

Бортнік Жанна

ФОРМИ РЕАЛІЗАЦІЇ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ СВІДОМОСТІ У СУЧАСНІЙ МОНОДРАМІ: СПОВІДЬ VS СКАРГА

У статті розглядаються сповідь і скарга як форми реалізації екзистенційної свідомості в сучасних українській і російській монодрамах. Здійснено аналіз основних методів та прийомів, які використовують автори для передачі свого бачення екзистенційної проблеми протистояння людини і світу.

Ключові слова: екзистенційна свідомість, монодрама, сповідь, скарга, персонаж, вибір, Соціум, мовленнєвий жанр.

В статье рассматриваются исповедь и жалоба как формы реализации экзистенциального сознания в современных русских и украинских монодрамах. Произведён анализ основных методов и приёмов, которые используют авторы для передачи своего видения экзистенциальной проблемы противостояния человека и мира.

Ключевые слова: экзистенциальное сознание, монодрама, исповедь, жалоба, персонаж, выбор, Социум, речевой жанр.

The confession and appeal as the realization form of the existential consciousness in modern Ukrainian and Russian monodramas are described in the article. The analysis of the main methods and techniques used by monodrama's authors to transfer their vision of existential problems of human and world opposition is accomplished.

Key words: existential consciousness, monodrama, confession, appeal, character, choice, Society, speech genre.

Періоду ХХ – початку ХХІ ст. притаманне освоєння нових жанрів, експерименти з жанровими формами. Творчі пошуки сучасних драматургів оприявнюються в такій жанровій моделі, як монодрама. Ще на початку ХХ ст. монодрамою цікавилися М. Євреїнов, А. Кугель, Вяч. Іванов, А. Бєлий. М. Євреїнов розглядав монодра-

му як “нову архітектоніку драми”, яка може витіснити застарілу структуру класичної п’єси [6].

У кінці ХХ століття монодраму віднесли до “лірико-драматичного міжродового утворення”, зазначаючи, що її композиції властива “багатоподієво-асоціативна структура, яка керована системою лейтмотивів”, а форма оповіді визначається розповіддю героя чи його розмовою з безмовним або відчужено присутнім персонажем [7, 344]. Дискурсивну основу монодрами досліджувала О. Є. Бондарева. Вона звернула увагу на монодраматичний текст, який характеризується перехідними явищами на межі монологу і діалогу (часто прихованого), зазначила рухливі рамки жанрового канону, інтерпретувала монодраму в одному ряду з психодрамою [2]. Ліричні та епічні начала в російській і білоруській монодрамах розглядала С. Я. Гончарова-Грабовська [3].

Починаючи з 90-х років ХХ століття ця жанрова модель, як зазначають літературознавці, демонструє певну динаміку, множинність естетичних та художніх пошуків. У монодрамі наочно втілюється анормативність сучасної драматургії, руйнування класичних канонів. Драматургічний текст стає внутрішньодіалогізованою прозою, нагадує “потік свідомості”, поєднує епічні й ліричні начала, сюжет монодрами створюється не низкою подій, а системою змін відносин між Я та Іншим персонажа, оприявнених у його слові.

Мета статті – проаналізувати мовленнєві жанри сповіді і скарги як форми реалізації екзистенційної свідомості в сучасній монодрамі.

Розглядати особливості сучасної монодрами без урахування екзистенційної естетики неможливо, на що неодноразово вказували дослідники як окремих монодрам, так і жанрової моделі загалом. У цих творах ставиться ціла низка першочергових для екзистенційної свідомості проблем: “Я – Світ” (Світ-В’язниця, Світ-Соціум), “Я – Інший”, “Я – Бог”, “Людина і час” тощо. Проблеми вибору, свободи, бездомності об’єднують ці твори з філософією С. К’єркегора, М. Бердяєва, Л. Шестова, Ж.-П. Сартра, А. Камю, К. Ясперса та ін. “Когда вы живёте... это же ужасная глупость – ваша жизнь. Вы бессмысленны. Вас не может быть, вы – нелепость. И я – часть вас” [14, 91], – передає бачення абсурдності світу персонаж монодрами Е. Унгарда “Инопланетянин”.

Розгляд монодрам у контексті екзистенційної літератури показує, що концепція людського існування в художній свідомості дра-

матургів втілюється через близькі за змістом і художніми функціями образи персонажів. У центрі цієї жанрової моделі специфічне буття конкретної особистості в її нефіксованості, невизначеності, незбагненності. Персонажі монодрам – звичайні люди, люди з натовпу, такі, як усі. Але ця “звичайність” є проявом екзистенційного бачення авторами кожної людини як одиничної, унікальної, варткої уваги, незважаючи на її удавану пересічність. Серед персонажів немає людей з високим соціальним статусом, особливим талантом, радше з досить посереднім (“Смерть Фірса” В. Леванова, “Актриса” І. Члаки, “Узбережжя Круазетт” З. Сагалова, “Кабаре “Бухенвальд” Кліма). Якщо персонажі наділені певним талантом, то показані вони в момент творчої кризи (“Синій автомобіль” Я. Стельмаха, “Vita varia est” О. Гончарова, “Ангелика решаєт продаваться” Д. Балико). Знакові літературні образи стають фоновими у мовленні персонажів рецептивної драматургії: Дон Жуан для Лепорелло (“Лепорелло” Зеана Кагана), Кафка і Греггор Замза для Грети Замза (“Не вірте добродію Кафці” З. Сагалова), Фірс стає головним персонажем у діалогії В. Леванова (“Смерть Фірса”). Тобто авторська концепція проявляється у зображенні людини один на один зі своєю совістю, з собою, зі світом, незалежно від соціального статусу.

Персонаж монодрами – це мовець, отже, досліджувати його важливо саме з позицій зображеної комунікації, тобто слова. Послаблення подієвості у цій жанровій моделі збільшує вагомість комунікативної проблематики, яка виходить далеко за межі формальної лінгвістики. Розглядаючи теорію мовленнєвих жанрів і літературознавство, А. Д. Степанов у праці “Проблеми комунікації у Чехова” зазначає: “Для нас зображення того чи іншого мовленнєвого жанру письменником... не має загальномовленнєвого значення, а є тільки частиною авторського ідеалекту”, “Кінцевим об’єктом нашого дослідження повинні стати не жанри російського мовлення, а певне відношення до них письменника” [12, 34]. Стратегія автора організує поетику зображеної комунікації. Такий підхід до цієї проблеми повертає дослідників до витоків: теорія мовленнєвих жанрів, задумана літературознавцем М. Бахтіним, з повним правом може повернутися до літературознавства і може бути використана як інструмент літературознавчого аналізу.

Оскільки мовлення в монодрамі монологічне, центроване на суб’єкті, але намагається подолати суб’єкт-об’єктність (мовлення

про себе перетворюється у мовлення про світ і навпаки), передає насамперед емоції, тому екзистенційна свідомість найбільш повно реалізується авторами через форми сповіді або скарги.

Виділити чисті форми сповіді чи скарги в мовленні персонажа не вбачається можливим, тим більше, що їм властива трансформація, взаємопроникнення, тому мова буде йти про домінування певного жанру в монодрамі. Т. В. Шмельова запропонувала таку модель мовленнєвого жанру: комунікативна мета і параметри жанрів: концепція автора, концепція адресата, подієвий зміст, фактор комунікативного минулого, фактор комунікативного майбутнього, мовне втілення [15]. Враховуючи “анкету Шмельової”, розглянемо жанри сповіді та скарги в монодрамах.

Критеріями змістового боку сповіді будемо вважати ознаки, які започаткував М. М. Бахтін і які доповнювались у дослідженнях Т. В. Шмельової, Г. М. Ібатуліної, А. Д. Степанова: непримусова відвертість, мовлення, що приносить полегшення, передбачає свідомий намір говорити правду, свободу слова мовця, невидуманість, критику механізмів самозахисту, вільну композицію, відкритий текст. Скарга, на відміну від сповіді, на думку дослідників, може бути чистим вираженням емоцій персонажа. Герой звинувачує світ, не може зрозуміти причин свого стану, перешкоди, які зустрічаються персонажеві, сприймаються ним як нездоланні (до таких перешкод належать і “сили у собі”), полегшення може наступити за умови перенесення болю на іншого через співчуття. “Сповідь і скарга, хоча і сходяться як процес самовираження, тобто можуть бути віднесені до експресивних мовленнєвих жанрів, протилежні за своїми інтенціями: сповідь визнає провину самого суб’єкта, скарга зазвичай звинувачує зовнішній об’єкт (хоча можлива і парадоксальна скарга на самого себе)”, – зазначав основні відмінності цих мовленнєвих жанрів А. Д. Степанов [12, 177].

З’ясування мети мовлення персонажа – важливий чинник у визначенні жанру. Розвиток сюжету в монодрамі починається з мовлення дійової особи п’єси, яка, як відомо, у цій жанровій моделі одна. Стан, у якому знаходиться персонаж монодрами (фактор комунікативного минулого), є межовим. Автор представляє героя в момент знесилення перед хаосом буття або на межі екзистенціального прозріння: Я, яке знаходиться на екзистенційному порозі, Я-не-в-собі. Це так званий “межовий стан” (поняття, введене К. Ясперсом), те, що не можна відкласти на потім або перекласти

на іншого. Останніми словами перед смертю (очікування смерті як межовий стан) стає мовлення персонажів монодрам “Смерть Фирса” В. Леванова, “Падший ангел” Кліма, “Пельмени” О. Михайлова, “Три життя Айседори Дункан”, “Узбережжя Круазетт” З. Сагалова, “Хованка” Я. Верещака, “Подполье” С. Шуляка, знищуються різні уособлення Людини в монодрамі Ю. Паскара “Людина”.

Мовлення як неможливість більше мовчати, бажання виговоритися, бути почутим, вступити у діалог зі світом стає захистом особистості від усього, що її знищує, намаганням протистояти соціуму, який власне Я перетворює в Ми. Якщо бажання почати говорити передається автором як свідомий опір Я Світові, прагнення “щось робити”, щоб залишатися людиною, тоді метою мовлення персонажа можна вважати бажання сповідатися. Як слушно зазначала Г. М. Ібатулліна, “я, *исповедающийся, не просто искренен, я хочу быть искренним*” [8]. Якщо комунікативною метою персонажа є підсвідоме бажання втекти від невизначеності, знайти способи нівелювання постійної внутрішньої дисгармонії, бездомності, відчаю, заховатися під маскою, яка дасть хоча б тимчасове відчуття захищеності від хаотичності й абсурдності світу, то в такому випадку можна говорити про мовлення персонажа як про скаргу. Це нестерпне бажання захисту від свободи, яка постійно ставить перед необхідністю робити вибір, можна передати словами персонажа з монодрами “Комплекс Тимура” А. Розанова: “*Я не люблю быть свободным. Я люблю быть в стае*” [11, 103]. З’ясувати комунікативну мету мовця можна і врахувавши фактор комунікативного майбутнього, створений автором фінальний стан дійової особи п’єси, відношення висловлюваного до того, що має або може бути сказане в майбутньому.

Отже, за фактором комунікативного минулого жанри скарги та сповіді подібні, причини, які змушують персонажів говорити, тожні, але за комунікативною метою вони відрізняються.

Якщо Я намагається сховатися від постійної дисгармонії, навіть ставши “як усі”, авторська позиція проявляється у скарзі, іноді з елементами прохання, благання. Фактор адресата мовлення у скарзі проявляється через фізичний акт слухання, семіотичне перенесення, яке дозволяє перекласти проблему на іншого і таким чином полегшити її. Скарга в монодрамі не приносить полегшення для персонажа, або це полегшення є удаваним. Відбувається це тому, що скарга тут – це мовлення, направлене в порожнечу, тобто воно

призводить до комунікативного провалу. Адресат скарги відсутній: персонажі звертаються до предметів, до уявного персонажа. Абсурдним у цьому контексті виглядає прохання, спрямоване на відсутнього адресата, яке стає рефреном до скарги. Звернення до Бога персонажів монодрам під час скарги стає тільки ритуалом, викидом емоцій. Я на початку і Я в кінці мовлення тотожні, не змінюються, хоча під час скарги може відбутися низка псевдоідентифікацій. За цими парадоксами стоїть авторське бачення самотності, занедбаності людини, невіра в існування адекватного адресата і в можливість вийти за межі мовленнєвих конвенцій до “чистого” самовираження.

Подієвий зміст жанрів скарги і сповіді створюється через екзистенцію персонажів, висвітлену в їх комунікації. Екзистенційна проблема “Я – Світ” подається авторами монодрам як відображення відносин “Я – Соціум”, “Я – Система”. Жертвами нездоланної системи вважають себе герої монодрам “Комплекс Тимура” А. Розанова, “Нелегал” В. Тетеріна, “Маленька п’еса про зраду для однієї актриси”, “Recording”, О. Ірванця, “Узбережжя Круазетт” З. Сагалова. Парадокс жанру скарги у цих монодрамах проявляється в тому, що персонажі жаліються на систему, а справжні причини їхніх проблем глибші, заховані у внутрішньоособистісних чинниках. Соціум, як і будь-яка сила Світу, змушує людину робити вибір, але автори монодрам ставлять акценти на особистій відповідальності персонажів.

У монодрамі-антитутотопії О. Ірванця “Recording” зустрічаються у протистоянні людина і могутня нездоланна Система. Старого (персонаж монодрами) обрано Всепланетним комп’ютером як єдиного з усієї планети виборця, що має виконати почесну місію: натиснути синю кнопку за бабайців або зелену за мамайців, а кнопка виявилася одна. Старий повинен був зробити вибір – померти або натиснути кнопку, яка, можливо, приведе до загибелі людства. У мовленні героя відсутні властиві скаргі слова, це проста, беземоційна констатація фактів, інформування. Але це не інформативний монолог, оскільки справжня мета розповіді – бажання через повідомлення інформації передати емоції, знайти розуміння хоча б у віртуального адресата, а значить, виправдатися. Персонаж скаргиться на збій обставин, бачить у цьому причину своїх проблем, але не виходить за межі скарги до екзистенційного прориву. Відповідальність однієї “випадкової” людини за існування людства, постійна необхідність обирати, навіть коли здається, що вибору

немає, – такий дискурсивний хід реалізує екзистенційне бачення О. Ірванцем унікальності, одиничності Людини.

Персонаж монодрами О. Ірванця “Маленька п’еса про зраду для однієї актриси” Она на перший погляд здається жертвою політичної боротьби: прикута до інвалідного візка після травми під час демонстрації, зраджена коханим і подругою, які були соратниками. Перша частина монодрами – це розповідь персонажа про обставини, в яких вона опинилася: Она нікого не звинувачує, до вчинків своїх друзів ставиться з розумінням. Однак це тільки ритуал відвертої бесіди, звернений до сусідки Они. Те, що ці слова персонажа фальшиві, стає зрозумілим у другій частині монодрами, коли адресат змінюється, немає потреби говорити “як треба”, а можна говорити “як хочеться”, персонаж звинувачує подругу, колишнього коханого у своїй трагедії. Це скарга з недоговорюваннями, які проявляються через паузи в мовленні, незакінчені фрази. Сюжет побудований на подвійному обмані: у фіналі п’еси стає зрозумілим, що Она сама зраджує своїх друзів, оскільки давно виконує особливе доручення старшого дорадника, й інвалідний візок – лише прикриття. Емоційна, надривна скарга героїні, спричинена необхідністю постійно прикидатися, стає єдиним проривом Я персонажа й одночасно можливістю виправдати свою зраду зрадою інших. Таким чином, скарга на соціальний устрій як причину проблем стає для персонажів приводом для виправдання власної капітуляції перед “силами у собі”. Така авторська стратегія присутня в багатьох монодрамах.

Ще один погляд на проблему “Я – Система” оприявнюється в монодрамі З. Сагалова “Узбережжя Круазетт” через оповідь персонажів Олени та Зінаїди (автор вказує, що обидві ролі можуть бути зіграні однією актрисою). Олена скаржитись на радянську систему, проти якої вона боролася і яка забрала все. Але Олена зберегла своє Я, залишилась сильною, продовжує активну діяльність. Обласкана системою Зінаїда, сестра Олени, відома за радянських часів актриса, втратила своє Я, зламалась; єдиним виходом, останньою спробою зробити вчинок їй бачиться самогубство. У двох протилежних скаргах – на те, що система ламала (і не зламала), і на те, що система плекала (і зламала), – проявляється екзистенційне бачення автором проблеми особистості, яка тільки власним опором абсурдному й несправедливому світові обстоює Буття Я.

Отже, екзистенційне бачення авторів монодрам проявляється через зображення зіткнення персонажів з Системою, Соціумом.

Жанр скарги тут відображає не неможливість особистості протистояти силам Соціуму у збереженні Я, а міць Я, покликаною відповідати за вибір.

Не просто Соціум чи конкретний соціальний устрій, а Світ як страшна ворожа сила протистоїть персонажам монодрам “Одуванчик” Ю. Едліса, “Инопланетянин” Є. Унгарда. Екзистенційний страх від того, що життя людини таке непередбачуване, незрозуміле, а найбільш незрозумілим і непізнаваним є Я, відчувають персонажі монодрам Є. Гришковця, “Табу, актёр” С. Носова, “Синій автомобіль” Я. Стельмаха, “Падший ангел” Кліма, “Дверь” Зеана Кагана тощо.

Монодраму російського драматурга Ю. Едліса “Одуванчик” можна розглядати як розгорнуту скаргу, побудовану на авторській іронії. Герой п’єси починає переосмислювати своє життя, коли від нього йде дружина: *“Что такое – истина?.. – или – любовь?.. Надежда, счастье, свобода? Что это такое?.. Кто это помнит, кто знает, кто мне объяснит?”* [16, 58]. Він скаржиться на світ, відчуває страшний дискомфорт від того, що треба робити вибір, а мобілізуватися для вчинку не може. Ю. Едліс створює символічний образ людини-кульбаки, яка є символом незахищеності людини перед силами світу, а точніше, символом того, ким людині легше себе бачити, щоб самовиправдовуватися. Окрім таких, базових для екзистенціалізму понять, як “свобода”, “вибір”, “пам’ять”, “сенс життя”, які є ключовими у мовленні персонажа, зовсім іронічно з’являється слово “Камю” (вино) як символ екзистенційної перевернутості: матеріальний світ поглинає героя. Коли персонаж знов отримує домашній комфорт, *“горячу воду у ванній” і “холодний компот вечорами”* [16, 59], усі думки про сенс життя тимчасово стають заглушеними: Я капітулювало. Знакові системи, якими користується персонаж, є для нього недоступними, втратили свій початковий сенс, персонаж не може перейти на інший рівень самопізнання.

Абсурдність і несправедливість світу перетворюють життя персонажа монодрами українського драматурга О. Гончарова *“Vita varia est”* (“Життя мінливе”) на суцільне зло: актор скаржиться на цілий світ. Сюжет монодрами – оповідь персонажа, переповнена подіями, які більше нагадують мелодраму зі злими мачухами, загубленими дітьми, знайденими батьками – гіперболізація як засіб створення в монодрамі образу нездоланного фатуму. Гра у сповідь

з *“передчуттям пізнання істини”* [4] (персонаж ототожнює себе з героєм-монахом, якого грає на сцені) перетворюється на її пародію, стає скаргою. Актор плакає ненависть до тих, хто приніс йому горе. Авторська позиція проявляється у словах священника, які згадує Актор: *“Не приходь у обурення від лиходіїв і не заздри нечестивим, тому що зло не має майбутнього...”* [4]. Персонаж монодрами Богдан, розумний, талановитий, не хоче *“знайти вище у собі”*, побачити вихід з екзистенційної кризи в акторському таланті: *“За спиною ношу із собою я плаху / Й тихо Бога прошу, щоб даремно не ніс...”*[4]. Так, суб’єкти скарги не здатні зрозуміти справжні причини свого стану, доступні їм знакові системи для цього недостатні.

Мовлення адресанта скарги, який знаходить винуватих у своїх проблемах, хоча і залишається емоційним, характеризується правильністю і логічністю. Наявність семантично значущих пауз, порушення логічності мовлення, його фрагментарність і уривчастість – показник сумнівів, пошуку, можливості перейти зі скарги у сповідь. Ця авторська стратегія передає стан персонажа, пов’язаний з критикою механізмів самозахисту. Якщо герой монодрами не зміг подолати бар’єри егоцентричного захисту, якими він оточив індивідуальну свідомість, закрив для себе цю можливість, а знакові системи, якими він оперує, виявляються недостатніми для опису реальності, то відвертість слова персонажа замінюється знаходженням *“потрібних”* слів для скарги як ритуалу.

Якщо Я хоче зберегти *“екзистенційне ядро особистості”* (фактор комунікативної мети), автор обирає для персонажа можливість сповіді. Тут треба говорити лише про домінування, про можливість екзистенційного стрибка як полегшення, яке повинна приносити сповідь. Таке екзистенційне прозріння можливе лише на мить: героєм робить свій вибір, йому здається, що істина знайдена, але у цьому виборі свобода втілюється і помирає, знову треба все починати спочатку. Ставлячи перед собою екзистенційні питання про сенс життя, персонажі не можуть дати відповідь, але вириваються за межі простого звинувачення людей і світу через постійне творення смислів. Дефініція *“світ несправедливий”* перекривається іншою – *“опір дає сенс”*. Важливим елементом збереження *“екзистенційного ядра особистості”* у сповіді є пам’ять персонажа, спогади про дитинство як засіб здобуття екзистенційної захищеності.

Персонаж, який сповідається, як правило, не придумує об’єкт мовлення, не звертається до предметів, до мовчазних персонажів,

як це відбувається під час скарги. У ремарках автори не вказують адресата, про нього не говорить герой, або ж персонаж звертається до залу: монолог у цих п’єсах наближений до особистісних рефлексій, це монодрами з “внутрішньою централізацією дії”. У момент сповіді особистість одночасно бачить і звертається до об’єкта, яким є сама. Я знаходить полегшення не завдяки Іншому через співчуття, перенесення проблеми (що можливе під час скарги), а завдяки пошуку, який завершується станом Я-в-собі.

Важливою ознакою сповіді в монодрамі є складність для персонажа дати назву явищу, процесу, стану, в якому він знаходиться, коли світ не вписується в його мовлення, у доступні йому дескриптивні системи. Уривчастість висловлювань дійової особи п’єси, фрагментарність побудови сюжету, семантично значущі паузи властиві оповіді персонажів монодрам “Как я съел собаку”, “Одновременно”, “Планета”, “Дредноуты” Є. Гришковця, “Синій автомобіль” Я. Стельмаха, “Мільйон парашутиків” Неди Нежданой, “Ангелика решает продаваться” Д. Балико, “Кабаре “Бухенвальд””, “Падший ангел” Кліма. Герої цих п’єс перебувають у постійному творенні смислів, вони усвідомлюють несправедливість світу, але не скаржаться на людей, з яких він складається. Коли для свідомості персонажів іманентною властивістю Світу є непізнаваність і несправедливість, втрачається сенс скарги на нього і на людей, залишається тільки можливість роботи над тим, що піддається вдосконаленню, – над власним Я. Така авторська концепція проявляється у жанрі сповіді.

Персонаж п’єси Я. Стельмаха “Синій автомобіль”, письменник А., відчуває провину, що так і не зміг до кінця порозумітися з матір’ю, а потім її смерть унеможливила шанс щось виправити (несправедливість матері відходить для А. на другий план). Лейтмотивом спогадів, покладених в основу сповіді персонажа монодрами “Как я съел собаку” Є. Гришковця, стала властивість часу перероджувати Я, робити його Іншим. Люди, яких персонаж міг би назвати винними, такими не сприймаються. Наприклад, про офіцерів, що бачили матросів однією масою без обличчя, оповідач говорить: *“Я отлично могу понять офицеров. Они каждое утро выходили и видели нас... И было видно, что они хотели бы видеть нечто другое, а тут мы...”* [5, 179]. Речення, в яких говориться про тих, хто ображав, не називають суб’єкт образи: *“А меня бьют...меня так сильно...”* [5, 195], *“Я не жалел себя, не обижался...”* [5, 195]. На

перший план автор ставить відчуття власної провини героя монодрами за те, яким він став у армії. Хибне почуття вини в цих творах виховується персонажами заради сповіді, але сповіддю повністю не знищується, продовжує відтворюватися.

Літературна сповідь має властивість переходити у проповідь: розповідь про свої гріхи або помилки в минулому завершується думкою про те, що людина пізнала істину, хоче поділитися своїм розумінням добра і зла. Поєднання різних жанрів у монодрамі використовує Клім (В. Клименко) у п'єсі "Кабаре "Бухенвальд". Мовлення героїні-актриси спочатку є скаргою (текст без знаків пунктуації, відсутні межі речень, фрази розміщені рядками). Це переплетення снів, думок, які вплутуються одна в одну, стилізація під усну розповідь, коли втрачена думка замінюється іншою, а потім знову знаходиться. Скарга переходить спочатку у сповідь: *"я открыла страшную и простую истину / я поняла что я никого не люблю"* [9], а потім у проповідь: *"если хочешь что-то начать делать / начни с себя / и любовь начинай с себя / от избытка её в себе / ты можешь полюбить другого / и с помощью любви присоединить его к себе / поместить к себе в тело / как ещё один орган / ведь с какого-то мгновения / человек вообще не может без любви"* [9]. Сповідь завершується проповіддю і в монодрамі Неди Нежданой "Мільйон парашутиків". Авторка будує п'єсу на подвійній наративній перспективі, використовуючи прийом "текст у тексті". Персонаж монодрами повинен за винагороду прочитати щоденник-сповідь дівчини Марії, написаний багато років тому перед смертю, і пережити ті самі відчуття. Чужа сповідь стимулює внутрішньо-особистісні чинники персонажа: героїня, сповідаючись за когось, сповідається сама. Порушується принцип непримусової відвертості і в монодрамах "Гра в шахи" О. Шипенка, "Кабаре Бухенвальд" Кліма, "Актриса" І. Члакї, "Хованка" Я. Верещака, "Запах кофе" С. Кочериної. Персонажі цих творів говорять з чийогось примусу або за домовленістю (за гроші, як, наприклад, героїня п'єси О. Шипенка). Але ця випадковість умовна, оскільки у процесі мовлення персонажів поступово проявляються довгостримувані внутрішні механізми, бажання виговоритися.

Екзистенційний стрибок як тимчасове знаходження істини роблять персонажі монодрам Я. Стельмаха і Є. Гришковця крізь спогади про дитинство, що залишилось у свідомості героїв взірцем чистоти і свободи. Робота, творчість уможлиблює прорив з

екзистенційної кризи для персонажів монодрам “Ангелика решає продаватися” Д. Балико, “Кабаре “Бухенвальд” Кліма, “Синій автомобіль” Я. Стельмаха, “Актриса” І. Члак, “Мільйон парашутиків” Неди Нежданой. Домінування сповіді у цих творах проявляється через фактор комунікативного майбутнього – останні слова персонажів: “*И всё ещё будет хорошо в нашей жизни... [...] Но всё-таки... надо трудиться*” [13, 76] (“Синій автомобіль” Я. Стельмаха), “*Вот опять приближается осень / Неизбежно моё – писать*” [1] (“Ангелика решає продаватися” Д. Балико) “*Шоу должно продолжаться, господа!!!*” [14, 92] (“Инопланетянин” Е. Унгард), “*Нарешти вони летять, Боже, як гарно*” [10, 282] (“Мільйон парашутиків” Неди Нежданой), “*не гневи Бога / у тебе всё не так уж и плохо / тебе повезло / дома тебя ждёт дочь*” [9] (“Кабаре “Бухенвальд” Кліма). Ці слова – показник катарсису, який приносить сповідь. Але полегшення приходить не надовго, про це свідчать відкриті фінали п’єс, кінцеві ремарки авторів. Персонажі можуть змусити себе зробити вчинок, відстояти буття Я, бути готовими на довічну боротьбу, але головну проблему, що стимулювала мовлення, вони не вирішують: світ у їх баченні так і залишиться непізнаваним та абсурдним. Отже, в комунікативному майбутньому героям монодрам знову треба буде робити вибір: сповідь vs скарга (як прояв авторської стратегії).

Таким чином, головними формами реалізації екзистенційної свідомості в монодрамах є сповідь і скарга. Ці жанри дають можливість передати нефіксованість, унікальність людини, зосередившись на Бутті Я. Необхідність у сповіді або скарзі визначається пограничним станом персонажа, який намагається протистояти руйнівним силам світу. Бажання втекти від постійної дисгармонії, невизначеності, звинувативши зовнішні чинники у цій дисгармонії, передається авторами через скаргу. Об’єктами її стає Соціум, Система, але автори ставлять акценти на внутрішньоособистісних чинниках, показують капітуляцію людини перед силами у собі. Скарга персонажів монодрами не досягає своєї мети, оскільки направлена в порожнечу.

Сповідь обирається авторами як домінуючий жанр у випадку, коли в образі персонажа закладена філософія опору, спротиву абсурдності світу: не важливо, як облаштований Світ, а важливо, як у ньому жити. Персонажі аналізують своє Я, кожен новий код у їх мовленні спонукає процес вибору, творення смислів. Моментом по-

легшення для персонажів стають спогади про дитинство, творчість, готовність до вчинку, бажання самовдосконалення. Але знаходження “моменту істини” під час сповіді відображає екзистенційну естетику, оскільки екзистенційний прорив є короточасним, передає нефіксованість людини, яка приречена знаходити і знову втрачати.

Література:

1. Балыко Д. Ангелика решаает продаваться [Електронний ресурс] / Д. Балыко. – Режим доступу : <http://www.theatrestudio.ru/library/catalog.php?work=a>

2. Бондарева О.Є. Теоретическая модель современной монодрамы : подвижные рамки жанрологического канона / О.Э. Бондарева // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков : [в 2 ч.]. – Мн., 2006. – Ч.1. – С. 249–257.

3. Гончарова-Грабовская С.Я. Актуальные проблемы русской драматургии конца XX – начала XXI вв. / С.Я. Гончарова-Грабовская // Русская и белорусская литературы на рубеже XX– XXI вв. : [сборник научных статей : в 2 ч.] – Ч.1. – Минск : РИВШ, 2010. – С. 155–193.

4. Гончаров О. Vita varia est (Жизнь переменчива) [Электронный ресурс] / О. Гончаров. – Режим доступа : http://zhurnal.lib.ru/g/goncharow_o_w/zhyzn_peremenchiva.shtml.

5. Гришковец Е. Зима. Все пьесы / Е. Гришковец. – М. : Эксмо, 2008. – 300 с.

6. Евреинов Н. Н. Введение в монодраму [Электронный ресурс] / Евреинов Н. Н. // Демон театральности. – М. – СПб. : Летний сад, 2002. – Режим доступа : <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=1507>.

7. Ершов В. О. Монодрама / В. О. Ершов // Українська літературна Енциклопедія : [в 5 т.]. – Київ, 1995. – Т.3. – 411 с.

8. Ибатуллина Г. М. Исповедальное слово и экзистенциальный “стиль” [Электронный ресурс] / Г. М. Ибатуллина. – Режим доступа : <http://philosophy.ru/library/misc/ibatul/02.html>.

9. Клим Кабаре “Бухенвальд” [Электронный ресурс] / Клим. – Режим доступа : http://www.kamerata.ru/images/upload/file/library/klim/cafe_buhenvalt.doc.

10. Неда Неждана. Мільйон парашутиків / Неда Неждана // У пошуку театру. Антологія молоді драматургії. – К. : Смолоскип, 2003. – 546 с.

11. Розанов А. Комплекс Тимура / А. Розанов // Современная драматургия. – 2000. – № 2. – С. 101–112.

12. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова : автореф. дис. на соискание уч. степени д-ра филол. наук : 10.01.01, 10.02.01 [Электронный ресурс] / А. Д. Степанов. – Москва, 2005. – 279 с. – Режим доступа : www.poetics.nm.ru
13. Стельмах Я. Синий автомобиль : [трагикомедия] / Я. М. Стельмах // Современная драматургия. – 1991. – №1. – С. 59–76.
14. Унгард Е. Инопланетянин / Е. Унгард // Современная драматургия. – 2003. – № 3. – С. 83–92.
15. Шмелева Т. В. Модель речевого жанра / Т. В. Шмелева // Жанры речи : [сборник научных статей]. – Саратов : ГосУНЦ “Колледж”, 1997. – Вып. 1. – С. 88–98.
16. Эдлис Ю. Одуванчик / Ю. Эдлис // Современная драматургия. – 1999. – № 4. – С. 48–59.