсолютну перевагу серед традиційних міфологічних образів в українській монодрамі має Медея («Не Медея» Ю. Тарнавського, «Театр Медеї» Кліма, «Медея» Н. Мазур). Пояснюється це складністю й неоднозначністю цього персонажа, що у взаємозв'язку з можливостями цього жанру створює безліч варіацій для авторських інтерпретацій образу. Великий простір для мистецьких експериментів дала монодрама Ю. Тарнавського «Не Медея»: автор пропонує для міфологічного сюжету іншу парадигму, залучаючи до цього різноманітні драматургічні прийоми, які вже зреалізувалися або чекають на втілення в сучасній монодрамі: об'єднує епічні, ліричні, драматичні елементи в межах одного твору, створює семантичні зв'язки через відігрування (тут – перебирання на себе долі, провини, болю) чоловічої ролі жінкою, використовує глобалізовану ремарку, різноманітні інтертекстуальні перегуки, продукує перформативний текст, який мотивує читача на створення в уяві театрального кону (читач-режисер) та ін.. Монодрама Ю. Тарнавського відкрила для українського читача нову «монодраматичну» мову, яка наразі мало освоєна і чекає на свого театрального режисера (постановку в США здійснив Г. Гладій).

Нові можливості жанр отримує через циклізацію: монодрама стає складовою циклу драматичних творів (новація Ю. Тарнавського: «Не Медея» з циклу «Трикутний квадрат»), які об'єднуються за спільною тематикою, контрастом, аналогією лейтмотивів. Монодрама, яка складається з двох (трьох) монологів персонажів, пов'язаних різними поглядами на одну проблему, представлена у творчості З. Сагалова («Узбережжя Круазетт»), О. Танюк («Безодня кличе безодню»), Г. Яблонської «Монодіалоги» та ін.

Жанр не як система «усталених ознак, а як система вічних трансформацій» (за А. Фаулером), окрім уже згаданих щодо монодрами тематичного оновлення і протиставлення (монологу-полілогу),

найбільше змінюється через комбінування жанрів та родової суміші. Достатньо лише звернути увагу на те, які позначення для жанрового найменування обирають українські драматурги. Автори активно мотивують читачке сприйняття, накладаючи на позначення жанру «життєву матрицю», виявляють власну ідейно-емоційну домінанту: «трагікомедія» (Я. Стельмах, «Синій автомобіль»), «монодраматичний трагіглюк на дві дії» (Л. Чупіс, «Життя на трьох»), «драматична фее-рія на дві дії» (Л. Чупіс, «Танці гончарного кола»), «відверто-провокативна розмова, або монолог ліхтаря» (Т. Щастіна, «Ліхтар для сонця»), «моноспогад» (С. Лелюх, «Я та лялька»), «монопокаяння» (К. Скорик, «Богдан – 2014»), «моноп'єса на три складові людини, призна-чається для втілення не на сцені, а в житті» (Ю. Паскар, «Людина»), «моноп'єса про відчуття крил» (Неди Неждана «Голос тихої безодні»), «моноп'єса про прозріння для однієї актриси» (Л. Цукор, «Refuge»), «майже моновистава» (О. Миколайчук-Низовець, «Зніміть з небес офі-ціанта»), «напівп'єси-напівмонолози» (К. Бабкіна, «Три монолози»), «елегія» (В. Даниленко, «Малюнок на замерзлому вікні»), «на берегах старого календаря» (В. Портяк, «Гуцульський рік»), «текст для пост-монодрами» (О. Танюк, «Пост Аріадни»), «монобомба» (Неда Нежда-на, «ОТВЕТКА@UA») і т. ін.

Епічне та ліричне, поміж якими перебуває монодрама, визначає, по-перше, два основних різновиди цього жанру: так звану «ліричну» та «епічну». Тенденція ліризації української драми, що тривала з кінця ХІХ ст., звісно, вплинула на виникнення монодрами: тут можна зга-дати і Лесю Українку («На полі крові», «Одержима», «Іфігенія в Тав-риді» та ін.), і драматичні етюди С. Васильченка («Зіля Королевич»), і ліричні драми Є. Карпенка («Білі ночі», «Осінньої ночі»), М. Стариць-кого («Чарівний сон» та ін.), Л. Старицької-Черняхівської («Сапфо») О. Олеся («Трагедія серця», «Злотна нитка» та ін.) та постановки його п'єс («Осіннь», «Танець життя», «При світлі ватри», «Тихого вечора») Лесем Курбасом. З іншого боку, ще більшого впливу сучасна укра-

їнська монодрама зазнала від епізації драми і від драматизації епічних творів. «Однак ці твори можна вважати „драмами“ лише через те, що автор назвав їх „п'єсами“, поділив на дії чи розділи. Властиво-ж сказавши, се теж — оповідання, з цілим рядом розмов; ніяка дія не розгортається, не зростає; діячі топчуться на одному місці, говорять те саме по двічі, по тричі, без кінця...» — казала колись Олена Пчілка про п'єси В. Винниченка. Тобто часто (і зараз більше, ніж наприкінці ХІХ ст.) автори пишуть оповідання, але спеціально для сценічної постановки, розраховуючи на те, що сценаристи, шеф-драматурги, режисери перетворюють текст на монодраму. Натомість від звичайного оповідання ці твори усе-таки відрізняються: автор може не маркувати певні драматичні чинники (не вводити ремарки, не акцентувати на декораціях тощо), але мислити по-драматичному і створювати драматургічного персонажа. Таку міжвидову і міжродову дифузію в сучасній українській літературі представляють «Три монологи» К. Бабкіної, «Чайні замальовки» В. Діброви, «Про двох придурків» С. Пиркало та ін.

Крім того, автори монодрам — це часто «люди театру», які самі є режисерами, акторами, шеф-драматургами, тож вони створюють ескізи, начерки п'єс, залишаючи можливість для інтерпретацій, адже приймають умови епохи постдраматичного театру, позбавленого текстоцентричності. Це, приміром, монодрами херсонських драматургів Наталії Блок, Євгена Марковського, а також монологи, які входять до циклів документальних проєктів.

Н. Блок («По колу», «Оранжерея»), Є. Марковський («Убити підара») творчо досліджують особистостей із соціальними патологіями, говорять про неї мовою бруталного реалізму вулиці. Таке дослідження індивідуальності «принижених» дуже важливе в нашій літературі та відображає тільки початковий етап художнього осмислення в монодрамі проблеми нетерпимості до «інакшості», що є в суспільстві «традиційних цінностей». У п'єсі Н. Блок «Оранжерея» персо-

наж, дівчина, піддається насильству батька, якого по-своєму любить (іншої любові вона не бачила), страждає від батькової смерті. При цьому для дівчини існує ще один паралельний світ: вона веде відеоблог, у якому розповідає, як правильно обирати лак і фарбувати нігті. Здається, чим складніші її стосунки з батьком, тим більш важливим стає якість лаку для нігтів – із таким щирим почуттям дівчина про це розповідає. Персонаж монодрами Є. Марковського («Убити підара») ненавидить геїв, а насправді – просто всіх людей, щодня виходить на полювання – їх бити-вбивати, за кожним поглядом, жестом бачить іншого, врешті, поки «жертвою» не стає читач / глядач.

Де межі нашої толерантності? Наскільки ми готові прийняти не такого, як ми? Як зрозуміти, що кожен із нас власне Інший? Це ті проблеми, що визначатимуть тематичний розвиток монодрами в найближчому майбутньому. Драматичний герой зі складною психологічною рефлексією щодо власної самоідентифікації заміняється в сучасній монодрамі на персонажа, який боїться вдивлятися в себе, аби не вгледіти щось страшне, незрозуміле, непривабливе, приховане за оболонкою соціально-прийняттого. І водночас персонажеві дуже кортить заглянути в цю безодню (наскрізний мотив сучасної монодрами). Увиразнюючи таке протиріччя персонажа, автори перекладають вирішення проблеми на читача, змушують його робити вибір (вдивлятися в себе) самому, актуалізуючи ще одну властивість монодрами – бути засобом індивідуальної (суспільної) психотерапії.

Поворотним моментом в історії сучасної монодрами стало одкровення документального театру, який (порівняно з іншими європейськими країнами) прийшов в Україну пізніше, але, безумовно, вплинув і продовжує впливати на оновлення тематики та «монодраматичної» мови, стає тим каналом комунікації, який говорить про важливе вже сьогодні. Здається, саме для України документальний театр став унікальним засобом психотерапії передусім тому, що його актуалізація пов'язана із проговорюванням травм Майдану і війни. Це про-

екти «Театру Переселенця» (засновники – Наталія Ворожбит, Олексій Карачинський, Георг Жено) – «Class Act: Схід–Захід», «Діти і військові», «Полон», «Товар» та ін.; «PostPlayTeatru» (засновники – Галина Джикаєва, Антон Романов, Ден і Яна Гуменні) – «Ополченці», «Чорний сніг» та ін.; проекти Сашка Брама «Осінь на Плутоні», «Диплом», «Позивний Рама», «R+J»; «Театру сучасного діалогу» (засн. Ірина Гарець, Роза Саркісян): «ZLATOMISTO» та ін. У контексті цих заходів Н. Ворожбит створила монологи «Можу я чи не можу», «Де Схід?» та ін. Театр-студія «Арабески» (засновники Світлана Олешко, Наталія Цимбал) давно і активно залучає документальні монологи до своїх вистав: «Декалог: локальна світова війна», «Листи з Харкова» та ін.

Тим складніше драматургам лишатися в старій системі координат, коли тисне «гола правда» факту і його проста, невибаглива, але щира мова. Щораз більша увага читача / глядача до образів і сюжетів з реального життя мотивує тяжіння монодрами до публіцистики, включення позалітературних текстів, використання матеріалів ораторських виступів, проповідей, лекцій, щоденників відомих людей. Крім того, створюються монодрами, стилізовані під зазначені жанри. Монодрама поступово освоює мову Інтернету, його принципи побудови текстів, натомість певні публікації в соціальних мережах набувають ознак монодраматичності (як елементу поетики і як особливого виду суб'єктивності). Одним із важливих чинників трансформації монодрами стають соціальні мережі з такою привабливою свободою вияву власної думки та швидким доступом великої кількості читачів. Для окремих людей це стає майже єдиною можливою формою творчості. Не випадково матеріали із соціальних мереж як документальні джерела стали основою для створення сценаріїв багатьох сучасних вистав. Таким чином, синтез автобіографічних, біографічних, документальних текстів і монодрами відкрив ще один напрям модифікації цього жанру. У збірнику представлені тексти двох документальних проєктів: «Доньці Маші купив велосипед» Д. та Я. Гуменних (виконаний Г. Жи-

каєвою) та «АТО: сповідь військового психолога», записаний та зіграний Е. Рзаєвим за монологами О. Карачинського, поставлений А. Маєм.

Окрім того, що часто в основі монодрам – документально зафіксовані інтерв'ю, цей жанр активно залучає формат драми «дискурсу» – п'єси, зверненої безпосередньо до глядача та стилізованої під живу розмову з ним («стенд-ап»). Як, приміром, монодрама О. Драча «Я прийшов», персонаж якої – просто Я, чоловік чи жінка, герой із натовпу, ніби підслуханий у черзі в поліклініці чи вагоні поїзда – з усім болем, проблемами, надіями, штампами та упередженнями нашого часу, із ненавистю до політиків-корупціонерів і нетерпимістю покоління в очікуванні кращого життя. Звісно, як мова «документа», так і щирість переживання, безпосередність мовлення персонажа в «драмі дискурсу» достатньо оманливі, бо можуть перетворитися на повчання, проповідь (тут і «трансентименталізм», і «нова щирість») або стати інструментом навіювання, пропаганди. Як писав Майк Йогансен, «щирість – це теж трюк, та ще й не дуже чистої роботи». У такому разі для читача монодрами принципово важливим стає «вчитування в смисли», розшифровка, розгадування образу того, хто говорить і за яких обставин. Щирість вчинків достатньо умовно може бути «індульгенцією всьому переживаному і пережитому» (Д. Прігов), але водночас її необхідно зафіксувати у монодрамі – для аналізу та інтерпретації, аби зрозуміти Людину-Іншого.

Еклектична гра смислами, породжена новітнім інформаційним простором, створює нові загрози для збереження індивідуальності людини, які є не менш небезпечними, ніж колективно-уніфікований, імперський, тоталітарний світогляд попередньої епохи. Про відчуття «Я» в ХХІ ст. слушно 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...». Зміни в сучасній культурі, яких вона зазнала через розширення зв'язків зі світом, проявилися, зокрема, у тяжінні до видовищності, театральності, перформативності. Німецька дослідниця Еріка Фішер-Ліхте в книзі «Естетика перформативності» 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, а й реципієнти – слухачі та глядачі».

Створення монодрами як події – «монодраматизація» суспільства – особливість нашого часу: 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, використовувати нові засоби, аби зреалізувати право індивіда на висловлення власної правди. Сьогодні монодрама-подія представлена «театром» автора-письменника (зустрічі з читачами, що демонструють не просто презентацію творчості, але й свідоме художнє моделювання реальності, приміром, виступи групи Бу-Ба-Бу, Ю. Іздрика, С. Жадана та ін.). Це й «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. Звісно, і театр одного актора: актор розриває з колективом і починає працювати сам, використовуючи максимальну можливість вільної самореалізації, наприклад, українські актори Л. Данильчук, Г. Стефанова, Л. Кадирова, М. Мельник та ін. Крім того, з'являються інші театралізовані феномени, де людина може продемонструвати свою індивіду-

альність, залучивши прийоми монодрами (приміром, інтернет-проект «Читаємо Інтернет»: «Лист до друга Кості в Москву» М. Гая; вистава-презентація картин «Слідство» Л. Медведя, «Театр однієї книжки» братів Капранових та ін.).

Ці сучасні форми презентації є монодрамою-подією, адже це єдине цілісне явище, що в монологічній формі презентує індивідуальність однієї людини. Вони утворюють єдине ціле і змінюють властивості суб'єкта дії через формування нових зв'язків між ним і об'єктами за правилами театрального перформенсу, що в ньому, окрім слова, важливого значення набувають простір, час, тіло, ритуальна церемонія, соціальний контекст, автобіографічна презентація. 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.

Тож монодрама не просто пройшла шлях від синкретичних жанрів до мистецького неосинкретизму, а виявила здатність вийти за межі просто мистецтва. Вона вписала в історію безліч голосів людей з їхніми страхами, надіями, сподіваннями, сумом, розчаруванням і тугою. Голоси такі різні – особливі й безнадійно-самотні. Але при всій конкретності та індивідуальності кожен із них наполегливо і переконливо зазвучав спочатку для письменника, який почув близьку йому драму «моно», варту того, аби перетворитися на художній образ. Потім ця ексклюзивна одиничність голосу персонажа влилася в роз'єднані монологи як частина цілого та вдивовижу для читача стала відлунням його власних думок, сподівань і почуттів – от тільки, озвучені персонажем, вони перестають бути такими безнадійно-самотніми. Послухаймо ці голоси...