

наші дні можна зустрітися тут з відгомонами старих часів. Відомий науковець, доктор філологічних наук, професор Ю. Л. Булаховська побувала тут у своїх наукових справах і потрапила на ночівлю у таку дивну, величезну петербурзьку квартиру, у якій мешкав один-однісінький мешканець – старий-старезний уламок старого Петербурга, недовірливий, капризний, злий, оповитий суцільною таїною. До того ж, подекуди, що старий переховував рукопис Ф. Достоєвського [1, 218–223].

Туман як художній образ використовували митці завжди, образ цей дивно багатозначний, і саме ця багатозначність обумовила перетворення образу на символ, у якому завжди щось переважає. У Достоєвського переважає зловісність, трагізм туману. Достоєвський після каторги та заслання страждав на епілепсію (падучу, чорну хворобу), від епілепсії помер його син, епілептичні припадки трапляються і у дітей, а саме – у Неллі. І це відгомін не лише її злиденного життя, а й атмосфери міста, куди вона потрапляє.

Психологічний стан героя на тлі міста письменник передає через такі стильові прийоми, як антиномія, які часто оформлені оксиморонами, допустовими конструкціями, катахрезами, амбівалентними фігурами, які за своїм змістом надзвичайно різноманітні. Частіше вони набувають філософсько-релігійного сенсу, як наприклад, антиномія *конечність/безкінечність*, хоча ці категорії можуть мати й натурфілософський характер. Показово те, що жоден складник в антиномії не можна сприймати однозначно. Чи можна вважати Петербург (антипод урбаністичного пейзажу до живої природи) лише «втіленням насильства, антиїдеї» [4, 40]?

Хоча увагу письменника привертала брудні сходи, маленькі комірчини, в яких жили люди, сморід і жебрацтво, Петербург мав і свої привабливі сторони як місто контрастів. Отже, і місто Петербург – поняття амбівалентне, а під кожним антагоністичним утворенням пульсує філософська основа – не абстрагована, не схоластична, а жива, обумовлена життям людини, її екзистенцією. Це – «філософія практична, орієнтована на життя».

Список використаної літератури

1. Булаховская Ю. Л. Еще одна загадка для исследователей жизни и творчества Достоевского / Юлия Леонидовна Булаховская // Достоевский и XX век : сб. науч. тр. Вып. II. – Киев : Логос, 2000. – С. 218–223;
2. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений. В 30 т. Т.1 / Федор Михайлович Достоевский. – Л. : Наука, 1972. – 577 с.
3. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений. В 30 т. Т.2 / Федор Михайлович Достоевский. – Л. : Наука, 1972. – 525 с.
4. Корниенко О. А. Антиномия «конечность–бесконечность» как элемент философской системы в поэтике пейзажа Ф. М. Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот») / О. А. Корниенко // Достоевский и XX век : сб. науч. тр. Вып. 2. – Киев : Логос, 2000. – С. 38–45.
5. Чижевський Д. Достоевський-психолог / Дмитро Іванович Чижевський // Філософські твори. В 4 т. – К. : Смолоскип, 2005. – Т. 3. – С. 343–360.

Адреса для листування:
82100 м. Дрогобич, вул. Тарнавського, 47
Тел. 095 427 69 57

Статтю подано до редколегії
11.09.2012 р.

УДК 82:355:353

Ж. І. Бортнік – аспірант Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

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

Роботу виконано на кафедрі теорії літератури та зарубіжної літератури СНУ ім. Лесі Українки

У статті розглянуто основні етапи розвитку монодрами, що обумовили її актуалізацію в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. Авторка статті поєднала історичний підхід до жанру з теоретичним, виділила визначальні жанрові риси приналежності драматичного твору до жанру монодрами.

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

Бортник Ж. И. Монодрама как жанр: теоретико-исторический аспект. В статье рассматриваются основные этапы развития монодрамы, которые сделали возможным её актуализацию в конце XX – начале XXI вв. Автор статьи объединила исторический подход к жанру с теоретическим, выделила определяющие жанровые признаки принадлежности драматического произведения к жанру монодрамы.

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

Bortnik J. I. Monodrama as a Genre: Theoretical and Historical Aspects. The article outlines the main stages of development monodrama that caused its actualization in the late XX – early XXI century. The author of the article combines historical approach to the genre of theoretical allocated genre defining traits belonging to the genre of monodrama.

Key words: monodrama, monologue, genre, character, conflict, author, plot.

Постановка наукової проблеми та її значення. З первісного обрядового дійства внаслідок відокремлення певних жанрових ознак та їх закріплення в окрему традицію розвинувся широкий діапазон жанрових видозмін драми, і цей процес продовжується в літературі донині. Завдяки розширенню творчої свободи митця та читача відбуваються процеси контамінації, дифузії, деканонізації драми. У драматургії кінця XX – початку XXI ст. ці тенденції оприявнюються і у жанрі монодрами, яка продемонструвала певну динаміку всередині власної жанрової моделі, відобразила множинність естетичних та художніх пошуків драматургів.

Попри характерне для новітньої художньої літератури розмивання жанрових кордонів монодрама репрезентована у творчості багатьох авторів. У літературознавчих працях про сучасну українську драматургію (О. В. Бондарева), російську драматургію (М. І. Громова, О. В. Журчева), російську та білоруську драми (С. Я. Гончарова-Грабовська), у дослідженнях «Нової драми» (І. М. Болотян, С. П. Лавлінський) монодрама визначається як важливий чинник літературного процесу кінця XX – початку XXI ст. В оглядовій статті «Сучасна українська монодрама: становлення нового жанрового канону» [2] О. В. Бондарева обґрунтувала семіотичні та дискурсивні властивості монологу, а також перехідні явища на межі монологу та діалогу (насамперед прихованого) монодрами, яку висвітлює авторка у типологічному зіставленні з психодрамою Я. Л. Морено і дискурсивною практикою постмодерністської естетики. М. Шаповал, Л. Боднар, О. Наумова та ін. розглядали особливості монодрами у зв'язку з аналізом творів окремих авторів Незважаючи на вихід низки критичних статей, глибокий, цілісний аналіз функціонування жанру монодрами у світовому літературному процесі не здійснено.

Сучасна монодрама унаочнює руйнування традиційної драматургічної структури, надає їй оповідного характеру всупереч канонам теоретичної поетики, згідно з якими драма належить до ненаративного літературного роду. Окрім того, родо-видовий синкретизм, поєднання епічного та лірико-драматичного, залучення читача / глядача до мовленнєвої дії персонажа, розрахованої на пам'ять та уяву реципієнта, активна авторська присутність у творі, внутрішній конфлікт як відображення процесу кризи ідентифікації, соціально-терапевтичні чинники – усі ці моменти ускладнюють теоретичне обґрунтування монодрами. Відтак проблема поглибленого вивчення цієї жанрової моделі продовжує залишатися **актуальною**.

Мета статті – проаналізувати основні етапи розвитку монодрами, що сприяли її актуалізації на межі XX–XXI ст., виділити визначальні жанрові риси приналежності драматичного твору до жанру монодрами.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Жанрова класифікація передбачає виокремлення з-поміж інших ознак найістотнішої. У «Літературознавчій енциклопедії» Ю. Ковалів головною ознакою монодрами визначає наявність одного актора: «міжродові різновиди драми одного актора, який за допомогою монологу розкриває душу персонажа» [6, 73]. «Надання преференцій статусові одного актора» [12, 26], як зазначає М. Шаповал, призводить до помилкового уявлення про монодраму як жанр, що бере свій початок від ранньої античності. О. Бондарева вказує [1, 355] на досить поширене і вкорінене у словникових статтях хибне твердження, що «монодрама походить від театру доесхілівської епохи, в якому один актор грав різних персонажів, змінюючи маски» [9, 411], що «монодрама відома з античної доби, з доесхілівського періоду: у трагедіях Феспіда, Фрініха, сатирах Пратіна актор грав кілька ролей, постійно змінюючи костюми» [6, 73]. Дослідниця доводить, що античний протагоніст «не міг виконувати

монодраму і здійснювати монологічне мовлення, хоча б тому, що міняв маски і зображував різних персонажів» [1, 355]. Отже, літературознавці зробили висновок, що формально-технічні ознаки не можуть бути жанротворчими чинниками цієї моделі і шукати витоки жанру необхідно в іншій площині.

Монодраму ХХ–ХХІ століть складно співвідносити з історично усталеними, канонічними жанрами. Вона не має класичних зразків, тобто певної класичної моделі жанроутворення і жанросприйняття. На питання, звідки походять жанри, Ц. Тодоров стверджує: «Відповідь дуже проста: вони походять від інших жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування» [8, 25]. Молитвенні, проповідницькі установки, а також важлива властивість аристотелівського катарсису, притаманна ритуалу плачу, унаочнюються у духовно-змістовій сфері монодрами через комунікативні стратегії скарги, сповіді. «Найкраще полегшення болю в тому, щоб його викричати, висловити його цілком. Вираження робить біль об'єктивним і відновлює рівновагу... Тільки у вираженні він усвідомлюється, а те, що усвідомлюється, потім іде геть» [4], – ці слова з етюду Гегеля, присвяченого давньогрецьким плакальницям, відображають ідейно-тематичне наповнення монодрам. Від первісного обрядового дійства монодрама всотувала карнавальний ритуал, ритуал гри, перетворення, зміни масок. М. Євреїнов стверджував, що цей термін «монодрама» винайшов Теспіс, який називав так свої п'єси, де він один грав усіх персонажів [3, 8]. Але якщо у доєскілівській драмі актор, який змінював маски, відтворював іншу дійову особу (один актор, проте декілька дійових осіб – «суб'єктів дії», за М. Євреїновим), то в монодрамі (у її теперішньому розумінні і в теоретичному обґрунтуванні того ж М. Євреїнова) гра і зміна масок відображає інший бік Я персонажа (Я-Іншого, Я-не-в-собі) або ж Іншого, опосередкованого через це Я.

З ХVІІІ ст. термін «монодрама» закріплюється в музичному мистецтві на позначення жіночого монологу-співу, що супроводжується інструментальною музикою. Цікавість до цього жанру виявляли Ж. Ж. Руссо, Й. В. Гете (на думку дослідників, «Фауст» спочатку задумував автор як монодраму). П'єса Ж. Ж. Руссо «Пігмаліон» («Pygmalion», 1762–1770) оприявнювала особливе ставлення до ролі художника в історії людства її автор бачив як середній жанр між простою декламацією та істинною мелодрамою. Одна з тем у п'єсі – самоідентифікація Галатеї у фіналі: «Я» – «Це Я» – «Це вже не Я». На сцені ліричність оповіді єдиного персонажа доповнювалась, за задумом автора, музикою. Монолог Прозерпіни з фарсу Й. В. Гете «Тріумф чуттєвості» («Der Triumph der Empfindsamkeit») став окремою п'єсою (також у музичному супроводі), і вже 1778 року автор надрукував її як самостійний твір. Отож монодрама як жанр з однією дійовою особою була можливою лише в поєднанні з музикою, яка робила прийнятним монологічне мовлення персонажа і нівелювала нерозробленість відповідної поетики. В останнє десятиліття ХVІІІ ст. цей жанр втрачає свою привабливість: трапляються лише поодинокі випадки використання терміна. У 1875 році А. Теннісон доповнив авторським підзаголовком «монодрама», демонструючи цим монологізм і драматичність оповіді персонажа, написану 1855 року психологічну поему «Мод» («Maud»), сконцентровану на зображенні аномальних явищ психіки. Монологічність, розповідь персонажа про події власного життя і пов'язані з ними переживання реалізовувалися у ХVІІІ–ХІХ ст. передовсім у ліро-епічних творах, наприклад, у драматичних поемах Дж. Г. Байрона, А. Теннісона, Р. Браунінга, М. Лермонтова та ін. Саме лірична оповідь, побудована у вигляді монологу, стає тією основою, що наділяє ліричний або епічний твір ознаками, які дають змогу після відповідних переробок переносити недраматичний твір на сцену як монодраму. «Театр оповіді» як «форма тексту / постановки, що використовує недраматичний оповідний матеріал» [7, 357] (за П. Паві) став особливо актуальним саме у ХХ столітті і потребує окремих літературознавчих розвідок.

Тенденція віднайти початок монодрами багато століть назад, обґрунтувати тяглість жанру з античної, шекспірівської тощо епох є штучною, умовною: можна говорити лише про формування монодраматичних прийомів. Елементи монодрами теоретик цього жанру М. Євреїнов знаходив у «Гамлеті» В. Шекспіра (у постановці Крейга), в «Повістях Белкіна» О. Пушкіна (всі історії бачаться читачу через розповіді оповідачів), зазначав, що монодраматичні елементи є у «Синьому птахові» М. Метерлінка, «Ганнеле» Г. Гауптмана, «Чорних масках» Л. Андрєєва тощо. Втім, власне монодрама як жанр літератури – це продукт ХХ століття, який увібрав численні творчі надбання за весь період розвитку красного письменства, але найбільше уможливили актуалізацію цієї жанрової моделі відкриття філософії, психологічної науки, драматургічні прориви «нової драми» і теоретичне обґрунтування монодрами М. Євреїновим.

У філософії та літературі на межі XIX–XX ст. стало формуватися і остаточно склалося у світоглядну систему в 30–40 роках XX ст. екзистенційне ставлення до світу. Руйнування позитивістського універсалізму, розуміння цінності кожної конкретної особистості та її «приреченості на свободу» вимагають від літератури нової поетики, актуалізації тих літературних форм, які уможливають створення образу людини в її одиничності, неповторності, нефіксованості. Інтерес екзистенціалізму до межового стану переходить у сферу інтересів драматургії, що формує підвалини для ідейно-тематичної основи монодрами. Відтак, якщо зображення персонажа в момент кризи у традиційній драматургічній структурі відповідає такому сюжетному компоненту, як кульмінація (часто передається монологом персонажа), то межовий стан у сюжеті монодрами «розтягнутий» на всю п'єсу, уповільнює дію, надає перевагу монологічному мовленню дійової особи. Уповільненість дії, монологічне мовлення до відкриттів «нової драми» вважали недоліками при побудові драматичного конфлікту: соціально-політичні, психологічні, літературні уявлення читача і публіки ще не були сформовані для сприйняття драматичних творів такого типу.

«Нова драма» дала поштовх практично всім магістральним напрямкам розвитку європейської драматургії та театру XX ст. Її формування вплинуло на художні принципи, що розвинулися у драмі, утворюючи такі явища, як «епічний театр» Б. Брехта, французька екзистенціальна драма, камерна драма, лірична драма, театр абсурду, театр жорстокості А. Арто та ін., що формували власне літературні традиції жанросприйняття монодрам, готували «горизонт очікувань» читача / глядача. «Нова драма» наслідувала екзистенційний конфлікт епохи у стосунках людини і світу. На цьому тлі зовнішній конфлікт у «новій драмі» трансформується у внутрішній, у боротьбу героя із самим собою, що стає одним із визначальних чинників для виникнення монодрами як жанру.

Внутрішній конфлікт оприявнюється через монологічну форму п'єси у творчості А. Чехова: мовлення дійових осіб відображає суперечливі та болісні внутрішні роздуми. Саме А. Чехов 1886 року написав п'єсу «О вреде табака», яка в енциклопедичних статтях називається одним із перших прикладів монодрами. Автор визначив її як «сцену-монолог в одній дії» [11, 189], зауважуючи в листі до О. Кніппер, що це «водевіль з однією дійовою особою, яка тільки говорить, але не діє зовсім» [11, 471].

Про неготовність до сприйняття такого типу драматичного твору, незвичність його для читачів і глядачів говорить те, що критики називали його оповіданням, друзі – «захудалым ребёнком» [11, 468], радили видалити зі збірника. Попри все, А. Чехов повертався до п'єси, переробляючи декілька разів, обстоюючи право на її існування, хоча вказував, що через те, що дійова особа тільки говорить, автор не може уявити постановку цього твору на сцені МХТ [11, 471]. Монолог персонажа монодрами «О вреде табака» побудований А. Чеховим без манірної декламації, патетики, а як натуральне безпосереднє мовлення, оскільки саме через патетичність монологи вважали старим, навіть приреченим на відмирання прийомом, що свідчить про невміння автора створювати діалоги. Імітація усієї події на словах (дієгезис, на відміну від мімезису, за Арістотелем) на перших етапах розвитку драматургії не могла реалізуватися ані в драматичних текстах, ані на сцені. А. П. Чехов спробував модалізувати оповідний матеріал дискурсом.

Важливо зазначити, що твір «О вреде табака» був написаний А. Чеховим для конкретного актора. Ця тенденція буде важливою у наступному розвитку монодрами, яка на усіх етапах художньої еволюції залежна від театру і реагує на його потреби (як і будь-який інший драматичний жанр). Звернення персонажа безпосередньо до читачів / глядачів, особливості мовлення, що визначаються внутрішньою боротьбою Я / Іншого персонажа, акцентування на особистісній ідентифікації, розширення зони ремарки (дійова особа «О вреде табака» отримує оцінку автора – «муж своей жень») – усі ці чинники стали прийомами, що знайдуть свій розвиток у творчості наступників і стануть важливими складниками побудови монодрами XX–XXI ст.

Своєрідність конфлікту в «новій драмі» сформувала і новий хронотоп. Щастя і нещастя людей вирішуються у тісній кімнаті, навколо стола, біля каміна – таку «схему» хронотопу «нової драми» запропонував М. Метерлінк [4]. Дія у драмі, яка за драматургічними законами відбувається «тут і тепер», проектується на все життя людини, межі сценічного простору розширюються до безконечності. У творах А. Стріндберга, А. Чехова, Г. Ібсена дім, кімната стають втіленням цілого світу, тому звуження сценічного простору одночасно передбачає безкінечне розширення через художнє втілення трагізму повсякдення. У 1905 році російський філософ Л. Шестов так уявляв собі героя і хронотоп драми майбутнього: «Сцена буде зображати або незалюднений острів, або кімнату у великому багато-

людному місті, де серед мільйона мешканців можна жити так само, як і на безлюдному острові... у героя є минуле – спогади, але немає теперішнього: ані дружини, ані нареченої, ані друзів, ані справи. Він один розмовляє тільки із самим собою або з уявними слухачами» [10, 153]. Герой і хронотоп, напроороковані філософом-екзистенціалістом, який вловив віяння доби, безумовно, представляють типового персонажа і хронотоп монодрами.

Ідея монодрами визрівала у символістському світобаченні. У надрах символізму виникло прагнення до відродження так званого культового театру, що передбачав активну участь глядачів у дійстві. В. Іванов, А. Бєлий, Ф. Сологуб розглядали театр як акт колективного співпереживання. Монодрамами критики назвали три ранні п'єси О. Блока («Балаганчик», «Король на площі», «Незнайомка») через «розсіяння конфлікту» та множинність головного героя, що оприявнювалася групою персонажів. О. Блок розвиває ліричний бік драми як сюжетобудівного елемента, коли автор створює боротьбу почуттів, розгорнутих не в логічній послідовності, а на асоціативних зв'язках, за принципом вільного монтажу сцен, окремі фрагменти дії представлені як варіації ліричних настроїв автора. Елементи монодраматичності проявилися і у творчості футуристів, зокрема у трагедії «Владимир Маяковский» (1913 р.) В. Маяковського. Як вказував рецензент І. Ярцев, попри те, що у творі багато персонажів, трагедія виникла на сцені як монодрама, де тільки сам поет – реальна особа, а інші дійові особи йому уявляються [4]. Персонаж п'єси, якого грав автор, звертався до глядачів, а інші персонажі виглядали як сни, марення, візії самотньої душі героя. У цьому творі зникла межа між лірикою і драмою та проявилися риси драми-сповіді.

Отже, поглиблений психологізм, внутрішній конфлікт як рушійна сила сюжету, розширення конфлікту до рівня загальнолюдського, зміна часопросторових координат драматичних творів, розвиток ліричного боку драми тощо стали важливими чинниками для подальших експериментів і тими підвалинами, що уможливили актуалізацію жанру монодрами, її розвиток, еволюцію на межі ХХ–ХХІ століть. Відтак народження монодрами було неминучим, так само, як закономірним є той факт, що першим теоретиком цього жанру став драматург, режисер, теоретик театру М. Єврейнов з його здатністю вловлювати віяння доби, втілювати їх у слові та на сцені, випереджати час.

Лекції про монодраму вперше прочитав М. Єврейнов зимою 1908 року спочатку в Літературно-художньому гуртку, потім у Театральному клубі і в Театрі В. Ф. Комісаржевської. У цій доповіді, надрукованій видавництвом Н. І. Бутковської під назвою «Введение в монодраму», монодрамою М. Єврейнов називає «такого роду драматичну виставу, яка, прагнучи найбільш повно повідомити глядачеві душевний стан дійової особи, являє на сцені довоколишній світ таким, яким він сприймається виконавцем дії у будь-який момент його сценічного буття» [3, 8]. Монодрама, за М. Єврейновим, перетворює «чужу мені драму» в «мою драму» за допомогою співпереживання, ідентифікації читача / глядача з «суб'єктом дії»: глядач повинен бачити на сцені не наслідування об'єктивної реальності, а внутрішню психологічну реальність головної дійової особи.

Автором першої п'єси у цьому жанрі, на думку російського теоретика драми, був Б. Гейгер. Називалась вона «Вода життя», 1911 року М. Єврейнов поставив її на сцені театру А. Кугеля «Криве дзеркало». Пізніше Б. Гейгер напише ще декілька монодрам («Воспоминания», «Сон», «Что говорят – что думают»). Сам М. Єврейнов створив для «Кривого дзеркала» монодраму «В кулисах души», пізніше – «Представление любви». За допомогою використання багатьох персонажів, що відображають різні боки «я» суб'єкта дії, М. Єврейнов і Ю. Гейгер намагалися унаочнити внутрішній конфлікт людини, таємні думки, сновидіння, марення. Втім, відтворення внутрішнього мовлення персонажа такими засобами було не зовсім переконливим, незрозумілим для публіки, воно досягло певної межі умовності, яка змогла потім реалізуватися тільки кінематографічними засобами, зокрема ця концепція втілювалася у пізніх монодрамах С. Беккета, написаних для телебачення, радіо і театру.

Висновки й перспективи подальших досліджень. Отже, у творах М. Єврейнова і Б. Гейгера можливість сприйняття ідей авторів п'єс залежала не від художніх властивостей самих монодрам, а від театральної форми: виникало протиріччя між сутністю нового жанру і технічними можливостями тогочасної сцени. Під час реалізації ідеї монодрами конфлікту надавали виключно фарсовий характер, ні в архітектоніці п'єс, ні в їх постановках не вдалося реалізувати спрямованого на об'єкт потоку свідомості, глядацького співпереживання, обстоюваних М. Єврейновим. Термін «монодрама» не увійшов до загального вжитку і не використовувався письменниками до кінця ХХ ст. (1986 року свердловський письменник В. Балашов монодрамою назвав свій твір «Ленинградка», пізніше, 1998

року, російсько-українсько-німецький драматург З. Сагалов визначить жанр свого твору «Три жини Айседори Дункан» терміном «монодрама»). До кінця ХХ ст. ідеї М. Євреїнова у Росії згадує лише вузьке коло фахівців: посилання на монодраму М. Євреїнова трапляється тільки в неопублікованих роботах С. Ейзенштейна – їх досліджує у книзі «Очерки по истории семиотики в СССР» В. Іванов (1976 р.), який звернув на них увагу через інтерес режисера до проблеми «внутрішнього монологу». Англійський переклад доробку М. Євреїнова здійснили 1915 року.

Загалом монодраму стали пов'язувати із психологічною наукою, із психотерапевтичним методом, розробленим австрійським вченим Я. Л. Морено у 20-х роках ХХ століття. Я. Л. Морено писав поетичні твори, був редактором експресіоністського журналу «Diamon», 1920 року написав поетичну збірку з елементами монодрами «Заповіт батька» («Das Testament des Vaters»). У 1921 році у Відні він заснував «театр імпровізації», де намагався втілити ідею «театру без публіки» через умовне об'єднання простору сцени і залу як місця дії. Монодрамотерапію (як різновид психодрами) Я. Л. Морено використовував для умовного розігрування пацієнтом ролей Я та «приймання на себе» ролі Іншого, створення власної самостійної реальності в суб'єктивному просторі для реконструювання і розкриття неспроявлених почуттів та неусвідомлених установок, «досягнення особистістю автономії та індивідуальної ідентичності, закріплення надій на зміни» [5]. М. Євреїнов задовго до цього обґрунтував і намагався практично реалізувати ідеї театротерапії (психотерапевтичний спектакль «Так было – так не было» 1921 р.), оскільки, на його думку, театр має зілювати людину, вирішувати її психологічні проблеми. Відкриття М. Євреїнова, Я. Л. Морено віддзеркалюють тенденцію тогочасної доби: театральність сприймається як символ світоустрою і виходить далеко за межі театру.

Євреїновська модель монодрами стала основою для наступних жанрових трансформацій. Специфіка модифікації цього жанру в красному письменстві полягає у тому, що кількість варіативних принципів збільшується, жанр проявляється як варіація абстрактної моделі. Для її обґрунтування необхідно виділити декілька важливих аспектів у доробку М. Євреїнова, що можна вважати жанровою домінантою монодрами:

- у монодрамі автор створює тільки один «суб'єкт дії»;
- інші учасники дії сприймаються «лише у рефлексії їх суб'єктом дії і таким чином переживання їх не мають самостійного значення... оскільки в них проєкціюється сприймаюче «я» суб'єкта дії» [3, 25];
- ідея монодрами реалізується через співпереживання читача / глядача.

У подальшому розвитку драматургії монодрама зберігається в модифікованому вигляді: жанрова домінанта залишається незмінною, але постійні ознаки стають варіативними. Варіативність цих ознак унаочнюється передовсім у трансформації євреїновського «суб'єкта дії» у «суб'єкт мовлення», що уможлиблює реалізацію внутрішнього конфлікту оповідною словесною дією через уяву і фантазію читача / глядача, обумовлену співпереживанням.

Список використаної літератури

1. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. монографія / О.Є. Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
2. Бондарева О. Сучасна українська монодрама: становлення нового жанрового канону / О. Бондарева // Вісн. Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника. Сер. Філологія (літературознав.). – Івано-Франківськ, 2007. – Вип. XIII–XVI. – С. 42–47.
3. Евреиновъ Н. Н. Введение въ монодраму: Реферат, прочитанный в Москве в Лит.-Худ. Кружке 16 декабря 1908 г., в С.-Петербурге в Театральном Клубе 21 февраля и в Драматическом театре В. Ф. Комисаржевской 4 марта 1909 г. / Н. Н. Евреиновъ. – СПб. : Изд. Н. И. Бутковской, 1909. – 31 с.
4. Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века : учеб. пособие [Электронный ресурс] / О. В. Журчева. – Самара : Изд-во СамГПУ, 2001. – 184 с. – Режим доступа : <http://www.durov.com/content/1104074699-48.html>
5. Лейтц Г. Психодрама: теория і практика. Класична психодрама Я. Л. Морено [Електронний ресурс] / Г. Лейтц ; [пер. з нім.] – М. : Изд. гр. «Прогресс», «Универс», 1994. – 352 с. – Режим доступа : http://www.koob.ru/leitz/leits_psyhodrama
6. Літературознавча енциклопедія, у 2 т. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.
7. Пави П. Словарь театра / Патрис Пави ; [пер. с фр.]. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
8. Тодоров Ц. Поняття літератури / Цветан Тодоров // Поняття літератури та інші есе. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 162 с.

9. Українська Літературна Енциклопедія. в 5 т. – Т. 3. / редкол. : І. О. Дзевєрін (відп. ред.) та ін. – К. : «Укр. енцикл.» ім. М. П. Бажана, 1995. – 496 с.
10. Четина Е. Тупики «новой драмы» от «театра масок» к «театру теней» / Е. Четина // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания. – Пермь : Перм. гос. пед. ун-т, 2003. – 248 с.
11. Чехов А. П. Сочинения. В 18 т. Т. XIII / А. П. Чехов // Полное собрание сочинений и писем в 30 т. – М. : Наука, 1986. – 524 с.
12. Шаповал М. Монодраматичність і монодраматичний суб'єкт художнього твору / М. Шаповал // Вісн. Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка: Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – 2009. – № 20. – С. 26–29.

Статтю подано до редколегії
17.09.2012 р.

УДК 821.161.2.09-054.72

О. М. Головій – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

Неореалізм у діаспорній літературно-критичній думці (концепції Уласа Самчука та Юрія Шереха)

Роботу виконано на кафедрі теорії літератури та зарубіжної літератури СНУ ім. Лесі Українки

У статті окреслено особливості функціонування терміна «неореалізм» в українській діаспорній літературній критиці та проаналізовано неореалістичні концепції У. Самчука та Ю. Шереха як свідчення тягlosti неореалістичного дискурсу, перерваного в часи СРСР на материковій Україні. Визначено неореалізм як модерну стильову тенденцію, яка засвідчила вияв у новітньому мистецтві реалістичного типу творчості і спирається на властиву реалістичній естетичній здатність органічно поєднуватися з модернізмом; неореалізм, на відміну від реалізму XIX ст., ґрунтується не на матеріалістично-позитивістській основі, а на новітніх філософських концепціях.

Ключові слова: неореалістична концепція Уласа Самчука, неореалістична концепція Юрія Шереха, теоретико-критичний дискурс, реалізм, неореалізм, модернізм, стиль.

Головій Оксана. Неореалізм в діаспорній літературно-критической мысли (концепции Уласа Самчука и Юрия Шереха). В статье рассматриваются особенности функционирования термина «неореализм» в украинской диаспорной литературной критике и анализируются неореалистические концепции У. Самчука и Ю. Шереха как доказательство преемственности неореалистического дискурса, прерванного во времена СССР на материковой Украине. Неореализм определяется как современная стилистическая тенденция, которая засвидетельствовала проявление реалистического типа творчества в новейшем искусстве и базируется на свойственной реалистической эстетике способности органически соединяться с модернизмом; в основе неореализма, в отличие от реализма XIX века, не материалистически-позитивистские учения, а новейшие философские концепции.

Ключевые слова: неореалистическая концепция Уласа Самчука, неореалистическая концепция Юрия Шереха, теоретико-критический дискурс, реализм, неореализм, модернизм, стиль.

Goloviy Oksana. Neo-Realism in Ukrainian Diaspora Literary Criticism (Conceptions of Ulas Samchuk and Yuriy Shereh). In this article it is described the peculiarities of functioning of the term «neo-realism» in Ukrainian Diaspora literary criticism and it is analyzed neo-realistic conception of Ulas Samchuk and Yuriy Shereh as an evidence of the difficulty of neo-realistic discourse which was interrupted in the times of USSR in the continental Ukraine. Neo-realism is defined as a modernist stylistic trend, which testified to the manifestation of a realistic kind of creative work in modern art. It is based on the ability of the realistic aesthetics to make links with modernism; neo-realism unlike realism of 19th century is not based on materialistic-positivist origin, but on newest philosophic conceptions.

Key words: neo-realistic conception of Ulas Samchuk, neo-realistic conception of Yuriy Shereh, theoretical and critical discourse, realism, neo-realism, modernism, style.