

Жанна БОРТНИК,

orcid.org/0000-0002-3461-791X

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури

Волинського національного університету імені Лесі Українки

(Луцьк, Україна) *bortnikzhanna@ukr.net*

ОСОБЛИВОСТІ СЮЖЕТУ СУЧАСНОЇ МОНОДРАМИ (НА ПРИКЛАДІ П'ЄСИ А. СТАСЮКА «СОЛО»)

У статті окреслено особливості сюжету сучасної монодрами на прикладі п'єси А. Стасюка «Соло» у контексті аналізу прийомів драматизації монологу в монодрамі. Сюжет монодрами досліджено через характеристики лінійної і циклічної складових з домінуванням циклічного чинника. Сюжетобудівного значення в монодрамі А. Стасюка набуває створення системи мотивів-асоціацій «смерті», які об'єднано лейтмотивом межі/переходу та які оприявнюють внутрішній конфлікт через актуалізацію у свідомості читача асоціації до цього лейтмотиву; у кожному циклі спогадів можна виокремити зав'язку, розвиток мовленнєвої дії, кульмінацію і розв'язку; цикли реалізують розгортання сюжету за принципом «уповільнених кадрів». Цикли відображають щораз більший етап розвитку конфлікту, доповнюють попередній образ-цикл – від споглядання та спостереження до дії; чергування циклів циклів може створювати таку інтонаційну ритмічність, яка надає сюжету монодрами ознак мелійності, притаманних архітектоніці пісенних жанрів. Лінійність сюжету («події розповідання») монодрами «Соло» демонструє хронологічне розгортання дії «тут і тепер» та втілює логіку змін циклів за принципом асоціативної ретроспекції – вибіркового спогадів персонажа про минуле сприйняття і дослідження смерті та межі. реалізує віддалення Я-сьогоднішнього персонажа від образів Я-Інших (зовнішній монолог персонажа на рівні лінійного циклу) «Невисловлений» внутрішній конфлікт суб'єкта дії автор виражає в лінійній складовій за допомогою особливостей мовлення персонажа (паузи, «проговорювання», проста розмовна лексика). Лінійна складова в монодрамі значно менша за циклічну, складається з кількох реплік та ремарок.

Образи Я-Інших в циклах сюжету автори монодрам втілюють через зв'язки між мотивами – асоціаціями з важливими для персонажа подіями життя, людьми, предметами побуту, елементами ландшафту, звуком, кольором, запахом, назвою, ім'ям тощо. У монодрамі домінують епічні начала: розповідач-посередник, хронологічно-асоціативна ретроспекція, новелістичність, притчовість, стилізація під оповідний епічний сюжет, інтертекстуальні перегуки.

Ключові слова: монодрама, сюжет, п'єса, персонаж, автор, сучасна польська драма.

Zhanna BORTNIK,

orcid.org/0000-0002-3461-791X

PhD in Philology, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Theory of Literature and Foreign Literature

Lesya Ukrainka Volyn National University

(Lutsk, Ukraine) *bortnikzhanna@ukr.net*

THE FEATURES OF THE PLOT OF THE MODERN MONODRAMA (ON THE EXAMPLE OF A. STASYUK'S PLAY "SOLO")

The article outlines the features of the plot of the modern monodrama using the example of A. Stasyuk's play "Solo" in the context of the analysis of monologue dramatization techniques in monodrama. The plot of the monodrama is studied through the characteristics of linear and cyclical components with the dominance of the cyclical factor. In A. Stasyuk's monodrama, the creation of a system of motifs-associations of "death", which are united by the light motive of the border/transition, and which manifest an internal conflict through the actualization in the reader's mind of associations to this leitmotif, acquires a plot-building significance; in each cycle of memories, it is possible to single out the beginning, the development of the speech act, the climax and the denouement; cycles realize the unfolding of the plot according to the principle of "slow frames". The cycles reflect an increasingly larger stage of the development of the conflict, complement the previous image-cycle – from contemplation and observation to action; the alternation of cycles of cycles can create such intonation rhythmicity, which gives the plot of monodrama features of meliness inherent in the architecture of song genres. The linearity of the plot ("narrative events") of the monodrama "Solo" demonstrates the chronological unfolding of the "here and now" action and embodies the logic of cycle changes based on the principle of associative retrospection – the character's selective memories of past perception and research of death and limits. realizes the distancing of the

present-day I of the character from the images of I-Others (the external monologue of the character at the level of a linear cycle) the author expresses the “unspoken” internal conflict of the subject of action in a linear component with the help of the features of the character’s speech (pauses, “talking”, simple conversational vocabulary. The linear component in the monodrama is much smaller than the cyclic one, consisting of several lines and trailers. The authors of monodramas embody images of I-Others in plot cycles through connections between motifs – associations with life events, people, household items, landscape elements, sound, color, smell, name, name, etc., important for the character. Monodrama is dominated by epic elements: narrator-mediator; chronological-associative retrospection, novelistic, parable-like, stylization for a narrative epic plot, intertextual echoes.

Key words: monodrama, plot, play, character, author, modern Polish drama.

Постановка проблеми. Сучасна драматургія (як і в будь-які інші періоди) перебуває в пошуку адекватних форм для реалізації ідей, втім нинішній її стан можна схарактеризувати як лімінальний, скориставшись термінологією П. Сонді щодо драми на межі ХІХ–ХХ ст. як «кризу драми та пошуку способів її порятунку» (Сонді, 2015: 60). Відтак за аналогією до попередніх тенденцій межі століть простежуємо, з одного боку, такі явища, як епізодія, руйнування драматичного діалогу і домінування монологічної форми, нарративізація. З іншого – перформатизація, створення драматургічного тексту не як літературного феномену, а як «події» (Е. Фішер-Ліхте, 1998). Усі ці модифікації мають ознаки лімінальності, тобто реалізуються на межі родів, жанрів, видів мистецтва тощо та потребують відповідного наукового дослідження, систематизації, термінологічного апарату. Якщо на межі ХХ–ХХІ ст. світова драма перебувала в стані кризи, то на другому десятку ХХІ ст. драматурги намагаються нові прийоми «порятунку» драми, що вимагає окремої наукової розвідки.

Тяжіння драматургів до монологу в драмі зумовлює активну реалізацію жанру монодрами з тотальним монологом персонажа. Під монодрамою розуміємо «драматичний жанр із єдиним суб’єктом дії, розділення свідомості якого передається монологом персонажа через опозицію “висловлене” / “невисловлене”, що не тільки відображає внутрішній конфлікт, але й у процесі виголошення стає способом розвитку драматичної дії» (Бортнік, 2016: 190). Звісно, монолог у драматичному творі має ознаки діалогічності: реалізується як діалог різних образів розщепленої свідомості або переноситься на рівень свідомості читача. Одним із найбільш цікавих для художнього дослідження сучасних драматургів є образ людини девіантної поведінки з тяжінням до насильства, руйнування, тож внутрішній конфлікт із собою як Іншим (минулим, теперішнім, майбутнім) та, власне, сповідь неможливі: автори реалізують конфлікт із собою – Богом як Іншим через протиставлення біблійних заповідей, моральних законів та власного уявлення персонажа про мораль і Бога. Так, в польській монодрамі на межі ХХ–

ХХІ ст. цю проблему одним із перших порушив А. Стасюк («Solo», 1998 р.), в українській – В. Снігурченко («Північне сяйво», 2008 р.), Є. Марковський («Убити підара», 2011 р.) тощо. На прикладі монодрами А. Стасюка можна простежити способи та прийоми, якими автор «рятує» драматичний діалог, попри зовнішню монологічність форми, зокрема на рівні реалізації сюжету. До прийомів розщеплення лінійності монологу на діалогічні цикли вдаються й інші драматурги, які обирають монодраму як жанр для втілення ідеї та прагнуть оновити цю форму.

Аналіз досліджень. Монодраматичний жанр як такий, що оприявнює специфіку розвитку сучасної драматургії, розглядали у своїх наукових розвідках українські дослідники О. Бондарева (Бондарева, 2006), Є. Васильєв (Васильєв, 2017), О. Вісич (Вісич, 2018), Л. Закалюжний (Закалюжний, 2020), Н. Мірошниченко (Мірошниченко, 2016), М. Шаповал (Шаповал, 2009) та ін. Монодрама втілює лімінальну естетику сучасної літератури загалом і, на думку дослідників, увиразнює образ сучасної людини, яка перебуває на зламі епох у пошуку сенсів, у стані кризи ідентичності, розломі цивілізацій, який досяг своєї кульмінації з початком російської агресії.

Мета. Визначити особливості сюжету сучасної монодрами на прикладі п’єси А. Стасюка «Solo» та виокремити прийоми драматизації монологу в монодрамі.

Виклад основного матеріалу. Для характеристики сюжету монодрами візьмемо до уваги твердження, що в основі сюжету монодрами – «послідовна зміна психологічних, емоційних станів персонажа, оприявлених у монологічному висловлюванні єдиного суб’єкта дії» (Бортнік, 2016: 112) та залучимо до опису лінійно-циклічну схему: «Лінійність виявляється в послідовному представленні (презентації) висловлювання єдиним суб’єктом, Я-сьогоднішнім, у зовнішньому розгортанні мовленнєвої дії, де слово тотожне вчинкові. Циклічність уявляє процес творення суб’єктом дії низки образів Я-Інших (минулих, майбутніх тощо) – об’єктів, яких він інтерпретує, про яких розповідає та які опосередковано демон-

струють зміни психологічного стану єдиного суб'єкта дії. Лінійна складова сюжету монодрами відображає «подію розповідання», а циклічна – «подію розповіді» (Бортнік, 2016: 114).

Монодрама А. Стасюка «Соло» увійшла до збірки «Дві п'єси (телевізійні) про смерть», видані 1998 р.: друга п'єса має назву «Квінтет». П'єса «Соло» вийшла на сцені театру 2002 р. (режисерка А. Ольстен, «Teatr Wybrzeże», Гданьськ). Це одні з перших драматичних творів А. Стасюка, в основу яких був покладений тюремний досвід самого автора, крім того, п'єса «Соло» виникла як драматургічна переробка оповідання А. Стасюка зі збірки «Мури Хеброну» («Mury Hebronu», 1992 р.).

«Соло» і «Квінтет» об'єднує тюремна тематика, яка стала матеріалом для художнього осмислення природи жорстокості, його витоків, таємниць людської психології. Дві п'єси А. Стасюка зі спільною проблематикою вже формують внутрішню діалогічність-перегук через розщеплення теми «людини за ґратами» у дві п'єси-цикли сюжету. Драма «Соло» доповнює цей дискурс образом людини, яка в певний момент свого життя починає ототожнювати вбивство (руйнування чужого тіла) з дослідженням сутності речей, пошуку таємниць в ритуалі поміж життям і смертю – усе це не обмежене ніякими моральними законами і правилами.

Персонаж монодрами «Соло» – ув'язнений ймення Януш, двадцяти п'яти років, перебуває у в'язниці через вбивство і в очікуванні страти. Дія відбувається в тюремній камері: в початковій ремарці автор описує традиційну тюремну кімнату з металевим ліжком, шафою, столом, із розмитими обрисами через погане світло. На Янушеві сіра футболка із таким самим розмитим написом. Початкова ремарка має характер рекомендації для режисера. А. Стасюк зазначає, що важливо, якщо персонаж буде ходити по камері, щоб крок був ясним та перебільшеним, і що для ілюстрації сказаного ним оповідь переривається вставками з фільму: «*Wstawki powinny ilustrować niektóre fragmenty opowieści, ale zawsze te najmniej dramatyczne, te najbanalniejsze*» (Стасюк, 1998: 6). Більше ремарок у тексті п'єси немає, тож у сюжеті домінує циклічна складова.

Монодраму умовно можна розділити на 15 умовних змістових циклів-спогадів персонажа. Вони перемежуються час від часу поверненням до стану «тут і тепер» (лінійної складової): цей стан завжди пов'язаний із думками про цигарки, адже чоловік перебуває у внутрішній конфліктній ситуації «хочу курити» / «треба кидати

курити». Перший цикл сюжету – це розповідь персонажа про те, як його відвідувала у в'язниці матір і пов'язані з цим спогади про дитинство. Дитинство і загалом життя Януша (до ситуації, коли він вбиває людину) можна схарактеризувати словом «звичайний». У всіх його спогадах про життя немає нічого особливого («рутина», як говорить він сам), тож він завжди намагається створити свій замкнений світ, у який не хоче нікого допускати, ба більше – людина, яка загрожує внутрішньому спокою, стає приреченою. Єдине, що його цікавить – таємниця смерті, а радше вмирання – мить переходу від життя до смерті як єдине, що може пояснити таїну існування життя як такого. Інших чинників, як-то любові, добра, мистецтва тощо, в його житті нема, вони за межею розуміння, тож апіорі не беруться до уваги.

У першому змістовому циклі персонаж розповідає про батьків – забобонну і скупу матір, яка зазвичай поралася по господарству, і батька, який був схилений на своєму автомобілі й усілякій техніці. Однак у цій розповіді про батьків вже помітний той інтерес до смерті і крові, що потім проявиться в дитині, адже Януш згадує, як матір боялася «*złodziei, bandytów, bała się czarnej wolgi i zakonnic*» (Стасюк, 1998: 7) і вважала, що черниці п'ють кров малих дітей. У другому змістовому циклі персонаж розповідає про поїздки за місто, які влаштовували батьки і які він дуже любив, але навіть і в цих поїздках мріяв про одне – аби йому дали спокій і він міг спокійно кидати каміння в качок. Далі – перша зустріч зі смертю, після чого настає патологічне нею зачарування: під час однієї з поїздок Януш із батьками натрапили на збитого машиною мертвого собаку, який лежав посередині дороги, а поряд із ним сидів інший собака, який облизував свого друга, не зважаючи на автомобілі, що проїжджали повз. Перша думка персонажа про справжню собаку відданість швидко заміняє інша: можливо, того іншого собаку більше цікавила кров, яку він облизує, та ще те, що всередині, що можна з'їсти: «*Może ten żywy odciągnął go gdzieś na bok, gdzieś w krzaki, żeby spokojnie sobie zgnił. A może zeżarł, żeby się nie zmarnował. Nie daje mi to spokoju*» (Стасюк, 1998: 10). Таким чином, найяскравіше і найтаємничіше, що дитина бачила в своєму житті – смерть, вмирання, Януш хоче її розгадати, це межа, яка найбільше вабить.

Наступний змістовий цикл знову про дослідження смерті: персонаж згадує, як дитиною знайшов мертвого голуба, розглядав його, ховав, час від часу прибігаючи до трупа, аби спостерігати за тим, що змінюється. Втім, тут персонаж ще не розуміє, що саме він хоче побачити – спо-

глядання не приносить задоволення. Зі спогадами дитинства пов'язані дві радості, які там були: перша – спостереження ввечері з вікна за людьми з протилежних будинків. Друга – поїздки в село до бабусі. Перша виявляє таке саме бажання розібратися, що приховується за зовнішньою межею, яку не відкривають для всіх, що всередині тієї «рекламної» оболонки, яку носять люди напозір. Друга радість – врешті усвідомлення того, до чого йшло його зацікавлення смертю. У сталому, нерухомому житті діда й баби Януш відчував себе абсолютно щасливим і вільним: ніхто не намагався його контролювати, тож йому було абсолютно комфортно у власному коконі. Розваги сусідських хлопців і дівчата – усе це мало цікавило хлопця. Натомість з цього часу він згадує зарубаного півня, який без голови бігав по дворі, і своє перше вбивство – хворих овець. Януш допомагав бабусі, яка не змогла знайти нікого з дорослих, хто це зробить (діда не було вдома), але свої відчуття від убивства овець персонаж описує дуже детально. Тож із цієї історії він робить два головних висновки. Перший – вбивати не страшно, це майже мистецтво, втім дуже цікаво вловити той момент, коли в живій істоті щойно було життя і за мить вже його немає. Другий – усім байдуже до смерті іншого, адже як колись кури спокійно спостерігали за вбивством півня, так тепер вівці не припиняють незворушно їсти траву, коли хлопець убиває їхніх братів: *“Wszystko jest z czegoś zrobione i wyglądało na to, że to całe życie jest stanowczo przereklamowane. Nikt po tej głupiej owcy nie zapłakał. Rodzinka leżała obok i żuła. Zmywałem tę juchę jak malarz na fajrant zmywa farbę”* (Стасюк, 1998: 18).

У наступних змістових циклах розповіді персонажа А. Стасюк моделює ситуації дослідження персонажем життя і смерті людей. Януш повертається з села додому вже зовсім інакшим, але батьки ще більше обмежують його свободу: переселяють в іншу кімнату, з якої вже не можна підглядати за сусідами і в якій не можна замкнутися. Автор вдається до контрасту мотивів замкненої оболонки: більше за все хлопець прагне відгородитися від інших, абсолютно закритися (від уваги, від почуттів, від змін), з одного боку, а з другого – понад усе прагне зазирнути за межу Іншого, зрозуміти, що там, вивчити це детально, і, звісно, кульмінацією цього дослідження може бути тільки перехід життя / смерть. Не випадково далі персонаж оповідає про смерть баби (знову перемижуючи цикл переходом на лінійну складову – міркуванням про шкоду куріння) і врешті артикулює своє найбільше зацікавлення життям / смертю, момен-

том відлітанням душі від тіла: *“Byłem zły, że się nie załapałem na ten jeden jedyny moment, jak to się dzieje, na tę jedną chwileczkę, o której wszyscy przez całe życie myślą. Nawet jak nie, to i tak myślą, chociaż nie wiedzą. Bo tak naprawdę to tylko ten moment jest ciekawy. Reszta to są lektury nadobowiazkowe. Człowiek może, ale nie musi. Nic zresztą specjalnego. Na ogół syf, nuda i cały czas ten sam serial. A tutaj szło o to małe “pstryk”, o tę przerwę w dostawie, o tę planszę “Przepraszamy za usterki”. To mnie kręciło. Nie to, co potem, bo co “potem”, to widziałem”* (Стасюк, 1998: 21). І тепер уже люди, які прийшли до померлої бабці, п'ють чай, не намагаючись вловити такий важливий, на думку персонажа, момент.

Десятий смисловий цикл розкриває початок дорослого життя персонажа. Він так говорить про свій переїзд від батьків: *“Chcieli się ode mnie uwolnić i kupili mi ten kwadrat. Niby żebym się usamodzielniał. Tak jakbym od początku nie był samodzielny. Byłem. Ani oni mnie, ani ja im do niczego nie byłem potrzebny”* (Стасюк, 1998: 22). Він *“trochę pracowałem, trochę nie pracowałem”*, проводив час у гучних компаніях, але тільки за межами власної квартири, в яку він спочатку запрошував товаришів, але потім, відчуваючи страшний дискомфорт від інших на свої території, припинив відчиняти двері друзям, свідомо гучно вмикаючи музику, аби вони розуміли, що він удома, але не хоче нікого впускати.

В одинадцятому смислового циклі автор вводить у життя персонажа людину, яка врешті не дратує Януша і зрозуміло чому. Персонаж у своїй розповіді дуже детально описує Гжесю – його життя, звички, характер, особливості, причому робить це тепло і з любов'ю. Абсолютно байдужа до всього і так само безвідмовна в усьому людина – це те, що найбільше приваблює Януша у Гжесеві, бо той не намагається проникнути в його так добре захищений світ. Адже насправді та характеристика, яку дає Гжесю Януш, далека від позитивної: *“...wyglądał jakby go świeżo z grobu odkopali”* (Стасюк, 1998: 23), *“...on chciał tylko siedzieć na dupie i żeby pod ręką były papierosy, Jak miał co palić i nie był głodny, to potrafił się godzinami nie ruszać z miejsca. Coś tam gadał, opowiadał kawały, słuchał, drapał się, dłubał w nosie, jak było picie, to pił, jak nie było, to nie”* (Стасюк, 1998: 25). І головна фраза, яку всім говорив Гжесь: *“Czemu nie”*, тож зголосився через свою безвідмовність на крадіжку, потрапив до в'язниці, так само щиро-сердно відкривши правоохоронцям своїх спільників (які помстилися – переїхали йому машиною ноги, зробивши інвалідом).

Наступний цикл підводить до кульмінації монодрами, виявляє логічне завершення двох різноспрямованих прагнень персонажа – закритися у власній оболонці та зазирнути за оболонку Іншого, і це при відсутності будь-яких моральних обмежень чи законів. Позаяк персонаж оперує лише прямим сенсом та не здатен мислити метафорично, переносними смислами та образами, то дослідження помежів'я і того, що за межею, для нього неможливе без руйнування. Так, коли в одній точці сходяться прагнення персонажа і при цьому з'являється незваний гість, який його дратує (Януш уже не пам'ятає його імені і називає Льолеком: “*Nawet nie bardzo pamiętałem, jak ma na imię: Olek, Bolek, Lolek, Tolek?*” (Стасюк, 1998: 26), Януш просувається не просто на територію персонажа, але й на територію його цінностей. Думка, що він може побачити те, що там, за межею тіла, всередині, стає нав'язливою, впоратися з нею персонаж уже не в змозі, тож убиває свого гостя: “*...zobaczyłem go z tyłu. Jego głowę. Patrzyłem chwilę i wiedziałem, że on nie wie, że ja patrzę. Patrzyłem na blond potargane spoczone kłaki i widziałem pod nimi gołą kość, a głębiej to, co niby człowiek tam powinien mieć. Zupełnie tak, jakbym miał w oczach rentgena. Postąłem chwilę, ale nawet się nie obejrzał. Gadał przed siebie, gadał do pustego mieszkania, gadał w próżnię*” (Стасюк, 1998: 27). Коли знову йдеться про смерть, Януш детально описує вбивство і своє розчарування від того, що нічого особливого не відбулося, відчуття дива не сталося: “*...ja zacząłem się trząść z bezsilności, bo wszystko miało być inaczej. Wszystko miało być po kolei. Tak sobie to przecież wymyśliłem, chodziło za mną to od dawna, chociaż nie bardzo zdawałem sobie z tego sprawę. To były bardziej takie chętki i przecucia niż jasne myśli... i na koniec wszystko spieprzone*” (Стасюк, 1998: 30).

Останні два смислових цикли – спогади про допити у слідчого (де Януш швидко зізнається в злочині) і сни-марення про майбутню смерть, тільки тепер власну. Наприкінці п'єси автор зводить цикли в один – усі образи в один трансгресивний лейтмотив «пограниччя», яке так прагнув осягнути персонаж, але доведеного до найвищої у своїх проявах межі – до абсурду. Януш уявляє собі, як за ним прийдуть (вести до покарання або в потойбіччя), увесь шлях до шибениці в його уяві нагадує ритуал середньовічної страти – з довгим темним коридором, катами у плащах з каптурами і зі смолоскипами, довга дорога приводить до темної кімнати без вікон, з люком і мотузкою над ним. А головне, у тій кімнаті стоять усі – мати, Гжесь, переїханий пес, бабця, голуб, вівця, Льолек

та багато невідомих інших, облич, яких Януш у сні не може роздивитися. І далі цього моменту він не здатен нічого побачити (або боїться): якою буде смерть, чи вилетить щось із людини, якась душа або нічого, чи є щось після смерті. І це найбільше його лякає: “*Z psem, z owcą, nawet z tym Lelkiem to jednak coś się działo: coś się zmieniało, coś było widać. A tak? Jakby nigdy nic? Nawet nie ma czego sobie wyobrazić. Nic, tylko ból i chyyu... jak u babki. <...> A potem i tak nic tam nie ma. Tylko żeby ich nie było. Jak już muszą, to niech tu przychodzą. Jak matka*” (Стасюк, 1998: 33).

Завершується монодрама переходом сюжету на лінійну складову і демонструє закільцьовану композицію: персонаж починає свою розповідь міркуванням про цигарки і завершує теж про них – у замкненому просторі, про який так мріяв, але тепер це в'язниця. Натомість в останній дії автор нашаровує попередні смисли п'єси і унаочнює лейтмотив руйнування межі (руйнування себе), яку насамкінець описує персонаж: Януш розриває цигарки і нарікає на те, що там, всередині них, нічого немає (заглядає в середину себе – і страшно від порожнечі).

Таким чином, А. Стасюк в монодрамі «Соло» зображає внутрішню психологічну реальність єдиного суб'єкта дії, який перебуває сам-на-сам з питанням про світові споконвічні проблеми людини: про життя після смерті і вибір тієї моральної межі, яку людина може собі дозволити. Попри те, що в житті персонажа Бога не існує (він майже його не згадує, і можливе життя після смерті ніяк не пов'язано із його баченням відповідно до релігійних уявлень), основне внутрішнє зіткнення персонажа виникає через те, що він намагається заповнити порожнечу, яку сам створив, вивівши за дужки у власній формулі життя і смерті моральні закони (або Бога як Іншого, або людські норми). Прийомам виведення діалогу на рецетивний рівень і водночас драматизацією монологу А. Стасюк створює для читача модель життя без моралі, залучаючи його до діалогу: заповнює цю порожнечу для персонажа альтернативною гіпертрофованою правдою, показує, що таке світ без Бога чи моралі, витворюючи своєрідне доведення «від зворотного».

Основним принципом світомоделювання в монодрамі А. Стасюка «Соло» є метонімічно-асоціативний (Бортнік, 2016: 58): автор обирає один епізод із життя персонажа, вписує його в життєві обставини, в цьому епізоді акумулює емоційну енергію суб'єкта дії – маленький світ людини поступово збільшується до меж Всесвіту, через історію про вбивство виходить на складні філо-

софські висновки. Основним комунікативно риторичним прийомом монодрами є скарга (пародія на сповідь), реалізується «хронотоп кризи і життєвого зламу». Жанрову мотивацію сприйняття втілено в заголовку монодрами: слово «соло» увиразнює одного персонажа, єдиного суб'єкта дії, і створює перегуки з музичним (танцювальним мистецтвом). Один виконавець веде головну музичну партію: він один не тому, що сам (це може бути і колективне виконання), але тому що один голос бере на себе домінування над Іншими. Назва монодрами унаочнює самотність персонажа, екзистенційну кризу, в якій він опинився, вирішивши, що відгородившись від людей, він збереже власне Я.

Висновки. Таким чином, лінійність сюжету («події розповідання») монодрами «Соло» зумовлена такими чинниками: 1) демонструє хронологічне розгортання дії «тут і тепер» (у в'язниці) та втілює логіку змін циклів сюжету за принципом асоціативної ретроспекції – вибіркового спогадів персонажа про минуле сприйняття і дослідження смерті та межі; 2) реалізує віддалення Я-сьогоднішнього персонажа від образів Я-Інших (зовнішній монолог персонажа на рівні лінійного циклу) діалог з минулих, майбутніх, соціальних, культурних, духовних); 3) «невисловлений» внутрішній конфлікт суб'єкта дії автор виражає в лінійній складовій за допомогою особливостей мовлення персонажа (паузи, «проговорювання», проста розмовна лексика); 4) ремарковий комплекс (міркування про цигарки, розривання цигарок як метафора руйнування і порожнечі); 5) лінійна складова в монодрамі значно менша за циклічну, складається з кількох реплік та ремарок.

На прикладі аналізу п'єси А. Стасюка «Соло» можна простежити, що цикли сюжету моно-

драми мають такі властивості: 1) сюжетобудівного значення в набуває створення системи мотивів-асоціацій «смерті», які об'єднано лейтмотивом межі/переходу та які оприявнюють внутрішній конфлікт через актуалізацію у свідомості читача асоціацій до цього лейтмотиву; 2) у кожному циклі спогадів можна виокремити зав'язку, розвиток мовленнєвої дії, кульмінацію і розв'язку; 3) цикли реалізують розгортання сюжету за принципом «уповільнених кадрів» (Януш згадує, деталізує спогади, але повертається до стану «тут і тепер» у лінійній складовій); 4) цикли відображають щораз більший етап розвитку конфлікту, доповнюють попередній образ-цикл – від споглядання за смертю тварини, вбивства тварини, спостереження за смертю людини, вбивства людини, очікування власної смерті – смерть Бога і смерть моралі; 5) чергування циклів циклів може створювати таку інтонаційну ритмічність, яка надає сюжету монодрами ознак мелійності, притаманних архітектоніці пісенних жанрів.

Образи Я-Інших в циклах сюжету автори монодрам втілюють через зв'язки між мотивами – асоціаціями з важливими для персонажа подіями життя, людьми, предметами побуту, елементами ландшафту, звуком, кольором, запахом, назвою, ім'ям тощо. Мотиви є зовнішнім відображенням (символом, алегорією тощо) внутрішньої проблеми суб'єкта дії, що зумовила кризу, вони формують загальний лейтмотив. У монодрамі домінують епічні начала: розповідач-посередник, хронологічно-асоціативна ретроспекція, новелістичність, притчовість, стилізація під оповідний епічний сюжет, інтертекстуальні перегуки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондарева О. Є. Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ початку ХХІ століття : автореф. дис. ... докт. філол. наук. 10.01.01; 10.01.06. Київ. 2006. 31 с.
2. Бортнік Ж. І. Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен : генеза, поетика, рецепція : дис. ... канд. філол. наук. 10.01.06. Чернівецький національний університет імені Ю. Федьковича. Чернівці. 2016. 229 с.
3. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня». 2017. 532 с.
4. Вісич О. Метадрама : теорія і репрезентація в українській літературі. Луцьк : Вежа. 2018. 340 с.
5. Закалюжний Л. Інтермедіальний експеримент у п'єсі Віталія Ченського «Улісс»: допис, Інтернет-щоденник, «моноепос». *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. 2020. 93 (2) . С. 6–14.
6. Мірошниченко Н. Структуровірна роль міфу в сучасній українській драмі: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06, Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. 2016. 19 с.
7. Сонді П. Теорія сучасної драми. Житомир. : Вид-во ЖДУ імені І. Франка. 2015. 132 с.
8. Шаповал М. О. Монодраматичність і монодраматичний суб'єкт художнього твору. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка : Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. 2009. № 20. С. 26–29.
9. Fischer-Lichte E. Verwandlung als ästhetische Kategorie: Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen. *Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tübingen; Basel: Francke. 1998. S. 21–91.
10. Stasiuk A. Solo. Dwie sztuki (telewizyjne) o śmierci. Wołowiec : Czarne. 1998. S. 5–33.

REFERENCES

1. Bondareva O. Ye. Mif ta antymif u zhanrovomu modeliuvanni ukrainskoi dramaturhii kintsia XX pochatku XXI stolittia [Myth and anti-myth in the genre modeling of Ukrainian drama at the end of the 20th and beginning of the 21 st century]: avtoref. dys. ... dokt. filol. nauk. 10.01.01; 10.01.06. Kyiv. 2006. 31 p. [in Ukrainian].
2. Bortnik Zh. I. Suchasna monodrama yak kulturno-istorychnyi fenomen : heneza, poetyka, retsepsiia [Modern monodrama as a cultural-historical phenomenon: genesis, poetics, reception]: dys. ... kand. filol. nauk. 10.01.06. Chernivetskyi natsionalnyi universytet imeni Yu. Fedkovycha. Chernivtsi. 2016. 229 p. [in Ukrainian].
3. Vasylyev Ye. Suchasna dramaturhiya: zhanrovi transformatsiyi, modykatsiyi, novatsiyi [Modern drama: genre transformations, modifications, innovations]. Lutsk: Tverdynya. 2017. 532 p. [in Ukrainian].
4. Visych O. Metadrama : teoriya i reprezentatsiya v ukrayinskiy literaturi [Metadrama: theory and representation in Ukrainian literature]. Lutsk : Vezha. 2018. 340 p. [in Ukrainian].
5. Zakaliuzhnyi L. Intermedialnyi eksperyment u p'iesi Vitaliia Chenskoho "Uliss": dopys, Internet-shchodennyk, "monoepos" [Intermedial experiment in Vitaly Chensky's play "Ulysses": post, Internet diary, "monoepos"]. Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnogo universytetu imeni Ivana Franka. Filolohichni nauky. 2020. 93 (2). P. 6–14. [in Ukrainian].
6. Mirosnychenko N. Strukturotvorna rol mifu v suchasni ukrainskii dramy [The structuring role of myth in modern Ukrainian drama] : avtoref. dys. ... kand. filol. nauk : 10.01.06. Kyiv. nats. un-t imeni Tarasa Shevchenka, 2016. 19 p. [in Ukrainian].
7. Sondi P. Teoriia suchasnoi dramy [Theory of modern drama]. Zhytomyr : Vyd-vo ZhDU imeni I. Franka, 2015. 132 p.
8. Shapoval M. O. Monodramatychnist i monodramatychnyi sub'iekt khudozhnoho tvoruv [Monodramatic nature and monodramatic subject of an work of art]. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka : Literaturoznavstvo. Movoznavstvo. Folklorystyka. 2009. № 20. P. 26–29. [in Ukrainian].
9. Fischer-Lichte E. Verwandlung als ästhetische Kategorie: Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen. *Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tübingen; Basel: Francke, 1998. P. 21–91. [in German].
10. Stasiuk A. Solo. Dwie sztuki (telewizyjne) o śmierci [Solo. Two (television) plays about death]. Wołowiec : Czarne. 1998. P. 5–33. [in Polish].